

**Das deutsch-türkische Kino:
Die Videokultur als Medium der Erinnerungskultur von
Migranten**

Masterarbeit
zur
Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts
der Philosophischen Fakultät
der Heinrich-Heine-Universität
Düsseldorf

vorgelegt von
Bayram Umur Yildirim
WS 2023/24
Medienkulturanalyse

Erstgutachter: Dr. Björn Sonnenberg-Schrank
Zweitgutachter: Univ.-Prof. Dr. Timo Skrandies

Die ersten Gesichter, die zwischen den Ländern ausgetauscht worden sind, sind die Filmgesichter. Die Filme sind die einzige gemeinsame Sprache dieser Welt. Die Bilder sind Freiheit.¹

Emine Sevgi Özdamar

¹ Özdamar, Emine Sevgi zit. In. Akin, Fatih: Gegen die Wand: Das Buch zum Film. Drehbuch, Materialien, Interviews. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004, S. 7.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Leitgedanke der Arbeit	1
2. Theoretische Grundlage	3
2.1 Zum Migrationsbegriff	3
2.2 Identitätstheorien	6
3. Videofilme als Instrument der Erinnerungskultur und des kollektiven Gedächtnisses	11
4. Geschichte der türkischen Migration in Deutschland von 1960 bis heute	16
5. Der Medienkonsum: Von der Videokassette zum Satellitenfernsehen	19
6. Das deutsch-türkische Kino: Über den Begriff von 1960 bis heute	29
7. Die Bedeutung der Entwicklung der Yeşilçam-Phase für Türken in Deutschland	36
8. Postmigrantische filmische Perspektiven	46
9. Filmanalyse	53
9.1 Bir Türk'e Gönül Verdim (1969) & Almanyali Yarım (1974)	54
9.2 Tevfik Başer: 40 qm Deutschland (1986)	76
9.3 Kemal Sunal: Gurbetçi Şaban (1985)	84
9.4 Fatih Akın: Gegen die Wand (2004)	96
10. Fazit	122
11. Ausblick	126
12. Bibliografie	128
12.1 Literaturverzeichnis	128
12.2 Internetseiten	139
12.3 Filmbibliothek	143
12.3 Abbildungsverzeichnis	145

1. Einleitung und Leitgedanke der Arbeit

Deutschland zeichnet sich durch eine zunehmend vielfältige Gesellschaft aus, in der Zuwanderung eine wichtige Rolle spielt.² Über mehrere Jahrzehnte hinweg, insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sind vor allem türkischstämmige Menschen nach Deutschland eingewandert. Menschen mit türkischem Migrationshintergrund sind daher als wesentlicher Teil der stetig heterogener werdenden Bevölkerungsstruktur anzusehen. Dies impliziert, die Transformation zu einer Einwanderungsgesellschaft als Teil der eigenen Geschichte zu verstehen und entsprechend zu erforschen und zu erinnern. Die türkische Herkunftskultur fungiert dahingehend als wesentlicher Bestandteil der Vergangenheit in Deutschland, die in das Einwanderungsland mitgebracht und mittels der Erinnerung an diese lebendig gehalten wird. Dabei spielen Medien wie Bilder, Videos und Filme eine wichtige Rolle, da sie gerade in der heutigen Zeit eine entscheidende Funktion für Erinnerungen und Erfahrungen haben. Vor allem die bewegten Medien tragen wesentlich zur Bildung eines kollektiven Gedächtnisses bei.³ Daran anknüpfend wird in dieser Arbeit mit dem Titel *Das deutsch-türkische Kino: Die Videokultur als Medium der Erinnerungskultur von Migranten*,⁴ das Medium des Videos, beziehungsweise des Films⁵ im Rahmen des deutsch-türkischen Kinos betrachtet und dessen Funktion für türkische Migranten in Hinblick auf die Erinnerungskultur untersucht. Dabei wird in besonderem Maße der Frage nachgegangen, welche Rolle die deutsch-türkische Videokultur für das audiovisuelle Gedächtnis von Migranten spielt und inwiefern diese einen Einfluss auf die Identitätsbildung von Migranten nimmt. Hervorzuheben ist dabei, dass die Migranten selbst ihre Geschichte in Deutschland in Form von Selbstpositionierungen zu repräsentieren begannen, sodass erste Repositorien für die Erhaltung ihrer Alltagsgeschichte geschaffen wurden. In diesem Sinne wird zunächst

² Vgl. Brodmerkel, A. (2021, November 30). Einwanderungsland Deutschland. bpb.de. Online abgerufen unten: <https://www.bpb.de/themen/soziale-lage/demografischer-wandel/196652/einwanderungsland-deutschland/> am 07.11.2023.

³ Vgl. Yüksel, Aysun. *Dış Göç Olgusunun Türk Sinemasındaki Yansımaları Üzerine Bir Deneme*. 2001, S. 65 ff., sowie Vgl. Alkin, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Deutschland, Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 98 ff., sowie Vgl. Erll, Astrid. "Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff". *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität - Historizität - Kulturspezifität*, edited by Astrid Erll and Ansgar Nünning, Berlin, New York: De Gruyter, 2004, S. 4-24.

⁴ Die in dieser Arbeit verwendeten Personenbezeichnungen beziehen sich gleichermaßen auf weibliche sowie männliche Personen und beabsichtigen niemanden auszuschließen.

⁵ Wenn das Wort ‚Film‘ im Titel und in den Kapiteln erwähnt wird, kann der Ausdruck mit dem Wort "Kino" gleichgesetzt werden, in: Vgl. Monaco, James. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2000, S. 230.

der Begriff ‚Migration‘, der häufig in Verbindung mit dem Begriff ‚Integration‘⁶ verwendet wird, betrachtet, um ein grundlegendes Verständnis für dessen Verwendung in dieser Arbeit zu schaffen. Um den Einfluss der Videokultur auf die ‚Erinnerungskultur‘ zu untersuchen, ist es notwendig, den Begriff der ‚Erinnerungskultur‘ und damit ‚des kollektiven Gedächtnisses‘ zu erläutern. Daher ist auch der Rückgriff auf Identitätstheorien, innerhalb derer zwischen personaler und kollektiver Identität unterschieden wird, ein zentraler Bestandteil der thematischen Grundlage, da Kultur letztlich mit der eigenen Identität verbunden ist bzw. diese beeinflusst. Mit der zu Beginn bereits angeschnittenen Hochkonjunktur der Einwanderung türkischer Bürger dient ein historischer Abriss der türkischen Einwanderung in Deutschland dazu, einen Überblick über die Hintergründe der Migranten zu schaffen, auf welchen die audiovisuelle Untersuchung aufbaut. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Entwicklung des Betroffenheitskinos und der medialen Repräsentation kultureller Praktiken. Im Anschluss daran erfolgt die Untersuchung der Rolle des Videos in Hinblick auf dessen Einfluss auf die Erinnerungskultur der Migranten, wie auch dessen Wirkung auf die migrantische Gesellschaft und Bedeutung für diese. Der praktische Teil dieser Arbeit besteht aus ausgewählten Beispielen namhafter Regisseure des türkischen Yeşilçam-Kinos seit Anfang der 1970er Jahre und des postmigrantischen Kinos, die im Hinblick auf die zuvor erarbeiteten theoretischen Ansätze hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Erinnerungskultur von Migranten untersucht werden. Wesentliche Untersuchungsgegenstände der Filme bilden dabei insbesondere das Migrationsnarrativ und die filmische Konstruktion. Die daraus gewonnenen Ergebnisse werden abschließend in einem Fazit zusammengefasst.

⁶ Der Begriff ‚Integration‘ (von lat. integratio) bedeutet Erneuerung oder Wiederherstellung eines Ganzen und bezeichnet in der Soziologie die Bildung einer Wertegemeinschaft unter Einschluss von Gruppen, die ursprünglich oder in neuerer Zeit unterschiedliche Wertvorstellungen hatten, oder einer Lebens- und Arbeitsgemeinschaft unter Einschluss von Personen, die aus unterschiedlichen Gründen davon ausgeschlossen (exkludiert) und teilweise in Sondergemeinschaften zusammengefasst waren..., vgl. Hillmann, Karl-Heinz. Wörterbuch der Soziologie, 5. Aufl., Stuttgart 2007, S. 383.

2. Theoretische Grundlage

2.1 Zum Migrationsbegriff

Der Begriff ‚Migration‘ stammt ursprünglich aus dem Lateinischen „migrare bzw. migratio“ (wandern, wegziehen, Wanderung) und wird im Duden mit „Wanderung von Menschen oder ganzen Volksgruppen“ gleichgesetzt.⁷ Eine allgemeingültige Bedeutung des Begriffes existiere jedoch nicht⁸, sodass sich dieser vielmehr aus unterschiedlichen Perspektiven und Teilbereichen zusammensetzt. Vornehmlich in der Soziologie ist der Begriff der Migration zentral in Gebrauch. Petrus Han setzt diesen im soziologischen Kontext mit Personen bzw. Personengruppen, die sich von einem Ort zum anderen Ort, geografisch oder räumlich aus einem Grund bewegt haben und einen dauerhaften Wohnortwechsel vorhaben, gleich.⁹ Der Begriff ‚Migration‘ wird laut des Historikers Bade als „[...] ein Konstituens der *Conditio humana* wie Geburt, Vermehrung, Krankheit und Tod [...]“¹⁰ beschrieben, während diese laut Düvell eine der größten gesellschaftlichen Herausforderungen unserer Zeit gesehen wird.¹¹

Obwohl Migrations- und Wanderungsbewegungen als fester Bestandteil der Menschheitsgeschichte gelten¹², wird der Begriff Migration heute zunehmend negativ konnotiert¹³ und als problematisches Lebensereignis dargestellt, das erhebliche Auswirkungen auf die Psyche eines Menschen hat, da ein konstantes kulturelles Bezugssystem als wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung einer ‚stabilen‘ sozialen Identität angesehen wird, auf die in den folgenden Kapiteln näher eingegangen wird.¹⁴ Diese

⁷ Vgl. Birsl, Ursula. Migration und Interkulturalität in Großbritannien, Deutschland und Spanien: Fallstudien aus der Arbeitswelt., 2003, S. 30 ff., sowie Vgl. Han, Petrus. Soziologie der Migration. Erklärungsmodelle, Fakten, politische Konsequenzen, Perspektiven. 4., unveränderte Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH; UVK Lucius. UTB Soziologie, 2016, S. 5 ff.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Bade, Klaus J. Migration, Flucht, Integration. Kritische Politikbegleitung von der „Gastarbeiterfrage“ bis zur „Flüchtlingskrise“. Erinnerungen und Beiträge. Karlsruhe: von Loeper Literaturverlag, 2017, S. 19.

¹¹ Vgl. Hower, Eric. „Franck Düvell: Europäische und internationale Migration. Einführung in historische, soziologische und politische Analysen: Hamburg: LIT-Verlag, 2006, S. 232 f.“, Politische Vierteljahresschrift: Zeitschrift der Deutschen Vereinigung für politische Wissenschaft, vol. 47, Nr. 4, 2006, S. 2 f.

¹² Vgl. Han, Petrus. Soziologie der Migration. Erklärungsmodelle, Fakten, politische Konsequenzen, Perspektiven. 4., unveränderte Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH; UVK Lucius. UTB Soziologie, 2016, S. 5 f., sowie Vgl. Kraler, Albert, Christof Parnreiter. Migration Theoretisieren. PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft, Vol. 35, 2005, S. 327.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Vgl. ebd.

negativen Folgen werden oft mit der Metapher der (kulturellen, sozialen, ethnischen) ‚Entwurzelung‘ beschrieben.¹⁵ Der Begriff ‚Migration‘ wird als ein Phänomen beschrieben, das eine Vielzahl unterschiedlicher Aspekte und Perspektiven umfasst, wie z. B. ökonomische, historische, sozialpolitische, psychologische, gesellschaftspolitische und soziologische.¹⁶ Die grundlegende und für diese Arbeit relevante Definition von Wanderung bzw. Migration ist der tatsächliche Ortswechsel von Personen. Dabei werden verschiedene Qualitäten wie z. B. die zurückgelegte Distanz, die (kulturelle) Differenz zwischen Ziel- und Herkunftsland oder auch die Dauerhaftigkeit des Ortswechsels zur Unterscheidung herangezogen.¹⁷ Um den Migrationsbegriff zu erklären und besser zu differenzieren, wurden mehrere Typologien entwickelt, die als Dimensionen bezeichnet werden. Dabei handelt es sich um die zeitliche Dimension (ist die Migration dauerhaft oder vorübergehend?), die Dimension der Entfernung, die politische Dimension, die Dimension des Wohn-, Aufenthalts- oder Arbeitsortes, die Dimension des Charakters der Entscheidung (freiwillig oder erzwungen), die Dimension des Zwecks und die Dimension des Akteurs.¹⁸ Diese Qualifizierungen bzw. die sogenannten Dimensionen müssen bei der näheren Beschreibung und Ausformulierung des Begriffs ‚Migration‘ berücksichtigt werden, da sie für das Verständnis und die Analyse der Vorgeschichte und für das weitere Vorgehen von großer Bedeutung sind. Unter Berücksichtigung all dieser Dimensionen bzw. Typologien fassen Anette Treibel und Dieter Nohlen das Phänomen ‚Migration‘ in einer umfassenden und detaillierten Definition zusammen:

Unter Migration lassen sich alle Flucht- und Wanderungsbewegungen verstehen, die mit einer räumlichen Verlagerung des Lebensschwerpunktes von Menschen einhergehen. Im Hinblick auf Ursprung und Ziel ist die internationale Migration von der Binnenmigration zu unterscheiden, die ihrerseits die Land-Land-Migration, die Land-Stadt-Migration sowie die Migration zwischen und innerhalb von Städten umfasst.¹⁹

¹⁵ Vgl. Skrabania, David. Rezension: Marius Otto: Zwischen lokaler Integration und regionaler Zugehörigkeit. Transnationale Sozialräume Oberschlesienstämmiger Aussiedler in Nordrhein-Westfalen (rezensiert von David Skrabania), 2017, S. 366., sowie Berry, John, Sam, David: Acculturation and Adaptation. In: Berry, John, Segall, Marshall, Kagitcibasi, Cigdem (Hrsg.). Handbook of Cross-Cultural Psychology. 2. Auflage. 3 - Social Behavior and Applications. Allyn & Bacon, Needham Heights, 1997, S. 304.

¹⁶ Vgl. Huster, Ernst-Ulrich, Boeckh, Jürgen. Handbuch, Armut und soziale Ausgrenzung. Deutschland, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008, S. 355 ff.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. Hower, Eric. Franck Düvell: Europäische und internationale Migration. Einführung in historische, soziologische und politische Analysen: Hamburg: LIT-Verlag 2006, 232 S., Politische Vierteljahresschrift: Zeitschrift der Deutschen Vereinigung für politische Wissenschaft, vol. 47, Nr. 4, 2006, S. 5 ff., sowie Treibel, Annette. Migration in modernen Gesellschaften: Soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht. 3. Aufl. Juventa-Verl, 2003, S.17 ff., sowie Han, Petrus. Soziologie der Migration. Erklärungsmodelle, Fakten, politische Konsequenzen, Perspektiven. 4., unveränderte Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH; UVK Lucius. UTB Soziologie, 2016, S. 27 ff.

¹⁹ Nohlen, Dieter. Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen, Hamburg, 2000, S. 519.

Migration ist der auf Dauer angelegte bzw. dauerhaft werdende Wechsel in eine andere Gesellschaft bzw. in eine andere Region von einzelnen oder mehreren Menschen. So verstandene Migration setzt erwerbs-, familienbedingte, politische oder biographisch bedingte Wanderungsmotive und einen relativ dauerhaften Aufenthalt in der neuen Region voraus; er schließt den mehr oder weniger kurzfristigen Aufenthalt zu touristischen Zwecken aus.²⁰

Entsprechend der Mehrdimensionalität von Migration sind auch die verschiedenen Migrationsformen wie beispielsweise Arbeitsmigration bzw. -wanderung, Familiennachzug/Kettenmigration, Fluchtmigration, transnationale Migration, Migration ethnischer Minderheiten, Bildungsmigration etc. zu berücksichtigen, die mit den unterschiedlichen Ursachen und Hintergründen von Migration verbunden sind.²¹ Um das Gesamtbild der Migration zu verstehen und das Thema umfassender behandeln und analysieren zu können, müssen auch die Ursachen, Folgen und Hintergründe berücksichtigt und einbezogen werden. Es werden *Push- und Pull-Faktoren* diskutiert, die in engem Zusammenhang mit den Erwartungen der Menschen und den Veränderungen der Lebensbedingungen stehen. Zu den *Push-Faktoren* zählen negative Veränderungen der Lebensbedingungen beispielsweise wie Krieg, Konflikte, Verfolgung, religiöse Unfreiheit, die ethnische und religiöse Diskriminierung, Armut, Arbeitslosigkeit, Naturkatastrophen und Umweltzerstörung.²² Im Gegensatz zu den *Push-Faktoren* basieren die *Pull-Faktoren* auf positiven Erwartungen, Möglichkeiten und Aktivitäten des Ziellandes. Diese positiven Anreize ziehen Menschen in das Zielland, weil sie dort bessere Lebensperspektiven als im Herkunftsland suchen. Vielversprechende Arbeitsmöglichkeiten, bessere zivilisatorische Standards bzw. Lebensbedingungen, soziale oder kulturelle Gründe können hierfür angeführt werden.²³ Laut Treibel findet die Migration statt, wenn „[...] eine Gesellschaft nicht in der Lage ist, die Erwartungen ihrer Mitglieder zu erfüllen.“²⁴ Letztlich existieren zahlreiche Theorien, Meinungen und Ansätze bezüglich dieser. Allen gemeinsam ist jedoch, dass ‚Migration‘ nicht nur als Begriff zu verstehen ist, sondern als ein langwieriger Prozess mit Vor- und Nachgeschichte, der Auswirkungen sowohl auf die betroffenen Menschen als

²⁰ Treibel, Annette. Migration in modernen Gesellschaften: Soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht. 3. Aufl. Juventa-Verl, 2003, S. 21.

²¹ Castles, Stephen, Miller, Mark J. The Age of Migration. Internationale Population Movements in the Modern World; 4. ed., rev. and updated, Basingstoke, 2009, S. 4 ff., sowie Treibel, Annette. Migration in modernen Gesellschaften: Soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht. 3. Aufl. Juventa-Verl, 2003, S. 21ff.

²² Vgl. Märker, Alfredo. „Günter Rieger: Einwanderung und Gerechtigkeit: Mitgliedschaftspolitik auf dem Prüfstand amerikanischer Gerechtigkeitstheorien der Gegenwart: Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S. 334., Politische Vierteljahresschrift: Zeitschrift der Deutschen Vereinigung für politische Wissenschaft, vol. 41, Nr. 2, 2000, S. 25 ff., sowie vgl. Nuscheler, Franz. Internationale Migration: Flucht und Asyl. 2. Aufl. VS, Verl. Für Sozialwiss, 2004, S.102 f.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Treibel, Annette. Migration in modernen Gesellschaften: Soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht. 3. Aufl. Juventa-Verlag, 2003, S. 42.

auch auf das Zielland hat. Migration, auch Einwanderung genannt, bringt neue Diskurse mit sich, wie z. B. Identitätsfindung oder Identitätskonflikte, auf die im folgenden Kapitel dieser Arbeit näher eingegangen wird.

2.2 Identitätstheorien

Die Thematik der Migration impliziert die Frage nach der Identität von Migranten und ist damit zentraler Bestandteil der deutschsprachigen Migrationsforschung.²⁵ Dahingehend stellt sich allerdings zunächst die Frage nach der Bedeutung des Identitätsbegriffes. Dieser leitet sich aus dem lateinischen Wort ‚idem‘ ab und meint ‚derselbe‘.²⁶ Das Substantiv ‚Identität‘ weist im Deutschen somit eine Transformation des ursprünglichen Terminus auf, der durch die Endung ‚-tät‘ gekennzeichnet wird.²⁷ Ülger Polat spricht in diesem Zusammenhang demgemäß von einem „Qualitätsbegriff“²⁸, der die Qualität des Seins meint. Dabei betont Polat, dass der Begriff aufgrund seiner Etymologie als Relationsbegriff zu verstehen ist, der ein Verhältnis impliziert. Identität setzt somit zwei Seiten voraus, das Selbst und die Umwelt, die die Frage nach der Identität aufwerfen.²⁹ Eine allgemeingültige Definition des Begriffes besteht allerdings nicht, da dieser ein komplexes Spektrum umfasst, dem kein universell geltender Inhalt zugeteilt werden kann. Jochen Neubauer greift einige dieser theoretischen Ansätze auf und bezieht das sich daraus ableitende Verständnis von Identität auf Filme und Literatur von Migranten. Auch in dieser Arbeit wird ein ähnlicher Ansatz verfolgt, sodass hier zunächst ausgewählte theoretische Ansätze der Identitätsforschung herangezogen werden, um ein für die Arbeit geltendes Verständnis herauskristalisieren zu können. Jochen Neubauer zufolge geht die bisherige Identitätsproblematik aus einem meist starren Identitätsbegriff hervor, innerhalb dessen die Formen ‚Personale‘ oder ‚Kollektive‘ Identität eine verminderte Differenzierung aufweisen.³⁰ Neubauer greift diese Forschungslücke auf, indem er die Identitätstheorien in Hinblick auf eine Unterscheidung aufführt, ohne dass deren Zusammenhang verschwindet. Sinnvoll erscheint es vorab, die Auffassung von Erik H. Eriksons als einer der ersten

²⁵ Vgl. Polat, Ülger. Soziale und kulturelle Identität türkischer Migranten der zweiten Generation in Deutschland. 1998, S. 19 f.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Vgl. ebd.

²⁹ Vgl. ebd.

³⁰ Neubauer, Jochen. Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akın, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu. Königshausen & Neumann, 2011, S. 53 ff.

Theoretiker der Identitätsforschung heranzuziehen. Erikson fasst unter Identität „[d]as bewusste Gefühl, eine persönliche Identität zu besitzen, beruht auf zwei gleichzeitigen Beobachtungen: der unmittelbaren Wahrnehmung der eigenen Gleichheit und Kontinuität in der Zeit, und der damit verbundenen Wahrnehmung, dass auch andere diese Gleichheit und Kontinuität erkennen“.³¹ Demzufolge hebt Neubauer insbesondere die Relevanz der Wahrnehmung der zeitlichen Kontinuität und der eigenen Gleichheit hervor, die auch als Begriff ‚Kohärenz‘ bezüglich dieser Thematik bezeichnet und verwendet wird.³² Während personale Identität als das Bewusstsein des Individuums bezüglich seiner eigenen Kontinuität und Kohärenz aufgefasst wird, werden „[m]it sozialer oder kollektiver Identität [...] Identifizierungen von Menschen untereinander benannt, also eine Vorstellung von Gleichheit oder Gleichartigkeit *mit anderen*“³³. Diesbezüglich wird die personale Identität durch das Bewusstsein der „Einheit und Nämlichkeit“ charakterisiert, welche auf „aktive, psychische Synthetisierens- oder Integrationsleistungen“³⁴ des Individuums zurückgeführt werden kann.³⁵

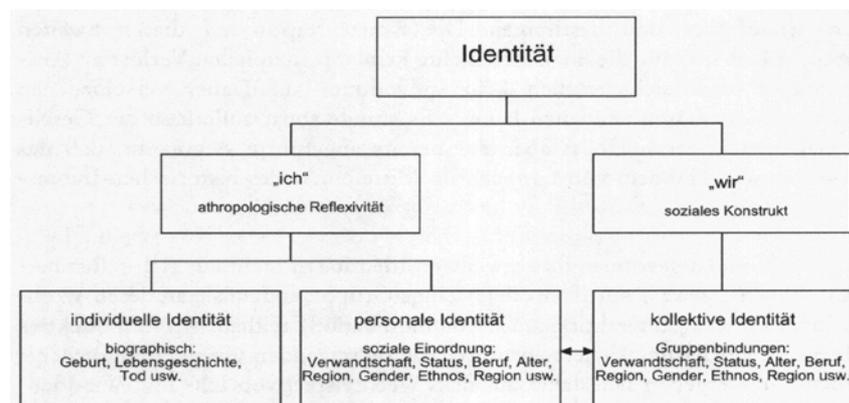


Abb.1: System der Identität nach J. Assmann 1997.³⁶

³¹ Erikson, Erik H., Hügel, Käte. Identität und Lebenszyklus: Drei Aufsätze. 1. Aufl. Suhrkamp, 1973, S. 18.

³² Vgl. Neubauer, Jochen. Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akın, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu. Königshausen & Neumann, 2011, S. 59 f.

³³ Wagner, Peter. Feststellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität. In: Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hrsg.): Identitäten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 45., sowie Niethammer, Lutz. Kollektive Identität: Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Originalausg. Rowohlt-Taschenbuch-Verl, 2000, S. 57.

³⁴ Straub, Jürgen. Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In: Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hrsg.): Identitäten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 75.

³⁵ Vgl. Straub, Jürgen. Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In: Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hrsg.): Identitäten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 75.

³⁶ Brather, Sebastian. 5. Kollektive Identitäten als soziale Konstrukte: IV. Identitäten: soziale und ethnische Gruppen. Germanische Altertumskunde Online, Hrsg. Sebastian Brather, Wilhelm Heizmann und Steffen Patzold. Berlin, New York: De Gruyter, 2010, S.99., sowie Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 7. Auflage, Verlag C.H.BECK Literatur - Sachbuch - Wissenschaft, 1992, S. 131 ff.

In Bezug auf die oben dargestellte Identitätssystematik nach Assman lässt sich feststellen, dass das Gefühl des ‚Ichs‘ und des ‚Wir‘ eng miteinander verbunden sind. Die individuelle Identität bezieht sich auf den einzigartigen Lebensweg einer Person, der sie von anderen unterscheidet. Die personale Identität bezieht sich auf die Eigenschaften und Rollen, die einem Individuum in bestimmten sozialen Situationen zugeschrieben werden. Die kollektive Identität ist das Bild, das eine Gruppe von sich selbst entwickelt und mit dem sich die Mitglieder identifizieren. Die personale und kollektive Identität beeinflussen einander und bestimmen die Position eines Individuums innerhalb verschiedener sozialer Gruppen.³⁷ Die einzelnen Identitätsbegriffe bzw. -dimensionen können wie folgt definiert werden.

Nach Assmann lässt sich kollektive Identität wie folgt beschreiben:

Das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich die Mitglieder identifizieren. Kollektive Identität ist eine Frage der Identifikation seitens der beteiligten Individuen. Es gibt sie nicht „an sich“, sondern immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen. Sie sind so stark oder so schwach, wie sie im Denken und Handeln der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln zu motivieren mag.³⁸

Die Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit der kollektiven Identität erfolgt individuell und auf unterschiedliche Weise. Dabei spielen wichtige Faktoren wie Herkunft, Wohnort, Religion, sowie ethnische Einflüsse usw. eine entscheidende Rolle bei der Orientierung und Zuordnung der eigenen Werte des jeweiligen Individuums. Die Einflüsse der kollektiven Strukturen tragen maßgeblich zur Identitätsbildung bei und haben für den Menschen eine große Bedeutung in Bezug auf das Gefühl der Zugehörigkeit und die Orientierung in einer Gemeinschaft. In diesem Zusammenhang wird über die wesentlichen Bestandteile der kollektiven Identität gesprochen, nämlich die nationale Identität und ethnische Identität.

Laut Leggewie wird ethnische Identität wie folgend bezeichnet:

Die für individuelles und kollektives Handeln bedeutsame Tatsache, dass eine relativ große Gruppe von Menschen durch den Glauben an eine gemeinsame Herkunft, durch Gemeinsamkeiten von Kultur, Geschichte und aktuellen Erfahrungen verbunden sind und ein bestimmtes Identitäts- und Solidarbewußtsein besitzen.³⁹

³⁷ Vgl. Brather, Sebastian. 5. Kollektive Identitäten als soziale Konstrukte: IV. Identitäten: soziale und ethnische Gruppen. Germanische Altertumskunde Online, Hrsg. Sebastian Brather, Wilhelm Heizmann und Steffen Patzold. Berlin, New York: De Gruyter, 2010, S. 99., sowie Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Verlag C.H.Beck, 1992, S. 131 ff.

³⁸ Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, 1992, S. 132. in: Neubauer, Jochen: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011, S. 86 f.

³⁹ Heckmann, Friedrich. Ethnische Minderheiten, Volk und Nation: Soziologie Inter-ethnischer Beziehungen. Enke, 1992, S.56.

Gemeinsame Werte, Verhaltensweisen und emotionale Handlungsmuster dienen dazu, Individuen miteinander zu verbinden und eine Identifikation untereinander zu ermöglichen. Ebenso muss dazu die kulturelle Identität kurz erwähnt werden. Arnd Uhle definiert kulturelle Identität folgendermaßen:

Unter kultureller Identität wird die Gesamtheit der kulturell geprägten Werte samt der daraus resultierenden Weltansichten und Denkweisen sowie der ebenfalls kulturell geprägten Verhaltens- und Lebensweisen verstanden, die das Eigenbild einer Kulturgemeinschaft – namentlich einer Nation – prägen.⁴⁰

Jochen Neubauer betont den engen Zusammenhang zwischen den sozialwissenschaftlichen Konzepten von nationaler, ethnischer und kultureller Identität.

Die Begriffe nationale Identität und ethnische Identität sind in vielerlei Hinsicht mit dem Begriff der kulturellen Identität verbunden. Häufig werden die genannten Begriffe in ähnlicher Bedeutung benutzt, zum Teil werden sie als Synonyme angesehen. Angesichts der weiten Verbreitung eines holistischen Kulturbegriffs, der auf ethnische Kategorien zurückgreift, kann das Zusammenrücken der genannten Begriffe nicht weiter verwundern.⁴¹

Normalerweise laufen all diese identitätsbildenden und -erhaltenden Prozesse auf einer unbewussten Ebene ab.⁴² Wenn jedoch über die Bedingungen der Migration gesprochen wird, entsteht eine andere Situation bzw. Ausgangslage. Petra Thore beschreibt diese Situation folgendermaßen:

Die Entfernung von der Ursprungsgesellschaft, der Dauerkontakt der Migrantin und des Migranten mit der Fremde, auch die Sprachkontaktsituationen und die Erosion der Muttersprache, die sie auf ihre eigene Fremde in unterschiedlichen Kontexten unerbittlich aufmerksam machen, zwingen die Migrantin und den Migranten zur verstärkten Bewusstwerdung dieser Prozesse, die Vorteile und Entwicklung, aber auch Verluste und Leiden beinhalten können.⁴³

Den Migranten, die zur Minderheit einer Gesellschaft gehören, wird bewusst, dass sie ‚fremd‘ seien. Dies geschieht häufig sowohl durch Selbstreflexion ihrer eigenen Fremdheit als Mitglied einer Minderheit einer größeren Gesellschaft, als auch durch äußerliche

⁴⁰ Scholz, Rupert. Kulturelle Identität: Über Multikulturalität im Unterschied zu Multikulturalismus, 53 (August 2008) 465, 2008, S. 35 ff.

⁴¹ Neubauer, Jochen. Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer, Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akın, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu. 2011, S. 104.

⁴² Erikson, Erik H., Hügel, Käte. Identität und Lebenszyklus: Drei Aufsätze. 1. Aufl. Suhrkamp, 1973, S. 140 f.

⁴³ Reeg, Ulrike, Thore, Petra. „Wer bist du hier in dieser Stadt, in diesem Land, in dieser neuen Welt“: die Identitätsbalance in der Fremde in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Migrantinnenliteratur. Uppsala: Univ., 2004, S. 19.

Faktoren. Dazu gehören medial vermittelte oder alltägliche Identitätsbeschreibungen, die auf Stereotypen, Wahrnehmungsmustern und projektiven Mechanismen der Fremdwahrnehmung beruhen, so dass Migranten nicht als Individuen, sondern als bloße Repräsentationen ihrer Kulturen wahrgenommen werden.⁴⁴ Anja Hall beschreibt dies mit den Worten:

Bei häufiger Wiederholung der Zuschreibung bestimmter Persönlichkeitsmerkmale durch andere Personen beginnen die Zielpersonen‘ allmählich zu glauben, dass sie tatsächlich so beschaffen sind, wie sie gesehen und beurteilt werden. Sie passen ihr Verhalten den Erwartungen bzw. Zuschreibungen der anderen an und verstärken so den Einfluss dieser Fremd- oder Selbstattributionen. Schließlich fühlen sie sich verpflichtet, eine bestimmte Identität anzunehmen und auszutragen.⁴⁵

Nach Hall befinden sich Migranten in einer Situation, in der sie eine Identität annehmen, die durch Zuschreibungen von außen geprägt ist. Letztlich nehmen diese Fremdzuschreibungen Einfluss auf die kollektive Identität der Migranten. Die kollektive Identität hingegen bestehe, wenn die ‚personale Identität‘ einer Vielzahl von Menschen auf ein Kollektiv hin ausgerichtet werde. Die Identitätsfindung und -entwicklung hängen in diesem Zusammenhang von verschiedenen Komponenten und deren Harmonie miteinander ab. Jedes Individuum bringt unterschiedliche Erfahrungen, Erlebnisse, Erinnerungen und Geschichten mit sich, die entsprechend unterschiedlich interpretiert und repräsentiert werden. Ein Beispiel dafür sind zwei verschiedene Migranten, die aus verschiedenen Städten der Türkei nach Deutschland gereist sind. Obwohl sie ethnische, kulturelle oder traditionelle Ähnlichkeiten aufweisen, könnten sie trotzdem unterschiedliche Vorstellungen von kollektivem Gedächtnis oder Erinnerungskultur gehabt haben.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Definition des Identitätsbegriffs im Zusammenhang mit Migranten eine komplexe Angelegenheit ist. Dies liegt daran, dass sie mit der Vielfalt und der Neufindung der eigenen Identität in einer neuen und fremden Gesellschaft einhergeht. Zudem spielt das Aufwachsen in verschiedenen Kulturen und der Einfluss des sozialen Umfelds eine Rolle, was zu einer sogenannten „Mischidentität“ führt.⁴⁶ Diese repräsentiert sowohl eine Verbundenheit mit dem Herkunftsland Türkei als auch eine Bindung an Deutschland. Besonders deutlich wird dies bei der zweiten und dritten

⁴⁴ Vgl. Neubauer, Jochen. Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer, Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu. 2011, S. 60 f.

⁴⁵ Hall, Anja. Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung – der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 22.

⁴⁶ Vgl. Geißler, Rainer. Was ist ‚Mediale Integration‘? Rolle der Medien bei der Eingliederung von MigrantInnen. Television / Internationales Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen (IZI) beim Bayerischen Rundfunk, 2008, S. 15 ff.

Generation, die mittlerweile als vollständig integriert im deutschen Aufnahmeland gelten und teilweise auch erfolgreiche Bildungs- und Erwerbsbiografien aufweisen. In diesem Fall ist auch von einer ‚hybriden Identität‘ die Rede.⁴⁷

*Wie sollen wir integriert werden, wenn Deutsch ein Teil von uns ist?
Ich bin weder deutsch noch ausländisch und trotzdem beides!⁴⁸*

3. Videofilme als Instrument der Erinnerungskultur und des kollektiven Gedächtnisses

Was mich irgendwie dran fasziniert hat diesen ganzen Film zu machen [...] also ich saß vor kurzem mit meinen Eltern zusammen und meine Mutter hat mir Anekdoten erzählt von der Zeit, wie sie frisch nach Deutschland kamen, ich war so fasziniert davon, also ich war so platt, das ist eine Zeit über die ich so wenig weiß. Meine Eltern waren jünger als ich jetzt und sind in ein fremdes Land gegangen.⁴⁹

In diesem Kapitel sollen zunächst die Begriffe ‚Erinnerungskultur‘, ‚kollektives Gedächtnis‘ und ‚kulturelles Gedächtnis‘ geklärt werden, um sie anschließend in Bezug zum Videofilm zu setzen und ihre Bedeutung für die Filmemacher, sowie ihren Einfluss auf die Filmanalyse besser zu verstehen. Zunächst wird die Erinnerungskultur beschrieben, in der Individuen und Gesellschaften mit ihrer Vergangenheit und Geschichte umgehen. Es gibt verschiedene Formen von Erinnerungskulturen, die historisch und kulturell variieren und als unterschiedliche Ausprägungen des kollektiven Gedächtnisses betrachtet werden können.⁵⁰ Der Begriff Erinnerungskultur wird in den Kulturwissenschaften verwendet. Hans Günter Hockerts definiert ihn als Sammelbegriff für den nicht-wissenschaftlichen Umgang mit Geschichte in der Öffentlichkeit.⁵¹ Christoph Cornelißen bezieht auch den wissenschaftlichen Bereich mit ein und definiert Erinnerungskultur als Oberbegriff für alle Formen des bewussten Erinnerns an historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Prozesse.

⁴⁷ Vgl. Geißler, Rainer. Was ist ‚Mediale Integration‘? Rolle der Medien bei der Eingliederung von MigrantInnen. *Television / Internationales Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen (IZI) beim Bayerischen Rundfunk*, 2008, S. 15 ff.

⁴⁸ Badawia, Tarek. Mittendrin und/oder nur dazwischen? Identitätskonzepte von Migrantinnen und Migranten. In: Helga Theunert (Hg.): *Die Rolle der Medien für Integration und interkulturelle Verständigung*, 2008, S. 30 f.

⁴⁹ Akın, Fatih. *Wir haben vergessen zurückzukehren*, 60 min., München: Megaherz TV Fernsehproduktion, 2001, [00:56–01:35].

⁵⁰ Vgl. Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur. Eine Einführung*. 3. Auflage. Stuttgart 2017, S. 18 ff.

⁵¹ Vgl. Cornelißen, Christoph. Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven. In: *Verband der Geschichtslehrer Deutschlands, Herausgebendes Organ. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht GWU; Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands*, 54. 2003, S. 550 ff.

Dabei kann es sich sowohl um ästhetische als auch um politische oder kognitive Aspekte handeln. Erinnerungskultur findet in allen Formen des kollektiven Gedächtnisses statt, sowohl im geschichtswissenschaftlichen Diskurs als auch in der privaten Erinnerung. Träger der Erinnerungskultur können Individuen, gesellschaftliche Gruppen sowie Staat und Nation sein. Alle Formen der Aneignung vergangener Erinnerungen wie Texte, Bilder, Denkmäler, Gebäude, Feste und Rituale sind gleichberechtigte Bestandteile der Erinnerungskultur. Der Begriff ist synonym mit dem der Geschichtskultur, betont aber stärker die funktionale Nutzung der Vergangenheit für gegenwärtige Zwecke und die Konstruktion einer historisch begründeten Identität.⁵² Jan Assmann argumentiert, dass die Erinnerungskultur der eigenen sozialen Gruppe dazu dient, die Frage zu stellen und zu beantworten, was wir nicht vergessen dürfen. Dies trägt zur Stärkung des Zusammenhalts in der Gemeinschaft bei.⁵³ Die Existenz einer Erinnerungskultur setzt voraus, dass die Vergangenheit durch verschiedene Zeugnisse präsent ist und sich in charakteristischer Weise von der Gegenwart unterscheidet. Der Begriff „Erinnerungskultur“ ist nicht gleichbedeutend mit dem Begriff „Tradition“, da dieser den Bruch zwischen Vergangenheit und Gegenwart verschleiert und die Kontinuität betont.⁵⁴ Aleida Assmann sieht in dem Begriff ‚Erinnerungskultur‘ einen überstrapazierten Begriff mit sehr unterschiedlichen Bedeutungen. Dabei unterscheidet sie drei Bedeutungen des Begriffs: Erstens als Sammelbegriff für die Vielfalt und Intensivierung der Zugänge zur Vergangenheit, wobei die Erinnerungsarbeit zunehmend den Bereich der akademischen Spezialisierung verlässt. Zweitens bezieht sich der Begriff auf die Aneignung der Vergangenheit durch eine Gruppe, die identitätsstiftend wirkt und deren Werte bestätigt werden. Drittens versteht sie unter ‚ethischer Erinnerungskultur‘ die kritische Auseinandersetzung mit staatlichen und gesellschaftlichen Verbrechen unter besonderer Berücksichtigung der ‚Opferperspektive‘.⁵⁵ Die Erinnerungskultur überwindet die beschränkte Sichtweise, indem sie zum ersten Mal in der Geschichte die Möglichkeit bietet, sich an die Gemeinschaft zu erinnern und dabei auch die Fehler und Verbrechen der eigenen Vergangenheit anzuerkennen.⁵⁶

⁵² Vgl. Cornelißen, Christoph. Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven. In: Verband der Geschichtslehrer Deutschlands, Herausgebendes Organ. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht GWU; Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands, 54. 2003, S. 550 ff.

⁵³ Vgl. Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis. 2. Auflage. C.H.Beck, München 1997, S. 30 f.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 34 f.

⁵⁵ Vgl. Assmann, Aleida. Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. C.H.Beck, München, 2. Aufl. 2016, S. 32 ff.

⁵⁶ Deutschlandfunkkultur.de., Aguigah, René. Aleida und Jan Assmann über Erinnerungskultur - Raus aus den Ideologien! Deutschlandfunk Kultur. Online abgerufen unten: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/aleida-und-jan-assmann-ueber-erinnerungskultur-raus-aus-den-100.html> am 24.11.2023.

Im folgenden Abschnitt wird auf den damit verbundenen Begriff des "kulturellen Gedächtnisses" eingegangen. Der von Jan und Aleida Assmann in den 1980er Jahren eingeführte Begriff, das "kulturelle Gedächtnis"⁵⁷ umfasst die Archivierung von identitätsrelevanten Wissensbeständen, die über mehrere Generationen hinweg übertragen und mittels kultureller Techniken gespeichert werden.⁵⁸ Damit wird nicht nur der Zusammenhang zwischen Kultur und Identität bestätigt, sondern auch ein Bezug zu dem kollektiven Gedächtnis hergestellt, das durch das kulturelle Gedächtnis erweitert wird. Das kulturelle Gedächtnis und die kulturelle Erinnerung spielen heute im Medium Film eine wichtige Rolle, so dass Astrid Erll und Stephanie Wodanka den Film als Leitmedium der Erinnerungskultur aus unterschiedlichen Ansätzen und Perspektiven beleuchteten.⁵⁹

Seit dem Zweiten Weltkrieg ist das Medium des bewegten Bildes zu einem Medium der Vergangenheitsdarstellung und -deutung geworden. Diesbezüglich sei zwar hervorzuheben, dass Medien wie Bücher oder auch das Radio von diesem nicht abgelöst werden, der Film allerdings in Hinblick auf die Erinnerungskultur eine primäre Wirkmacht zu äußern vermag.⁶⁰ Nichtsdestotrotz existieren bezüglich der Gedächtnisforschung seitens der Kulturwissenschaft wenig Beiträge, die explizit dem Format des Films als einem Medium des kollektiven Gedächtnisses gewidmet sind. In Anlehnung an die Forschungen von Aleida und Jan Assmann konzentriert sich die Gedächtnisforschung vor allem auf die Leistungsfähigkeit verschiedener ‚Speichermedien‘.

‚Speichermedien‘ implizieren Aleida Assmann nach eine „[...] identitätsstabilisierende Langzeitkommunikation [...]“⁶¹. Das Spektrum solcher Medien wie der Bibel oder Texte der Nationalliteratur, die zumeist zur Hochkultur gehören, und der soziale Kontext, der sie produziert, auslegt, kanonisiert und tradiert, bilden in diesem Sinne das ‚Gedächtnis‘ der Kultur. Filme und Fernsehbeiträge über historische Ereignisse können demnach als Erinnerungsangebote begriffen werden, da sie neben dem Informationstransfer und einem

⁵⁷ Vgl. Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis. In: Derselbe: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in Josephs Romanen Beck, München 2006, S. 67 ff.

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Vgl. Erll, Astrid, Wodianka, Stephanie. Film und kulturelle Erinnerung, Hrsg. Astrid Erll, Stephanie Wodianka, Berlin, New York: De Gruyter, 2008, S. 3 ff.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Vgl. Assmann, Aleida. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 3. Auflage. Beck, München 2006, S. 19 f., sowie Assmann, Aleida, Assmann, Jan. Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weischenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften. Westdeutscher Verlag, Opladen 1994, S. 114 ff.

unterhaltenden Charakter eine Erinnerungsfunktion aufweisen.⁶² Angesichts der Betonung des rekonstruktiven und perspektivischen Charakters des kulturellen Gedächtnisses von Aleida und Jan Assmann (1994), der aus der jeweiligen Gegenwart resultiert, ist es von Bedeutung, die Aufmerksamkeit auf die Akteure in der Erinnerungskultur zu lenken. Denn Produzenten und Rezipienten von Erinnerungsangeboten spielen eine entscheidende Rolle im sozialen Prozess der Rekonstruktion und Interpretation vergangener Ereignisse.⁶³

Bei der Analyse von Medien aus einer erinnerungskulturellen Perspektive sind verschiedene Faktoren von Bedeutung, darunter Kommunikationsinstrumente, Medientechnologien, Institutionalisierung und spezifische Medienangebote. Die Konzeption von Jan und Aleida Assmann betrachtet ein Medium als grundlegendes Vermittlungsinstrument. Kulturelle Erinnerung existiert demnach nicht in einem isolierten Zustand, sondern entsteht als Resultat von kommunikativen, sozialen, kulturellen und geschichtspolitischen Prozessen. Daher kann dargelegt werden, dass es keinen eigenständigen Erinnerungsfilm gibt.⁶⁴ „[...] Medien werden erst durch bestimmte Formen des sozialen Gebrauchs zu Medien des kollektiven und [kulturelles] Gedächtnisses“⁶⁵. Erll betonte, dass der Erinnerungsfilm vielmehr innerhalb der sozialen Systeme produziert werden müsse.⁶⁶

Erll argumentiert, dass die Erforschung des Films als Medium des kollektiven Gedächtnisses unter Berücksichtigung gesellschaftssystemischer Aspekte erfolgen sollte. Dazu gehören Sendeplätze, Einschaltquoten, Marketingstrategien, Preisverleihungen, öffentliche Diskussionen, didaktische Aufbereitung von Filmen und deren Verankerung. Erll betont, dass ‚Erinnerungsfilme‘ nur in einem medialen Zusammenhang ihre Wirkung entfalten können. Das bedeutet auch, dass kein Film unabhängig von medienkulturellen Kontexten ein Erinnerungsfilm sein kann, selbst wenn er einen starken Bezug zur Vergangenheit und

⁶² Vgl. Assmann, Aleida. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 3. Auflage. Beck, München 2006, S. 19 f., sowie Assmann, Aleida, Assmann, Jan. Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weischenberg (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften. Westdeutscher Verlag, Opladen 1994, S. 114 ff.

⁶³ Vgl. Kramer, Sven. Vorwort. in: Sven Kramer (Hg.): Die Shoah im Bild. München: edition text + Kritik, 2003, S. 7 ff., sowie Assmann, Aleida. Vier Formen des Gedächtnisses – eine Replik, Erwägen, Wissen Ethik 13/2002, Heft 2, 2002, S. 230 ff., sowie Giesen, Bernhard. Soziologische Notizen, Erwägen Wissen Ethik 13 / 2002, Heft 2, 2002, S. 203 ff.

⁶⁴ Vgl. Schulz, Sandra. Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust: die Deutsche Erstaussstrahlung der US-Amerikanischen Fernsehserie Holocaust im Jahre 1979. Historical Social Research / Historische Sozialforschung, vol. 32, Nr. 1 (119), 2007, S. 195 ff.

⁶⁵ Erll, Astrid, Wodianka, Stephanie. Film und kulturelle Erinnerung, Hrsg. Astrid Erll, Stephanie Wodianka, Berlin, New York: De Gruyter, 2008, S. 10.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 10 ff.

zum kulturellen Gedächtnis hat. Die Kategorie ‚Erinnerungsfilm‘ basiert daher nicht primär auf werkimmanenten Kriterien, sondern ergibt sich erst aus der Analyse komplexer medienkultureller Dynamiken.⁶⁷ Aufgrund dieser Tatsache kann der Begriff ‚Erinnerungsfilm‘ nicht im eigentlichen Sinne als Filmgenre betrachtet werden, sondern eher als ein soziales Phänomen, das sich auf verschiedene Filmgenres beziehen kann und eine spezifische Art des Umgangs mit ihnen in soziokulturellen Kontexten darstellt. Erinnerungsfilme können beispielsweise Geschichtsfilme sein, die vergangene Ereignisse darstellen.⁶⁸ Auch andere filmische Genres wie Musikfilm, Liebesfilm, Western oder Science Fiction können zu Erinnerungsfilmen werden, wenn sie in einer Gemeinschaft als Darstellung von Herkunft, Identität und spezifischen Werten betrachtet werden. Darüber hinaus können sie ihren Status als Erinnerungsfilm auf die Erinnerung an bestimmte mediale Formen stützen, indem sie beispielsweise Gattungskonventionen (wie im Stummfilm), mediale Strategien (wie Kameraeinstellungen) oder mediengeschichtliche Charakteristika (wie Körnung) thematisieren oder nutzen, um damit verbundene Erinnerungen zu vermitteln.⁶⁹

Der Status eines Films als Erinnerungsfilm wird nicht durch den Gegenstand, der im Film erinnert wird, bestimmt, sondern vielmehr durch das, was außerhalb des Films an Erinnerungen damit verbunden ist. Aus diesem Grund sind grundsätzlich alle Filmgattungen von Interesse für die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung, angefangen bei fiktionalen Kinofilmen und TV-Spielfilmen bis hin zu Dokumentationen und Doku-Dramen.⁷⁰ Fatih Akins Filme sind für diese Arbeit geeignete Beispiele für Werke, die viele Erinnerungen und das kulturelle Gedächtnis in sich tragen. Die Tatsache, dass selbst in Fatih Akins Familie eine solche Vielfalt an Erfahrungen vorhanden ist, macht dies deutlich.⁷¹

⁶⁷ Erll, Astrid, Wodianka, Stephanie. Film und kulturelle Erinnerung, Hrsg. Astrid Erll, Stephanie Wodianka, Berlin, New York: De Gruyter, 2008, S. 6 ff.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 7 ff.

⁶⁹ Vgl. Erll, Astrid, Wodianka, Stephanie. Film und kulturelle Erinnerung, Hrsg. Astrid Erll, Stephanie Wodianka, Berlin, New York: De Gruyter, 2008, S. 7 ff.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Vgl. Brunow, Dagmar. Film als kulturelles Gedächtnis der Arbeitsmigration: Fatih Akins Wir haben vergessen zurückzukehren. In: Şeyda Ozil, Michael Hofmann, Yasemin Dayıoğlu-Yücel (ed.). 50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland. Göttingen: V&R Unipress Türkisch-deutsche Studien, 2011, S. 183 ff.

Die Pluralform [Erinnerungskulturen] zeigt an, dass wir es niemals, auch nicht in den homogensten Kulturen, mit nur einer einzigen Erinnerungsgemeinschaft zu tun haben. Im Gegenteil, jede Gesellschaft weist eine Vielzahl koexistierender, häufig konkurrierender kollektiver Gedächtnisse auf.⁷²

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Erinnerungskultur und kollektives Gedächtnis im deutsch-türkischen Kino eine wichtige Rolle spielen. Anhand der Filmbeispiele wird deutlich, dass das sogenannte ‚deutsch-türkische Kino‘ zwar vielfältig und offen ist, aber dennoch wiederkehrende Elemente aufweist. Dazu gehören Intensität, Expressivität, Authentizität, Menschlichkeit, Heimat, Identität, Reise, Suche, Musik, Sprache, Grenzüberschreitung, Postmigration, Erinnerungskultur, persönliche Erfahrungen und gesellschaftspolitisches Engagement. Inwieweit die filmischen Elemente in den ausgewählten Filmbeispielen sowohl inhaltlich dargestellt als auch audiovisuell umgesetzt wurden, wird in den folgenden Kapiteln dieser wissenschaftlichen Arbeit untersucht.

4. Geschichte der türkischen Migration in Deutschland von 1960 bis heute

Wir riefen Arbeitskräfte, und es kamen Menschen.

In diesem Kapitel der Arbeit wird der historische Hintergrund der türkischen Zuwanderung nach Deutschland erläutert, um das Gesamtbild besser verstehen und analysieren zu können. Die türkischstämmige Wohnbevölkerung ist längst zu einem festen Bestandteil Deutschlands geworden. Die Ausführungen in diesem Kapitel sollen die Geschichte dieses festen und größten Bestandteils Deutschlands näher beleuchten und somit neue Perspektiven schaffen, die im weiteren Verlauf der Arbeit eine große Rolle spielen werden.

Das Wirtschaftswunder, das unerwartet schnelle und anhaltende Wirtschaftswachstum in der Bundesrepublik Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg⁷³, führte zu einem großen Arbeitskräftemangel, so dass die Bundesregierung mit verschiedenen Ländern ein Regierungsabkommen über die Anwerbung sogenannter ‚Gastarbeiter‘ schloss, um den enormen Bedarf an Arbeitskräften zu decken. Am 30. Oktober 1961 wurde das Anwerbeabkommen mit der Türkei geschlossen, in dessen Folge rund 867.000 türkische

⁷² Nünning, Ansgar, Nünning, Vera.: Konzepte der Kulturwissenschaften, Stuttgart: Verlag J.B Metzler, 2003, S. 176.

⁷³ Ewert, Tobias, et al., Der Brockhaus Zeitgeschichte: vom Vorabend des Ersten Weltkrieges bis zur Gegenwart, 2003; Wirtschaftswunder. In: Brockhaus, die Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden. Band 24, 1999.

Gastarbeiter in die Bundesrepublik Deutschland kamen.⁷⁴ Die sogenannten Gastarbeiter, auch Pioniere genannt, nutzten die Chance auf besserer Arbeitsmöglichkeiten als in ihren Heimatländern und wanderten nach Deutschland aus.⁷⁵ Die Arbeitskräfte, meist junge, gesunde Männer, hatten die Absicht, nur wenige Jahre im fremden Land (hier ist Deutschland gemeint) zu bleiben, etwas Geld zu sparen und dann in ihre Heimat zurückzukehren.⁷⁶ Insofern wurden von Seiten der Bundesrepublik Deutschland keine Integrationsmaßnahmen im Hinblick auf den geplanten Aufenthalt der Migranten ergriffen und initiiert. Da sie nur Gäste auf Zeit in Deutschland waren, wurden ihnen auch keine Bildungsmöglichkeiten, soziokulturelle Chancen, sowie gerechte Arbeits- und Wohnmöglichkeiten geboten.⁷⁷ Nach ihrer Ankunft wurden die türkischen Gastarbeiter meist in sehr beengten und unkomfortablen Unterkünften in der Nähe ihrer Arbeitsstätten untergebracht, die aus überfüllten und kalten Baracken bestanden.⁷⁸ Die sogenannten Gastarbeiter wurden vor allem im Bergbau, in der Eisen- und Stahlindustrie und in der Automobilindustrie eingesetzt, wo sie schwere körperliche, schmutzige und zumeist gesundheitsschädliche Arbeiten verrichteten.⁷⁹

Der Enthüllungsjournalist Günter Wallraff stellte fest, dass türkischstämmige Menschen bzw. Gastarbeiter im Vergleich zu ihren deutschen Arbeitskollegen überwiegend längere Arbeitszeiten, niedrigere Löhne und mangelnde Sicherheitsvorkehrungen hinnehmen müssen.⁸⁰ Die zunächst strengen Kriterien für den Aufenthalt von Gastarbeitern wurden 1971 gelockert. Dies führte dazu, dass „[...] viele der damaligen Gastarbeiter die

⁷⁴ Vgl. Gögercin, Süleyman. Rezension vom 19.02.2007 zu: Gesa Reiff: Identitätskonstruktionen in Deutschland lebender Türken der zweiten Generation. Ibidem-Verlag, Hannover, 2006. Online abgerufen unten: Socialnet Rezensionen, <https://www.socialnet.de/rezensionen/4554.php>, 01.11.2023 am 30.11.2023., S. 18 ff.

⁷⁵ Vgl. Raiser, Ulrich. Erfolgreiche Migranten im deutschen Bildungssystem - es gibt sie doch: Lebensläufe von Bildungsaufsteigern türkischer und griechischer Herkunft. Lit-Verlag 2007, S. 12 ff., sowie Vgl. Sonnenberger, Barbara. Gastarbeit oder Einwanderung? Migrationsprozesse in den Fünfziger- und Sechzigerjahren am Beispiel Südhessen, in: Archiv für Sozialgeschichte, Jg. 42, 2002, S. 82 f.

⁷⁶ Vgl. Herbert, Ulrich. Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland. München: Verlag C.H. Beck, 2001, S. 212 f.

⁷⁷ Vgl. Mecheril, Paul. Einführung in die Migrationspädagogik. Weinheim und Basel: Beltz, 2004, S. 32 ff.

⁷⁸ Vgl. Klausmann, U. (2011, 30. Oktober). Ein kompliziertes Verhältnis. Deutschlandfunk. Online abgerufen unten: <https://www.deutschlandfunk.de/ein-kompliziertes-verhaeltnis-102.html> am 10.10.2023.

⁷⁹ Vgl. Rundfunk, B. (2011, 26. Oktober). Beitrag der Gastarbeiter: „Ohne Ausländer wäre BMW lahmgelegt“ Bayerischer Rundfunk. Online abgerufen unten: <https://www.br.de/nachricht/anwerbeabkommen-tuerkei-gastarbeiter112.html> am 10.10.2023.

⁸⁰ Vgl. Wallraff, Günter. Ganz Unten. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1985, S. 37 ff., sowie 84 ff., sowie Thelen, Sybille. Migranten aus der Türkei, in: Meier-Braun, Karl-Heinz und Weber, Reinhold. (Hrsg.): Deutschland, Einwanderungsland: Begriffe - Fakten - Kontroversen. Deutschland, Kohlhammer Verlag, 2017, S. 64 ff.

Gelegenheit nutzten, ihre Familien wieder zusammenzuführen und nach Deutschland zu holen“.⁸¹

Jedoch wurde seitens der Bundesregierung auf „[...] Bestandsaufnahmen und Entwicklungsperspektiven lange Zeit mit defensiver Erkenntnisverweigerung“⁸² reagiert und sich kontinuierlich geweigert, sich als Einwanderungsland anzuerkennen. Demzufolge „[...] wurden die 1980er Jahre für die Gestaltung der Problembereiche von Migration, Integration und Minderheiten zum historisch verlorenen Jahrzehnt“.⁸³ Schließlich hat sich Deutschland Ende 1990 selbst als Einwanderungsland bezeichnet und die deutsche Bundesregierung musste gesellschaftliche, politische, kulturelle, rechtliche und institutionelle Veränderungen einleiten.⁸⁴ Aufgrund dieser verzögerten Entscheidung in der Politik ergeben sich Konsequenzen, die bis zur heutigen Zeit Auswirkungen haben, weil für längere Zeit Menschen mit Migrationshintergrund „[...] als Fremde und eigentlich nicht Zugehörige konstruiert und behandelt“ wurden.⁸⁵ Unabhängig davon, ob die erste Generation der türkischen Zuwanderer aus ländlichen oder städtischen Gebieten nach Deutschland kam, und unabhängig davon, ob sie qualifiziert oder gebildet war, war die erste Generation der türkischen Zuwanderer überwiegend traditionell, religiös und konservativ geprägt.⁸⁶ Moderne Technik, industrielle Großstädte, der freizügige westliche Lebensstil, kulturelle, religiöse und soziale Unterschiede wie Trink- und Esskultur oder Sprache lösten bei den türkischen Gastarbeitern, die neu in Deutschland und zum ersten Mal soweit westlich von ihrer Heimat waren, einen ‚Kulturschock‘ aus.⁸⁷ Nach Hoffman hängt das Auftreten eines ‚Kulturschocks‘ von verschiedenen Perspektiven ab und manifestiert sich wie folgt: Stärke der kulturellen Differenz (große Unterschiede zwischen der eigenen und der neuen

⁸¹ Schührer, Susanne. Türkeistämmige Personen in Deutschland-Erkenntnisse aus der Repräsentativuntersuchung ‚Ausgewählte Migrantengruppen in Deutschland 2015 (RAM)‘. Working Paper 81 des Forschungszentrums des Bundesamts. Nürnberg: Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, 2018, S. 15 f.

⁸² Bade, Klaus J. Homo Migrans. Wanderungen aus und nach Deutschland. Erfahrungen und Fragen. Essen: Klartext (Stuttgarter Vorträge zur Zeitgeschichte, Bd. 2), 1994, S. 40 f.

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ Vgl. Sauer, Martina und Brinkmann, Heinz Ulrich. Einführung. Integration in 65 Deutschland. In: Heinz Ulrich Brinkmann & Martina Sauer (Hrsg.). Einwanderungsgesellschaft Deutschland. Entwicklung und Stand der Integration. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2016, S. 1 ff.

⁸⁵ Vgl. Mecheril, Paul. Migrationspädagogik – Ein Projekt. In: Paul Mecheril (Hrsg.). Handbuch Migrationspädagogik. Weinheim und Basel: Beltz, 2016, S. 8.

⁸⁶ Vgl. Weißköppel, Cordula. Die Zweite Generation. Aufwachsen mit Alters- und Kultur-Differenzen im Einwanderungsland. Zeitschrift für Ethnologie. 132.2, 2007, S. 517 f, sowie Çirak, Tuba. Deutschland als Begegnungsort der kulturellen Konflikte in Deutsch – Türkischen Filmen. Eine Filmsemiotische Analyse aus den gewählten Filmen. Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2018, S. 13 ff., sowie Akkaş, Hülya. Mediale Integration türkischer Migranten in Deutschland. AV Akademikerverlag, 2019, S. 110 ff., sowie Günes, Nermin. Die Entwicklung der Wohnformen türkischer Migranten in Deutschland am Beispiel von Fallstudien in Kassel. Nermin Günes Verlag, 2007, S. 130 ff.

⁸⁷ Vgl. ebd.

Kultur), Beherrschung der Sprache, Alter, Bildung, Kommunikationsfähigkeit des Betroffenen etc.⁸⁸ Ein ‚Kulturschock‘ wird im Folgenden von Ludes und Werner beschrieben, wenn die bekannten und vertrauten Traditionen, Weltbilder und Verhaltensregeln der betroffenen Person in einer fremden Kultur plötzlich nicht mehr gelten.⁸⁹ Es ist daher davon auszugehen, dass diese Gastarbeiter nicht viele Gelegenheiten und Möglichkeiten hatten, an sozialen Aktivitäten teilzunehmen. Dies führte dazu, dass sie Aktivitäten suchten und ausübten, die ihrer Kultur entsprachen. In den Familien der sogenannten Gastarbeiter, die aufgrund der Sprachbarriere sonst wenig kulturelle Angebote hatten, wurden Videoabende vor dem heimischen Fernseher zu einem wichtigen Familienereignis. Diese sogenannten Videoabende, bei denen sich türkische Familien mit ihren Nachbarn trafen, um Videokassetten oder Filme anzuschauen, trugen dazu bei, die Rückkehr und das Heimweh mit Bildern und Geschichten aus der Heimat ein wenig zu lindern. Die Videofilme fungierten als neue „Brücke zur Heimat“ in die alte Heimat und wurden zunehmend in den türkischen Haushalten konsumiert.⁹⁰ Statista, eine deutsche Online-Plattform für Statistik, die Daten von Markt- und Meinungsforschungsinstituten, der Wirtschaft und der amtlichen Statistik zugänglich macht, beschäftigt sich mit der Zahl der in Deutschland lebenden türkischen Staatsangehörigen in den Jahren 2001 bis 2022. Dieser zufolge lebten im Jahr 2022 1,49 Millionen Türken in Deutschland.⁹¹

5. Der Medienkonsum: Von der Videokassette zum Satellitenfernsehen

Kurz nach der Ankunft der ersten Migranten aus der Türkei in Deutschland Anfang der 1960er Jahre begann die deutsche Produktion türkischsprachiger Medien in Deutschland. Die Gründung der sogenannten Gastarbeitersendungen erfolgte jedoch nicht freiwillig. Das kommunistische Osteuropa verfügte bereits seit 1950 über ein türkischsprachiges Programm und entdeckte die ausländischen Migranten in Deutschland als Radiohörer. Die

⁸⁸ Vgl. Hoffman, E. Interkulturelle Gesprächsführung. Theorie und Praxis des TOPOI-Modells. Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2015, S. 80 f.

⁸⁹ Vgl. Ludes, Ü. und Werner, A. Multimedia-Kommunikation. Theorien, Trends und Praxis. Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 1997, S. 2 f.

⁹⁰ Vgl. Akkaş, Hülya. Mediale Integration türkischer Migranten in Deutschland. AV Akademikerverlag, 2019, S. 79 ff., sowie DER SPIEGEL. Ausländer: Droge Video. 42/1983, 1983, online abgerufen unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14023545.html> am 11.10.2023.

⁹¹ Vgl. Türken in Deutschland bis 2022 | Statista. (2024, Januar 3). Statista. online abgerufen unter: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/152911/umfrage/tuerken-in-deutschland-seit-2001/> am 11.10.2023.

Bundesrepublik Deutschland zog nach dem Mauerbau und der damit verbundenen Kriegsangst der Gastarbeiter nach, allerdings überstürzt und unter Zeitdruck.⁹²

Seit 1964 produzierten die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der ARD Hörfunkprogramme in der Muttersprache der in Deutschland lebenden türkischen Migranten. Diese Programme stießen bei den Migranten auf großes Interesse und erzielten hohe Einschaltquoten. Das Ziel dieser Programme war es, die Migranten über ihr Heimatland zu informieren und somit ihre nationale Identität zu stärken.⁹³ Nach einiger Zeit wurden diese zeitlich begrenzten Programme durch zusätzliche Fernsehsendungen für Migranten in ARD und ZDF ergänzt.⁹⁴ In den ersten 20 Jahren gab es auch andere türkische Medien, die jedoch von der deutschen Öffentlichkeit weitgehend unbemerkt blieben. Da es in der Anfangsphase noch keine türkischsprachigen Fernsehprogramme gab, verfolgten die türkischen Radioprogramme zum einen das Ziel, die in Deutschland lebenden Türken über das aktuelle Geschehen im Gastland und insbesondere über die Situation der Türken zu informieren. Zum anderen sollte die nationale Identität und Heimatverbundenheit gestärkt werden, da viele Türken ohnehin nicht die Absicht hatten, dauerhaft in Deutschland zu bleiben.⁹⁵

Can Sungu, Künstler und Kurator des Projektraums *bi'bak* in Berlin, beschreibt diese Phase, in der die ersten Gastarbeiter nach München kamen folgendermaßen⁹⁶:

In München beispielsweise wurden Kinos rund um den Hauptbahnhof gemietet, um dort türkische Filme zu zeigen. Wir schätzen, dass schon 1962/63 die ersten Kinovorführungen in München stattgefunden haben. Das erste Kino, in dem ausschließlich türkische Filme gezeigt wurden, sei das heutige Babylon-Kino in Berlin-Kreuzberg gewesen.⁹⁷

Innerhalb der türkischen Community spielten Filme, ab den 80er-Jahren vor allem türkische VHS-Filme, für das Heimkino eine große Rolle. Mit der Arbeitsmigration aus der Türkei etablierte sich über die Jahre auch die türkische Filmkultur in West-Berlin. Zuerst wurden

⁹² Vgl. Becker, Jörg. (2004, April 1). Vertrautes in der Fremde | NZZ. Neue Zürcher Zeitung. Online abgerufen unten: <https://www.nzz.ch/article9ELUT-Id.296279> am 08.11.2023., sowie Vgl. Alkan, M. Nail. Brückenschlag oder Barriere? Türkisch-deutsche Pressebeziehungen, in: Becker, Jörg/Behnisch, Reinhard (Hrsg.): Zwischen Abgrenzung und Integration. Türkische Medienkultur in Deutschland. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum, 2001, S. 54 ff.

⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Vgl. ebd.

⁹⁶ Vgl. Deutschlandfunk, kultur.de, Ufer, G. (2020, Dezember 15). Deutsch-türkische Geschichte – Videoabende mit Tee. Deutschlandfunk Kultur. Online abgerufen unten: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/deutsch-tuerkische-geschichte-videoabende-mit-tee-100.html> am 08.11.2023.

⁹⁷ Ebd.

die türkischen Filme in Berliner Kinos ausgestrahlt und infolgedessen hat die Videokassette in den 1980er Jahren den Markt erobert. Videoabende wurden zu einem wichtigen Familienereignis in türkischen Familien und der Videoverleih erlebte einen Boom. Neben dem Import von Filmen aus der Türkei wurden auch in Deutschland Videos und Filme produziert, die Migrationserfahrungen und Identitätsfragen thematisiert haben.⁹⁸ Früher seien Videoabende laut Sungu und Kaya eine Alternative zum Ausgehen gewesen:

Beliebte soziale Events, zu denen man mit der Familie oder mit Nachbarn zusammenkam. Gemeinsam seien dann an einem Abend zwei, drei Filme angesehen worden, dazu wurden Essen und Tee serviert. In West-Berlin entstanden auch eigene Filme für die Community.⁹⁹

Die Filme waren natürlich fast alle auf Türkisch, aber deutsche Charaktere waren immer wieder dabei, mal als Polizisten, mal als Nazis. Und dann haben die auch teilweise gebrochen Deutsch gesprochen.¹⁰⁰

Nach den damaligen Dokumentationen von ARD und ZDF sah eine türkische Familie mindestens 7 bis 10 Videokassetten in einer Woche.¹⁰¹ Hieran wird ersichtlich, dass die Bedeutung von Videokassetten und Filmabenden und der damit verbundene hohe Konsum größer ist als bei deutschen Familien. Sungu legt dar, dass sich in West-Berlin ein bedeutender Ort für die Community und ihre Videofilm-Kultur befand. Es handelte sich um den stillgelegten U-Bahnhof Bülowstraße, wo ein ‚Türkischer Basar‘ eingerichtet war. Dort konnten unter anderem Videokassetten erworben und ausgeliehen werden.¹⁰² Der türkische Basar fungierte als Treffpunkt der Sammler.

1983 gab es mehr als 300.000 türkische Filme auf dem Videokassettenmarkt und über 800 Titel auf dem ethnischen Medienmarkt. Zu dieser Zeit besaßen bereits 35 % aller türkischen

⁹⁸ Vgl. Sungu, Can, Alkin, Ömer. BITTE ZURÜCKSPULEN - Deutsch-türkische Film- und Videokultur in Berlin, von bi'bak, Verlag Archive Books, Herausgeber bi'bak, 2020, S. 1 ff.

⁹⁹ Deutschlandfunk kultur.de, Ufer, G., (2020, Dezember 15). Deutsch-türkische Geschichte – Videoabende mit Tee. Deutschlandfunk Kultur. Online abgerufen unten: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/deutsch-tuerkische-geschichte-videoabende-mit-tee-100.html> am 08.11.2023.

¹⁰⁰ Deutschlandfunk kultur.de, Ufer, G., (2020, Dezember 15). Deutsch-türkische Geschichte – Videoabende mit Tee. Deutschlandfunk Kultur. Online abgerufen unten: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/deutsch-tuerkische-geschichte-videoabende-mit-tee-100.html> am 08.11.2023.

¹⁰¹ Vgl. Alpha-Doku: Ein Koffer voll Hoffnung. Türkische Gastarbeiter in Deutschland | ARD Mediathek. (n.d.). ARD Mediathek. Online abgerufen unten: <https://www.ardmediathek.de/video/alpha-doku/ein-koffer-voll-hoffnung-tuerkische-gastarbeiter-in-deutschland/ard-alpha/Y3JpZDovL2JyLmRlL2Jyb2FkY2FzdFNjaGVkdWxIU2xvdC8zMzQ0ODc2MDQ4MTNfRjIwMjFXTzAyMzIOM0Ew> am 08.11.2023., sowie 60 Jahre Anwerbeabkommen mit der Türkei. (n.d.). 60 Jahre Anwerbeabkommen mit der Türkei – ZDF Mediathek. Online abgerufen unten: <https://www.zdf.de/dokumentation/terra-x/60-jahre-anwerbeabkommen-mit-der-tuerkei-100.html> am 08.11.2023.

¹⁰² Vgl. Deutschlandfunk, kultur.de, Ufer, G. (2020, Dezember 15). Deutsch-türkische Geschichte – Videoabende mit Tee. Deutschlandfunk Kultur. Online abgerufen unten: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/deutsch-tuerkische-geschichte-videoabende-mit-tee-100.html> am 08.11.2023.

Haushalte in Deutschland einen Videorekorder, was dreimal so Viele waren wie in deutschen Haushalten. Laut einer Umfrage von 1986 lieh sich jede türkische Familie an einem Wochenende bis zu zehn Kassetten aus.¹⁰³ Die meisten dieser Filme waren Melodramen und Komödien.¹⁰⁴ Anfangs wurden die Filme hauptsächlich in Lebensmittelgeschäften und Import-Export Läden verkauft, aber schon bald gab es allein in Berlin fast 100 Geschäfte und Videotheken, die sich auf diese Filme spezialisiert hatten.¹⁰⁵ Özlem Aydinli, Interviewpartnerin des „BITTE ZURÜCKSPULEN – Deutsch-Türkische Film- und Videokultur in Berlins“, beschreibt ihre Erfahrungen auf dem Basar: „Die Basare zu besuchen war, wie Filme gucken. Viele Stände standen nebeneinander und boten Video- und Audiokassetten an.“¹⁰⁶

Dietrich Klitzke wies 1982 in seiner Studie über den türkischen Videomarkt in Berlin darauf hin, dass es neben der offiziellen türkisch-deutschen Medienintegrationskultur auch einen inoffiziellen türkischen Medienmarkt gegeben habe.¹⁰⁷ Sowohl seine Studie als auch alle nachfolgenden Arbeiten gehen davon aus, dass der eigene türkische Medienmarkt in Deutschland als Ausgleich für das mangelnde Programmangebot deutscher Medieninstitutionen und -unternehmen betrachtet werden kann. Rückblickend kann ebenfalls festgestellt werden, dass dieser eigene türkische Medienmarkt in den sechziger und siebziger Jahren wahrscheinlich größer war als damals angenommen wurde: Mitte der siebziger Jahre gab es 200 türkische Kinos in Deutschland und die großen türkischen Tageszeitungen (*Hürriyet*, *Günaydin*, *Tercüman*, *Milliyet*, *Cumhuriyet*) erschienen bereits seit Anfang der sechziger Jahre in eigenen Ausgaben für Deutschland.¹⁰⁸

Für türkische Einwanderer entwickelte sich ein weiteres Vertriebsumfeld dieser Videos, nämlich türkische Einzelhandelsgeschäfte. Daher gab es an dieser Stelle auch kleine türkische Händler, die sich zwar auf andere Produkte und Waren spezialisiert haben, aber

¹⁰³ Vgl. DER SPIEGEL. Ausländer: Droge Video. 42/1983. Online abgerufen unten: <https://www.spiegel.de/politik/droge-video-a-e6238094-0002-0001-0000-000014023545> am 11.11.2023., sowie Vgl. Kaya, Cem. *Remake. Remix. Ripoff. Kopierkultur und türkisches Popkino*, Dokumentation, ZDF (Das kleine Fernsehspiel), Deutschland, 2016.

¹⁰⁴ Vgl. DER SPIEGEL. Ausländer: Droge Video. 42/1983. Online abgerufen unten: <https://www.spiegel.de/politik/droge-video-a-e6238094-0002-0001-0000-000014023545> am 11.11.2023.

¹⁰⁵ Vgl. Kaya, Cem. *Remake. Remix. Ripoff. Kopierkultur und türkisches Popkino*, Dokumentation, ZDF (Das kleine Fernsehspiel), Deutschland, 2016.

¹⁰⁶ Bernstorff, M. (2021, Januar 30). *Deutsche-türkische Filmkultur: Das Yeşilçam-Kino als Draht in die Heimat*. Online abgerufen unten: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-yesilcam-kino-als-draht-in-die-heimat-4226137.html> am 01.11.2023.

¹⁰⁷ Vgl. Schatz, Heribert, Holtz-Bacha, Christina, Nieland, Jörg-Uwe. *Migranten und Medien. Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk*, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2000, S. 108 f.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

auch den Vertrieb dieser Videos zu ihrem Gewerbe zählen, oder die sich nur auf den Verkauf und Verleih türkischer Videokassetten spezialisiert haben.¹⁰⁹ Der Inhalt dieser Videokassetten bestand in der Regel zu 80 % aus türkischen Filmen, die für die meisten Migranten relevanten Themen behandelten (Dorfleben, Emigration, türkische Kultur und Tradition, Religion usw.) und zu 20 % aus Unterhaltung und Sport.¹¹⁰

Videokassetten wurden als „Brücke zur Heimat“ angesehen und fanden vermehrten Konsum in türkischen Haushalten. Die steigende Nachfrage nach Filmen aus der türkischen Heimat führte dazu, dass sie nun auch Teil traditioneller familiärer Besuchsabende wurden.¹¹¹ Dies hatte zur Folge, dass die Ausländerprogramme Anfang der 80er Jahre einen deutlichen Rückgang der Einschaltquoten hinnehmen mussten, da die sich täglich wiederholenden Filmabende als eine der wichtigsten sozialen Aktivitäten in jedem türkischen Haushalt galten und bevorzugt wurden.¹¹² Durch diese Filmabende hatten türkische Familien die Möglichkeit, eine Widerspiegelung ihrer Kulturen als Erinnerung und Motivation auf dem Bildschirm wahrzunehmen und alles zu beherzigen, was sie in der Türkei erlebt und zurückgelassen haben. Dennoch konnten die türkischen Videofilme mit ihren fiktionalen und teilweise übertriebenen Inhalten nicht die Informations- und Nachrichtenfunktion der bisher genutzten Ausländerprogramme ersetzen. Die Videos erfüllten zwar das Unterhaltungsbedürfnis der türkischen Migranten. Das Bedürfnis nach wahrheitsgetreuer Information und Aufklärung konnte jedoch nicht befriedigt werden.¹¹³

In diesem Zusammenhang konnte beobachtet werden, dass die Filmabende bei den türkischen Familien positive Erinnerungen hervorriefen und dadurch Lebensenergie und Lebensmut geweckt wurden. Die Filme aus der Heimat hatten jedoch nicht bei allen die gleiche positive Wirkung wie bei der Mehrheit der Türken. Die damalige Ausländerbeauftragte des Berliner Senats, Barbara John, bezeichnete die Videofilme als

¹⁰⁹ Vgl. Weber-Menges, Sonja. Die Entwicklung ethnischer Medienkulturen: Ein Vorschlag zur Periodisierung. In: Geißler/Pöttker (Hrsg.), 2005, S. 252 ff., sowie Akkaş Yaşar, Hülya. Mediale Integration türkischer Migranten in Deutschland. Akademiker Verlag, 2019, S. 78 ff., sowie DER SPIEGEL. Ausländer: Droge Video. 42/1983. Online abgerufen unten: <https://www.spiegel.de/politik/droge-video-a-e6238094-0002-0001-0000-000014023545> am 11.11.2023.

¹¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ Vgl. Weber-Menges, Sonja. Die Entwicklung ethnischer Medienkulturen: Ein Vorschlag zur Periodisierung. In: Geißler/Pöttker (Hrsg.), 2005, S. 252 ff., sowie Akkaş Yaşar, Hülya. Mediale Integration türkischer Migranten in Deutschland. Akademiker Verlag, 2019, S. 78 ff., sowie DER SPIEGEL. Ausländer: Droge Video. 42/1983. Online abgerufen unten: <https://www.spiegel.de/politik/droge-video-a-e6238094-0002-0001-0000-000014023545> am 11.11.2023.

„Heimat aus der Konserve“.¹¹⁴ Darüber hinaus wurde bereits damals von einigen Personen auf mögliche Gefahren der Isolation von Nutzergruppen durch die Entwicklung ethnomedialer Angebote hingewiesen. Necati Gürbaca, der damalige Sekretär der türkischen IG Metall, äußerte die Ansicht, dass die türkische Bevölkerung versuche, der sozialen Isolation durch die Flucht ins Video zu entkommen. Dies führe jedoch zu einer noch größeren Isolation.¹¹⁵

Cem Kaya, der rund 1000 VHS-Kassetten gesammelt hat und sowohl durch das Yeşilçam-Kino als auch durch seine international anerkannten Art-House-Dokumentarfilme sozialisiert wurde, beschreibt die Faszination dieser Zeit in einem Interview folgendermaßen:

Was ich bei diesen Videokassetten so besonders fand und was mich damals auch geprägt hat, ist, dass die türkischen Filme viel exzessiver waren als das deutsche Fernsehen. (...) Diese Filme haben uns sehr geholfen, in der türkischen Sprache drin zu bleiben.¹¹⁶

In den 1980er Jahren wurden in Deutschland auch kostengünstig produzierte Videofilme gedreht, die das konfliktreiche Leben von Menschen in der Fremde, genannt ‚Gurbet‘ (in der Fremde, Heimweh), erzählten. Die Videotheken begannen jedoch nach und nach zu verschwinden. Mit dem Aufkommen des Satellitenfernsehens und dem damit verbundenen schnelleren und billigeren Zugang zu Filmen und Fernsehprogrammen aus der Türkei wurden Videotheken zunehmend überflüssig. Heute gibt es nur noch einen türkischen VHS-Verleih in Berlin, der eine wichtige Rolle als sozialer Treffpunkt im Kiez spielt.¹¹⁷ Darüber hinaus legt Cem Kaya dar, dass „[...] Musik- und Videokassetten für türkische Haushalte eine bedeutende Rolle für das Heimatgefühl türkischer Gastarbeiter der 1. und 2. Generation in Deutschland spielten, insbesondere Arabesque Musik, mit der ich groß geworden bin.“¹¹⁸ Diese VHS-Kassetten oder Musikkassetten waren ein großer Bestandteil des damaligen sozialen und kulturellen Lebens der türkischstämmigen Familien in Deutschland. Diese

¹¹⁴ Vgl. DER SPIEGEL. Ausländer: Droge Video. 42/1983. Online abgerufen unten: <https://www.spiegel.de/politik/droge-video-a-e6238094-0002-0001-0000-000014023545> am 11.11.2023.

¹¹⁵ Vgl. ebd.

¹¹⁶ Bernstorff, M. (2021, Januar 30). Deutsche-türkische Filmkultur: Das Yeşilçam-Kino als Draht in die Heimat. Online abgerufen unten: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-yesilcam-kino-als-draht-in-die-heimat-4226137.html> am 11.11.2023.

¹¹⁷ Vgl. Bernstorff, M. (2021, Januar 30). Deutsche-türkische Filmkultur: Das Yeşilçam-Kino als Draht in die Heimat. Online abgerufen unten: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-yesilcam-kino-als-draht-in-die-heimat-4226137.html> am 11.11.2023.

¹¹⁸ Naxos. 16.05.2023. Liebe, D-Mark und Tod – Musik bestätigt Identität türkischer Gastarbeiter – Naxos-Kino. Online abgerufen unten: <https://naxos-kino.de/liebe-d-mark-und-tod-musik-bestaetigt-identitaet-tuerkischer-gastarbeiter/> am 11.11.2023.

wurden nicht nur als Erinnerungsbrücken zur Heimat angesehen, sondern trugen auch einen bedeutenden Anteil bei der Erziehung und soziokulturellen Weiterentwicklung, sowie Identitätsbildung der türkischstämmigen Gastarbeiter und deren Kinder bei.¹¹⁹ Dazu erläutert Cem Kaya:

Dann hat man sich das halt hier selbst erschaffen. Und diese ganzen popkulturellen Produkte, Musikkassetten, Videokassetten, aber auch Zeitungen, das waren die Sachen, die uns das so ein bisschen haben fühlen und erfahren lassen. Da haben wir auch Türkisch gelernt.¹²⁰

Mit der Etablierung des Satellitenfernsehens bzw. dem schnellen Zugang zu türkischen Sendern mit Sitz in der Türkei, wie den großen Fernsehsendern, hat der Fernsehkonsum für türkische Migrantenfamilien in Deutschland an Bedeutung verloren bzw. sich verändert. Das Zusammensitzen in diesen Räumen diente nicht primär der zwischenmenschlichen Interaktion, sondern vielmehr dem gemeinsamen Konsum von Fernsehprogrammen. Im Vergleich zu den Videofilmabenden, bei denen viele Familien zusammenkamen, um gemeinsam Filme anzuschauen, ist dies mit dem Aufkommen des Satellitenfernsehens zu einer reinen Hintergrundkulisse bzw. Geräuschkulisse geworden. Bei den Videofilmabenden, so beschreibt es Cem Kaya, war das Gefühl anders, es war ein Gefühl des Zusammenkommens, es war eine Repräsentation von Werten durch Filme und damit eine Brücke zur Heimat.¹²¹ Im Gegensatz dazu ist der Fernseher immer in Betrieb, unabhängig von der Anwesenheit der Gäste. Die Bewohner, einschließlich der Gäste, sitzen hier zusammen, als wären sie aus einem anderen Grund versammelt, anstatt einfach nur gemeinsam Zeit zu verbringen.¹²² Der Konsum der Fernsehkanäle übernahm eine andere Rolle. Sie waren einflussreiche, suggestible Medien, die bewusst oder unbewusst im Hintergrund stets eingeschaltet waren. Diese über das Fernsehen verbreiteten Informationen

¹¹⁹ Vgl. Naxos. 16.05.2023. Liebe, D-Mark und Tod – Musik bestätigt Identität türkischer Gastarbeiter – Naxos-Kino. Online abgerufen unten: <https://naxos-kino.de/liebe-d-mark-und-tod-musik-bestaetigt-identitaet-tuerkischer-gastarbeiter/> am 11.11.2023., sowie Vgl. deutschlandfunkkultur.de, Ufer, G. (2020, Dezember 15). Deutsch-türkische Geschichte – Videoabende mit Tee. Deutschlandfunk Kultur. Online abgerufen unten: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/deutsch-tuerkische-geschichte-videoabende-mit-tee-100.html> am 11.11.2023.

¹²⁰ Deutschlandfunk kultur.de, Ufer, G. (2020, Dezember 15). Deutsch-türkische Geschichte – Videoabende mit Tee. Deutschlandfunk Kultur. Online abgerufen unten: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/deutsch-tuerkische-geschichte-videoabende-mit-tee-100.html> am 11.11.2023.

¹²¹ Vgl. Zentrum für Türkeistudien. Medienkonsum der türkischen Bevölkerung und Deutschlandbild im türkischen Fernsehen. Kurzfassung der Studie. Erstellt im Auftrag des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung der Bundesrepublik Deutschland. Essen/Bonn, 1997.; Zentrum für Türkeistudien, Medienkonsum und Medienverhalten der türkischen Wohnbevölkerung in der Bundesrepublik Deutschland, Essen, 1995., sowie Vgl. Naxos. 16.05.2023. „Liebe, D-Mark und Tod“ – Musik bestätigt Identität türkischer Gastarbeiter – Naxos-Kino. Online abgerufen unten: <https://naxos-kino.de/liebe-d-mark-und-tod-musik-bestaetigt-identitaet-tuerkischer-gastarbeiter/> am 11.11.2023.

¹²² Vgl. Çağlar, Ayse. Die Zwei Leben eines Couchtisches. Die Deutsch-Türken und Ihre Konsumpraktiken. In: Çağlar, Ayse: Historische Anthropologie: Kultur, Gesellschaft, Alltag. 6, Köln, 1998, S. 242 ff.

wurden von den Menschen im Raum über Jahre hinweg einfach aufgenommen, was erhebliche Auswirkungen auf ihre Charakterentwicklung gehabt haben könnte. Insbesondere wurden Filme wie *Polizei* (1988), *Kapıcılar Kralı* (1976) oder *Gurbetçi Şaban* (1985) von dem Schauspieler Kemal Sunal von vielen mehrmals gesehen, in denen meist gesellschaftliche und kulturelle Differenzierung zwischen zwei Kulturen (Deutsch und Türkisch) hervorgehoben wurde. Diese Situation wird von Ayşe Çağlar so beschrieben:

Obwohl der Fernsehapparat läuft, wird er nicht als Mittelpunkt des Raumes wahrgenommen. Die Möbel in diesem Kreis könnten umgestellt werden, und sie werden auch tatsächlich verändert, wenn die Bewohner unter sich sind. In ihrer Wahrnehmung wie in ihrem Verhalten wird die Stellung des Fernsehgerätes heruntergespielt.¹²³

Regisseurin und Drehbuchautorin Buket Alakuş und wissenschaftliche Mitarbeiterin Kilerci-Stevanović erläutern ihre damaligen Erfahrungen in einem Interview wie folgt:

Kilerci-Stevanović und Alakuş: Ich glaube, eine wichtige Schnittstelle ist auch, dass Kemal Sunals Ära das Ergebnis einer Binnenmigration ist und [...] die Filme von Kemal Sunal nicht im Kino groß geworden sind, sondern eher auf Videokassetten und im Fernsehen – das sollte man ebenfalls nicht aus dem Blick verlieren. [...] Der eine wichtige Star ist Kemal Sunal, mit dem auch Serkan unter anderem groß geworden ist. Der hat in den 1970er und 1980er Jahren eine ganze Reihe gemacht [...] Im Prinzip lacht das Publikum ihn aus; man identifiziert sich nicht mit ihm – wohingegen Kemal Sunal in den 1970er, 1980er Jahren durchaus ein Idol war. [...] das in diesem Fall ein bisschen wie ein Mikrokosmos für die Türkei funktioniert. Kemal Sunal geht dann in jedes Haus und in wirklich jedem gibt es „den Intellektuellen“, „den Alkoholiker“, „den, der seine Frau betrügt“ – man bekommt beim Zusehen also einen Mikrokosmos darüber vorgesetzt, wie die Türkei funktioniert: dass zum Beispiel immer jeder dem anderen Geld schuldet, dass der Hausverwalter immer von allen gedeckelt wird und das dann eins zu eins zu Hause an seine Familie weitergibt, seinem Sohn als erstes einen Klaps auf den Hinterkopf verpasst. [...] Es beeinflusst mich schon, welche Filme ich in der Kindheit gesehen habe. Bei mir war das gemischt: Es gab die Kemal-Sunal-Filme, die wir am Wochenende mit unseren Eltern angeschaut haben, und dann gab es die Tatsache, dass meine Mutter die Fernbedienung in der Hand hatte und entscheiden konnte, welche DVDs ausgewählt werden [...]¹²⁴

Bevor auf das Satellitenfernsehen und seine Auswirkungen auf die türkischen Haushalte eingegangen wird, sollen noch einmal die aktuellen und genauen Zahlen zum Videokassettenkonsum betrachtet werden. Im Jahr 1990 wurde in der Repräsentativstudie ‚Massenmedien und Ausländer in der Bundesrepublik‘ festgestellt, dass 64 % der Haushalte von Ausländern mit Videogeräten ausgestattet sind, im Vergleich zu 44 % der deutschsprachigen Haushalte. Es ist also überproportional häufig, dass Videogeräte in den Haushalten von Ausländern vorhanden sind. Dies trifft insbesondere auf türkische Haushalte zu, bei denen die Versorgungsdichte mit Videogeräten bei 75 % liegt. Diese Besonderheit

¹²³ Çağlar, Ayşe. Die Zwei Leben eines Couchtisches. Die Deutsch-Türken und Ihre Konsumpraktiken. In: Çağlar, Ayşe: Historische Anthropologie: Kultur, Gesellschaft, Alltag. 6 (2), Köln, 1998, S. 251.

¹²⁴ Lehmann, Hauke. Deutsch-türkisches Kino zwischen Filmproduktion und Filmkonsum: Gespräche und Analysen zu den Spielräumen filmischen Denkens, Berlin, Boston: De Gruyter, 2023, S.167 f.

scheint offensichtlich mit dem Angebot an muttersprachlichen Videokassetten auf dem Markt zusammenzuhängen. Im Durchschnitt besitzen 37 % der Ausländer Videokassetten in ihrer Heimatsprache, 34 % leihen sich Videos privat aus und 25 % mieten sie in Videotheken.¹²⁵ Im Jahr 1991 existierten in Nordrhein-Westfalen mehr als 300 türkische Videoverleihe, die hauptsächlich als Mischbetriebe fungierten. Neben dem Verkauf alltäglicher Gebrauchs- und Verbrauchsgüter boten sie auch Videofilme zur Ausleihe an.¹²⁶ Vorwiegend Komödien, Heimatfilme, Arabesken sowie Abenteuer- und Actionfilme waren bei der türkischen Bevölkerung beliebt. Obwohl das Satellitenfernsehen nach und nach Einzug in die türkischen Haushalte hielt, nahm die Bedeutung und Nutzung von Videofilmen nicht rapide ab.¹²⁷

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Videokassettenwelle von Ende der 70er bis Anfang der 90er Jahre ihre emotionale, kollektive, kulturelle und identitätsstiftende Bedeutung in die türkischen Haushalte getragen hat. Dieses wichtige Erinnerungselement, nämlich das Ausleihen von Videokassetten und das gemeinsame Anschauen von Filmen aus der Heimat, wurde von mehreren Generationen türkischer Gastarbeiter nicht vergessen. Durch die Installation von Kabelnetzen zu Beginn der 1990er Jahre wurde es möglich, den türkischen Fernsehsender TRT-INT in Deutschland zu empfangen und somit die Versorgung der Bevölkerung mit diesem staatlichen Sender sicherzustellen. Im Jahr 1993 hatten bereits 58 Prozent aller türkischen Haushalte in Deutschland Zugang zum Kabelfernsehen. Diese Entwicklung führte dazu, dass der Videoverleih-Markt für türkische Videofilme (Kassetten und danach DVDs) in Deutschland zurückging. Nach dreißig Jahren wurde eine Marktlücke geschlossen, da die türkische Bevölkerung nun über ein Medium, Unterhaltung und Informationen aus ihrer Heimat ohne zeitliche Begrenzung konsumieren konnte.¹²⁸

Nach den Ergebnissen verschiedener Untersuchungen ist davon auszugehen, dass das deutsche Fernsehen, im Gegensatz zu den über Kabel und Satellit zu empfangenden öffentlich-rechtlichen und privaten türkischen Programmen, in den türkischen Haushalten nur ein Schattendasein fristet. Die Einschaltquoten von ARD, ZDF, RTL plus und SAT 1 liegen gerade einmal zwischen 3,5 und 1,5 %. Lediglich die türkischen Haushalte, die nur über einen Antennenanschluss verfügen und somit keine türkischen Programme empfangen können, nutzen die deutschen Sender in nennenswertem Umfang.¹²⁹

¹²⁵ Vgl. Eckhardt, Josef. Massenmedien und Ausländer in Nordrhein-Westfalen, 1990. In: Media Perspektiven 10/90, S. 662 ff.

¹²⁶ Vgl. ZENTRUM FÜR TÜRKEISTUDIEN. Türkei Sozialkunde. Wirtschaft - Beruf - Bildung - Religion - Familie - Erziehung. Opladen 1994, S. 477 ff.

¹²⁷ Vgl. ebd., sowie Sen, Faruk, Goldberg, Andreas. Türken in Deutschland. Verlag C.H. Beck, München 1994, S. 124 f.

¹²⁸ Vgl. Becker, Jörg. Zwischen Abgrenzung und Integration: türkische Medienkultur in Deutschland. Evangelische Akademie, 2003, S.55 ff.

¹²⁹ Sen, Faruk, Goldberg, Andreas. Türken in Deutschland. Verlag C.H. Beck, München 1994, S.126.

Wie bereits herausgestellt wurde, zeigten Türken eine deutliche Präferenz für Medieninhalte (wie Videokassetten, DVDs oder Fernsehkanäle), die in ihrer Muttersprache verfügbar waren, unabhängig von der Art des Mediums. Eckhardt und Weers haben in ihren Untersuchungen festgestellt, dass sich selbst türkische Familien mit guten Deutschkenntnissen überwiegend für türkische Filme entschieden haben.¹³⁰

Zuletzt konnte im Rahmen der Betrachtung der kaum erhaltenen statistischen Zahlen und Studien sowie der Aussagen von Zeitzeugen der damaligen Gastarbeitergenerationen beobachtet werden, dass der massenhafte Konsum von Videokassetten aus der türkischen Yeşilçam-Ära ab Ende der 70er bis Anfang der 90er Jahre in türkischen Haushalten deutlich spürbar war. Weiterhin kann festgestellt werden, dass nach dem Satellitenfernsehen in den türkischen Haushalten vor allem türkische Sender bevorzugt wurden, die neben Sportprogrammen, Fußball und türkischen Nachrichten vor allem Wiederholungen der alten Yeşilçam-Filme mit Migrationshintergrund ausstrahlten.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwieweit der massenhafte Konsum von Filmen, die zumeist stark traditionell, religiös und konservativ geprägt sind, die ehemaligen Gastarbeiter und ihre Nachfolgegenerationen beeinflusst hat. Dieser Konsum begann mit Filmvorführungen auf der Leinwand, ging über zu Videokassetten und schließlich zum Satellitenrundfunk bzw. Satellitenfernsehen. Das Kino spielt auch heute noch eine Rolle. Könnte der damalige Filmkonsum einen Einfluss auf sie, ihre Kinder, ihre Integrationsphase in Deutschland, ihre Identität und Charakterentwicklung gehabt haben? Dies wird im Analyseteil anhand der ausgewählten Filme näher untersucht.

¹³⁰ Vgl. Luchtenberg, Sigrid. Weers, Dörte: Türkische Jugendliche als Leser. Leseverhalten und Leseförderung der zweiten Generation in der Bundesrepublik Deutschland. München: iudicium, 1990, S. 66 ff., sowie Eckhardt, Josef. Massenmedien und Ausländer in Nordrhein-Westfalen. In: Media Perspektiven 10/90, S. 661 ff.

6. Das deutsch-türkische Kino: Über den Begriff von 1960 bis heute

In den 1960er Jahren entwickelten sich in Deutschland, beeinflusst durch die massive Zuwanderung von Arbeitsmigranten, neue Begriffe für das Kino bzw. den Kinofilm, die später als populäres ‚Migrationskino‘, ‚Migrantenkino‘, ‚Gastarbeiterfilm‘ und ‚Betroffenheitskino‘ bezeichnet wurden.¹³¹ Der Regisseur Rainer Werner Fassbinder war wohl einer der ersten deutschen Filmemacher, der sich mit dem Thema Gastarbeiter auseinandersetzte. Mit *Katzelmacher* (1969) und *Angst essen Seele auf* (1974) drehte er ‚Pionierfilme [...] über Gastarbeiter‘¹³², deren statische Bilder deutlich auf die Ästhetik des autonomen Off-Theaters verweisen. Mit dem Film *Angst essen Seele auf* wird aus der Perspektive der deutschen Gesellschaft das Verhalten auf den Gastarbeiter zur Leinwand ausgestrahlt, welches sich in der Ambivalenz zwischen Hass und Faszination bewegt. Im Film werden die Migranten erster Generation als Opfer am Rande der Gesellschaft dargestellt, die sich wegen kultureller sowie sprachlicher Barrieren nur schwer in die Gesellschaft integrieren können. Der Arbeitstitel des Films *Angst essen Seele auf* trug den Namen „Alle Türken heißen Ali“¹³³. Obwohl der Protagonist ein Nordafrikaner namens Ali war, wurde verallgemeinernd und oberflächlich dargestellt, dass er Türke sei, wenn er Ali hieße. Diese wurde als klischeehaft und wenig differenziert empfunden und kritisiert, da sie „[...] der deutschen Gesellschaft eine ‚Scheinidentität‘ [vorhalten], die zwischen Türken und Nordafrikaner nicht unterscheidet [...]“.¹³⁴ Nicht nur Fassbinder, sondern auch andere Regisseure und Filmemacher beschäftigten sich in den Anfangsjahren des ‚Migrantenfilms‘ auf ähnliche Weise mit der Thematik. Bei dem sogenannten ‚Migrationskino‘ werden meistens Thematiken bzw. Geschichten wie z. B. Identität, Heimat oder Fremdsein behandelt.¹³⁵

In diesem Genre wurde meist das Scheitern der Migranten in der Fremde als zentrales Thema dargestellt und damit die damalige Integrationsproblematik beschrieben. Insbesondere der

¹³¹ Vgl. Göktürk, Deniz. Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur und transnationale Rollenspiele. In: Carmine Chaiellino (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2000, S. 330 f.

¹³² Kaes, Anton. Der neue deutsche Film. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films, Stuttgart: Metzler, 1998, S. 579.

¹³³ Der Arbeitstitel von ‚Angst essen Seele auf‘ lautet: Alle Türken heißen Ali.

¹³⁴ zit. Nach Blumenrath, Hendrik, Bodenburg, Julia, Hilman, Roger, Wagner-Egelhaaf, Martina. Transkulturalität: Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film. Münster: Aschendorff, 2007, S. 87, in: Neubauer, Jochen: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011, S.172.

¹³⁵ Schindler, Muriel. Deutsch-türkisches Kino: Eine Kategorie wird gemacht. Deutschland, Schüren Verlag, 2021, S. 16 f.

türkische ‚Gastarbeiter‘ spielte in den sogenannten ‚Migrantenfällen‘ eine zentrale Rolle ein.¹³⁶ Aufgrund dieser bekannten Rolle als Opfer sozialer Marginalisierung wurden sie als ‚siebter Mann‘¹³⁷ bezeichnet.¹³⁸ Gökürk beschreibt das ‚Migrationskino‘ und die Figur des ‚siebten Mannes‘ wie folgt:

Das ›Migrantenkino‹ als sozial-realistisches Genre, das sich seit den 60er Jahren im Gefolge der Masseneinwanderung von Arbeitsmigrant/innen in Deutschland etabliert hat, gedieh allerdings völlig abseits fröhlicher Vermischung. Vielmehr hat es sich eingebürgert, die neuen Migrant/innen als Opfer am Rande der Gesellschaft darzustellen. Unzählige Dokumentar- und Unterrichtsfilme beschäftigten sich mit dem »Ausländerproblem«. Insbesondere der türkische ›Gastarbeiter‹ in Deutschland erscheint bis heute als der »siebte Mann«, eine mythisch-stumme Figur – unfähig zu Kommunikation und Integration.¹³⁹

Nachdem die Migrantenkinder, die so genannten ersten Migrantenfällen im deutschsprachigen Raum, der ersten Generation der türkischstämmigen Gastarbeiter entwachsen waren und ihre eigenen Migrationserfahrungen auf die Leinwand brachten, wurde deutlich, dass die Filme differenzierter betrachtet werden müssen und nicht dem Stereotyp ‚Migrationskino‘ zugeordnet werden können.¹⁴⁰ Der Grund dafür ist, dass die Filme die Migrationsthematik nicht nur auf die übliche Weise behandeln, indem sie den Gastarbeiter als hilflos und leidend darstellen, sondern dass die Protagonisten starke, selbstbestimmte und selbstbewusste Rollen eingenommen haben. In diesem Bewusstsein ist der Begriff „deutsch-türkisches Kino“ als Hilfsbegriff entstanden.¹⁴¹ Während das frühe ‚Migrationskino‘ ein Deutschland der Parallelkulturen präsentierte, in dem die Konflikte zwischen den Kulturen thematisiert und die daraus resultierenden Probleme dramatisiert wurden, distanzierte sich die zweite und dritte Generation von Filmemachern von der Idee der Monokultur.¹⁴² Demzufolge kann das deutsch-türkische Kino als eine sich mit der Zeit entwickelnde Phase oder als Hybridität betrachtet werden, in der verschiedene Figuren,

¹³⁶ Vgl. Gökürk, Deniz. Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur und transnationale Rollenspiele. In: Carmine Chiellino (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2000, S. 330 f.

¹³⁷ Die Figur des ‚siebten Mannes‘ steht für den Mythos der stummen Figur, die unfähig zur Kommunikation und Integration ist.

¹³⁸ Vgl. Lang, Kathrin. Transkulturelle Räume bei Fatih Akin: Eine Betrachtung der Filme „Gegen die Wand“ und „Auf der anderen Seite“. Deutschland, 2015, S. 4 ff.

¹³⁹ Gökürk, Deniz. Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In interkultureller Literatur in Deutschland. Ein Handbuch, hg. Carmine Chiellino, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2000, S. 330.

¹⁴⁰ Vgl. Lang, Kathrin. Transkulturelle Räume bei Fatih Akin: Eine Betrachtung der Filme „Gegen die Wand“ und „Auf der anderen Seite“. Deutschland, 2015, S. 1f.

¹⁴¹ Vgl. Alkin, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 14 f., sowie Lang, Kathrin. Transkulturelle Räume bei Fatih Akin: Eine Betrachtung der Filme „Gegen die Wand“ und „Auf der anderen Seite“. Deutschland, 2015, S. 7 f.

¹⁴² Vgl. Lang, Kathrin. Transkulturelle Räume bei Fatih Akin: Eine Betrachtung der Filme „Gegen die Wand“ und „Auf der anderen Seite“. Deutschland, 2015, S. 12 ff.

filmische Elemente, Motive, Genres und Themen aus unterschiedlichen Perspektiven, auf unterschiedliche Weise und zu unterschiedlichen Zeiten miteinander synthetisiert werden.¹⁴³ Obwohl Tevfik Başers als existenzielles Drama konzipierter Film *40 qm Deutschland* (1986) als Ausgangspunkt des deutsch-türkischen Kinos gilt¹⁴⁴, hatte die Schauspielerin, Regisseurin und Drehbuchautorin Sema Poyraz bereits sechs Jahre zuvor mit *Gölge* (Schatten) (1980) einen 90-minütigen deutschen Spielfilm gedreht, auf den bereits alle Merkmale des Genres ‚deutsch-türkisches Kino‘ zutrafen.¹⁴⁵ Während in den 1970er und 1980er Jahren größtenteils in der sogenannten die ‚deutsch-türkische Kinos‘, die problemorientierten Thematiken über ‚Migranten‘ hervorgebracht und aus dem Grund zu dem ‚Betroffenheitskino‘ zugeordnet wurden¹⁴⁶, wandelten sich diese Filme bzw. dieses Genre sich im Lauf der Zeit in eine neue Form um. Die Erzählweise in den Filmen der jungen türkischstämmigen Regisseure nimmt eine neue, selbst reflektierende und selbstbewusste Perspektive an. Das bisher etablierte, typische ‚Migrantenkino‘ der 1960er Jahre wird durch die neuen Themen dieser kreativen Regisseure verändert. Diese offene Behandlung und Durchführung der neuen Thematiken in den Filmen von türkischstämmiger Regisseure werfen ein anderes Licht auf, das bisher etablierte ‚Betroffenheitskino‘, in der die Handlung dem Thema der Migration unterlegen war, sondern um ein Kino, das selbstverständlich ‚herkömmliche‘ Inhalte präsentiert.

Diese Vielfalt in der Entwicklung des Genres ermöglichte es, viele neue Themen aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten, wobei nicht nur das Filmgenre ‚Drama‘ in Bezug auf das Erzählen von Geschichten im Film, in dem nur die aus religiösen oder kulturellen Unterschieden resultierenden Probleme erkannt und aufgezeigt werden, thematisiert und mit neuen filmischen Mitteln umgesetzt wurde, sondern vielmehr die Art

¹⁴³ Vgl. Alkin, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Deutschland, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017, S.63 ff., sowie Schindler, Muriel. *Deutsch-türkisches Kino: Eine Kategorie wird gemacht*. Deutschland, Schüren Verlag, 2021, S. 70 ff, sowie Alkin, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 69–127 / 171–195.

¹⁴⁴ Seidel, Hans-Dieter. »Sein kostbarster Besitz. Ein bemerkenswertes Filmdebüt: ›Vierzig Quadratmeter Deutschland‹ von Tevfik Baser, online verfügbar unter: FAZ 185 (13. August 1986) (Pressearchiv der Bibliothek der Deutschen Kinemathek) am 16.10.2023, sowie Heidenreich, Nanna. *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Transcript, 2015, S. 108.

¹⁴⁵ Burns, Rob. *Turkish-German cinema: from cultural resistance to transnational cinema?* In: Clake, David, (ed.) *German cinema: since unification. New Germany in Context*. London and New York: Continuum, 2006, S. 127 ff., sowie Lehmann, Hauke. *Deutsch-türkisches Kino zwischen Filmproduktion und Filmkonsum: Gespräche und Analysen zu den Spielräumen filmischen Denkens*. Deutschland, De Gruyter, 2023, S. 55 f, sowie vgl. Alkin, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Deutschland, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017, S. 433 f.

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

und Weise, wie diese kulturellen Unterschiede sowie der Umgang der Parallelkulturen miteinander in Harmonie mit anderen Filmgenres filmisch, authentisch, humorvoll oder auch musikalisch umgesetzt werden. Diese völlig andere Haltung der Filmemacher mit türkischem Migrationshintergrund führte dazu, dass die Ansätze der stereotypisierten Protagonisten kaum mehr erkennbar waren. Obwohl in den Filmen der neuen Generation Religion, türkische Traditionen, fehlende Möglichkeiten usw. als filmische Gestaltungsmittel spürbar sind, werden sie nicht als problematisch, leidvoll, unlösbar oder verabscheuungswürdig dargestellt, sondern als filmische Mittel für Diversität und Interkulturalität. Beispiele für solche Filme sind *Im Juli* (1999/2000) von Fatih Akin, *Aprilkinder* (1998) und *Kleine Freiheit* (2002/2003) von Yüksel Yavuz, *Lola und Bilidikid* (1997/1998) von Kutlug Ataman, *Mach die Musik leiser* (1993/1994) von Thomas Arslan oder *Gott ist tot* (2001/2002) von Kadir Sözen. Allerdings werden teilweise immer noch einige Filme von international bedeutenden Regisseuren wie z. B. Fatih Akin aufgrund des ethnischen Hintergrunds als „Migrantenfilm“ bezeichnet¹⁴⁷, wozu er sich über den sozial-realistischen Terminus folgend äußert:

Ich möchte, dass das Etikett Immigrantenfilm irgendwann bedeutungslos wird. Was ist das überhaupt für ein komisches Genre? Ich will, dass man sagt, das hier ist ein Liebesfilm, ein Drama, ein Melodrama – dass man die Filme in solchen Kategorien einordnet.¹⁴⁸

Immigrantenfilm mach' ich nicht, sondern persönliche Filme. Und die erzählen von dem, was ich am besten kenne. Ein Image, der Wunsch nach Einordnung kommt immer von außen, von den Medien.¹⁴⁹

Dementsprechend kann festgestellt werden, dass die Entstehung und Weiterentwicklung eines ‚deutsch-türkischen Kinos‘ sowohl als Subgenre des „Cinéma du métissage“, welches ein Kino, das von dem Leben in zwei Kulturen erzählt, definiert, als auch als Merkmal für ein neues selbstbewusstes Auftreten der türkischstämmigen Regisseurin innerhalb der deutschen Kulturszene gesehen werden kann.¹⁵⁰ Dieses Genre bzw. diese Filme können nicht nur als Migrantenfilme bezeichnet und auf diese Weise eingegrenzt werden.

¹⁴⁷ Vgl. Özsari, Hülya. „Der Türke.“ Die Konstruktion des Fremden in den Medien. In: Berliner Schriften zur Medienwissenschaft (Band 11), Institut für Sprache und Kommunikation, Technische Universität Berlin, Jakob F. Dittmar (Hg.), 2010, S. 8 f.

¹⁴⁸ Akin, Fatih, zit. n. Taubitz, Udo: Ich bin kein Gastarbeiter, ich bin Deutscher. In: Stuttgarter Zeitung, Nr. 67, 20.03.2004, S. 46.

¹⁴⁹ Akin, Fatih. zit. n. Christiane Langrock-Kögel und Hans-Jürgen Jakobs, Taubitz, Udo. "Ich hab' die deutschen Türken nicht ins Kino bewegt - das bricht mir das Herz. Online verfügbar unter: Süddeutsche Zeitung, 05.11.2004, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/regisseur-ich-hab-die-deutschen-tuerken-nicht-ins-kino-bewegt-das-bricht-mir-das-herz-1.894423> am 16.10.2023.

¹⁵⁰ Vgl. Lang, Katrin. Transkulturelle Räume bei Fatih Akin. Am Beispiel von „Gegen die Wand“ und „Auf der anderen Seite“, GRIN Verlag, Norderstedt, Deutschland, 2010, S. 7 f, sowie Schäffler, Diana. Das Kino der doppelten Kulturen. Migration als filmisches Thema: Im deutsch-türkischen Film anhand ausgewählter Beispiele. Deutschland, GRIN Verlag, 2006, S. 6 ff.

In diesen Filmen werden viele Themen aus unterschiedlichen Perspektiven behandelt, weshalb auch Fatih Akin die Einordnung seiner Werke als Migrantenf়ilme ablehnt. Die internationalen Filme, die nach gängiger Definition zum Cinéma du métissage gehören, bleiben meist nicht in einem bestimmten Genre, sondern schaffen sich ihr eigenes Genre, in dem sie auf unterschiedliche Weise und aus verschiedenen Perspektiven, je nach lebensgeschichtlichen Ereignissen und Erfahrungen, eine Harmonie zwischen den beiden Kulturen herstellen und damit etwas Neues in die Welt bringen.

Das Kino der Métissage kann, ohne sich zu verraten, aus der Fremdheit selbst keine große Sache mehr machen, sein Thema ist gerade das Alltägliche im Leben in zwei Kulturen, was nicht heißen soll, dass nicht gerade diese Art des Alltäglichen zur Katastrophe führen kann.¹⁵¹

Das „Cinéma du métissage“ oder das „Kino der doppelten Kulturen“ bezieht sich auf Filme, die von Filmemachern geschaffen wurden, die zu zwei verschiedenen politischen, sozialen und kulturellen Systemen gehören. Diese Filme erkunden die Entstehung einer Mischkultur und insbesondere die Konflikte zwischen der neuen Generation, die sich zwischen den Kulturen positioniert, und der alten Generation, die an ihrer kulturellen Identität festhält. Das Kino des "Cinéma du métissage" zeichnet sich durch eine direkte cineastische Selbstreflexion und Selbsthinterfragung aus und bietet einen Raum für die Auseinandersetzung mit diesen Themen auf filmischer Ebene.¹⁵²

Im Mittelpunkt steht immer wieder das Thema Migration, da ein Leben zwischen oder mit verschiedenen Kultusgemeinden ein wichtiger Bestandteil der Identität ist und nicht, wie in den Filmen der ersten Generation, wichtige Konflikte bzw. essenzielle Streitfragen bestehen.¹⁵³ Diese Filme fördern ein doppeltes Selbstbewusstsein: Einerseits das Verständnis für ihre ethnische Herkunft und andererseits die Fähigkeit, sich selbstbewusst mit seinem Umfeld auseinanderzusetzen und ihr eigenes Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen. Obwohl der Film *Gegen die Wand* (2004) offensichtlich die Probleme einer jungen

¹⁵¹ Seeßlen, Georg. Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: epd Film: mehr wissen, mehr sehen, 12/2000, Frankfurt/Main, 2000, S. 24 f.

¹⁵² Vgl. Burns, Rob. Turkish-German cinema: From cultural resistance to transnational cinema? In: David Clarke (ed.): German Cinema since Unification. London/New York: Continuum 2006, S. 127 ff., sowie Göktürk, Deniz. Beyond Paternalismus. Turkish German Traffic in Cinema. In: Tim Bergfelder, Erica Carter und Deniz Göktürk (eds.): The German Cinema Book. London: BFI 2002, S. 248–256, sowie Seeßlen, Georg. Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: Epd Film, 12, 2000, S. 22 ff.

¹⁵³ Vgl. Drei Fragen zum “deutsch-türkischen” Kino | filmportal.de. (n.d.). Online verfügbar unter: <https://www.filmportal.de/thema/drei-fragen-zum-deutsch-tuerkischen-kino>, sowie sowohl als auch: Das “deutsch-türkische” Kino heute | filmportal.de. (n.d.). Online verfügbar unter: <https://www.filmportal.de/thema/sowohl-als-auch-das-deutsch-tuerkische-kino-heute> am 18.10.2023.

Deutsch-Türkin behandelt, sind Themen wie Liebe und individuelle Freiheit so weit verbreitet, dass man kaum noch von einem spezifischen ‚Migrantenfilm‘ oder symptomatischen türkischen Problemkonstellationen sprechen könne.¹⁵⁴

Die Helden und Heldinnen dieses Kinos bieten dem Publikum keine konfliktfreien, aber durchaus positive Identifikationsfiguren, deren Handeln von Energie und Lebenslust geprägt ist, statt von Resignation und Heimweh.¹⁵⁵

Insgesamt lässt sich sagen, dass die wissenschaftliche Beschreibung dieses Begriffs in ihrem gegenwärtigen Zustand unvollständig ist und daher sowohl in filmtechnischer als auch thematischer Hinsicht nicht der heutigen Darstellung von Filmen dieses Genres entspricht. Neben den wissenschaftlichen Diskussionen, Debatten und Ansätzen rund um die Begriffsbeschreibung können primär die aktuellen Betrachtungen und Anschauungen von Prof. Dr. Ömer Alkin und Dr. phil. Muriel Schindler zur Terminologie und dieser entsprechenden Thematik des ‚deutsch-türkischen Kinos‘ berücksichtigt werden.¹⁵⁶ Darüber hinaus wurde mit Herrn Alkin, dem wichtigster zeitgenössischen Vertreter dieser wissenschaftlichen Analyse, am 30.10.2023 um 20:30 Uhr ein Zoom-Meeting vereinbart, in dem ein Diskurs bzw. ein Gespräch über die Bedeutung des Begriffs durchgeführt wurde, um eine neue, aktuelle und umfassende Begriffsdefinition aufzufassen.

Nach einem einstündigen Video-Interview mit Herrn Alkin konnte festgestellt werden, dass der Begriff ‚deutsch-türkisches Kino‘ weitaus komplexere Elemente umfasst, die sich im Laufe der Zeit immer wieder verändert haben und auch weiterhin verändern werden. In diesem Zusammenhang kann der Begriff ‚deutsch-türkisches Kino‘, basierend auf den aktuellen und umfassenden Betrachtungen von Herrn Alkin, zum besseren Verständnis und zur Vereinfachung der Begrifflichkeit metaphorisch als ein lebendiger Organismus betrachtet werden, da sich dessen Form und Eigenschaften seit den 1960er Jahren bis heute sukzessive verändert und entwickelt haben. Zunächst lässt sich beobachten, dass mit dem unterzeichneten Anwerbeabkommen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der

¹⁵⁴ Vgl. Drei Fragen zum “deutsch-türkischen” Kino | filmportal.de. (n.d.). Online verfügbar unter: <https://www.filmportal.de/thema/drei-fragen-zum-deutsch-tuerkischen-kino>, sowie sowohl als auch: Das “deutsch-türkische” Kino heute | filmportal.de. (n.d.). Online verfügbar unter: <https://www.filmportal.de/thema/sowohl-als-auch-das-deutsch-tuerkische-kino-heute> am 18.10.2023.

¹⁵⁵ Kino und Migration in der BRD | filmportal.de. (n.d.). Online verfügbar unter: <https://www.filmportal.de/thema/kino-und-migration-in-der-brd> am 18.10.2023.

¹⁵⁶ Hierbei werden die Betrachtungen von den Büchern gemeint: Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Deutschland, Springer Fachmedien Wiesbaden 2017; Schindler, Muriel. Deutsch-türkisches Kino: Eine Kategorie wird gemacht. Deutschland, Schüren Verlag, 2021, sowie Yildirim, Bayram Umur, persönliches Interview mit Prof. Dr. Ömer Alkin, Düsseldorf, 30.10.2023/20:30 Uhr.

Türkei im Jahr 1961 das deutsch-türkische Kino entstanden bzw. metaphorisch ‚geboren‘ wurde. Dieser Organismus orientierte sich in erster Linie an der ‚Migrationsthematik‘, da diese die ersten tiefen Spuren in seinem Leben hinterließ. Darüber hinaus wuchs dieser Organismus weiter und brachte neue Lebenserfahrungen mit sich, die seine Sichtweise, sein Denken und seine Herangehensweise an Probleme veränderten. Da sich der Begriff ständig wandelt und so viele Gefühle, Erinnerungen, Lebenszeiten, Schwierigkeiten, Trauer, Glück und vieles mehr in sich trägt, wird davon ausgegangen, dass der Begriff im Verlauf des Videointerviews mit Herrn Alkin metaphorisch als ein lebender Organismus betrachtet werden kann, um auch so angemessen darüber diskutieren zu können.¹⁵⁷ Er brach seine Ketten und wuchs über seine Grenzen hinaus, sodass kein bestimmtes Filmgenre wie Drama, Action, Dokumentarfilme, Comedy, Musical oder Thriller ihn fest fesseln konnte. Er war nicht national, sondern international, nicht traditionell, sondern interkulturell, nicht einfarbig, eintönig oder gleichförmig, sondern ganz bunt und einzigartig.¹⁵⁸ Das deutsch-türkische Kino brachte neue, vielfältige Sichtweisen aus unterschiedlichen Schichten hervor und war nicht mehr an einen bestimmten Raum oder eine bestimmte Zeit gebunden. Es wächst weit darüber hinaus und befindet sich in einem Zustand, in dem alles möglich ist. Das deutsch-türkische Kino scheute sich nicht, gesellschaftspolitische oder gesellschaftskritische Themen aufzugreifen und zu debattieren. Zu seinen charakteristischen Merkmalen gehören Inklusivität, Solidarität und Repräsentativität. Das einzige konstante Merkmal, das immer zu spüren ist, ist ein Hauch von Erfahrung, Erlebnis, Kultur, Erinnerungskultur, kollektives Gedächtnis und Identität in einem großen Topf, der sich über die Jahre hinweg angesammelt hat und sich bei den zu diesem Genre zugehörigen Filmen auf verschiedene Weisen widerspiegelt. Sei es durch das Aussehen, die Aussprache, charakteristische Eigenschaften, Figuration, schauspielerische Leistung, Wahrnehmungsweise oder sogar durch Symbole und Motive der räumlichen Gestaltung. Dieser Hauch (türkische Kultur) bildet nur einen kleinen Teil eines großen Topfes (die Filme dieses Genres) ab, aus denen sich die Filmemacher bedienen. All dies lässt sich nicht anders als die ‚Unterschrift‘ oder das ‚Eigenmuster‘ der Filmemacher bzw. Regisseurin betrachten.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Yildirim, Bayram Umur, persönliches Interview mit Prof. Dr. Ömer Alkin, Düsseldorf, 30.10.2023/20:30 Uhr.

¹⁵⁸ Yildirim, Bayram Umur, persönliches Interview mit Prof. Dr. Ömer Alkin, Düsseldorf, 30.10.2023/20:30 Uhr.

¹⁵⁹ Es sei darauf hingewiesen, dass es sich bei dieser Beschreibung und diesem Versuch um eine Neudefinition des Begriffs "deutsch-türkisches Kino" handelt, die sich aus den gesammelten Informationen, insbesondere aus den zahlreichen Aussagen von Fatih Akin und dem Interview mit Prof. Dr. Ömer Alkin, zusammensetzt.

7. Die Bedeutung der Entwicklung der Yeşilçam-Phase für Türken in Deutschland

Ein wichtiger Punkt der vorliegenden Arbeit und damit auch der Studie bzw. dieser Analyse ist, dass die Auswirkungen der Zuwanderung auf die Filmwirtschaft nicht nur aus der Perspektive der in Deutschland gedrehten Filme betrachtet werden sollten, sondern auch die Auswirkungen der Arbeitsmigration nach Deutschland in Bezug auf die türkische Filmwirtschaft. Hier stellt sich die Frage, inwieweit die Einwanderer damals von der türkischen Filmindustrie beeinflusst wurden und welche Rolle sie tatsächlich für die Einwanderer in Deutschland spielten. Bevor dieses Thema näher beleuchtet und diskutiert wird, soll die Yeşilçam-Phase zunächst ausführlich erläutert werden, da diese für die Entwicklung und den Fortgang der Arbeit eine wichtige Rolle spielt.

Ab Mitte der 1950er Jahre wurden mit der Gründung der Yeşilçam (deutsch: Grüner Tanne) Produktionen zahlreiche Hollywood-Filme neu interpretiert und viele andere populäre Filme für das türkische Publikum entwickelt.¹⁶⁰ Der Name der Periode stammt von der Straße, in der die Filmproduzenten ansässig waren: Fast alle befanden sich auf der europäischen Seite Istanbuls, in der Yeşilçam Straße.¹⁶¹ Mit bis zu 400 produzierten Filmen pro Jahr war die Türkei eines der produktivsten Länder der Welt, was die Anzahl der produzierten Filme betrifft, obwohl es weder ein Studiosystem noch ein organisiertes oder zentral gesteuertes System wie in Hollywood gab.¹⁶² Dank der kostengünstigen und vereinfachten Produktionsstruktur, die auf einem zentralen Netzwerk von Beteiligten oder einigen wenigen Protagonisten basiert, können Spielfilme in verschiedenen populären Genres wie Melodram, Komödie und Action innerhalb weniger Wochen komplett produziert werden.¹⁶³ In der Regel werden beispielsweise für einen herkömmlichen Kinofilm ohne Vor- und Nachbearbeitung mindestens 60 bis 100 Drehtage benötigt.¹⁶⁴ Diese Filme orientierten sich

¹⁶⁰ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 33 ff.

¹⁶¹ Vgl. Alkin, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Deutschland, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017, S. 74 ff.

¹⁶² Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 33 ff.

¹⁶³ Alkin, Ömer. Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? - Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den „verstummt“ türkischen Emigrationsfilmen, in: An- und Aussichten: Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Deutschland, Schüren, 2016, S. 68 ff.

¹⁶⁴ Vgl. Wie lange dauert es, bis ein Film fertig ist? | Adobe. (n.d.). online abgerufen unten: <https://www.adobe.com/de/creativecloud/video/discover/how-long-to-make-a-movie.html> am 12.12.2023.

inhaltlich stark an den kommerziellen Produktionen Hollywoods.¹⁶⁵ Aufgrund fehlender Urheberrechtsbestimmungen wurden komplette Filmmusiken und Handlungsstränge aus Hollywood-Produktionen übernommen und gleichzeitig an das türkische Publikum angepasst.¹⁶⁶

In den 1950er Jahren waren Liebesmelodramen, Historiendramen, die meist auf der Gründung der Republik Türkei basierten, und auch Großstadtkrimis die bevorzugten Genres eines Jahrzehnts, das Ellinger so zusammenfasst:

Bis Mitte der 50er Jahre waren in der Türkei fast alle Haupt- und Nebenzweige einer gut funktionierenden, nationalen Filmindustrie etabliert, die in den Jahren 1950 bis 1959 über 500 Spielfilme, meist Imitate von Hollywoodgenres, in die türkischen Kinos brachte.¹⁶⁷

1961 begann sich in der türkischen Filmindustrie eine neue Szene zu entwickeln, als mit Deutschland ein Anwerbeabkommen für Arbeitskräfte geschlossen wurde. Dieses Abkommen hatte nicht nur Auswirkungen auf die deutsche Filmindustrie, sondern führte auch dazu, dass in türkischen Filmen Motive der Arbeitsmigration für den Aufbau filmischer Erzählstrukturen genutzt wurden.¹⁶⁸ Dadurch wandelten sich die Imitate von Hollywood-Genres zu sogenannten Gastarbeiter-Filmen, in denen Themen wie Heimweh, kulturelle und religiöse Unterschiede sowie die deutsch-türkische Arbeitsmigration thematisiert wurden.¹⁶⁹ Die Filme dienten als Inspiration für viele Produktionen während der sogenannten ‚goldenen‘ Ära des Yeşilçam-Kinos ab den 60er Jahren.

Besonders hervorzuheben sind zwei Filme, die sich intensiv mit Gastarbeitern auseinandersetzen: *Turist Ömer Almanya'da* (1966) (Der Tourist Ömer in Deutschland) inszeniert von Hulki Saner und *Bir Türke Gönül Verdin* (1969) (Ich gab mein Herz einem Türken) inszeniert von Halit Refiğ.¹⁷⁰ Der erste Film ist Teil einer neunteiligen Serie über

¹⁶⁵ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 33 ff.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁷ Alkin, Ömer. Rezension: Ellinger, Ekkehard (2017): 'Geschichte des türkischen Films'. Deux Mondes: Mannheim, 2916" H-Soz-Kult, 2018, S. 59.

¹⁶⁸ Alkin, Ömer. Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial- Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den „verstummten“ türkischen Emigrationsfilmen, in: An- und Aussichten: Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Deutschland, Schüren, 2016, S. 68 f.

¹⁶⁹ Vgl. ebd.

¹⁷⁰ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 155 ff.

den Vagabunden bzw. Touristen Ömer, der in bester Charlie Chaplin-Manier von einem Abenteuer ins nächste stolpert. Es ist bezeichnend für die damalige Filmkultur, dass der wohl erste türkische Film über die deutsch-türkische Arbeitsmigration Teil einer Komödienreihe und ein reiner Genrefilm ist.¹⁷¹ In *Turist Ömer Almanya' da* wird das Thema Emigration als episodisches Beiwerk behandelt, ähnlich wie in den Filmen von *Dick und Doof* oder anderen kommerziell erfolgreichen Filmreihen.¹⁷² Bereits die Handlung des Films verweist auf seinen dekorativen Charakter in Bezug auf Arbeitsmigration: Der Film handelt von der Liebe zwischen dem lustigen und lockeren Gastarbeiter Ömer (Sadri Alışık) und der blonden Deutschen Helga und bedient sich dabei vieler klischeehafter Stereotypen und kann somit als erster Teil einer Komödienreihe und reiner Genrefilm in diesem Genre bezeichnet werden.¹⁷³ Ömer ist nicht wirklich ein Arbeitsmigrant, sondern eine von vielen komödiantischen Figuren, für die die Arbeitssituation narrative Konstellationen für eine besondere Episode in der Filmreihe darstellt. Als solcher ist dieser Film ein klassisches Beispiel für eine Yeşilçam-Produktion, in der die Emigration als Hintergrund für die komischen Ereignisse rund um den lässigen Reisenden dient. In diesen Filmen werden berufliche Umgebungen zu stereotypen Schauplätzen, an denen Slapstick-Elemente gezeigt werden. Der erste Film über das Leben der Arbeitsmigranten ist daher eine Adaption der *Jerry Lewis & Dean Martin*-Komödien. Türkische Filmschaffende bedauern die Nichtverfügbarkeit des Films, da es sich um die erste fiktionale Auseinandersetzung mit Arbeitsmigration im Film handeln könnte.¹⁷⁴ Vor dem Hintergrund, dass es sich vermutlich um die erste fiktionale Auseinandersetzung mit Arbeitsmigration im Film handeln könnte, wiegt dieser Mangel an kulturhistorischem Filmmaterial umso schwerer.

In den 1970er Jahren entwickelte sich das Thema Auswanderung im türkischen Kino rasch und Filme, deren zentrales Erzählelement eine Reise nach Deutschland war, spielten eine wichtige Rolle bei der Popularisierung des Genres sowohl in der Türkei als auch in Deutschland. Besonders deutlich wurde das Thema Heimkehr Anfang der 1970er Jahre. Nirgendwo wird das Wort ‚Heimkehr‘ so häufig verwendet wie in den Yeşilçam-Filmen, die das Dorfleben zum Thema haben. Das Motiv der Heimkehr wird in den Filmen so gestaltet, dass die dörfliche Ordnung meist nach der Rückkehr durch eine Unruhe im Dorf erschüttert

¹⁷¹ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 155 ff.

¹⁷² Vgl. ebd.

¹⁷³ Vgl. ebd.

¹⁷⁴ Vgl. Kayaoğlu, Ersel. Figurationen der Migration im türkischen Film. In 51 Jahren türkische Gasterbeitermigration in Deutschland, hg. Şeyda Ozil, Yasemin Dayıoğlu-Yücel, und Michael Hofmann, Göttingen, Niedersachs: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, S. 81 ff.

wird. Die Rückkehrer bringen die dörfliche Ordnung durcheinander, die sich im Laufe der Erzählung zum Guten oder manchmal auch zum Schlechten wandelt. In diesen Filmen wird das Thema der deutsch-türkischen Arbeitsmigration ausführlich behandelt, insbesondere in der Darstellung des Remigrationsprozesses.¹⁷⁵

Dönüş (Die Rückkehr) (1972) von Türkan Çoraya hat durchaus Vorbildcharakter, bietet er doch eine Allegorie und visuelle Differenzierung der Figur des Migranten.¹⁷⁶ Der Heimkehrer muss sich dann in seinem Heimatdorf mit allen möglichen widrigen Umständen auseinandersetzen und diese Filme handeln von Umständen und Konflikten, in denen der Feudalherr des Dorfes oft der Antagonist ist. Zum einen werden interkulturelle Situationen zwischen Liebenden unterschiedlicher Herkunft zu einer Konfliktquelle, da der familiäre Hintergrund überwiegend aus Vätern besteht, die in Liebesbeziehungen involviert sind.¹⁷⁷ Ein solcher Film ist Orhan Aksoys *Almanyali Yarım* (1974), in dem der Vater einer deutschen Frau Einwände gegen ihre Beziehung zu einem türkischen Einwanderer erhebt. Ähnliche Bildwelten finden sich auch in *Memleketim* (Meine Heimat) (1974) von Yücel Çakmaklı und *Bir Türke Gönül Verdim* von Halit Refig: Beide Filme sind exemplarische Werke eines ideologischen, kollektiven Filmprogramms.¹⁷⁸ Migration ist umfassend in das gesamte ideologische Gefüge zweier Filmprogramme integriert, die sich gegen westliche Modernisierungsmodelle stellen und dafür eintreten, dass das türkische Kino nicht verwestlicht werden sollte.¹⁷⁹ Die beiden politisch unterschiedlichen Regisseure schufen auch andere ideologische Filme, etwa Filme über Migration. Besonders interessant ist, dass sich auch die Filmbewegung von Yılmaz Güney und einer ihrer repräsentativen Filme um das Thema der deutsch-türkischen Arbeitsmigration dreht.¹⁸⁰

Baba (Der Vater) (1971) erzählt die Geschichte eines Familienvaters, der aufgrund der Pläne des Sohnes eines wohlhabenden Geschäftsmannes, für den er arbeitet, seine gesamte Familie durch Prostitution, Vergewaltigung, Glücksspiel und Drogen verliert. Das erste Drittel des Films beschäftigt sich mit dem Thema Wirtschaftsmigration: Um der Armut zu entkommen

¹⁷⁵ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 157 f.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 358 f.

¹⁷⁷ Vgl. Alkın, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 26 ff.

¹⁷⁸ Vgl. ebd.

¹⁷⁹ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S.159 ff.

¹⁸⁰ Vgl. ebd.

und seiner Familie ein angenehmeres Leben zu ermöglichen, beschließt er, zum Arbeiten nach Deutschland auszuwandern.¹⁸¹ Wegen fehlender Zähne konnte er die ärztliche Untersuchung jedoch nicht bestehen und wurde disqualifiziert, da gesunde Zähne eine der Voraussetzungen für die Reise nach Deutschland waren. Das zentrale Subgenre des Melodramas sind Arabesk¹⁸²-Filme, die die Diaspora der Wanderarbeiter bestenfalls repräsentieren.¹⁸³ Es entstand in den 1960er Jahren als Weiterentwicklung der arabischen Musik, die ihrerseits aus einer experimentellen Verschmelzung arabischer Elemente und musikalischer Klänge der türkischen Volksmusik entstand. Die Arabesk-Musik zog durch ihre Thematisierung der Erfahrung des Leidens und ihre masochistische Gefühlsstruktur Migranten an, die durch ihren Wunsch nach Trennung, Sehnsucht und die Erfahrung von Gurbet (Heimweh) daran interessiert waren, ein Produkt eines solchen kulturellen Angebots zu konsumieren.¹⁸⁴

Im Kino der 1980er Jahre erhielten die arabesk-musikalischen Filme ein neues Gesicht. Sie entwickelten sich zu speziell für den Videomarkt konzipierten Filmen, die eine dynamische Parallele zu den deutsch-türkischen Gastarbeiterfilmen aufweisen. Als Musikstil hat er sich so weit verbreitet, dass er seit den 1980er Jahren in der gesamten Alltagskultur der Türkei, aber auch in der Migrantenkultur verankert ist.¹⁸⁵ Die Filmproduzenten von Yeşilçam machten sich die Beliebtheit der Sänger zunutze und produzierten in den 1970er und 80er Jahren unzählige Filme mit ihnen in der Hauptrolle.¹⁸⁶ Besonders hervorzuheben ist *Batan Güneş* (Die untergehende Sonne) (1978), ein Migrationsfilm im Arabesk-Musik-Stil mit dem Sänger Ferdi Tayfur.¹⁸⁷ Der Film erzählt die Geschichte des Bauern Ferdi, der nach Deutschland reist, um eine Mitgift für seine geliebte Nazli zu besorgen, wobei das Leid und der Schmerz stets durch den Gesang der Protagonisten wie in einem Musikfilm vermittelt wird. Während seiner Abwesenheit fällt er den Machenschaften des Sohnes des

¹⁸¹ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S.159 ff.

¹⁸² Arabesque oder Arabeske ist eine Musikrichtung, die seit den späten 1960er Jahren ein Teil der türkischen Popmusik und entstand in der Türkei durch eine Mischung aus türkischer Volksmusik, arabischen Klängen und westlicher Popmusik. In: Nedim Karakayal: Arabesk. In: Danielson, Virginia; Reynolds, Dwight; Marcus, Scott. (Hrsg.): The Garland Encyclopedia of World Music. Band 6: The Middle East. Garland, London 2002, S. 255 ff.

¹⁸³ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 160 f.

¹⁸⁴ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 160 f., sowie S. 397 ff.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. ebd.

¹⁸⁷ Vgl. ebd.

Feudalherren zum Opfer, der sich ebenfalls in die ihm versprochene Nazli verliebt.¹⁸⁸ In den folgenden Jahren wurde die kritische Gesellschaftsdiskussion immer häufiger in Filmen, die sich intensiver mit den Auswirkungen der Migration auf Migranten und die Gesellschaft befassten und den sogenannten ‚Siebten Mann‘ inszenierten.¹⁸⁹ Zu den bekanntesten Vertretern dieser gesellschaftskritischen Filme zählen Şerif Görens *Almanya Aci Vatan* (1978) und *Polizei* (1988), *Otobüs* (1974) und *Mercedes Mon Amour* von Tunç Okan (1992) und *Gurbetçi şaban* von Kartal Tibet (1985).¹⁹⁰ Bei der Präsentation der Literaturadaption des Films *Mercedes Mon Amour* von Tunc Ocan spielt die Geschichte des türkischen Auswandererkinos eine besondere Rolle. Über die wahnhafte Heimkehr eines Migranten, der in seinem Dorf als Müllsammler arbeitet, spiegelt der Film den Diskurs türkischer Migrantenfilme selbst wider.¹⁹¹ Doch auch in einer weitgehend gesellschaftskritischen Zeit waren immer noch humorvolle und melodramatische Diskussionen über Migration zu beobachten, wie etwa in den Filmen *Bir Umut Ugruna* (1991) und *Deliler Almanya'da* (1980).¹⁹² Im ersten Fall werden die Erfahrungen eines Ausländers und die Leiden eines türkischen Vaters, der nach Deutschland ausgewandert ist, auf die Spitze kultureller Unterschiede getrieben, die sich nicht melodramatisch mit der Ehe mit einer deutschen Frau vereinbaren lassen, im zweiten Fall handelt es sich um eine in Deutschland angesiedelte Vertauschungskomödie über einen Sänger und seinen Doppelgänger. Die 1980er Jahre können als eine Zeit verstanden werden, in der besonders künstlerisch ambitionierte Filmemacher, die von der transnationalen Finanzierung auf europäischer Ebene profitierten, eine insgesamt gelockerte filmische Vision verfolgten. Diese Aufweichung bzw. Lockerung erfolgte im Kontext der deutsch-türkischen Migration und damit der endgültigen Loslösung von der typischen Yeşilçam-Modalität.¹⁹³ Während in Filmen wie Davaro (1981) der

¹⁸⁸ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 160 f., S. 397 ff.

¹⁸⁹ Vgl. Alkin, Ömer. Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? - Zum Status des deutsch-türkischen. Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den „verstummten“ türkischen Emigrationsfilmen, in: An- und Aussichten: Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Deutschland, Schüren, 2016, S. 69 f.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., sowie Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 160 ff.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 61 f., sowie Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 162 f., 214 f.

¹⁹² Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S.215 ff., sowie vgl. Alkin, Ömer. Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? - Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den „verstummten“ türkischen Emigrationsfilmen, in: An- und Aussichten: Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Deutschland, Schüren, 2016, S. 69 f.

¹⁹³ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 162 ff.

Emigrant noch als Produkt einer heterosexuell bestimmten Familiarität im dörflichen Kontext und zudem als Junggeselle konstruiert wird¹⁹⁴, wird Migration in den Filmen von Ömer Kavur und Yusuf Kurçenli so thematisiert, dass alte Stereotype wie das Bild des „Deuschländers“¹⁹⁵ oder dichotome interkulturelle Konflikte keine wesentliche Rolle mehr spielen.¹⁹⁶ Filme wie z. B. *Amansız Yol* (Der unbarmherzigen Weg) (1985), *Ölmez Ağacı* (Der unsterbliche Baum) (1984), *Pehlivan* (Ringer) (1984), *Yavrularım* (Meine Kinder) (1984) können in Bezug auf die Überlegungen zur Darstellungsart sogar als Ausdruck der Beseitigung von Stereotypen im Feld des Diskurses der deutsch-türkischen Migration verstanden werden.¹⁹⁷ Neben diesen ambitionierten Filmen gab es in den 1980er Jahren auch eine Reihe von Filmen aus der anderer Genres wie z. B. Actionfilme, die sich mit dem Thema Migration auseinandersetzen. Der früheste Actionfilm dieses Genres war Natuk Baytans *Yıkılış* (Der Niedergang) (1978).¹⁹⁸ Es zeigt sich jedoch, dass es im Actiongenre letztlich sehr schwierig ist, eine Migrationsgeschichte wie die hier in *Yıkılış* vorgeschlagene zu finden. Die beliebtesten und am schnellsten verbreiteten Filme der 1980er Jahre waren jedoch die scheinbar unpolitischen Nachkriegskomödien von Kemal Sunal, die Themen wie Migration, Rückkehr und die Beziehung zwischen Gastarbeitern und dem Rest ihrer Familien in der Türkei auf humorvolle Weise behandelten, wie *Postacı* (Der Briefträger) (1984) oder *Üç Kağıtçı* (Der Betrüger) (1981).¹⁹⁹ In *Üç Kağıtçı* (Der Betrüger) (1981) kehrt der Migrant Rıfkı (Kemal Sunal) nach sechs Jahren in Deutschland in sein Dorf zurück. Er will den Besitz seines Vaters erben. Seine besondere Fähigkeit bestand darin, dass er wegen seines Rheumas in den Knien spüren konnte, ob es regnen würde oder nicht. Wenn ihm also die Beine weh taten, würde es bald regnen. Mit dieser Fähigkeit brachte er die Ordnung im Dorf durcheinander. Wie in unzähligen anderen Filmen von Kemal Sunal, der laut Ömer Alkin in der Türkei den gleichen Kultstatus genießt wie anderswo Bud Spencer und Terence Hill oder die Komödien von Louis de Funes, dreht sich der ganze Film um seine Fähigkeit,

¹⁹⁴ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 265 f.

¹⁹⁵ Übersetzungsvorschlag für das türkische *Almancılar*, eine türkische Bezeichnung für in Deutschland lebende Menschen türkischer Herkunft. Der Begriff ist meistens negativ besetzt.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 162 f.

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

¹⁹⁸ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 164 f, sowie vgl. Alkin, Ömer. Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? - Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den „verstummt“ türkischen Emigrationsfilmen, in: An- und Aussichten: Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Deutschland, Schüren, 2016, S. 69 f.

¹⁹⁹ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 164 ff.

die Rivalen aus dem Weg zu räumen, die ihm sein Erbe vorenthalten wollen.²⁰⁰ Während *Davaro* (1981), ‚Heimkehr aus dem Dorf‘, als Parodie auf Yeşilçams frühere Filme inszeniert wurde, nutzte die Komödie von Ertem Eğilmez *Banker Bilo* (1980) das Stereotyp einer nach Deutschland geschmuggelten Migrantengruppe und nahm im Wesentlichen die Geschichte als Ausgangspunkt der Binnenmigration.²⁰¹ Der Film handelt von der Beziehung zwischen zwei Protagonisten, die den selbstzerstörerischen Parasitismus der türkischen Gesellschaft darstellt, die sich durch den Mangel an sozialer Solidarität zugunsten materieller Bedürfnisse ständig selbst betrügt. Ein weiterer zentraler Migrationsfilm ist *Gurbetçi Şaban* (Der Fremdling Şaban) (1985), der eine Debatte über die deutsch-türkische Arbeitsmigration auslöste und als derjenige Film im Œuvre²⁰² Kemal Sunals dasteht, der den Diskurs um die türkisch-deutsche Arbeitsmigration am besten widerspiegelt.²⁰³ Laut Martina Priessner und Tunçay Kulaoğlu wird der Film im Kontext kulturpolitischer Fragestellungen wie folgend eingeordnet:

Dass es eben keine Wahrheit, keine ursprüngliche Ethnizität, kein eigentliches Türkisch-Sein oder Deutsch-Sein gibt, hat Kartal Tibet schon lange bevor »Performing Ethnicity« als subversive Strategie in den Cultural Studies verhandelt wurde, in seiner Anarcho-Komödie *Gurbetçi Şaban* (1985) vorgeführt. Der überwiegend in Köln gedrehte Film erzählt die Geschichte des genialen Einfaltspinsels Şaban, gespielt vom legendären Schauspieler Kemal Sunal. [...] *Gurbetçi Şaban* ist mit Klischees überfrachtet und beschreibt dennoch die gesellschaftlichen Verhältnisse vor dem Hintergrund von Migrationsprozessen und weist augenzwinkernd auf Überlebensstrategien in der Mehrheitsgesellschaft hin.²⁰⁴

Thematisch konzentriert sich der Film auf die erfolgreichen Emanzipationsversuche des Migranten Şaban, der seine prekären Lebensumstände in Deutschland so verändert hat, dass er in der sozialen Hierarchie besser dasteht als die deutschen Fabrikbesitzer. Um dieses kluge Spiel mit den Bedeutungen zu reflektieren: Türkische Bauern können europäischer, erfolgreicher und kultivierter sein als deutsche Fabrikbesitzer.²⁰⁵ Vielleicht sollte in diesem Zusammenhang nicht nur von einem Film über ‚Überlebensstrategien‘ gesprochen werden, sondern auch als „[...] jene Verkehrung eines Betroffenheitskinos in ein Ressentimentkino,

²⁰⁰ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 164 ff.

²⁰¹ Vgl. ebd.

²⁰² Prof. Dr. Ömer Alkin hat sich in seinen Büchern ausführlich mit diesem Thema und den Yesilcam-Filmen auseinandergesetzt und die Zusammenhänge aufgezeigt.

²⁰³ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 164 ff.

²⁰⁴ Priessner, Martina, Tunçay Kulaoğlu. Stationen der Migration. Aufbruch, Unterwegssein, Ankunft und Rückkehr im türkischen Yeşilçamkino bis zum subversiven Migrationskino der Jahrtausendwende. In *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, hg. Ömer Alkin, Wiesbaden: Springer VS, 2017, S. 39 ff.

²⁰⁵ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 166 f.

das dadurch aus den betroffenen Opfern nun Potentaten zu machen versucht; eine Form eines Machtkinos, das durch die repräsentationale Voraussetzung und die Darstellung der Leidsituation der Emigranten dennoch ihre Minorisierung entsprechend der Dynamik aus dem Betroffenheitskino reproduziert“²⁰⁶ verstanden werden.

Angesichts dieser zahlreichen Filmauswahlen ist zu bedenken, dass die Etablierung einer Videokultur für Migranten sowohl in Deutschland als auch für die autochthone Kultur in der Türkei wesentlich dazu beigetragen hat, dass unzählige preiswerte Filmproduktionen entstanden sind, die teilweise dezidiert nur für den Videomarkt erschienen sind.²⁰⁷

Dies impliziert, dass viele Filme wurden speziell für den deutschen Markt bzw. für die Menschen in Deutschland produziert, wobei darauf geachtet wurde, dass die Themen und Darstellungsweisen der Filme den Bedürfnissen der ‚Deutschländer‘ angepasst wurden. In den 1990er Jahren wurden in der Türkei im Vergleich zu den 1960er, 1970er und 1980er Jahren nur wenige Filme auf Kassette gedreht und konsumiert, da das Fernsehen allmählich Einzug in die Haushalte hielt. In dieser Zeit wurden mehr Wiederholungen amerikanischer Fernsehserien und Yeşilçam-Filme auf den Bildschirmen der Haushalte gezeigt.²⁰⁸ Die in den 1980er Jahren entstandenen internationalen Koproduktionen brachten nur wenige Spielfilme hervor und waren an den Kinokassen meist wenig erfolgreich. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass die türkisch-deutsche Emigration in diesen Jahren im Kino kaum thematisiert wurde. Während in den späten 1980er Jahren zahlreiche Filme über dieses Phänomen gedreht wurden, thematisieren nur wenige türkische Filme der 1990er Jahre diesen Kontext.²⁰⁹ Neben Filme wie *Yara* von Yılmaz Arslan (1998) oder *Düğün* (1990) von İsmet Elçi spielte in den 1990er Jahren vor allem Sinan Çetins *Berlin in Berlin* (1993) eine zentrale Rolle, in dessen Mittelpunkt die Geschichte eines deutschen Mannes steht, der gezwungen ist, sich so schnell wie möglich in eine türkische Familie zu integrieren und deren Kultur kennenzulernen. Hier wird die filmische Erzählung im Vergleich zu anderen bekannten Filmen, die sich auf dieses migrantische Präsentationskonzept beziehen, auf den Kopf gestellt.²¹⁰ In dem Film wird das Thema Migration und kulturelle und

²⁰⁶ Alkin, Ömer. Der türkische Emigrationsfilm. Vor-Bilder des deutsch-türkischen Kinos? In: Sandra Abend and Hans Körner (Eds.). Vorbilder: Ikonen der Kulturgeschichte. Vom Faustkeil über Botticellis Venus bis John Wayne. München: Morisel, 2015, S. 205 ff.

²⁰⁷ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 167 ff.

²⁰⁸ Vgl. ebd.

²⁰⁹ Vgl. ebd.

²¹⁰ Vgl. ebd.

traditionelle Unterschiede aus einer anderen Perspektive betrachtet.²¹¹ Mehmet, Bauleiter in Berlin, lebt mit seiner Familie in der dritten Generation in Deutschland. Thomas, ein deutscher Ingenieur, hat ein unwiderstehliches Interesse an Mehmeds Frau Dilber, die ihrem Mann in der Mittagspause das Essen in einer Lunchbox bringt, und Thomas fotografiert die junge Frau heimlich. Als Mehmet die Fotos an der Wand des Zimmers von Thomas auf der Baustelle sieht, rastet er plötzlich aus und beginnt, Dilber zu schlagen. Mehmet wird von Thomas, dem deutschen Ingenieur, der sich zwischen die beiden stellt und sie trennen will, gegen die Wand gedrückt und stirbt durch einen Baunagel in seinem Kopf. Es war ein unbeabsichtigter Unfall. Thomas empfindet nach dem Vorfall Reue und geht zu Mehmeds Familie, um sich zu entschuldigen. Doch sein älterer Bruder Mürtüz versucht, Thomas zu töten, weil er glaubt, damit die Ehre seines Bruders retten zu können. Doch die Großmutter greift ein, erinnert an die Bräuche und versucht, die Situation zu entschärfen. Der Brauch besagt: „Ein Gast Gottes, der sich entschuldigt und in ihrem Haus Zuflucht sucht, darf nicht getötet werden.“²¹² Mürtüz, der sich nicht gegen seine Familie und deren Sitten auflehnt, wartet mit vorgehaltener Waffe, bis Thomas das Haus verlässt. Nach Tagen der Gefangenschaft findet Thomas einen Weg und flieht aus dem Haus. In der Freiheit ist Thomas glücklich. Der Deutsche Thomas und die Türkin Dilber gehen Hand in Hand durch die Straßen Berlins, unter den Augen des zunehmend psychotischen Mürtüz.²¹³ Es handelt sich um eine umgekehrte Inszenierung, in der eine deutschstämmige Person versucht, sich in eine türkische Familie zu integrieren, weil sie nur auf diese Weise überleben kann.²¹⁴ In der Konstellation eines deutschen Fotografen und einer türkischen Familie schafft Regisseur Sinan Çetin eine interkulturelle Situation, die das herkömmliche Verhältnis von „einer türkischen Familie in der deutschen Gesellschaft“ zu „einem deutschen Individuum in einer türkischen Familie“²¹⁵ verändert. Dies führt zu einer Reflexion über die psychologischen Projektionsmechanismen der in diese Situation involvierten Figuren, die die bisherige Perspektive des Verstörungskinos aus der Perspektive der deutschen Hegemonie für die Türken verändert und verkompliziert.²¹⁶ In der möglichen Zuschauerposition, die der Film anbietet, ist man nicht mehr ein Zuschauer, der einen Film sieht, in dem Türken mit der

²¹¹ Ezli, Özkan. *Narrative der Migration: Eine andere deutsche Kulturgeschichte*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2022, S. 407 ff.

²¹² Vgl. ebd.

²¹³ Vgl. ebd.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Alkin, Ömer. *Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? - Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den „verstummten“ türkischen Emigrationsfilmen*, in: *An- und Aussichten: Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Deutschland, Schüren 2016, S. 64.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 64 ff.

deutschen Gesellschaft interagieren, sondern ein Zuschauer, der die Interaktionen des Protagonisten mit einem Deutschen in einer türkischen Familie beobachtet. Aus dieser Position heraus werden einfache Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Realität komplex und problematisch.²¹⁷ Die große Auswahl türkischer Filmkultur, darunter Kriegsfilm, historische Filme, Biografien, romantische Komödien, islamische Thriller, Melodramen und romantische Komödien, zeigt, dass das Kino Yeşilçam ein komplexes Spektrum des Filmemachens umfasst.²¹⁸ Mittels international renommierter Regisseure wie Nuri Bilge Ceylan und Yesim Ustaoglu entstehen auch cineastisch anspruchsvolle Filme und andere audiovisuelle Werke, die sonst vielleicht nicht in der Kontinuität des Erzählkinos der frühen Jahre stünden.²¹⁹ Vielmehr sollte als eine intellektuell geprägte Filmkunstkultur verstanden werden, die sich stark am kulturellen Kontext Europas orientiert. Während das deutsch-türkische Kino zunehmend in die Alltagskultur der Filme integriert wird, geht es in türkischen Filmen weniger um das Phänomen Migration, sondern um unterschiedliche Perspektiven auf die Thematik. Immer mehr Filme beschäftigen sich mit der Türkei als Einwanderungsland. Die jüngsten Filme legen nahe, die Frage nach der Darstellung der Dynamik von Filmen über türkische Migranten nicht zu vernachlässigen, sondern zunächst die Kriterien zu berücksichtigen, die das Feld definieren.²²⁰

8. Postmigrantische filmische Perspektiven

Dieses Kapitel kann als abschließende Perspektive betrachtet werden, die für die filmwissenschaftliche Analyse des deutsch-türkischen Kinos und der deutsch-türkischen Videofilmkultur im Hinblick auf das audiovisuelle Gedächtnis und die Identitätsbildung von Migranten von Bedeutung ist. Die Videokultur wird in dieser Arbeit als Medium der Erinnerungskultur von Migranten betrachtet, wobei nicht nur der Zeitraum von den 1960er Jahren bis in die 2000er Jahre berücksichtigt wird, sondern auch, wie sich ihr Einfluss bis heute entwickelt hat. Aus diesem Grund sind Filme, die seit Ende der 1990er Jahre bis heute entstanden sind und direkte oder indirekte postmigrantische Bezüge und Verbindungen zu

²¹⁷ Alkin, Ömer. Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? - Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den „verstummten“ türkischen Emigrationsfilmen, in: An- und Aussichten: Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Deutschland, Schüren 2016, S. 64.

²¹⁸ Vgl. Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 168 f.

²¹⁹ Vgl. ebd.

²²⁰ Vgl. ebd.

dem entstandenen Film aufweisen können, aber nicht müssen, in dieser Betrachtung von enormer Bedeutung, um das Gesamtbild richtig analysieren zu können.

Der Begriff ‚postmigrantisch‘ bedeutet laut Duden (2023), dass die Vorfahren mittelbar von Migration betroffen sind.²²¹ Das aus dem Lateinischen stammende Präfix „post“, „zeitlich später liegend“, das dem Migrationsbegriff vorangestellt wurde, impliziert bzw. markiert sprachlich die Betroffenheit der Nachfolgenerationen in Bezug auf den Migrationshintergrund. Der Duden (2023) definiert den Begriff ‚postmigrantisch‘ in zweierlei Hinsicht. Zum einen als indirekt durch Vorfahren von Migration betroffen und zum anderen als primär durch die vergangene Zuwanderung eines Teils der Bevölkerung geprägt.²²² Basierend auf diesen Definitionen kann festgestellt werden, dass die Begriffe Postmigration bzw. postmigrantisch auf vergangene Migrationserfahrungen Bezug nehmen. Obwohl ‚postmigrantisch‘ aus etymologischer Sicht die Situation nach der Migration darstellt, betonen Hill und Yıldız ihre Gedanken zu diesem Begriff wie folgt: Das Präfix "Post" bezeichnet jedoch keine chronologische Auffassung. Migration ist kein abgeschlossener Prozess, sondern ein fortwährender Teil der gesellschaftlichen Realität.²²³ Laut dieser Definition nimmt der Begriff ‚Postmigration‘ in der gesellschaftlichen Realität eine andere Rolle ein.²²⁴ Der Begriff ‚postmigrantisch‘ bedeutet nicht, dass der Migrationsprozess abgeschlossen ist, sondern bezieht sich auf eine Analyseperspektive. Diese beschäftigt sich mit gesellschaftlichen Konflikten, Erzählungen, Identitätspolitik sowie sozialen und politischen Veränderungen, die nach der Migration auftreten. Dabei werden neue gesellschaftliche Bezüge erforscht, die über die herkömmliche Trennung zwischen Migranten und Nicht-Migranten hinausgehen.²²⁵ Migration und Postmigration können daher nicht als abgeschlossene Prozesse betrachtet werden. Vielmehr müssen ihre Auswirkungen als Analyseperspektive berücksichtigt werden.²²⁶

In dieser wissenschaftlichen Arbeit wird der Ausdruck ‚postmigrantische Film-Phase‘ verwendet, um die Filme zu beschreiben, die von Ende der 1990er Jahre bis heute

²²¹ Duden.de. (2023, April 13). postmigrantisch. Duden. online abgerufen unten: <https://www.duden.de/node/156594/revision/1342188> am 18.11.2023.

²²² Ebd.

²²³ Vgl. Hill, Marc, Yıldız, Erol. Postmigrantische Visionen: Erfahrungen - Ideen - Reflexionen. Bielefeld, Transcript Verlag, 2019, S. 7 ff.

²²⁴ Vgl. ebd.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 15 ff.

²²⁶ Aras, İnci; Kösteloğlu, Zeynep; Gültekin, Ali. Dil ve edebiyat yazıları: Prof. Dr. Ali Gültekin'e armağan. İstanbul: Hiperyayın, 2020, S. 84 ff.

entstanden sind. Hülya Özsari beschreibt in ihrem Werk *„Der Türke“*. *Die Konstruktion des Fremden in den Medien*, die Welle des postmigrantischen Kinos seit den 90er Jahren. Sie betont, dass diese Art von Kino nicht nur ein bestimmtes Genre umfasst, sondern auch verschiedene Genres wie Komödien und Liebesfilme. Laut Özsari erzählt das postmigrantische Kino in der Regel Geschichten, die von der zweiten und dritten Generation von Migranten stammen - oft sind es ihre eigenen Geschichten. Die meisten Filmemacher sind in Deutschland aufgewachsen oder geboren, beherrschen zwei Sprachen und leben in beiden Kulturen.²²⁷ In dieser Phase haben Filmemacher verschiedene Produktionsformate, Themen und Gattungen für sich entdeckt, die über die Thematik der Migration hinausgehen.²²⁸ Es ist wichtig anzumerken, dass die Filme der postmigrantischen Filmphase teilweise auf unangemessene Weise betrachtet werden. Obwohl viele dieser Filme mittlerweile keinen inhaltlichen Bezug mehr zur deutsch-türkischen Migration aufweisen, werden sie manchmal immer noch als ‚Migrationsfilme‘ bezeichnet, da zumindest das Team oder die Regisseure einen türkischen Migrationshintergrund haben.²²⁹

Today genre cinema has emerged as the dominant form of Turkish German cinema, [...]. [...] Feature-length films privilege genre conventions, some with ironic distance, and others with calculated conventionality.²³⁰

Gemäß Kulaoglu wird der Begriff ‚postmigrantisch‘ verwendet, um die Zeit nach der Migration zu beschreiben. Das Adverb ‚danach‘ bezieht sich auf die Zeit nach abgeschlossener Migration.²³¹ Jedoch bleibt diese Zeit weiterhin von Migration geprägt, da sich die gesellschaftliche Wahrnehmung und Perspektive darauf verändert haben. Der Begriff verdeutlicht, dass Einwanderung kein abgeschlossener Prozess ist und dass wir im 21. Jahrhundert mit einer zweiten, dritten und vierten Generation von Migranten in Deutschland konfrontiert sind. Diese Menschen werden nicht mehr als Türken wahrgenommen, sondern als Deutsche mit türkischer Herkunft.²³²

²²⁷ Vgl. Özsari, Hülya. „Der Türke.“ *Die Konstruktion des Fremden in den Medien*. In: Berliner Schriften zur Medienwissenschaft (Band 11), Institut für Sprache und Kommunikation, Technische Universität Berlin, Jakob F. Dittmar (Hg.), 2010, S.52 f.

²²⁸ Vgl. Alkin, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 108 ff.

²²⁹ Vgl. ebd.

²³⁰ Machtans, Karolin. *The Perception and Marketing of Fatih Akin in the German Press*. In: Hake, Sabine and Mennel, Barbara. *Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*, New York, Oxford: Berghahn Books, 2012, S. 7 ff.

²³¹ Vgl. Kulaoglu, Tunçay und Özarslan, Asli. *Kurz-Dokumentarfilm in: Bastarde – Postmigrantisches Theater Ballhaus Naunynstrasse* (D: 2011, R: Asli Özarslan), DVD: ohne Edition, TC 00:01:41–00:01:47.

²³² Vgl. Kulaoglu, Özarslan, *Kurz-Dokumentarfilm*, 2011. in: *Bastarde*, DVD, TC 00:01:48–00:02:07.

Die Sozialwissenschaftlerin Naika Foroutan hat den Begriff in ihren Forschungen weiterentwickelt und dabei wertvolle Erkenntnisse gewonnen:

«Postmigrantisch» steht [...] nicht für einen Prozess der beendeten Migration, sondern für eine Analyseperspektive, die sich mit den Konflikten, Identitätsbildungsprozessen, sozialen und politischen Transformationen auseinandersetzt, die nach erfolgter Migration und nach der Anerkennung, ein Migrationsland geworden zu sein, einsetzen.²³³

Der Begriff ‚postmigrantisch‘ bezeichnet somit auch eine Sichtweise, die die fortwährenden Veränderungen und Wechselwirkungen im Zusammenhang mit abgeschlossener, aber nachwirkender Migration erfasst. Auch Erol Yıldız hat diesen Begriff und das dahinter stehende Konzept wie folgt definiert:

[...] nicht einfach ein chronologisches Danach, sondern ein Überwinden von Denkmustern, das Neudenken des gesamten Feldes, in welches der Migrationsdiskurs eingebettet ist. In diesem Sinn handelt es sich durchaus um eine epistemologische Wende, einen radikalen Bruch mit der Grundprämisse des herkömmlichen Migrationsdiskurses und seiner kategorischen Trennung zwischen «Migrant» und «Nichtmigrant», Migration und Sesshaftigkeit. Dies lässt herkömmliche Differenzauffassungen fragwürdig erscheinen, fördert neue Kombinationen zu Tage. Wenn Migration zum paradigmatischen Ausgangspunkt wird, rücken bisher marginalisierte Wissensarten und Praktiken in den Fokus. Dies verlangt nach einer radikalen Revision etablierter Definitionen von historischer Normalität, bedeutet zugleich, Phänomene, Entwicklungen und Geschichten zusammenzudenken, die für gewöhnlich isoliert betrachtet wurden, und andere auseinanderzuhalten, die bisher gleichgesetzt wurden.²³⁴

Yıldız verdeutlicht in seinen Ausführungen, dass das Postmigrantische eine erkenntnistheoretische Kategorie ist, die ein Umdenken in Bezug auf Migration erfordert.²³⁵

Der Migrationsforscher verwendet auch den Begriff Postmigration, um die aktuelle Einwanderungssituation in Deutschland zu charakterisieren.²³⁶ Er nutzt außerdem den Begriff Postmigranten, um Migranten der zweiten und dritten Generation zu beschreiben, „[...] die den Migrationsprozess nicht selbst erlebt haben, sich aber in ihrem Alltag und ihren Lebensentwürfen damit auseinandersetzen“.²³⁷ Diese jungen deutschen Bürger würden ihre

²³³ Foroutan, Naika. Die Postmigrantische Gesellschaft: Ein Versprechen der Pluralen Demokratie. In: Brinkmann, Heinz Ulrich, Martina Sauer. Einwanderungsgesellschaft Deutschland: Entwicklung und Stand der Integration. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2016, S. 232.

²³⁴ Yıldız, Erol. Postmigrantische Perspektive auf Migration, Stadt und Urbanität, in: Frenzel, Severin, und Severin Frenzel. Lebenswelten jenseits der Parallelgesellschaft: Postmigrantische Perspektiven auf Integrationskurse in Deutschland und Belgien. transcript Verlag, 2021, S. 22.

²³⁵ Vgl. Schindler, Muriel. Deutsch-türkisches Kino: Eine Kategorie wird gemacht. Deutschland, Schüren Verlag, 2021, S. 91 ff.

²³⁶ Vgl. Schindler, Muriel. Deutsch-türkisches Kino: Eine Kategorie wird gemacht. Deutschland, Schüren Verlag, 2021, S. 30 ff.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 10 ff.

eigenen urbanen „Zwischen-Räume“²³⁸ schaffen, indem sie „[...] die Migrationsgeschichte ihrer Eltern oder Großeltern neu erzählen, mit negativen Zuschreibungen subversiv und ironisch umgehen und sich dabei selbst positionieren [...]“²³⁹, erklärt Yıldız.²⁴⁰

In ihrem Beitrag *Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland?* (2010) weist Naika Foroutan darauf hin, dass es derzeit an einer etablierten Bezeichnung für die ‚herkunftsdeutsche‘ Bevölkerung mangelt, um sowohl sich selbst als auch jene zu bezeichnen, „[...] die lange Jahre als ‚Ausländer‘ oder ‚Fremde‘ galten und offensichtlich zu Deutschland gehören wollen und sollen [...]“.²⁴¹ Während der Begriff ‚Biodeutsche‘ für die Selbstbezeichnung bevorzugt wird gegenüber Begriffen wie ‚autochthone Deutsche‘, ‚Deutsch-Deutsche‘ oder ‚echte Deutsche‘, da er wissenschaftlicher ist und weniger negative Konnotationen mit sich bringt. Der Begriff ‚Menschen mit Migrationshintergrund‘ erscheint dagegen für Deutsche anderer Herkunft besser geeignet als nationale Kategorien wie ‚Türken‘, ‚Spanier‘ oder ‚Chinesen‘, die nur eine einseitige Verortung der Herkunft vornehmen.²⁴²

Es fehlt derzeit an einer etablierten Bezeichnung, welche die nationale und kulturelle Mehrfachzugehörigkeit und -identifikation von Individuen wertneutral beschreibt. Während Mehrfachzugehörigkeit im identitären Kontext als postmoderne Normalität anerkannt wird, gilt für die nationalen, ethnischen und kulturellen Zugehörigkeiten zumindest in Deutschland noch immer das Kriterium der einseitigen Entscheidung, die mit dem Gedanken der Assimilation als Vision einer gelungenen Integration einhergeht.²⁴³

Nachdem der Begriff ‚postmigrantisch‘ aus verschiedenen wissenschaftlichen Perspektiven beleuchtet wurde, ist es nun wichtig, die bekanntesten Vertreter und ihre Werke dieser Phase zu identifizieren. Dadurch wird beabsichtigt, die Essenz dieser Phase durch die Worte der

²³⁸ Vgl. Schindler, Muriel. *Deutsch-türkisches Kino: Eine Kategorie wird gemacht*. Deutschland, Schüren Verlag, 2021, S. 93 ff., sowie Vgl. Yıldız, Erol. *Die weltoffene Stadt: Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*, Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S 7 ff.

²³⁹ Yıldız, Erol. *Die weltoffene Stadt: Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*, Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 12 f.

²⁴⁰ Vgl. ebd.

²⁴¹ Vgl. Naika Foroutan. *Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland?* In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 60., 2010, S. 9 ff., sowie Foroutan, N. (2021, December 7). *Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland?* bpb.de., online abgerufen unten: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehört-zum-neuen-deutschland/> am 18.11.2023.

²⁴² Vgl. Naika Foroutan. *Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland?* In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 60.46–47 2010, S. 9 ff., sowie Foroutan, N. (2021, December 7). *Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland?* bpb.de., online abgerufen unten: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehört-zum-neuen-deutschland/> am 18.11.2023.

²⁴³ ebd.

Filmemacher, die mit dieser Phase verbunden sind, weiterzugeben. Unter den türkischen Regisseuren finden sich zahlreiche Namen wie Tevfik Başer, Yılmaz Arslan, Nuri Bilge Ceylan, Yüksel Yavuz, Thomas Arslan, Yasemin Samdereli, Kutlug Ataman. Fatih Akin ist aufgrund seiner vielfältigen und erfolgreichen Filme zweifellos der bekannteste Vertreter dieser Phase. Fatih Akins hat mit seiner Trilogie um Liebe, Tod und Teufel (*Gegen die Wand, Auf der anderen Seite, The Cut*) einen Zwischenraum des Kulturellen geschaffen²⁴⁴, welche

[...] eine Komplexität des ›deutsch-türkischen‹ Alltags exemplifizier[en], die jenseits einer dichotomischen Kulturunterscheidung einer deutschen Leit- und einer traditionell-archaischen ›türkischen‹ Kultur steht. Vielmehr hat sich spätestens seit *Auf der anderen Seite* (2007), auch wenn der Film topographisch zwischen Deutschland und der Türkei spielt, Fatih Akins Kino vom deutsch-türkischen Konnex gelöst und ist nun als internationales und globales Kino zu verhandeln. An die Stelle der interkulturellen Kompetenz rückt die kulturelle Kompetenz, die nicht mehr allein deutsch-türkische Geschichte erzählt, sondern zugleich auch transnationale und transkulturelle.²⁴⁵

Fatih Akin drehte 2014 die Filme der *Liebe, Tod und Teufel-Trilogie* und *The Cut* (2014), auf Hollywood-Niveau und ohne Bezug zur deutsch-türkischen Migration. Zwei Jahre später wurde Wolfgang Herrndorfs Bestseller *Tschick* als Film ausgestrahlt. Der kurdisch-deutsche Regisseur Mennan Yapo drehte mit Sandra Bullock den Hollywood-Mystery-Thriller *Premonition* (2007). Die Nachwuchstalente İlker Çatak und Hüseyin Tabak drehen Literaturverfilmungen wie *Es war einmal Indianerland* (2017) oder *Das Pferd auf dem Balkon* (2012), die keinen Bezug mehr zur deutsch-türkischen Migration haben. Mit solchen Filmen, die sich weniger mit der deutsch-türkischen Migration beschäftigen, verlassen diese Regisseure nicht nur den zuvor gewählten Migrationskontext als Thema, sondern bewegen sich auch auf einem kommerziellen Niveau, das nicht mehr an Low-Budget- oder Nachwuchsproduktionen gebunden ist.²⁴⁶

In diesem Sinne sollte von einer Filmkultur des Postmigrantischen gesprochen werden, in der ein sogenannter migrantischer Hintergrund nicht zwangsläufig zu migrantischen Themen führt und in der deutlich wird, dass die Migrationssituation ein konstitutiver

²⁴⁴ Ömer Alkin beschreibt diesen Zwischenraum wie gefolgt: Er geht hier weniger auf das filmische Blickregime selbst ein, sondern bezeichnet eine Sinn- und Rezeptionssituation, in der sich eine Vielschichtigkeit in den kulturellen Zwischenräumen eröffnet, die nicht mehr das Marginale, sondern das Zentrale der Welt ausmachen. In: Alkin, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 110.

²⁴⁵ Özkan, Ezli. *Von der interkulturellen zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akins globalisiertes Kino. Wider den Kulturrenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur* (unter Mitarbeit von Stefanie Ulrich), (hrsg.) Özkan Ezli, Dorothee Kimmich und Annette Werberger, Bielefeld: transcript Verlag, 2009, S. 211.

²⁴⁶ Vgl. ebd.

Bestandteil der Gesellschaft ist. Der Begriff ‚postmigrantisch‘ bezieht sich auf einen Zustand, in dem das Migrantische seine Merkmale der Exklusivität oder Andersartigkeit verliert. Aus diesem Grund lässt sich feststellen, dass Migrationsthemen in den sogenannten postmigrantischen Filmen nicht mehr so präsent sind wie in den 1960er Jahren. Vielmehr lassen sich in den sogenannten postmigrantischen Filmen viel mehr Bezüge zur Erinnerungskultur und zum kollektiven Gedächtnis erkennen. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Entwicklungen im Bereich Postmigration noch am Anfang stehen, da noch nicht hinreichend geklärt ist, wie der Begriff Postmigration in Bezug auf die türkische Migration, aber auch in Bezug auf Migranten aus anderen Ländern sinnvoll verwendet und beschrieben werden kann.²⁴⁷

Erol Yıldız und Marc Hill definieren den Begriff ‚Postmigration‘ als „eine Geisteshaltung, eine eigensinnige Praxis der Wissensproduktion. Im Mittelpunkt steht eine kritische Reflexion des restriktiven Umgangs mit Migration und deren Folgen, eine widerständige Haltung gegen hegemoniale gesellschaftliche Verhältnisse“²⁴⁸. Postmigrantische Filme können einerseits explizite oder implizite Bezüge zu Migration oder türkischen Gastarbeitern aufweisen, müssen dies aber nicht, sondern können als eine mögliche Option betrachtet werden. Andererseits können postmigrantische Filme auch viele wichtige Aspekte der Erinnerungskultur, der Identitätsbildung und des kollektiven Gedächtnisses der Filmemacher enthalten. All diese filmischen Elemente machen deutlich, dass sich postmigrantische Filme in einer kontinuierlichen Entwicklungsphase befinden, die noch nicht abgeschlossen ist. In dieser Arbeit werden hauptsächlich türkische Filmemacher und ihre Filme erwähnt, da sie für die Forschungsfrage dieser Arbeit relevant sind. Es sei jedoch darauf hinzuweisen, dass es im postmigrantischen Kino viele andere Filme von internationalen Regisseuren aus verschiedenen Kulturen, Traditionen und Nationen gäbe. Die einzige Tatsache, die mit Sicherheit festgestellt werden kann, ist, dass Migranten in postmigrantischen Filmen nicht mehr die Rolle von Nebenfiguren spielen, sondern wertvolle Protagonisten ihrer Erfahrungen geworden sind.²⁴⁹

²⁴⁷ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 124 ff.

²⁴⁸ Hill, Marc, und Erol Yıldız. Postmigrantische Visionen: Erfahrungen - Ideen - Reflexionen. transcript Verlag, 2019, S. 7.

²⁴⁹ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 116 ff.; sowie vgl. Schindler, Muriel. Deutsch-türkisches Kino: Eine Kategorie wird gemacht. Deutschland, Schüren Verlag, 2021, S. 91 ff.

9. Filmanalyse

In diesem Kapitel der vorliegenden Masterarbeit erfolgt eine Analyse der Filme, die dem Genre ‚deutsch-türkisches Kino‘ zugeordnet werden. Dabei werden ihre traditionellen, kulturellen, sozialen und religiösen Aspekte sowie ihre filmische Inszenierung untersucht. Ebenso werden wichtige Motive, Themen, Figuren und Texte sowie andere wichtige filmische Elemente betrachtet und ihre audiovisuelle Darstellung in ausgewählten Szenen der Filme näher analysiert. Ziel ist es herauszufinden, wie diese Elemente mit der Erinnerungskultur und dem kulturellen Gedächtnis des deutsch-türkischen Kinos zusammenhängen und welche Bezüge sich daraus ergeben. Darüber hinaus soll untersucht werden, welche Auswirkungen dies sowohl auf das filmische Erbe als auch auf die nachfolgenden Generationen der türkischen Gastarbeiter hat. In diesem Zusammenhang werden sowohl in Deutschland als auch in der Türkei gedrehte Filme betrachtet, da diese aufgrund ihrer hohen Nachfrage in Deutschland von den in Deutschland lebenden Türken mehrfach gesehen wurden. Im Rahmen der Analyse werden verschiedene Blickwinkel berücksichtigt, um die filmische Auseinandersetzung aus unterschiedlichen Perspektiven zu ermöglichen. Dies war beispielsweise bei den Filmen *Bir Türk'e Gönül Verdim* (1969) und *Almanyali Yarım* (1974) der Fall. Im ersten Film verliebt sich eine deutsche Frau in der Türkei in einen türkischen Mann, was zu Konflikten führt. Im zweiten Film hingegen verliebt sich ein Türke in Deutschland in eine deutsche Frau. Schließlich haben die ausgewählten Filme über einen langen Zeitraum von 1960 bis heute eine wichtige Rolle in der Entwicklung des deutsch-türkischen Kinos gespielt. Sie tragen nicht nur die Spuren vergangener türkischer Erinnerungen und Erfahrungen, sondern leisten auch einen wichtigen Beitrag zur Identitätsbildung und -entwicklung der türkischen Bürger in Deutschland. Abschließend werden diese Darstellungen und Wirkungen im Hinblick auf nationale, traditionelle und kulturelle Werte sowie erinnerungskulturelle Elemente, kulturelles und kollektives Gedächtnis und deren Identitätsentwicklung und Einfluss auf den Integrationsprozess anhand von Ausschnitten aus ausgewählten Filmen wie *40 qm Deutschland* (1986), *Gurbetçi Şaban* (1985), *Gegen die Wand* (2004) analysiert.

9.1 Bir Türk'e Gönül Verdim (1969) & Almanyali Yarım (1974)



Abb. 2: Poster von *Bir Türk'e Gönül Verdim* aus den 1969er Jahren.²⁵⁰

Seit den 1960er Jahren wurden im türkischen Kino Filme über Binnenmigration produziert. Ab Ende der 1960er Jahre wurden auch Filme über externe Migration und die sozialen, kulturellen und psychologischen Probleme von Einwanderern gedreht. Ein frühes Beispiel für einen solchen Film ist das Melodrama *Bir Türk'e Gönül Verdim* (Ich gab mein Herz einem Türken) aus dem Jahr 1969, das unter der Regie von Halit Refiğ mit Eva Bender, Ahmet Mekin und Bilal İnci in den Hauptrollen auf die Leinwand kam.²⁵¹

Der Film *Bir Türk'e Gönül Verdim* behandelt die soziologische Dynamik der Migration nach Deutschland aus einer umgekehrten Perspektive. Er thematisiert ‚Fremdheit‘ und ‚Entfremdung‘ nicht durch die Augen von Türken, sondern durch die von Deutschen. Die Handlung des Films dreht sich um Eva (gespielt von Eva Bender), die von ihrem türkischen Partner Ismail verlassen wurde und mit ihrem Sohn nach Kayseri reist, um ihn zu suchen. Dort entdeckt sie, dass Ismail bereits verheiratet ist und sein eigenes Leben führt. In ihrer Verzweiflung wird Eva von Ismails Kollegen Mustafa (gespielt von Ahmet Mekin) aufgenommen.²⁵² Sie beginnt bei Mustafa und seiner Familie zu leben und passt sich deren Sitten, Traditionen und Lebensweise an. Schließlich entscheidet sich Eva, Mustafa zu heiraten und zum Islam überzutreten. Doch İsmail Usta, der diese Situation nicht akzeptieren kann, tötet Mustafa. Eva und ihr Sohn Zafer entscheiden sich, nicht in ihre Heimat

²⁵⁰ Refiğ, Halit. *Bir Türk'e Gönül Verdim*. Türkei, 1969.

²⁵¹ Vgl. Alkin, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 43 f., sowie S. 156 ff.

²⁵² Vgl. ebd.

(Deutschland) zurückzukehren und bleiben stattdessen bei Mustafas Familie. Der Klassiker von Halit Refiğ, *Bir Türk'e Gönül Verdim*, beleuchtet den Kulturschock, den deutsche Arbeitsmigranten in einem fremden Land erleben, und erzählt die Geschichte des turbulenten Lebens einer deutschen Frau in einer anderen Kultur und Umgebung.²⁵³

Durch eine kritische Analyse der Aussagen des Regisseurs über die Umsetzung der Ulusal Sinema-Programmatik im Film wird deutlich, dass die medientheoretischen Implikationen des Regisseurs aufgrund der filmischen Polysemie und Ambiguität nicht haltbar sind. Die genaue Untersuchung der Darstellung von Migration, Identität und Subjekt in dem Film zeigt, wie die Figuration der Migration im Zentrum steht und in identitätspolitische Zwecke eingebunden wird. Der Regisseur glaubt, seine Vision einer Unterminierung des Östlichen (Anatolischen) gegenüber dem Westen im Film umzusetzen, doch angesichts der Komplexität des filmischen Mediums lässt sich diese Einschätzung kaum aufrechterhalten.²⁵⁴ An diesem Punkt manifestiert sich der allgemeine Ost-West-Unterschied im Kino im Besonderen. Damit rückt das Konzept der Ost-West-Dichotomie in den Vordergrund. Die historischen Abenteuer der östlichen und westlichen Gesellschaften sind unterschiedlich verlaufen, was dazu geführt hat, dass die beiden Kulturen unterschiedlich geprägt wurden. Die Ost-West-Dichotomie verweist konzeptionell auf die kulturellen Unterschiede zwischen westlichen und nicht-westlichen Gesellschaften.²⁵⁵ Während die Idee des ‚nationalen Kinos‘ auf dieser Dichotomie beruht, hat Refiğ diese Idee insbesondere mit dem Film *Bir Türk'e Gönül Verdim* aufgezeigt. Im Zusammenhang mit der Idee des ‚nationalen Kinos‘ wird die Ost-West-Dichotomie mit einem Schema analysiert, das an die kritische Diskursanalyse des Kinos von Teun A. van Dijk angelehnt ist²⁵⁶ (Abb. 3).

²⁵³ Vgl. Çilingir, A., Aytakin, Can. Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi. In: Erciyes İletişim Dergisi 7 (2), 2017, S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990. S. 92 ff.

²⁵⁴ Vgl. ebd.

²⁵⁵ Vgl. Çilingir, A., Aytakin, Can. Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi. In: Erciyes İletişim Dergisi 7 (2), 2017, S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990. S. 92 ff.

²⁵⁶ Vgl. Van Dijk, T. A. Ideology: A multidisciplinary approach. SAGE Publications Ltd. 1998. S. 267 ff., sowie Gao, Fei. Ideology and Conference Interpreting: A Case Study of the Summer Davos Forum in China. 2023. S. 17 ff.

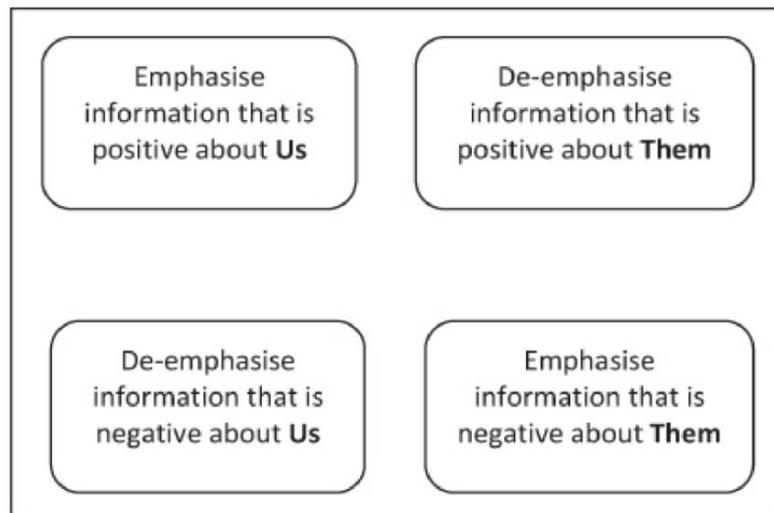


Abb. 3: Ideological Square von Van Dijk.²⁵⁷

Bei der Analyse des Films *Bir Türk'e Gönül Verdim* stehen die kulturellen Unterschiede zwischen Ost und West, Liebe, Entfremdung, Veränderung und religiöse Elemente im Vordergrund. Mustafa und seine Familie werden Eva, die den Westen repräsentiert, als östliche Darstellung gegenübergestellt, die sich um spirituelle Werte kümmert.²⁵⁸ Im Selbstschema der Gruppe von Teun A. van Dijk wird in der Kategorie Mitgliedschaft die Frage ‚Wer sind wir? Wer ist einer von uns? Wer ist akzeptabel?‘, İsmail Usta in seinen Dialogen; ‚Wir sind Muslime, wir sind Türken. Eva ist als Deutsche nicht eine von uns‘²⁵⁹. Hier befindet sich die Figur Eva in der Position der ‚Anderen‘. Der Grund für die Darstellung dieses Kontrasts ist das Ziel des Regisseurs, die Wertunterschiede zwischen den Kulturen des Ostens und des Westens zu definieren und die Spiritualität des Ostens über den Individualismus des Westens zu stellen. Refiğ behandelt die Unterschiede zwischen der westlichen und der türkischen Gesellschaft, die Gemeinsamkeiten und Widersprüche der beiden Kulturen und die Konzepte der Entfremdung mit einer realistischen Sprache.²⁶⁰ In der Rubrik ‚Bedeutung‘ werden die Normen und Werte der türkischen Gesellschaft anhand der Familie von Mustafa definiert. Dabei werden diese Werte mit der türkischen Kultur und dem Islam verknüpft. Es wird die Esskultur, der Lebensstil, die Beziehungen zwischen Männern und Frauen und das Konzept des Gastes analysiert.²⁶¹

²⁵⁷ Van Dijk, T. A. *Ideology: A multidisciplinary approach*. SAGE Publications Ltd. 1998. S. 267.

²⁵⁸ Vgl. Çilingir, A., Aytakin, Can. *Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi*. In: *Erciyes İletişim Dergisi* 7 (2), 2017, S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, S. 92 ff.

²⁵⁹ Refiğ, Halit. *Bir Türk'e Gönül Verdim*. Türkei, 1969.

²⁶⁰ Vgl. Çilingir, A., Aytakin, Can. *Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi*. In: *Erciyes İletişim Dergisi* 7 (2), 1501-1523, Hier S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, S. 92 ff.

²⁶¹ Vgl. ebd.



Abb. 4: Zitate von Mevlana und Yunus Emre.²⁶²

Bei der Untersuchung der rhetorisch konnotativen Elemente im Film stehen religiöse Diskurse im Vordergrund. Diese Diskurse werden anhand eines Gleichnisses von Mevlana Celâleddin Rumi, einer wichtigen Figur der anatolischen Kultur, über eine ungläubige Frau, die zum Propheten Mohammed kommt, sowie den Worten von Yunus Emre über Toleranz und Gastfreundschaft dargestellt (Abb. 4). Im Vorspann des Films werden zunächst Zitate aus dem Sufi-Werk *Mesnevi* von Mevlana Celâleddin Rumî und dem lyrischen Volksdichter Yunus Emre präsentiert. Diese Zeilen betonen den humanitären Charakter des anatolischen Sufismus und prophezeien, dass eine ausländische Frau und ihr Sohn von den gastfreundlichen Dorfbewohnern Anatoliens herzlich aufgenommen werden. Der Film zeigt zudem, dass der Regisseur, obwohl er sich gegen das Abendland wendet, keinen fremdenfeindlichen oder rassistischen Diskurs verfolgt. Für Ausländer besteht jedoch die Bedingung, sich der dominanten Kultur anzuschließen und sich durch Assimilation anzupassen, um in der geschlossenen und konservativen anatolischen Umgebung mit muslimischen Türken zu leben. Diese Diskurse werden durch das Gleichnis von Mevlana Celâleddin Rumi über eine ungläubige Frau, die zum Propheten Mohammed kommt, sowie durch Yunus Emres Worte über Toleranz und Gastfreundschaft veranschaulicht. Darüber hinaus wird im Film immer wieder auf den Koran Bezug genommen, vor allem wenn es um soziale Fragen geht. Religiöse und nationale Elemente wie das Gebet, der Schleier, die Beziehung zwischen Mann und Frau, der Gebetsruf und die Flagge werden ebenfalls gemeinsam betont.²⁶³

²⁶² Refiğ, Halit. *Bir Türke Gönül Verdım*. Türkei, 1969. [00:03:00-00:03:35].

²⁶³ Vgl. Çilingir, A., Aytekin, Can. *Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi*. In: *Erciyes İletişim Dergisi* 7 (2), 1501-1523, Hier S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990. S. 92 ff.



Abb. 5: Motive: Hauptbahnhof und Zug.²⁶⁴

Der Film zeigt einen Zoom vom Berg Erciyes auf den Bahnhof von Kayseri und greift das soziale Thema der Migration in Verbindung mit Refiğs Kino auf. Dadurch werden Stadtansichten in großer Entfernung gezeigt und es entstehen sogenannte *Establishing Shots*.²⁶⁵ Refiğ behandelt in diesem Film das Thema der Binnenmigration, das er bereits in einem seiner sozialrealistischen Filme thematisiert hatte, nun jedoch in Form einer umgekehrten Migration und durch kulturelle Inkompatibilität. Im Hintergrund erklingt dabei das Volkslied ‚Bir Of Çeksem Karşığı Dağlar Yıkılır‘ (Wenn ich einmal ‚Of‘ sage, stürzen die Berge gegenüber ein), das von einem Frauenchor gesungen wird und vom Künstler Ahmet Gazi Ayhan für seine Heimat komponiert wurde. Der Text des Liedes handelt von der Sehnsucht einer Liebenden nach Trennung und ist ein typisches gurbet-Lied, das die Erfahrung des Leidens in der Fremde thematisiert. Die Interjektion ‚Of‘ ist ein Ausdruck des Schmerzes und Leidens, den das lyrische Ich den Bergen entgegenwirft und der so stark ist, dass sogar die Berge einstürzen würden. Der Liedtext greift die Ausgangssituation der Filmhandlung auf, nämlich die Trennungssituation zwischen Eva und İsmail, indem er explizit die Sehnsucht nach Trennung benennt (Abb. 5).

²⁶⁴ Refiğ, Halit. *Bir Türke Gönül Verdim*. Türkei, 1969. [00:00:14-00:00:23].

²⁶⁵ Vgl. Alkın, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 526 ff.



Abb. 6: Motive: Moschee/Objekte/Kleidung.²⁶⁶

Eine solche Verbindung von Filmsoundtrack wiederholt sich mehrmals und ist eine charakteristische Strategie der Filmmusik.²⁶⁷ Refiğ begründet die Wahl der Provinz Kayseri für diesen Film damit, dass Kayseri, das am Fuße des Berges Erciyes liegt und seit den Hethitern besiedelt ist, Spuren sowohl der römischen als auch der seldschukisch-islamischen Zivilisation aufweist und mit fortschreitender Zeit alte und neue Siedlungsmodelle in sich vereint.²⁶⁸

Im Film werden wiederholt kulturelle oder religiöse Motive dargestellt, wie zum Beispiel das Spielzeug von Zafer, das die moderne westliche Kultur symbolisiert, sowie Abbildungen von Moscheen im Hintergrund auf den gezeigten Szenen und der islamische Gebetsruf (Azān), der häufig zu hören ist (Abb. 6). Diese Motive wurden geschickt in den Film integriert, so dass sie zunächst nur als kulturelle und religiöse Unterschiede wahrgenommen werden.²⁶⁹ Im Verlauf der filmischen Erzählung werden sie jedoch weiterentwickelt, um deutlich zu machen, dass der richtige Weg nur möglich ist, wenn die Protagonisten ihre westlich geprägten Objekte und ihren Glauben aufgeben müssen.²⁷⁰ Auch die Kleidung spielt für Refiğ eine repräsentative Rolle und unterstützt seine Idee des nationalen Kinos.

²⁶⁶ Refiğ, Halit. *Bir Türke Gönül Verdim*. Türkei, 1969. [00:03:15-00:09:45], [01:02:33-01:03:25].

²⁶⁷ Vgl. Alkın, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 526 ff.

²⁶⁸ Vgl. ebd.

²⁶⁹ Vgl. Çilingir, A., Aytakin, Can. *Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi*. In: *Erciyes İletişim Dergisi* 7 (2), 1501-1523., Hier S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, S. 92 ff.

²⁷⁰ Vgl. ebd.

Sie ist aufgrund ihrer soziosymbolischen Funktionen ein wichtiger Bestandteil von Refiğs Konzept.²⁷¹

Ein gutes Beispiel für diese Entwicklung lässt sich am Protagonisten Zafer, dem Sohn von Eva, verfolgen. Zafer ist etwa sechs Jahre alt und besitzt eine Spielzeugrakete. Er trägt stets einen Fedora-Hut und einen Anzug, was ihn als typischen Gastarbeiter darstellt und ihn so zeigt, wie Remigranten der ersten und zweiten Generation zu dieser Zeit wahrgenommen wurden (Abb. 6).²⁷² Diese visuellen Marker des ‚Deutschländers‘ werden im Film subtil dargestellt und finden sich später in anderen Filmen wieder. Das Spielzeug von Zafer, insbesondere die Rakete, kann symbolisch interpretiert werden. Es steht für den westlichen Fortschritt. Anfangs kann Zafer nicht sprechen, da ihm deutsche Ärzte gesagt haben, dass er erst sprechen könne, wenn er sich wohl und glücklich fühlt. Dies markiert den Wendepunkt der Geschichte des Films. Später tauscht er sein Spielzeug gegen die Möglichkeit, einen Esel zu reiten. Der Esel ist das traditionelle Transporttier der Anatolier. Die Geste des Tauschs kann als Abschied vom technisch fortschrittlichen Westen und als Annäherung an das lebendige Anatolien verstanden werden.²⁷³ Die westliche Technologie und der darin enthaltene Materialismus weichen der traditionell-türkischen Einfachheit. Im Zuge dieser Transformation weicht auch Zafers zuvor ‚westliche‘ Kleidung regionaler anatolischer Kleidung: Der Fedora-Hut wird gegen die Kūlah ausgetauscht. Erst nachdem Zafer sich in die türkische Kultur integriert hat, beginnt er zu sprechen. Ähnliches geschieht auch bei Eva. Sie tauscht ihren Minirock gegen das Kopftuch (Tūlbent) und die Kleidung (Basma) und findet dadurch erst Ruhe.²⁷⁴ Zusätzlich wird im Film auch die angebliche Position der Frau in verschiedenen Szenen dargestellt, indem sie als wertlose Objekte betrachtet werden, die nur existieren sollten, um den Wünschen ihres Ehemannes zu entsprechen oder sich den religiösen oder traditionellen Regeln anzupassen. Erst dann dürfen sie eine soziale Rolle in der Gesellschaft einnehmen und als Bedienstete dienen. Diese erniedrigte Position der Frauen wird im Film häufig thematisiert und als normal dargestellt, da die Frauen in vielen Szenen des Films ‚nicht intelligent‘, ‚unwissend‘ oder ‚unfähig‘ präsentiert wurden. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der Ismail nach der Arbeit nach Hause kommt und seine Füße massieren und waschen lässt (Abb. 7).

²⁷¹ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 526 ff.

²⁷² Vgl. ebd.

²⁷³ Vgl. ebd.

²⁷⁴ Vgl. Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 526 ff.



Abb. 7: Füße massieren und waschen als Aufgabe der Frauen.²⁷⁵

Während der Protagonist und Held Mustafa die anatolische Werte wie Gastfreundschaft, Höflichkeit und Hilfsbereitschaft verkörpert, steht Ismail für den antagonistischen und egozentrischen Charakter des westlichen Remigranten und nimmt somit die Rolle eines Antihelden ein.²⁷⁶ Während Ismail eine heimliche sexuelle Beziehung zu seiner erwachsenen Nichte unterhält, die mit seiner Frau und seiner Tochter im selben Haushalt lebt, verhält sich Mustafa gegenüber Eva zurückhaltend, die von anderen Männern der städtischen Gesellschaft als sexuelles Objekt betrachtet wird. Die Ehefrau entdeckt schließlich das Verhalten und die heimliche Beziehung zwischen Ismail und der Nichte, jedoch bleibt dies von ihr unthematisiert und unausgesprochen.²⁷⁷ Die Darstellung der Ehefrau suggeriert, dass sie nicht in der Lage ist, ihren Ehemann zu kritisieren oder zu verurteilen, während Ismails Wunsch, sexuelle Beziehungen mit einer Vielzahl von Frauen zu haben, als normal und akzeptiert dargestellt wird. (Abb. 8).



Abb. 8: Sexuelle Beziehung mit der Nichte.²⁷⁸

²⁷⁵ Refiğ, Halit. *Bir Türke Gönül Verdim*. Türkei, 1969. [00:13:52-00:15:05].

²⁷⁶ Vgl. Alkın, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 526 ff.

²⁷⁷ Vgl. ebd.

²⁷⁸ Refiğ, Halit. *Bir Türke Gönül Verdim*. Türkei, 1969. [00:16:40-00:17:29].

Besonders die Dorfmänner betrachten Eva als begehrtes Sexualobjekt. Sie werden als lüsterne, ethnisierte Kerle dargestellt, die Eva degradieren. Dies wird in einigen Szenen deutlich, wie zum Beispiel in der Hotelszene, in der der Hotelier und zwei Freunde durch das Schlüsselloch von Evas Zimmer spannen, während sie sich auszieht. Am nächsten Tag stehen der Hotelier und seine Freunde vor Evas Tür und bieten ihr an, gemeinsam Musik zu hören und zu essen, offensichtlich mit sexuellen Absichten. Der Film zeigt die Stadt als von solchen Männern durchsetzt, für die der sexuelle Kontakt zu Eva als erstrebenswert erscheint. Aufgrund ihrer Herkunft, ihres Aussehens und ihres Glaubens wird Eva von den Dorfmännern wahrgenommen, als hätte sie keine Standards und wäre bereit, mit jedem sexuelle Beziehungen einzugehen (Abb. 9).²⁷⁹



Abb. 9: Schlüsselloch und Angebot Szene.²⁸⁰

Im Film werden häufig religiöse und nationale Werte und ihre Beziehung zu den Dorfbewohnern hervorgehoben. Die Harmonie zwischen Glaube und Tradition wird soweit über alles gestellt, dass die Dorfbewohner teilweise selbst in innere Konflikte gerieten und sich fragten, ob diese Art der Wahrnehmung gegenüber westlicher Kultur, Tradition und Menschen aus dem Westen, z.B. Deutschland, richtig sei.²⁸¹ Bis zu diesem Zeitpunkt wurde alles, was als fremd wahrgenommen und dargestellt wurde, stets kritisch und mit großer Distanz betrachtet. Im dörflichen Kontext wird die Geschlechtertrennung so beschrieben,

²⁷⁹ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 529 ff., sowie Vgl. Çilingir, A., Aytekin, Can. Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi. In: Erciyes İletişim Dergisi 7 (2), 1501-1523, Hier S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990. S. 92 ff.

²⁸⁰ Refiğ, Halit. Bir Türke Gönül Verdim. Türkei, 1969. [00:20:50-00:21:55], [00:36:25-00:36:40].

²⁸¹ Refiğ, Halit. Bir Türke Gönül Verdim. Türkei, 1969. [01:00:54-01:02:30].

dass Mustafa, nach seiner Rückkehr ins Dorf von der Arbeit, Eva gegenüber gewalttätig wird. Dies geschah, weil Eva mit dem Dorflehrer die christlichen Katakomben besucht hat. Möglicherweise aus Eifersucht schlägt Mustafa sie heftig für dieses Verhalten, das im Rahmen des Ehrenkodex als unangemessen angesehen wird. Dieses Verhalten zeigt sich darin, dass sie bei der Führung durch die Katakomben mit dem Lehrer eine wichtige Regel der anatolischen Kultur missachtet hat. Zwischengeschlechtlicher Kontakt als Zweierbeziehung (Mann und Frau allein) darf nicht in einer Weise stattfinden, die den Verdacht einer möglichen sexuellen Beziehung aufkommen lassen könnte.



Abb. 10: Religiöse und nationale Motive.²⁸²

Im städtischen Kontext ist dieses Verhalten in der Regel unproblematisch, während im ländlichen Kontext zwischengeschlechtliche Beziehungen als diskreditierend und sanktionierend empfunden werden.²⁸³ In einer Filmszene verurteilen der Dorf-Imam und zwei Männer Eva, als sie mit dem Lehrer spazieren gehen sehen. Von diesem Moment an bestimmt der Imam des Dorfes, dass Evas Ankunft im Dorf nur zu Konflikten und Unruhen führen wird (Abb. 10).

²⁸² Refiğ, Halit. *Bir Türke Gönül Verdim*. Türkei, 1969. [00:01:50-01:29:00]

²⁸³ Vgl. Alkın, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 526 ff., sowie Vgl. Çilingir, A., Aytekin, Can. *Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi*. In: *Erciyes İletişim Dergisi* 7 (2), 1501-1523, Hier S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990. S. 92 ff.

Und es gibt die, die ins Dorf von außen kommen, insbesondere die aus der Großstadt. Generell sind sie auf der Seite der Bösen, oder sie sind wahre Bösewichte. Sie schleifen die gesamten Sünden der Stadt mit ins Dorf und drücken sich dem Dorf auf [...]. Ins Dorf kommen manchmal die Fremden, aus dem Westen und sie gewöhnen sich ans Dorf und bleiben dann (Bir Türk'e Gönül Verdim/H. Refiğ 1969); und es kommen die, die ›fremd wurden‹, versuchen aber einen sinnvollen Beitrag zu leisten, aber schaffen es nicht, weil sie sich von der wahren Gemeinschaft zu sehr getrennt haben. [...] Es gibt die, die ins Dorf kommen, bleiben und das Dorf führt sein Leben fort.²⁸⁴

Die dichotome Darstellung der beiden Kulturräume in Bezug auf die Stadt und das Dorf verknüpft die Stadt mit modernen Vorstellungen und erzeugt eine Differenz zum ländlichen Raum. Was in Refiğs Interviews oder anderen konkreten Diskursen nicht explizit ausgedrückt wird, aber in seinem nationalen Kino zum Ausdruck kommt, ist die Konnotation der Stadt als moralisch dekadenter, modernerer Ort im Gegensatz zum anatolischen Dorf, das mit Moralität und Tradition konnotiert ist. Diese Darstellung geht jedoch über den Repräsentationsgedanken hinaus: Der Film weist über die Absicht und das ihn umgebende Filmprogramm hinaus, da seine ästhetische und diskursive Materialität als unerschöpfliche Quelle des Sinns dargestellt wird.²⁸⁵

Der Verlauf der Handlung nimmt eine positive Wendung für Eva, als sie erkennt, dass sie in der Lage ist, sich den kulturellen und religiösen Bräuchen und Überzeugungen anzupassen. Diese Entwicklung wird im Film zunächst durch eine Veränderung von Evas äußerem Erscheinungsbild dargestellt. Die Abgrenzung von den anderen anatolischen Frauen durch ihre Kleidung wird aufgehoben, was bedeutet, dass Eva nun als eine von ihnen akzeptiert wird. Dadurch kann Mustafa ihr auch eine besondere Zuneigung zeigen, die sich in einer körperlichen Geste manifestiert.²⁸⁶ Es wird deutlich, dass nicht nur äußerliche, sondern auch charakterliche Veränderungen bei Eva stattfinden. Eva zeigt nicht nur eine äußerliche, sondern auch eine charakterliche Veränderung. In der vorletzten Szene zeigt sich auch Evas innere Veränderung: Beim Wäschetrocknen mit anderen Frauen verweigert sie dem Lehrer die Begrüßung: Eva hat verstanden, dass in der anatolischen Kultur der Kontakt von Frauen mit fremden Männern unmoralisch ist. Im Zuge ihrer Transformation behält Eva nicht nur

²⁸⁴ Scognamillo, Giovanni. Türk Sinemasında Köy Filmleri 2. Yedinci Sanat (5), 1973b, S. 34 ff.

²⁸⁵ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 526 ff., sowie Vgl. Çilingir, A., Aytakin, Can. Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi. In: Erciyes İletişim Dergisi 7 (2), 1501-1523, Hier S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, S. 92 ff.

²⁸⁶ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 526 ff., sowie Vgl. Çilingir, A., Aytakin, Can. Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi. In: Erciyes İletişim Dergisi 7 (2), 1501-1523, Hier S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, S. 92 ff.

die anatolische Lebensweise bei, sondern zeigt auch eine starke Neigung zum Islam und zum Gebet. Sie konvertiert sogar vor ihrer Heirat zum Islam (Abb. 10). Diese Konversion markiert im Film einen entscheidenden Wendepunkt, wodurch Eva fortan als Glücksbringer betrachtet wird und ihre Augen als Amulett von Nazar angesehen werden. Im Islam genügt für die Konversion das überzeugte Sprechen des Kelime-i Şehadet vor einem Imam vor der islamischen Hochzeit. Bei der Hochzeit werden insbesondere die türkische Flagge und die traditionelle Art und Weise einer Hochzeit dargestellt, was zu einem glücklichen Ende führt. Eva wird nicht länger als fremdes, unehrenhaftes, blondes Sexualobjekt betrachtet, das lediglich eine sexuelle Episode während eines Gastarbeiteraufenthaltes in Deutschland darstellt, sondern wird endlich als Teil der Gesellschaft anerkannt.²⁸⁷



Abb. 11: Die letzte Szene.²⁸⁸

Obwohl Eva im Verlauf des Films, bis auf das Ende, kaum selbstbestimmt ist, sondern den Männern als Verfügungsobjekt dient, entscheidet sie sich am Ende, bei Mustafas Eltern in der Türkei zu bleiben. Sie lehnt die Modernisierung, den Glauben und die Kultur des Westens ab und findet ihr Glück in der völligen Hingabe an die türkische Kultur und den islamischen Glauben (Abb. 10). In Refiğs Film werden die Migrantfiguren als eine Art Container dargestellt, deren Identität stark vom Einwanderungsland geprägt zu sein scheint. Diese Darstellung der Figuren als Träger kultureller Werte bietet dem Regisseur einen geeigneten Rahmen für seine Intentionen. Dadurch können verschiedene Figuren als

²⁸⁷ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 526 ff., sowie Vgl. Çilingir, A., Aytekin, Can. Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi. In: Erciyes İletişim Dergisi 7 (2), 1501-1523, Hier S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990, S. 92 ff.

²⁸⁸ Refiğ, Halit. Bir Türke Gönül Verdim. Türkei, 1969. [01:28:00-01:29:00].

Vertreter unterschiedlicher Werte oder Kulturen fungieren und miteinander in Beziehung gesetzt werden, insbesondere auch durch antagonistische Darstellungen oder die Darstellung eines Rückführungsprozesses. Die Inhalte der Figuren können entsprechend ihrer Prägung durch das Einwanderungsland konfiguriert werden, um bestimmte Bedeutungsprozesse darzustellen.²⁸⁹ Die Emigration führt zu Veränderungen und Unvorhersehbarkeiten, da die Figuren in ihrer Identität eine Transformation erleben können, indem sie entweder kulturell angepasst werden oder sich charakterlich umkehren. Dadurch können sie auch eine Veränderung der repräsentierten Werte darstellen, die politische und ideologische Ziele vermitteln sollen. Rey Chow betrachtet dies als eine ‚Herausforderung‘ im Zusammenhang mit identitätspolitischen Zielen und der medialen Qualität des Films.²⁹⁰

Wenn kulturelle Identität etwas ist, das sich in spezifischen Repräsentationsmedien verankert, dann ist es leicht verständlich, weshalb die illusorische Präsenz, die das Medium Film ermöglicht, in den kontroversen Aushandlungsprozessen um kulturelle Identität eine so große Herausforderung darstellt.²⁹¹

In der letzten Szene des Films wird Eva nicht mehr als Eva dargestellt, sondern als Havva, die den wahren und einzig richtigen Weg und Glauben gefunden hat. Sie findet ihre wahre Identität in einer anderen Kultur und einem anderen Glauben. Der Unterschied zwischen West und Ost wird in der letzten Szene so dargestellt, dass der Zuschauer auf der linken Seite Hans, Evas Bruder, in einem luxuriösen Auto mit moderner Kleidung sieht, während Eva in der Kutsche auf dem Weg zur Arbeit ist, mit orientalischem Aussehen, und so endet auch der Film, während die ernsthafte Anprangerung der türkischen Sitten und Gebräuche, sowie des islamischen Glaubens auf der einen Seite und der Rest, alles was durch den Westen repräsentiert wird, auf der Seite von Hans erfolgreich getrennt und auf der Leinwand verkörpert wurde. Im Film *Almanyalı Yarım* verliebt sich ein türkischer Gastarbeiter in Deutschland in eine deutsche Frau und muss sich nun mit den kulturellen, religiösen und sozialen Unterschieden im fremden Land Deutschland auseinandersetzen. Im Vergleich zur deutschen Hauptdarstellerin des Vorgängerfilms, die mit den gleichen Konflikten in der

²⁸⁹ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 526 ff., sowie Vgl. Çilingir, A., Aytakin, Can. Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi. In: Erciyes İletişim Dergisi 7 (2), 1501-1523, Hier S. 1511 ff., sowie Özgüç, A. Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990. S. 92 ff.

²⁹⁰ Vgl. ebd.

²⁹¹ Chow, Rey. Film und kulturelle Identität. In Identitäten in Bewegung. Migration im Film, hg. Bettina Dennerlein und Elke Frietsch, 19-34. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011, S. 20.

Türkei zu kämpfen hatte, wird die Geschichte diesmal aus einer anderen Perspektive und mit einem anderen Geschlecht erzählt.

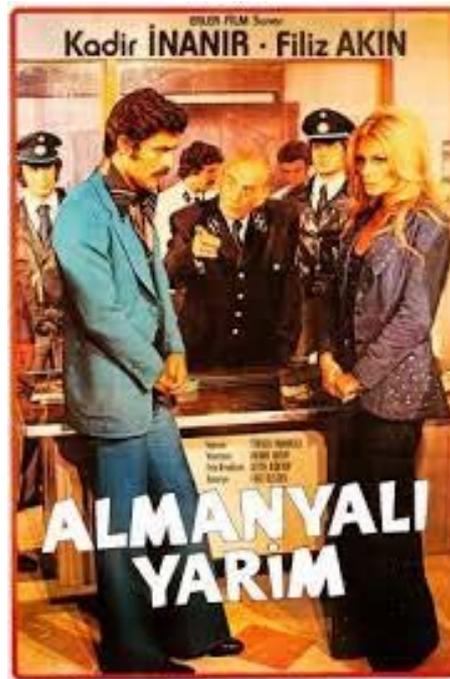


Abb. 12: Poster von *Almanyali Yarim*.²⁹²

Der türkische Film *Almanyali Yarim* aus dem Jahr 1974 wurde von Orhan Aksoy inszeniert und zeigt Filiz Akın und Kadir İnanır in den Hauptrollen. Er wurde im November 1974 veröffentlicht.

Murat (Kadir İnanır) ist ein Fabrikarbeiter in Deutschland. Maria (Filiz Akın) ist die Tochter eines reichen deutschen Geschäftsmannes. Eines Tages lernen sich Murat und Maria bei einem leichten Verkehrsunfall kennen (Abb. 13).²⁹³ Am Abend desselben Tages trifft Murat Maria in einer Bar, in die er mit seinen Kollegen geht. Ohne ersichtlichen Grund bricht in der Bar eine Schlägerei aus, und Murat und seine Freunde werden verhaftet. Doch am nächsten Tag werden sie durch Marias Aussage gerettet. Dieses bescheidene, ehrliche und schöne deutsche Mädchen hat Murat tief beeindruckt. Marias Gefühle sind nicht anders als die von Murat. Eine emotionale Beziehung zwischen den beiden jungen Menschen beginnt. Maria stellt Murat bei einer Geburtstagsfeier, zu der sie ihn einlädt, ihrer Familie vor. Ihr Vater ist gegen die Heirat Marias mit einem Arbeiter, sogar mit einem ausländischen Arbeiter. Maria und Murat beschließen daraufhin, gemeinsam in die Türkei zu gehen. Maria kümmert sich nicht einmal um die Probleme, die durch Sprache, Religion und Rassenunterschiede entstehen können.

²⁹² Aksoy, Orhan. *Almanyali Yarim*. Türkei, 1974.

²⁹³ Özil, Şeyda, et al. 51 Jahre Türkische Gastarbeitermigration in Deutschland, Göttingen, 2012, S. 94 ff.



Abb. 13: Die Verkehrsunfall-Szene.²⁹⁴

Das Einzige, dessen sie sich sicher ist, ist, dass sie Murat von ganzem Herzen liebt. Keine Schwierigkeit wird sie davon abhalten können. Aufgrund der Anzeige seines Vaters schiebt die Polizei Murat ab. Maria geht mit Murat. Sie lernt seine Familie kennen und ändert ihren Namen in Meral, da sie Muslima ist. Murat und die alte Maria, die neue Meral, heiraten. Marias Vater spürt die beiden auf. Er findet heraus, wo sie wohnen und kommt zu ihnen. Er erzählt ihr, dass ihre Mutter schwer krank ist und bittet sie, nach Deutschland zurückzukehren. Meral kehrt mit Murat nach Deutschland zurück. In Deutschland steckt Marias Vater heimlich Drogen in Murats Tasche und zeigt ihn an. Daraufhin wird Murat von der Polizei verhaftet. Meral glaubt nicht, dass ihr Mann schuldig ist. Deshalb gibt sie ihrer Familie die Schuld und verlässt das Haus. In der Zwischenzeit findet Murat eine Möglichkeit, vor der Polizei zu fliehen und trifft sich mit Meral. Mit einem gefälschten Reisepass wollen sie aus Deutschland fliehen. Doch sie werden von der Polizei erwischt. Meral und Murat erkennen, dass es auf diesem Weg kein Zurück mehr gibt, und liefern sich eine Verfolgungsjagd mit der Polizei. Meral wird angeschossen und stirbt in den Armen ihres geliebten Mannes. Murat rastet aus, feuert auf die Polizei zurück und wird ebenfalls getötet. Das Schicksal mit seinem grausamen Antlitz hat zwei Liebenden aus zwei verschiedenen Welten ein bisschen Glück zu viel zugemutet. Und es gibt keinen Gewinner in diesem tragischen Spiel. Zunächst werden im Film direkt die Einstellungen gezeigt (Abb. 14), in denen die soziale Einordnung von Murat als Gastarbeiter in einer Metallfabrik deutlich wird. Hier tauchen auf visueller Ebene die filmischen Motive auf, die sich auf erinnerungskulturelle und sozial-kollektive Merkmale der damaligen türkischen Gastarbeiter beziehen und für sie eine besondere Rolle spielen. Diese lassen sich wie folgt auflisten: die Stadt München, typische Arbeitskleidung in einer Fabrik, bekannte Gebäude

²⁹⁴ Aksoy, Orhan. *Almanyali Yarim*. Türkei, 1974. [00:03:00-00:03:30].

wie das BMW-Museum usw., die sich direkt auf die Migration und die damit verbundenen Schwierigkeiten beziehen (Abb. 14).



Abb. 14: Gastarbeiter und BMW-Szene.²⁹⁵

Migration wird vor allem in den Melodramen der Yeşilçam-Ära thematisiert. Diese Filme fokussieren sich oft auf die Erfahrungen von Menschen im Ausland (türk. *gurbet*) und behandeln wichtige Themen wie ‚Anpassungsschwierigkeiten‘, ‚Heimweh‘, ‚Entfremdung‘ und die Suche nach Identität. Sie behandeln auch verschiedene Aspekte wie die Unmöglichkeit der Rückkehr in die Türkei, Assimilation und die Angst vor dem Verlust eigener Werte und Kultur.²⁹⁶ Das beliebteste Genre in der Türkei ist das Liebesmelodram.²⁹⁷ Hier wird die Emigration als Motiv verwendet, um Konflikte auf verschiedenen Ebenen zu verstärken: Die interkulturelle Situation zwischen Liebenden unterschiedlicher Herkunft dient als Konfliktherd, wobei oft auch der familiäre Kontext, insbesondere die Väter, in die Liebesbeziehung eingreifen.²⁹⁸ Ein Beispiel für einen solchen Film ist Orhan Aksoys *Almanyali Yarim* (Meine deutsche Geliebte) (1974), in dem der Vater einer deutschen Frau gegen die Beziehung zu einem türkischen Gastarbeiter ist. Ähnliche Konflikte finden auch Halit Refiğs *Bir Türke Gönül Verdim*, beide Filme greifen auf den narrativen Kniff der Einmischung eines deutschen Vaters in die Liebesbeziehung zurück.²⁹⁹ Doch nicht nur in diesen beiden Liebesmelodramen, die hauptsächlich um eine westliche oder deutsche Protagonistin kreisen, ist Migration ein wichtiges narratives Motiv.³⁰⁰ Migration fügt sich auf komplexe Weise in das ideologische Gesamtgefüge beider Filmprogramme ein, die sich gegen westliche Modernisierungsmodelle aussprechen und für ein türkisches Kino plädieren, das sich nicht der Verwestlichung beugen soll. So entstehen auf Seiten der beiden politisch divergierenden Regisseure neben den Migrationsfilmen auch andere ideologisch

²⁹⁵ Aksoy, Orhan. *Almanyali Yarim*. Türkei, 1974. [00:03:50-00:04:40].

²⁹⁶ Vgl. Alkın, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 74 ff.

²⁹⁷ Vgl. ebd.

²⁹⁸ Vgl. Alkın, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 159 ff.

²⁹⁹ Vgl. ebd.

³⁰⁰ Vgl. ebd.

motivierter Filme.³⁰¹ Als Beispiel kann hier die Szene herangeführt werden, in der der böse deutsche Vater als ehemaliger Nazi-Offizier mit entsprechend guten Kontakten zur Regierung oder Polizei dargestellt wird. Hier wurde ein altes Plakat aus der Nazizeit mit Hakenkreuz eingeblendet, um die Bedrohlichkeit und Macht des Vaters noch einmal zu unterstreichen (Abb. 15).



Abb. 15: Böse, Reiche, Nazi-Vater.³⁰²

Außerdem werden die Deutschen als grobe, bärtige und unzivilisierte Menschen dargestellt, während die türkischen Gastarbeiter als nette, gepflegte und ehrenhafte Menschen dargestellt werden. Diese Kontrastierung wird im Film durch die stereotype Vorstellung der Türken, die Deutschen seien ungepflegt, herzlos und kalt, noch verstärkt. Diese Inszenierung zielt darauf ab, die von den Türken wahrgenommenen deutschen Eigenschaften zu verkörpern und nicht nur den Unterschied zwischen den beiden Kulturen deutlich hervorzuheben, sondern auch die türkischen kulturellen und traditionellen Elemente und die türkische Identität deutlich von den anderen abzuheben und zu bewundern (Abb. 16).³⁰³



Abb. 16: Repräsentation eines deutschen Bürgers.³⁰⁴

³⁰¹ Vgl. ebd.

³⁰² Aksoy, Orhan. *Almanyali Yarim. Türkei*, 1974. [00:06:42-00:07:04].

³⁰³ Vgl. Alkın, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 443 ff., sowie Vgl. Alkın, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 2 ff; 73 ff., sowie Bueno Aniola, C. *Stereotypen und ihre sprachliche Indizierung in den 'deutschen Kolonien' in Südbrasilien*. Lausanne, Schweiz: Peter Lang Verlag. Retrieved Dec 15, 2023, S. 32 f.

³⁰⁴ Aksoy, Orhan. *Almanyali Yarim. Türkei*, 1974. [00:08:00-00:08:35].

Nicht nur die deutschen Bürgerinnen und Bürger werden abseits ihrer gewohnten Tradition, Kultur und Erscheinung dargestellt, sondern auch die deutschen Beamten bzw. die Polizei werden als böse Wächter dargestellt, die nur dazu da sind, die Liebe zwischen zwei Protagonisten zu verhindern. Diese werden nicht nur durch ihre auffällige blonde Perücke, sondern auch durch ihr strenges und diskriminierendes Verhalten gegenüber den allzu türkischen Gastarbeitern dargestellt (Abb. 17).³⁰⁵ Anhand der Aussage des Kommissars wird die damalige Diskriminierung und Unterdrückung der Türken ersichtlich:

Kommissar: Nach dem Zustrom der Gastarbeiter nach Deutschland ist weder unser Friede noch unsere Bequemlichkeit gesichert, besonders ihr Türken, ihr könnt nicht aufhören, ohne zu kämpfen? Ihr liebt es zu kämpfen.³⁰⁶



Abb. 17: Böse Polizei.³⁰⁷

Kleidungsstile und Accessoires werden im Film als erinnerungskulturelle Vermittlungsmethoden eingesetzt, die eine kulturelle, traditionelle und religiöse Brücke zur Heimat bilden können. Diese angewandten Elemente ermöglichen es den Zuschauern, sich an die Bedeutung ihrer eigenen Kultur, Tradition und Religion zu erinnern. Diese Elemente wurden stets auf diese Weise in den Ablauf der Erzählkunst eingebaut und so inszeniert, dass die Protagonisten erst durch diese Elemente ihr Lebensglück erreicht hätten. Das Bild auf der linken Seite stellt durch das zur türkischen Kultur gehörende Brautkleid eigentlich nicht nur ein Kleidungsstück der türkischen Kultur dar, sondern einen traditionellen Ablauf eines Vorganges, nämlich der Heirat und aller damit verbundenen Sitten und Gebräuche. Das Bild rechts (eine Halskette mit der arabischen Aufschrift ‚Gott‘) erinnert die türkischen Menschen daran, niemals zu vergessen, dass sie dem einzigen wahren Glauben der Welt (laut des Films), dem Islam, angehören (Abb. 18).

³⁰⁵ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 445 ff.

³⁰⁶ Aksoy, Orhan. *Almanya, Willkommen in Deutschland*. Türkei, 1974. [00:08:53-00:09:03].

³⁰⁷ Aksoy, Orhan. *Almanya, Willkommen in Deutschland*. Türkei, 1974. [00:53:40-00:53:55].



Abb. 18: Kleidungsstil und Accessoires.³⁰⁸

Aufgrund der belastenden Druckversuche des ehemaligen hochrangigen Nazi-Offiziers Wellmann (Vater von Maria) gegen die Beziehung der beiden, entschließen sich Maria und Murat in die Türkei zu remigrieren, um dort, geschützt vor den Eskapaden des fremdenfeindlichen Vaters, in Murats türkischer, dörflich-anatolischer Heimat eine Existenz aufzubauen. Nach der Ankunft in der Türkei befand sich das Paar zunächst in Istanbul. Hier werden bedeutende Motive der türkisch-islamischen Kultur, wie die Sultan-Ahmed-Moschee und die Hagia Sophia, in Bezug auf Erinnerungsorte, Erinnerungskultur und kollektives Gedächtnis hervorgehoben und damit Merkmale der türkischen Identität dargestellt (Abb. 19).³⁰⁹ In einer weiteren Szene ist im Hintergrund deutlich der Dolmabahçe-Palast zu erkennen. Der Dolmabahçe-Palast hat eine sehr wichtige und symbolische Bedeutung im kollektiven türkischen Gedächtnis, da der Dolmabahçe-Palast nicht nur während der Herrschaft des Osmanischen Reiches, sondern auch nach der Gründung der modernen türkischen Republik eine wichtige Rolle bei der symbolischen Präsentation der türkischen Kultur gespielt hat.³¹⁰ Mustafa Kemal Atatürk, der auch als „Vater der Türken“³¹¹ bezeichnet wurde, war der Gründer der Republik Türkei und von 1923 bis 1938 der erste Präsident der modernen Republik Türkei, die nach dem Ersten Weltkrieg aus dem Osmanischen Reich hervorging. In seinem Arbeitszimmer im Dolmabahçe-Palast traf er viele wichtige Entscheidungen, wo er am 10.11.1938 auch seinen letzten Atemzug tat (Abb. 19).³¹²

³⁰⁸ Aksoy, Orhan. *Almanyali Yarim. Türkei*, 1974. [00:16:45-00:21:05].

³⁰⁹ Vgl. Alkın, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 555 ff.

³¹⁰ Vgl. Gülbeyaz, Halil. *Mustafa Kemal Atatürk. Vom Staatsgründer zum Mythos*. Parthas-Verlag, Berlin 2004, S. 199 ff.

³¹¹ Vgl. ebd.

³¹² Vgl. Kettenbach, V., Heimbach, M. (2023, November 14). 10.11.1938: Tod des türkischen Präsidenten und Staatsgründers Mustafa Kemal Atatürk. Westdeutscher Rundfunk Köln. Online abgerufen unten: <https://www1.wdr.de/radio/wdr5/sendungen/zeitzeichen/zeitzeichen-mustafa-kemal-atatuerk-102.html> am 16.12.2023.



Abb. 19: Hagia Sophia und Dolmabahçe-Palast.³¹³

Nachdem Maria ihre erste Nacht bei Murats Eltern im Dorf verbracht hat, wird sie vom Gebetsruf geweckt. Die Szene beginnt mit einer Nahaufnahme der aufgehenden Sonne, begleitet vom Gebetsruf aus dem Off.³¹⁴ Anschließend wird eine Moschee mit Minaretten gezeigt. Maria erwacht, geht zum Fenster, schaut hinaus und erblickt die Moschee. Sie zeigt einen erstaunten Gesichtsausdruck. Dann verlässt sie das Obergeschoss, wo sich ihr Zimmer befindet, und geht ins Untergeschoss. Auf ihrem Weg durch das Haus beobachtet sie ihre Schwiegermutter beim Gebet. Beeindruckt setzt sie ihren Weg nach draußen fort, wo sie auf ihren Geliebten Murat trifft, der sich gerade das Gesicht wäscht. Dort kommt es zu folgendem Dialog zwischen den beiden:

Murat: Sieh. Heute geht die Sonne für uns auf, meine Geliebte.

Maria: Als soeben der Ezan ertönte, ist in mir eine sehr viel größere, viel strahlende Sonne aufgegangen. Ich habe gespürt, wie meine Seele gereinigt wurde, erhoben wurde.

Murat: Unser Glaube [Islam, Ö.A.] ist die vollkommenste, unübertrefflichste Religion dieser Erde, Maria.

Maria: Und genau deswegen habe ich mich entschieden, Muslimin zu werden.

Murat: Falls du für mich nur ein Opfer erbringen möchtest.

Maria: Nein, mein Geliebter. Das kommt aus meinem Innersten.³¹⁵

Mit der Darstellung dieser Szene wird inszeniert, wie diese deutsche Frau ihre Bestimmung im Anatolischen findet, was in den Filmen der Zeit im Kontext des deutsch-türkischen Kinos der Yeşilçam-Arä sehr häufig dargestellt wurde. Die streng islamisch geprägte Inszenierung bzw. audio-visuelle Darstellung und die Konvertierung zum Islam sind in den Filmen häufig zu sehen (Abb. 20).³¹⁶

³¹³ Aksoy, Orhan. *Almanyali Yarım*. Türkei, 1974. [00:34:40-00:35:26].

³¹⁴ Vgl. Alkın, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 556 ff.

³¹⁵ Aksoy, Orhan. *Almanyali Yarım*. Türkei, 1974. [00:37:56-00:39:37].

³¹⁶ Vgl. Alkın, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 216 ff.



Abb. 20: Gebet und Konvertierung zur Islam-Szenen.³¹⁷

In der nächsten Szene wird eine traditionelle türkische Hochzeit mit ihren charakteristischen Elementen wie Tanz und Musikkultur, Aussehen, Essen, Sitten und Bräuche usw. gezeigt (Abb. 21). Mittels Nahaufnahmen (Zoom auf das Gesicht bzw. in die Augen oder ganz nah, unbewegte Kamera auf Augenhöhe) wird das Glück der Protagonisten akzentuiert.

Dies spiegelt nicht nur kulturelle und traditionelle Werte wider, sondern charakterisiert auch das Motiv der Heimkehr und die Wiederentdeckung der eigenen Identität. Die Herangehensweise an das Thema ist bei vielen Yesilcam-Arā in Bezug auf das deutsch-türkische Kino sehr ähnlich, wie auch der Dokumentarfilm *Remake, Remix, Rip-Off*³¹⁸ von Cem Kaya zeigt. Hier wird das Motiv der Heimkehr durch die schauspielerische Leistung von Murat zum Leben erweckt und Maria findet Glück und Lebenssinn in einem fremden Land durch eine fremde Kultur.³¹⁹



Abb. 21: Hochzeitsszene.³²⁰

³¹⁷ Aksoy, Orhan. *Almanyali Yarim*. Türkei, 1974. [00:37:56-00:39:37].

³¹⁸ Kaya, Cem. *Remake, Remix, Rip-Off*. 2014.

³¹⁹ Vgl. Alkin, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 39 ff.; 538 ff.

³²⁰ Aksoy, Orhan. *Almanyali Yarim*. Türkei, 1974. [00:40:33-00:43:01].

Die wiederholte Akzentuierung der glorifizierten Stellung und der Lebensweise der Dorfbewohner ist nicht nur ein filmisches Darstellungs- und Stilmittel, sondern auch ein Verweis auf das nationale Kulturerbe und die Worte Mustafa Kemal Atatürks.³²¹

Atatürk sagte am 01.03.1922 in seiner Eröffnungsrede der dritten Sitzung der Großen Nationalversammlung der Türkei:

Wer ist der Eigentümer und Herr der Türkei? Lassen Sie uns diese Frage gleich gemeinsam beantworten: Der wahre Eigentümer und Herr der Türkei ist der Bauer, der wahre Produzent. Deshalb ist es der Bauer, der mehr als jeder andere Wohlstand, Glück und Reichtum verdient.³²²



Abb. 22: Repräsentation von Glück im Dorf und Sterben in Deutschland.³²³

Schließlich wird das Leben in den anatolischen Dörfern stets als ehrenhaft dargestellt. Auch wenn das Leben der Dorfbewohner vor allem von finanzieller Not geprägt ist, finden sie ihren seelischen Reichtum in Armut und Elend. Zumindest wird dieses Thema im türkischen Kino meist so behandelt. Auf der einen Seite werden Begriffe wie Leid, Heimatlosigkeit, Heimweh, Sehnsucht, Kultur- und Religionslosigkeit, Fremdheit, Isolation etc. mit Deutschland assoziiert, auf der anderen Seite werden positiv konnotierte Begriffe meist mit dem Mutterland Türkei in Verbindung gebracht und auch so auf der Leinwand dargestellt. Aus diesem Grund spielen die glücklichen Szenen in der Türkei, während die beiden Protagonisten in Deutschland sterben (Abb. 22). Sowohl *Almanyali Yarim* als auch *Bir Türk'e Gönül Verdim* enthalten parallele Gesichtserzählungen aus verschiedenen Perspektiven. Die Thematisierung von filmischen Motiven wie Heimkehr oder das Glück im Dorf finden, Migration, Religion, Kultur und Tradition wurden sehr ähnlich behandelt, ebenso wie die Positionierung von Frauen in der Gesellschaft.

³²¹ Vgl. Atatürk. TÜRKİYE BÜYÜK MİLLET MECLİSİ I. DÖNEM, 3. Yasama Yılı Açış Konuşmaları, 1 Mart 1922. In: Millet Meclisi, Tutanak Dergisi, D. 1, C. 18, Sa. 2 Online abgerufen unten: https://www5.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/1d3yy.htm am 16.01.2023.

³²² Atatürk. TÜRKİYE BÜYÜK MİLLET MECLİSİ I. DÖNEM, 3. Yasama Yılı Açış Konuşmaları, 1 Mart 1922. In: Millet Meclisi, Tutanak Dergisi, D. 1, C. 18, Sa. 2 Online abgerufen unten: https://www5.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/1d3yy.htm am 16.01.2023.

³²³ Aksoy, Orhan. *Almanyali Yarim*. Türkei, 1974. [01:17:30-01:20:00].

9.2 Tevfik Başer: 40 qm Deutschland (1986)

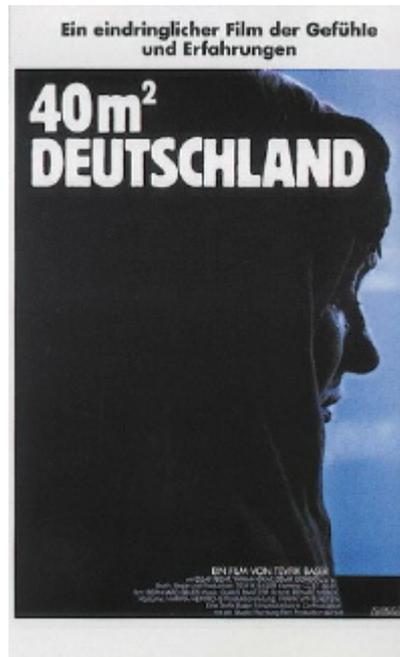


Abb. 23: Poster von 40m² in Deutschland.³²⁴

Der deutsche Spielfilm *40 qm Deutschland* aus dem Jahr 1986 stammt von Tevfik Başer, einem in Hamburg lebenden Türken, der zu den bedeutendsten Filmemachern der 1980er Jahre zählt. Das vom Regisseur selbst geschriebene und koproduzierte Werk ist der erste viel beachtete Film eines türkischstämmigen Regisseurs in Deutschland. Es erhielt wichtige Auszeichnungen und gilt als einer der bedeutendsten deutschen Filme des Jahres 1986. Bei dem renommierten Filmfestival in Cannes im Jahr 1986 überraschte Tevfik Başer mit *40 Quadratmeter Deutschland* die Zuschauer mit einem fesselnden Film. Die Handlung dreht sich um einen türkischen ‚Gastarbeiter‘, der seine Frau in einer Wohnung in Deutschland einsperrt, um sie vor der deutschen Gesellschaft zu schützen.³²⁵

In *40 qm Deutschland* wird die Geschichte von Dursun, einem türkischen Gastarbeiter, und seiner Frau Turna erzählt. Dursuns Hoffnungen auf ein besseres Leben in Deutschland haben sich nicht erfüllt, und er lebt nun in einer trostlosen Hamburger Hinterhauswohnung. Als seine junge Frau ihm nach Deutschland folgt, versucht Dursun, mit ihr ein traditionelles Leben zu führen, um ein Stück seiner verlorenen Heimat zu bewahren. Er schottet sie von der als unmoralisch empfundenen Umgebung ab, was für Turna zum Alptraum wird. Die 40

³²⁴ Başer, Tevfik. *40 qm Deutschland*. 1986.

³²⁵ Vgl. Löser, Claus. Berlin am Bosphorus. Zum Erfolg Fatih Akins und andere türkischstämmige Regisseure in der deutschen Filmlandschaft. In: Carmine Chaiellino (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Ein Handbuch. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2000, S. 129 ff.

Quadratmeter der tristen Wohnung sind alles, was sie von ihrer Heimat sieht, und sie droht daran zu zerbrechen. Erst nach Dursuns Tod verlässt Turna die Wohnung und wird mit der deutschen Realität konfrontiert, die ihr bis dahin völlig fremd war. *40 qm Deutschland* wird oft als Ausgangspunkt des deutsch-türkischen Kinos betrachtet, wobei die Schauspielerin, Regisseurin und Drehbuchautorin Sema Poyraz bereits fünf Jahre zuvor mit ihrem 90-minütigen deutschen Spielfilm *Gölge* (1980) alle Merkmale des Genres aufwies, jedoch von der deutschen Öffentlichkeit völlig unbemerkt blieb. Ebenso erwähnenswert ist der Film *Turist Ömer Almanya'da* aus dem Jahr 1966, der als einer der ersten Filme den Kontext der Arbeitsmigration nach Deutschland thematisierte. Tevfik Baser thematisiert in seinem Spielfilm *40 Quadratmeter Deutschland* (1986) nicht nur das Problem des ‚Kulturschocks‘ der Migranten, sondern auch das Schicksal der türkischen Frau nach den damals in der Türkei geltenden gesellschaftlichen, religiösen und traditionellen Regeln. Über diesen Film sagt er:

Wenn deutsche Regisseure Filme – auch sehr gute Filme – über Türken machen, dann erzählen sie immer Geschichten drumherum, mit ihren Gefühlen, aber nicht aus der Mitte des Erlebens der Betroffenen heraus. Ich will versuchen, etwas von den Gedanken und Gefühlen der Menschen aus einer den Deutschen fremden Kultur deutlich zu machen, an der ich zwar manches zu kritisieren habe, die ich aus ihrer Tradition heraus jedoch verstehe. Ich möchte, dass die Deutschen uns kennenlernen, denn Unbekanntes macht Angst und erzeugt Haß, wie an den Ausschreitungen gegenüber den Türken zu sehen ist. Deshalb schildere ich an einem besonderen Fall die Gastarbeiterverhältnisse in der Bundesrepublik, ohne in meinem Film Wohnung und Haus auch nur ein einziges Mal zu verlassen.³²⁶

Mit *40 Quadratmeter Deutschland* wagt sich Tevfik Baser Mitte der 1980er Jahre als erster türkischstämmiger Regisseur in Deutschland an ein Thema, das bis dahin niemand in Deutschland für verfilmungswürdig hielt: das Schicksal einer türkischen Migrantin in einer fremden Kultur. Mit seinem Film bringt er ein Beispiel für die klischeehafte Darstellung türkischer Migranten erfolgreich auf die Leinwand.³²⁷

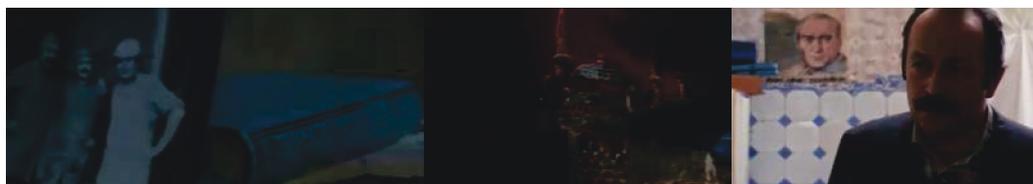


Abb. 24: Film-stilistische Motive und Detail-Aufnahmen.³²⁸

³²⁶ Baser, Tevfik zit. n. Mundzeck, Heike. *40 Quadratmeter Deutschland*. In: Frankfurter Rundschau, filmportal.de. 18.01.1986. Online abgerufen unten: <https://www.filmportal.de/node/32135/material/6333> am 20.12.2023.

³²⁷ Vgl. Neubauer, Jochen. *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur*: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011, S. 184 ff.

³²⁸ Baser, Tevfik. *40 qm Deutschland*. 1986. [00:00:00-00:04:45].

Der Film ist eine Inszenierung von Motiven, mit dem Ziel, dem Zuschauer Hinweise auf Richtung, Thema und filmische Entwicklung zu geben. Die Handlung beginnt mit der Ankunft des 40-jährigen Dursun und der 18-jährigen Turna in einer Wohnung in Deutschland, begleitet vom Klingeln eines Weckers im Hintergrund. Bereits vor dieser Szene werden relevante Motive wie ein Erinnerungsfoto neben dem Koran, der heiligen Schrift des Islam, ein Wandteppich mit dem Motiv einer Moschee sowie Bilder von Mustafa Kemal Atatürk, dem Gründer der modernen Republik Türkei, gezeigt. Diese Motive sind sowohl für den Film als auch für den Zuschauer von Bedeutung (Abb. 24).



Abb. 25: Die eingesperrte, wertlos dargestellte Frau Turna.³²⁹

In vielen Szenen ist Turna im Rahmen von Wohnungstüren zu sehen und erstarrt auch innerhalb dieser sekundären Leinwände zum Bild, was ihre Ausbruchsversuche als illusionäre Imaginationen entlarvt. Statt wie üblich die Bildgegenstände durch Kameraführung und Montage zu dynamisieren, wird das Filmbild eingefroren. Damit wird die Vorstellung vom Film als paradigmatischem Bewegungsmedium, das die dargestellten Objekte einem ständigen Perspektivwechsel unterzieht, in Frage gestellt.³³⁰ Als sie zum ersten Mal erfuhrt, dass sie wie ein Tier in der Wohnung eingesperrt war, äußerte sie sich verbal und nonverbal dazu. Dieses Leben in einem Käfig hätte sie sich nicht vorstellen können, als sie mit ihrem Mann nach Deutschland gehen wollte. Diese zeigt zunächst, dass sie sich zu Beginn des Films in der emotional starken Lage befand, sich dagegen zu wehren

³²⁹ Başer, Tevfik. 40 qm Deutschland. 1986. [00:12:15-00:43:45].

³³⁰ Vgl. Hickethier, Knut. Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart, Weimar: Metzler. 2003, S. 247 ff., sowie Alkın, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 264 ff.

und ihre Meinung zu sagen. Das einzige Mittel, durch das Turna mit der Außenwelt in Verbindung steht, ist das Fenster im Hinterhof. In Başers Inszenierung hat das Fenster nicht nur eine metaphorische Bedeutung als Medium, sondern erfüllt auch eine raumsemantische Funktion. Es markiert den Übergangsbereich zwischen Innen und Außen, zwischen dem begrenzten Raum der Hinterhofwohnung und Turnas unendlichem Imaginations- und Sehnsuchtsraum jenseits dieser Grenze.³³¹ Aus diesem Grund wird Turna in vielen Szenen am Fenster gezeigt, das zum Symbol ihrer enttäuschten Erwartungen wird. Darüber hinaus repräsentiert das Fenster auch die Grenze und das Medium zwischen deutsch-türkischer Tradition und Lebensweise (Abb. 25).³³²

Es ist ihr einziger Kommunikationskanal mit der wilden, fremden Außenwelt.³³³ Ebenso lassen sich die Szenen interpretieren, in denen Turna im Spiegel zu sehen ist. Basierend auf Lacans Konzept der Identitätsbildung im ‚Spiegelstadium‘ (1986) hat sich das Motiv des Spiegels in Literatur und Film als Symbol für prekäre Identitätsentwürfe etabliert.³³⁴ Im Medium des Films erzeugen Spiegelszenen eine visuelle Verdopplungsstruktur, in der die Figuren neben ihrer realen Existenz auch in ein imaginäres Spiegel-Ich gespalten werden. In *40 m2 Deutschland* wird eine Szene gezeigt, in der Turna im Spiegel die Möglichkeit eines alternativen Identitätsentwurfs jenseits traditioneller Familienverhältnisse entdeckt. In einem Akt der Rebellion schneidet sie sich ihre langen Zöpfe ab, während sie in den Spiegel blickt. Aufgrund der begrenzten Sichtweise von Turna durch das Hinterhoffenster und sporadisch eindringende Geräusche ist die Außenwelt nur eingeschränkt präsent.³³⁵ In diesem Zusammenhang wird die Ambivalenz zwischen An- und Abwesenheit filmischer Repräsentation als Unterschied zwischen dem On-Screen- und Offscreen-Raum inszeniert. Film wird wesentlich durch das geprägt, was gerade nicht zu sehen oder zu hören ist. Die spezifische Art des filmischen Erzählens kann als Wechselspiel zwischen Präsenz und Absenz, als Dialektik zwischen dem On- und Off-Raum sowie zwischen intra- und extradiegetischem Raum verstanden werden. Die Bewegung des filmischen Bildes durch Montage und Kameraarbeit sowie die nachträgliche Integration auditiver Elemente erzeugen konstitutiv Auslassungen und Leerstellen. Erst hier kann der Zuschauer mit seinen

³³¹ Vgl. Ezli, Özkan. *Narrative der Migration: Eine andere deutsche Kulturgeschichte*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2022, S. 242 ff.

³³² Vgl. ebd.

³³³ Vgl. Alkın, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 264 ff.

³³⁴ Kacunko, Slavko. *Spiegel, Medium, Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. München: Fink, 2010, S. 24 f.; 471 f.; 574 f., sowie 778 f.

³³⁵ Vgl. Alkın, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 264 ff.

Interpretationen, Imaginationen und Identifikationen ansetzen.³³⁶ Darüber hinaus ist die Spiegel bzw. Widerspiegelung ein sehr wichtiges und tiefgründiges Detail im Verlauf des Films, dass die Spiegel sowohl die inneren Stimmungsschwankungen als auch die Identitätsentwicklung der im Bild dargestellten Personen widerspiegeln. Einige Szenen können dies veranschaulichen. Zum Beispiel, wenn sie zum ersten Mal die Wohnung betreten, sind die Spiegel schmutzig und müssen geputzt werden, was als eine Darstellung der Aufgabe der Hausfrau gesehen werden könnte, während die Spiegel schön mit bunten türkischen Tüchern dekoriert sind, wenn sie gut gelaunt ist, wird am Ende ein Spiegel zerbrochen, als ihre Psychologie zusammenbricht. In der filmischen Erzählung wird die Handlungsfähigkeit der weiblichen Hauptfigur durch den patriarchalisch geprägten sozialen Raum eingeschränkt. In *40m2 Deutschland* wird die Begrenzung des physischen und sozialen Handlungsraums durch die patriarchalische Kontrolle des Ehemannes gewährleistet.³³⁷ Die Protagonistin wird nicht nur wie ein Tier eingesperrt und in ihrer Identitätsfindung allein gelassen, sondern auch für die Bedürfnisse ihres Ehemannes (sexuell, häuslich) ausgenutzt, was im Film immer deutlicher wird. Zunächst wird gezeigt, wie sich Dursun und Turna ‚kennengelernt‘ haben. Dursun kommt zu Turnas Vater und äußert den Wunsch, Turna zu haben. Der Vater sagt, er müsse 500.000 türkische Lira dafür bezahlen, dann könne er sie haben, als wäre sie ein Verkaufsobjekt.³³⁸ Die Darstellung der Unterdrückung und erzwungenen Isolation von Frauen durch das patriarchalische Modell ist ein zentrales Motiv des Films. Turna hatte keine Mitsprachemöglichkeit bei ihrer eigenen Heirat oder der Auswahl ihres Lebenspartners. Sie konnte auch nicht Nein sagen, als Dursun sexuelle Handlungen mit ihr vollzog, obwohl es ihr unangenehm war und sie es nicht wollte. Der Offscreen-Raum wird in *40 m2 Deutschland* als bedrohlicher patriarchaler Raum dargestellt, der jederzeit in Form einer gewalttätigen Szene in den On-Screen-Raum eindringen kann. Der soziale Handlungsraum ist in ständiger Gefahr vor der Vereinnahmung durch das patriarchale System.³³⁹ Es handelt sich um eine Szene bzw. einen ironischen Wendepunkt im Film, in der die Protagonistin auf dem schönsten und elegantesten Höhepunkt der repräsentativen Darstellung einer religiösen Ehefrau, die sich allen Regeln und Erwartungen der türkisch-islamischen Gesellschaft anpasst, von ihrem Ehemann nicht anerkannt wird und selbst er sich für das Aussehen seiner Frau schämt. In der Szene spricht

³³⁶ Vgl. Alkın, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 264 ff.

³³⁷ Vgl. ebd.

³³⁸ Vgl. ebd.

³³⁹ Vgl. Alkın, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 100 ff.

Dursun davon, dass sie morgen aus dem Haus gehen wird, weshalb sie sich für ihn in traditioneller und religiöser Weise fertiggemacht hat. Dursun sieht sie beim Frühstück und fragt sich, ob es angemessen und angenehm wäre, mit so einer Frau auf die Straße zu gehen. Dann tut er so, als würde er kurz die Zeitung holen, lässt sie aber wieder allein zu Hause (Abb. 25).

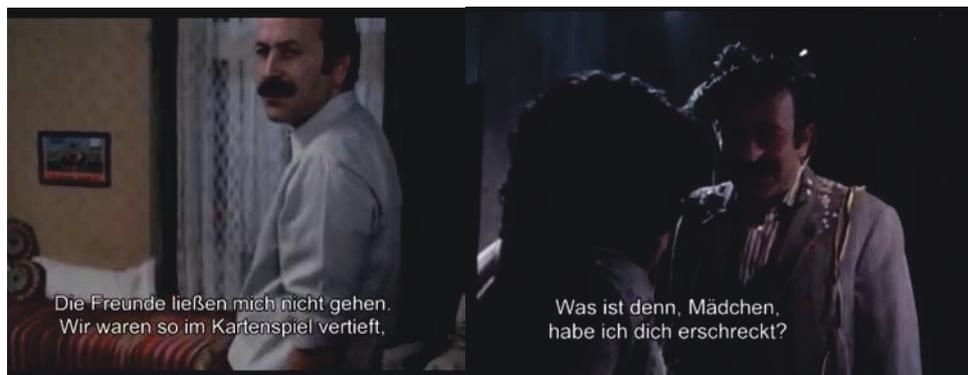


Abb. 26: Dursun genießt sein Leben.³⁴⁰

Während Turna als Hausfrau ihre Pflichten erfüllt, nur zu Hause ist und kurz vor dem psychischen Zusammenbruch steht, nimmt sich Dursun die Freiheit, an den besonderen Tagen auszugehen und sich verwöhnen zu lassen. In einer Szene gerät Turna in Panik, weil sie draußen Feuerwerk hört und glaubt, es sei eine Bombardierung, während Dursun verkleidet von draußen hereinkommt und ihr erzählt, es sei Silvester und sie fragt, woher sie das wisse, sie sei doch nur zu Hause. Dies kann als Symbol für die Stellung des Mannes in der Gesellschaft gesehen werden. Während er alles und überall tun konnte, ohne sich darum zu kümmern, ob es seinem Glauben und seinen Traditionen entsprach, musste seine Frau körperlich und emotional leiden und nur existieren, um für den Mann da zu sein (Abb. 26).



Abb. 27: Beleidigung und Diskriminierung.³⁴¹

³⁴⁰ Başer, Tevfik. 40 qm Deutschland. 1986. [00:42:15-00:50:59].

³⁴¹ Başer, Tevfik. 40 qm Deutschland. 1986. [00:48:50-00:51:00].

Er sperrt sie in der Wohnung ein und entlässt sie nicht in die aus seiner Sicht verwerfliche, bedrohliche und unberechenbare deutsche Außenwelt, auch wenn er Turna mehrmals verspricht, sie mitzunehmen. Der zumeist in dunklen Szenen erzählte Film konstruiert eine klaustrophobische Atmosphäre und proklamiert in seinen ästhetischen Strategien eine kulturelle Differenz zwischen deutsch/westlicher und türkischer Kultur, die Homogenität voraussetzt. Die Protagonistin wird als fremdes Subjekt in einer ihr wiederum fremden Umgebung gezeigt, in der die durch den Ehemann vorgegebenen Strukturen die Migrantenkultur als patriarchalisch und von Identitätsverlustängsten besetzt entwerfen. Die Figuration der türkischen Frau, die von ihrem Mann in die Wohnung eingesperrt wird, um sich vor der vermeintlich gefährlichen deutschen Außenwelt zu schützen. Dabei wird die Außenwelt bzw. die Deutschen sehr stark verurteilt und kritisiert. Sie seien dreckige Schweine, die nicht wüssten, was Ehre, Respekt, Kultur oder einfach Menschsein bedeute. In verschiedenen Szenen wird Dursuns negative und diskriminierende Einstellung gegenüber den Deutschen als eine Art ansteckende Krankheit dargestellt. Diese Meinungen charakterisieren die Deutschen als Menschen, die keine Liebe und Sitte kennen, nackt herumlaufen und keine Kopfbedeckung tragen (Abb. 27).



Abb. 28: Befreiung und Ende.³⁴²

In *40 qm Deutschland* markiert der Treppenausgang nicht den Beginn, sondern das Ende des Films, an dem eigentlich ein schöner Tag beginnen sollte. Die Hauptfigur Turna muss ihren kürzlich an einem epileptischen Anfall verstorbenen Mann beiseiteschieben, um ängstlich die große Eingangstür des Mehrfamilienhauses zu erreichen.³⁴³ Sie sehnt sich danach, die Wohnung zu verlassen, die ihr in den letzten Wochen wie ein Gefängnis vorgekommen ist. Dieser Weg aus der Wohnung, vorbei an ihrem toten Mann, der auf dem Boden liegt, führt in eine ungewisse Zukunft.³⁴⁴

³⁴² Başer, Tefvik. *40 qm Deutschland*. 1986. [01:11:11-01:16:48].

³⁴³ Vgl. Alkin, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 95 ff.

³⁴⁴ Vgl. Alkin, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 95 ff.

Dies beschreibt Rings wie folgt:

Symbolically and physically, Dursun blocks the door to the outside world, even after his death in an epileptic attack when Turna has to use all her strength to move his body so that she can finally leave the flat. Whether this solves her problems or not remains doubtful, as the film ends with her going down empty stairs, a symbolically dense anticipation of her isolation and lack of communication in the new world ahead.³⁴⁵

Der Film präsentiert eine stark überzeichnete Darstellung eines türkischen Migrantenpaares, die von Stereotypen und Vorurteilen geprägt ist. Ehemann Dursun verkörpert viele Klischees, die in der islamischen Religion verankert sind, wie die dominante Rolle des Mannes und die Unterdrückung der Frau. Turna hingegen entspricht dem Stereotyp der passiven türkischen Frau, die sich nicht gegen ihre Unterdrückung wehrt. Die einzige Form der Interaktion mit der deutschen Kultur besteht in nonverbaler Kommunikation mit einem Mädchen aus dem Nachbarhaus. Diese Szene verdeutlicht die Ablehnung der fremden Kultur und symbolisiert die Antipathie der Deutschen gegenüber den türkischen Migranten, da die Mutter des Mädchens im Nachbarhaus die Vorhänge zuzieht, als sie sieht, dass ihre Tochter mit einer Ausländerin kommuniziert, die ein Kopftuch trägt. Sie zeigt zudem, dass die Kommunikation zwischen den beiden Kulturen in diesem Zeitraum noch nicht erfolgreich war. Der Tod des türkischen Ehemannes beendet nicht nur seine männliche Herrschaft über die türkische Frau, sondern ermöglicht auch, dass Turna in die von Dursun verteufelte deutsche Außenwelt tritt. Die Protagonistin Turna erlangt ihre Freiheit erst nach dem Tod ihres dominanten traditionellen Ehemannes. Sie ist nun frei in einem Land, in dem sie niemanden kennt und dessen Sprache sie nicht spricht. Dursun hingegen ist ein Mann, der bis zu seinem letzten Atemzug gekämpft und Widerstand geleistet hat. Er hat versucht, seinem Glauben und seinen Traditionen treu zu bleiben und seine Frau nicht in die Fremde, die keine Ahnung von Liebe, Sitte und Ehre haben, zu entlassen.³⁴⁶ Dieser Widerstand, der bis zum Tod Dursuns andauerte, schuf eine starke Repräsentation der türkisch-islamischen Identität, die oft als verwirrend und kompliziert für diejenigen angesehen werden kann, die sich mit ihr auseinandersetzen, da sie viele innere Konflikte hervorruft, und der Erinnerungskulturen der Türken in Bezug auf Glauben und Tradition. Diese werden im Film als besondere Tage sowie als besondere Motive dargestellt und erwähnt oder im Bildhintergrund als Details inszeniert.

³⁴⁵ Rings, Guido. Blurring or Shifting Boundaries? Concepts of Culture in Turkish- German Migrant Cinema. *German as a foreign language* 9 (1), 2008, S. 14.

³⁴⁶ Vgl. Alkin, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 95 ff.

9.3 Kemal Sunal: Gurbetçi Şaban (1985)



Abb. 29: Poster von dem Film *Gurbetçi Şaban*.³⁴⁷

In den 80er Jahren wurden in der Türkei zahlreiche Unterhaltungsfilm produziert, darunter auch Filme mit Kemal Sunal in der Rolle des ‚Şaban‘. Einer dieser Filme ist *Gurbetçi Şaban* (Der in der Fremde lebende Şaban oder Expat³⁴⁸ Şaban). Die Figur des ‚Şaban‘ hat einen hohen Stellenwert in der türkischen Filmgeschichte und ist allgemein bekannt. Kemal Sunal ist der renommierte Schauspieler, der die Rolle des Şaban verkörpert hat. Er hat in vielen erfolgreichen Filmen die Figur des Şaban gespielt.³⁴⁹

Gurbetçi Şaban thematisiert vor allem den Kulturschock der ersten Gastarbeiter und ihre Anpassung in Deutschland. Der Film zeigt den Kulturschock aus einer humorvollen Perspektive und erzählt das Abenteuer von Şaban in Deutschland. Regie führte Kartal Tibet

³⁴⁷ Tibet, Kartal. *Gurbetçi Şaban*. 1985.

³⁴⁸ Expatriate, kurz Expat, ist eine Person, die ohne Einbürgerung in einem ihr fremden Land oder einer ihr fremden Kultur lebt. In: Reeb. (2023, June 1). Expatriate – expats. IKUD Glossar. Online abgerufen unten: <https://www.ikud.de/glossar/expatriate-expats-definition.html> am 24.12.2023.

³⁴⁹ Vgl. Özsari, Hülya. „Der Türke.“ Die Konstruktion des Fremden in den Medien. In: Berliner Schriften zur Medienwissenschaft (Band 11), Institut für Sprache und Kommunikation, Technische Universität Berlin, Jakob F. Dittmar (Hg.), 2010. S. 38 ff., sowie Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 165 ff., sowie Vgl. Alkın, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 38 ff.; S. 433 f.

im Jahr 1985. Der Film behandelt die Lebensbedingungen von Türken, die zum Arbeiten nach Deutschland kommen. Zu den bekannten Schauspielern des türkischen Kinos, die in dem Film mitspielen, gehören Kemal Sunal, Reha Yurdakul, Müge Akyamaç, Yavuzer Çetinkaya und Reha Yurdakul. Diese Şabans Filme werden insbesondere durch ihre humorvolle Art der Darstellung von Situationen hervorgehoben, sei es bei der Identitätsfindung und -entwicklung oder bei kulturellen, traditionellen oder religiösen Konflikten und Anpassungsprozessen. Aufgrund dessen kann festgestellt werden, dass die Filme von Kemal Sunal einer der beliebtesten Filme zwischen 70er und 90er Jahren gewesen sind und sowohl in der Türkei, als auch in Deutschland damals, aber auch immer noch heutzutage am meisten gesehen werden.³⁵⁰ Auf dieser Grundlage kann festgestellt werden, dass die Filme von Kemal Sunal zwischen den 70er und 90er Jahren zu den beliebtesten Filmen gehörten und sowohl in der Türkei als auch in Deutschland damals, aber auch heute noch, am häufigsten gesehen werden. Die Filme von Kemal Sunal, vor allem mit der Rolle des Saban, werden immer noch gerne gesehen und sorgen für viel Spaß in den Familien.³⁵¹

Gurbetçi Şaban thematisiert vor allem den Kulturschock der ersten Gastarbeiter und ihre Anpassung in Deutschland. Der Film zeigt den Kulturschock aus einer humorvollen Perspektive und erzählt das Abenteuer von Şaban in Deutschland. Regie führte Kartal Tibet im Jahr 1985. Der Film behandelt die Lebensbedingungen von Türken, die zum Arbeiten nach Deutschland kommen. Zu den Darstellern gehören Kemal Sunal, Reha Yurdakul, Müge Akyamaç, Yavuzer Çetinkaya und Reha Yurdakul, die bekannte Figuren des türkischen Kinos sind. Der Film reflektiert sozial das Phänomen der Migration.³⁵² Der Auswanderer Şaban wird als naiver, aber auch gerissener Charakter dargestellt. In Deutschland, wohin er als Hilfsarbeiter geht, erlebt er tragikomische Ereignisse. Obwohl er zunächst an seiner eigenen Identität festhält, entdeckt er selbst heraus, dass er eigentlich seine eigene Identität

³⁵⁰ Vgl. Özsari, Hülya. „Der Türke.“ Die Konstruktion des Fremden in den Medien. In: Berliner Schriften zur Medienwissenschaft (Band 11), Institut für Sprache und Kommunikation, Technische Universität Berlin, Jakob F. Dittmar (Hg.), 2010. S. 38 ff., sowie Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 165 ff., sowie Vgl. Alkın, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 38 ff.; S. 433 f.

³⁵¹ Yildirim, Bayram Umur, persönliches Interview mit Prof. Dr. Ömer Alkın, Düsseldorf, 30.10.2023/20:30 Uhr.

³⁵² Vgl. Özsari, Hülya. „Der Türke.“ Die Konstruktion des Fremden in den Medien. In: Berliner Schriften zur Medienwissenschaft (Band 11), Institut für Sprache und Kommunikation, Technische Universität Berlin, Jakob F. Dittmar (Hg.), 2010. S. 38 ff., sowie Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 165 ff., sowie Vgl. Alkın, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 38 ff., S. 433 f.

weiterentwickeln und mit anderen Kulturen kombinieren muss, um eine bessere Variante zu finden, die besser zu dem Land passt, in dem er lebt. Diese entwickelt er durch seine Erlebnisse in Deutschland, ohne jedoch seine Identität und seine Bräuche zu vergessen. Şaban Yıldız lebt in einem türkischen Dorf und ist ein einfacher, armer Bauer.³⁵³ Trotzdem zeigt er oft listige und leichtsinnige Verhaltensweisen. Als er nach Köln reist, um Arbeit zu finden, gerät er in die Fänge eines grausamen deutschen Chefs. Dieser beschäftigt Türken ohne Arbeitserlaubnis unter unhygienischen Bedingungen und demütigt sie. Zusätzlich dazu entwickelt er Gefühle für Bahar, die er während der Busfahrt nach Deutschland kennengelernt hat und mit der er in derselben Fabrik arbeitet. Später entscheidet er sich, gegen die Schikanen und Ungerechtigkeiten seines deutschen Chefs vorzugehen. Er entwickelt einen raffinierten Plan, um zunächst Kindergeld vom deutschen Staat zu erschleichen und gründet daraufhin sein eigenes Unternehmen. Im Laufe der Zeit entfaltet Şaban all seine Talente und arbeitet sich vom Arbeiter zum wohlhabenden Mann hoch.³⁵⁴



Abb. 30: Motive.³⁵⁵

Der Film beginnt mit einer Erinnerungsszene, in welcher ein Informationsschild eines Busses von Istanbul nach München zu sehen ist, das direkt auf die Migration verweist, da der Münchner Hauptbahnhof der erste Ankunftsort der Türken in Deutschland war (Abb. 30). Nach Sabans Ankunft in Deutschland werden weitere Motive direkt ins Bild gesetzt. Hier werden nationale und religiöse Erinnerungsmotive wie eine Tafel mit dem Namen Gottes in arabischer Schrift und die türkische Nationalflagge im Hintergrund thematisiert.

³⁵³ Vgl. Özsari, Hülya. „Der Türke.“ Die Konstruktion des Fremden in den Medien. In: Berliner Schriften zur Medienwissenschaft (Band 11), Institut für Sprache und Kommunikation, Technische Universität Berlin, Jakob F. Dittmar (Hg.), 2010. S. 38 ff., sowie Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 165 ff., sowie Vgl. Alkın, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 38 ff., S. 433 f.

³⁵⁴ Vgl. ebd.

³⁵⁵ Tibet, Kartal. Gurbetçi Şaban. 1985. [00:00:00-00:09:05].

Ergänzt werden diese Szenen durch weitere Szenen, in denen die gemeinsame Esskultur, die türkische Küche und die traditionelle türkische Kleidungskultur im Vordergrund stehen.



Abb. 31: Kulturschock.³⁵⁶

Der Protagonist Şaban erlebt zunächst einen traditionellen und religiösen Kulturschock (Abb. 31). Dieser wird durch verschiedene Szenen dargestellt, in denen sich Menschen auf der Straße küssen, Inliner fahren, tanzen, malen und ein Kameraschwenk auf den Kölner Dom (Abb. 31). Natürlich darf auch sein Aussehen nicht fehlen, denn er trägt einen typisch anatolischen Hut, den fast alle Männer in den Dörfern der Türkei tragen. Fröhliche Musik untermalt diese Szenen und spiegelt die gute Laune Şabans wider. Hoffman beschreibt diese Situation so, dass das Auftreten eines Kulturschocks von verschiedenen Aspekten abhängt, wie z.B. der Stärke der kulturellen Unterschiede (große Unterschiede zwischen der eigenen und der neuen Kultur), der Sprachbeherrschung, dem Alter, der Bildung, der Kommunikationsfähigkeit der betroffenen Person etc.³⁵⁷. In diesem Fall ist Şabans erstes Gefühl positiv. Er ist in der neuen Kultur angekommen und zunächst fasziniert. Wie ein Tourist schaut er sich in der neuen Umgebung um, beobachtet die Menschen und nimmt positive Eindrücke wahr. Die Besichtigung des neuen Ortes bleibt oberflächlich und begrenzt. Die Unterschiede zwischen Herkunfts- und Gastkultur werden zunächst nicht deutlich wahrgenommen (Abb. 31).



Abb. 32: Der erste Schritt der Entwicklung.³⁵⁸

³⁵⁶ Tibet, Kartal. *Gurbetçi Şaban*. 1985. [00:09:35-00:14:03].

³⁵⁷ Vgl. Hoffman, E. *Interkulturelle Gesprächsführung. Theorie und Praxis des TOPOI- Modells*. Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2015, S. 80 ff.

³⁵⁸ Tibet, Kartal. *Gurbetçi Şaban*. 1985. [00:15:30-00:15:56].

Er schaut sich in der neuen Stadt um. Sein Ziel ist es, noch am selben Tag eine Arbeit zu finden, damit er von den Behörden eine Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis bekommt. Dabei will er sich nicht von der deutschen Polizei erwischen lassen, da er noch keine Aufenthaltsgenehmigung hat. Er denkt, dass alle Polizeiautos und Polizisten hinter ihm her sind. Im ersten Ausschnitt sind verschiedene europäische Hutmodelle zu sehen. Im zweiten Ausschnitt hat Şaban einen gekauft und trägt nun einen europäischen Hut. Mit dem europäischen Hut will er sich vor der deutschen Polizei tarnen und wie ein Deutscher aussehen. Denn nachdem er sich einen neuen Hut gekauft hat, versucht er nicht mehr, sich vor der Polizei zu verstecken. Diese neugierige und glückliche Darstellung des Protagonisten Şaban kann nach Gißke und Ertl als die ‚Honeymoon-Phase‘ bezeichnet werden, in der die Person die neue Kultur erreicht und zunächst von ihr fasziniert ist. Ähnlich einem Touristen werden positive Eindrücke aufgenommen. Die Person sucht nach Ähnlichkeiten zwischen der neuen und der alten Umgebung und nimmt Unterschiede weniger wahr. Auf diese Weise versucht er, ein Gefühl der Sicherheit aufzubauen. Als ersten Schritt dafür kauft sich Şaban einen europäischen Hut (Abb. 32).³⁵⁹



Abb. 33: Die Sprachbarriere.³⁶⁰

In dieser Szene kauft Şaban Lebensmittel, genauer gesagt ein Sandwich. Şaban zeigt mit seiner Hand eine Eins, während der Verkäufer eine Zwei zeigt (Abb. 33). Mit Hilfe der Zeichensprache versucht er, den Preis auszuhandeln und so die Sprachbarriere zu

³⁵⁹ Vgl. Gißke, A. Die Kulturschockmodelle Kalervo Obergers und Wolf Wagners im Vergleich im Hinblick auf den Kulturschock 'Wiedervereinigung', 2009, S. 3 ff., sowie Ertl, H. Culture Shock und Qualifizierungsprozesse – Überlegungen zum Umgang mit dem Phänomen Kulturschock. Wirtschaftspädagogische Beiträge, Heft 7. Universität Paderborn, Lehrstuhl für Wirtschaftspädagogik, 2003, S. 5 ff.

³⁶⁰ Tibet, Kartal. Gurbetçi Şaban. 1985. [00:17:37-00:18:40].

überwinden. Hier wird deutlich, dass der Gastarbeiter Şaban mit Sprachproblemen zu kämpfen hat. Da er kein Deutsch spricht, bestellt er auf Türkisch und versucht, sich mit dem Verkäufer durch Handzeichen zu verständigen, um den Preis von zwei Mark auf eine Mark zu senken. Der Verkäufer versteht ihn falsch, Şaban versteht den Verkäufer falsch und es kommt zu einem Missverständnis, so dass Şaban nichts kauft. Diese Szene spielt direkt auf die Gastarbeiter an, denn die türkischen Gastarbeiter und auch die nachfolgenden Generationen kennen dieses Problem sehr gut und können sich sehr gut hineinversetzen. In dieser Szene spiegeln sich kulturelle Konflikte und Unterschiede wider. Die Thematisierung der Sprachbarriere kann als eines der ältesten und wichtigsten filmischen Motive des deutsch-türkischen Kinos sowie des Migrationskinos in früheren Phasen des Genres gelten. Nicht nur aus kulturellen, religiösen und traditionellen Gründen, sondern auch aufgrund mangelnder Kommunikationsmöglichkeiten. Aufgrund der Sprachbarriere sind die gegenseitigen Beziehungen unsicher, fehlerhaft und unzuverlässig, da sich beide Seiten nicht verstehen. Dies wirkt sich auf die Bildung, Entwicklung und Anpassung der eigenen Identität im fremden Land aus und beeinflusst auch den ersten Eindruck, den der Migrant von den dort lebenden Menschen hat. All dies führt dazu, dass sich beide Seiten (deutsche-türkische) gegenseitig ‚falsche‘ Eindrücke vermitteln und sich dadurch voreingenommen beurteilen. In der Szene werden ebenfalls historische Bezüge zu den Osmanen hergestellt, um die Deutschen zu demütigen, obwohl der nette deutsche Verkäufer eigentlich sehr freundlich zum Protagonisten war (Abb. 33).



Abb. 34: Die Darstellung der Deutschen als böse Menschen.³⁶¹

Beleidigungen, Hass, Diskriminierung werden im Film auf eine andere Ebene gehoben. Es ist irgendwie typisch, dass die ‚bösen‘ Figuren, die den Türken Leid zufügen, meistens schlechte Kopien von SS-Offizieren sind.³⁶² Sie demütigen die Türken und schimpfen immer. Im Gegensatz dazu sehen die türkischen Gastarbeiter die Deutschen nicht als nette,

³⁶¹ Tibet, Kartal. Gurbetçi Şaban. 1985. [00:24:19-00:25:42].

³⁶² Vgl. Alkın, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 39 f.

gute Menschen, sondern meistens als ‚bösen‘, wie es im Film dargestellt wird. Die Deutschen werden meist, wie auch im Film, als einflussreiche, reiche Menschen dargestellt, die meistens Führungspositionen innehaben und die Türken ausbeuten. Dazu wird ein Bildmotiv aus der Nazizeit wie Hitler, Hitlergruß usw. in die Inszenierung eingebaut, um diese böse Seite zu symbolisieren. Die Deutschen werden meist als spielsüchtige, verantwortungslose Menschen dargestellt, die am Ende meist gegen einen Türken verlieren, der mit leeren Händen nach Deutschland kommt, sich aber durch harte Arbeit eine Karriere und ein neues Leben in Deutschland aufbaut. Das Abbild Hitlers wird in den Film integriert, wodurch eine Brücke zu der Zeit geschlagen wird, in der die Nationalsozialisten eine Zeit lang die ‚böartige‘ Macht der Welt waren. Diese Symbolisierung der Deutschen wurde sehr oft in türkischen Filmen verwendet, wodurch ein völlig unwahrer Eindruck und ein falsches Bild von den Deutschen entstand. Damit wird in den türkischen Filmen eine Erinnerungsbrücke zu der Zeit geschlagen, in der die rasche Entwicklung der Industrialisierung und Fabrikation in Deutschland als Machtsymbol dargestellt wurde, weshalb die Deutschen in diesen Filmen als reiche Fabrikbesitzer dargestellt werden (Abb. 34).



Abb. 35: Das Kindergeld und Wendepunkt der filmischen Inszenierung.³⁶³

In dieser Szene wurde Şaban zuerst von den Beamten verfolgt, weshalb er einfach dachte, dass sie ihn aus Deutschland rausschmeißen würden und deshalb schnell weiterlief. In dieser Szene wird die Angst vor der Abschiebung aufgrund abgelaufener oder nicht vorhandener Aufenthaltsgenehmigungen so inszeniert, dass der Protagonist ohnmächtig wird und zu Boden fällt, als er von den Beamten aufgegriffen wird. Diese Angst und die daraus resultierende Prägung auf die psychische und charakterliche Entwicklung eines Menschen bzw. Migranten sind auch heute noch ein Problem. Jedoch erlebt Şaban einen Schock, als er

³⁶³ Tibet, Kartal. Gurbetçi Şaban. 1985. [00:17:37-00:18:40].

erfährt, dass er 240,00 DM Kindergeld vom Staat erhält. In seiner Herkunftskultur gibt es so etwas nicht. Jede Kultur, Gesellschaft, Regierung hat andere Werte und Regeln, die der Mensch mit der Zeit lernt. Der fremde Mensch, hier Şaban, kann diese aber nicht von sich aus erkennen oder wissen, deshalb lernt er durch Zufall die einfachsten Werte und Regeln der fremden Kultur kennen und reagiert zunächst schockiert. Er ist jedoch froh darüber, da er sich gerade so über Wasser halten kann und dafür unter sehr schlechten Bedingungen arbeiten muss. Natürlich nutzt er diese Gelegenheit zu seinem Vorteil und gründet sein eigenes Unternehmen. Er lässt die Geburtsurkunden der Kinder mit dem gleichen Nachnamen wie Şaban sammeln, um für insgesamt 14 Kinder Kindergeld zu erhalten (Abb. 35). Ausgehend von dieser Szene kann der Wendepunkt des Films gezeigt werden, an dem der arme Dorfbewohner Şaban einen Schritt weitergeht, um reich zu werden und natürlich die gute Position zu erreichen, die für ihn vorgesehen ist. Diese finanzielle Entwicklung hatte zur Folge, dass er sich nicht nur äußerlich, sondern auch charakterlich veränderte. Er wirkte moderner, selbstbewusster, unternahm mehr und hatte begonnen, mit seiner Liebsten das Leben und mögliche Freizeitaktivitäten auszuprobieren.



Abb. 36: Anpassung und Integration.³⁶⁴

Anhand dieser Szenen kann man erkennen, dass Şaban sich langsam an die neue Kultur anpasst, da er den Kulturschock überwunden hat. Ebenso ist die Angst vor der neuen Kultur überwunden. Der interkulturelle Stress wird nicht mehr wahrgenommen. Es findet eine positive Verarbeitung der neuen kulturellen Erfahrungen statt. Daraus lässt sich schließen, dass er verstanden hat, sich in der neuen Kultur zurechtzufinden und angepasst zu handeln (Abb. 36). In dieser Anpassungsphase kann es durchaus vorkommen, dass der Betroffene

³⁶⁴ Tibet, Kartal. Gurbetçi Şaban. 1985. [00:29:30-01:12:05].

einzelne Handlungsweisen aus der neuen Kultur übernimmt und damit seine Identität bereichert.³⁶⁵ Er unternimmt mit Bahar sonntags verschiedene Aktivitäten und nutzt den Sonntag wie alle anderen Deutschen als Ruhetag und ist den ganzen Tag sozial unterwegs. Auch hier zeigt sich, dass sich Şaban und Bahar an die neue Kultur angepasst haben. Nach der Arbeit sitzen sie draußen in einem Café am Kölner Dom und genießen zu zweit ein Bier. Außerdem genießen sie die Sehenswürdigkeiten Kölns und sitzen auf dem Kölner Fernsehturm. Der Spaziergang im Park, der Besuch im Zoo und das Bier können als Aspekte dieser Anpassungsphase, aber auch der Entwicklung und Harmonisierung der eigenen Identität gesehen werden. Diese neue Identität kann so angesehen werden, dass der Protagonist die eigene Kultur, die eigenen Sitten und Gebräuche, Gewohnheiten und Denkweisen mit den fremden und neuen Erfahrungen in Deutschland in Einklang bringt, um eine neue, weit entwickelte und einheitliche Identität zu gestalten. Gegen Ende des Films kann festgestellt werden, dass Şaban sich nicht nur an alles gewöhnt und angepasst hat, sondern er diese Neuerungen auch für die Entwicklung seiner eigenen Identität genutzt hat.³⁶⁶ Hervorzuheben ist, dass die letzten Szenen des Films Şabans sehr modernes Aussehen zeigen und seine Deutschkenntnisse besser geworden sind, was als positive Zeichen und fortschreitende Schritte einer Integrationsphase gewertet werden kann. Trotz seines europäischen Aussehens und seiner europäischen Aktivitäten hat er diese im Einklang mit Elementen seiner eigenen Kultur aufgebaut, wie z. B. seinen Milchladen, der als Symbol für ehrliche Arbeit in Anatolien angesehen werden kann.

Komm Türke, trink deutsches Bier
Dann bist du auch willkommen hier
Mit Prost wird Allah abserviert
Und du ein Stückchen integriert.³⁶⁷

³⁶⁵ Vgl. Gißke, A. Die Kulturschockmodelle Kalervo Obergers und Wolf Wagners im Vergleich im Hinblick auf den Kulturschock 'Wiedervereinigung', 2009, S. 3 ff., sowie Ertl, H. Culture Shock und Qualifizierungsprozesse – Überlegungen zum Umgang mit dem Phänomen Kulturschock. Wirtschaftspädagogische Beiträge, Heft 7. Universität Paderborn, Lehrstuhl für Wirtschaftspädagogik, 2003, S. 5 ff.

³⁶⁶ Sirkeci, Ibrahim & Seker, Betül & Çağlar, Ali. Turkish Migration, Identity and Integration. 2015, S. 124 ff., sowie Chow, Rey. Film und kulturelle Identität. In Identitäten in Bewegung. Migration im Film, hg. Bettina Dennerlein und Elke Frietsch, 19-34. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011, S. 20.

³⁶⁷ Die ersten vier Sätze eines Liedes aus dem Album Willkommen von Die Kanaken, dem einzigen deutschsprachigen Musikalbum des türkischen Rockmusikers und Sängers Cem Karaca, das 1984 in Deutschland erschien, und gleichzeitig der Name der Musiker- und Freundesgruppe um Karaca, mit der das Album aufgenommen wurde.



Abb. 37: Heiraten und Benennung des Babys.³⁶⁸

Der Film *Gurbetçi Şaban*, der 1985 in die Kinos kam, zeigt den Zuschauern etwas Neues, denn der Film wird nicht nur als ein Migrationsfilm angesehen, in dem nur Drama und Negativität eingepreßt sind, sondern vielmehr als eine moderne, innovative und fortschrittliche Art der Harmonie, der Problembewältigung und des Weitermachens, die als eine der ersten audiovisuellen Formen des deutsch-türkischen Kinos gilt. Obwohl der Film zu einem der ersten deutsch-türkischen Kinofilme, sowie zur *Yesilcam*-Ära gehört, die häufig mit der Thematisierung ihrer inhaltlichen Zusammenhänge sehr negativ, melodramatisch und von Migration geprägt ist, wird in dem Film viel mehr, die Harmonie der Kulturen in einer sehr fröhlichen, positiven Form in den Film eingepreßt und dargestellt. In dieser Szene fahren Şaban und Bahar auf einem Tandem durch die Straßen.³⁶⁹ Das weiße Hochzeitskleid von Bahar deutet darauf hin, dass sie und Şaban geheiratet haben. In dieser Szene fahren Şaban und Bahar auf einem Tandem durch die Straßen (Abb. 37). Bahars weißes Hochzeitskleid deutet darauf hin, dass sie und Şaban geheiratet haben. In dieser Szene kann beobachtet werden, dass sie keine große Hochzeitsfeier organisiert haben, was in der türkischen Kultur fast nie der Fall ist. Normalerweise gibt es traditionelle türkische Hochzeitsfeiern. Sie einigten sich jedoch auf etwas Schlichtes und nicht auf ein großes Hochzeitsfest, wie es in der deutschen Kultur veranstaltet wird. Stattdessen führen sie auf einem Tandem durch die Stadt. Die nächste Szene zeigt Şaban mit seiner neugeborenen Tochter im Krankenhaus. Dieser Szene kommt in der historischen Erzählung der Inszenierung eine besondere Bedeutung zu, da es etwas Besonderes ist, eine solche Szene in einem so alten Film zu sehen, der insbesondere der *Yesilcam*-Ära und dem deutsch-türkischen Kino zuzuordnen ist. Das Zusammentreffen beider Kulturen und die Harmonie der verschiedenen Elemente der unterschiedlichen Kulturen und Traditionen und deren Auswirkungen werden so noch einmal sehr gut auf der Leinwand wiedergespiegelt. Sie hätten sich sehr intensiv an die deutsche Kultur angepasst, sodass die Tochter auch den deutschen

³⁶⁸ Tibet, Kartal. *Gurbetçi Şaban*. 1985. [01:02:35-01:06:58].

³⁶⁹ Vgl. Alkın, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 442 ff.

Namen Monika erhielt (Abb. 37). Im ersten Ausschnitt des Films wird gezeigt, wie Şaban in seiner Wohnung Milch von der Kuh melkt, die er in Holland gekauft hat, um damit Geld zu verdienen. Hier wird noch einmal betont, dass er unter schwierigen Umständen versucht, sein Geschäft aufzubauen. Im zweiten Ausschnitt des Films verkauft er Milch auf der Straße. Viele Menschen stehen Schlange, um seine Milch zu probieren. An seinem Motorrad hat er einen kleinen Anhänger befestigt. Auf dem Anhänger steht „Şaban Milch“. Er selbst hat sich als Koch verkleidet, um zu zeigen, wie professionell und seriös er sein Geschäft betreibt (Abb. 38). Im dritten Abschnitt steht auf seinem LKW „Şaban AG“, was darauf hinweist, dass er sein Geschäft vergrößert hat und es ihm gut geht. Im letzten Ausschnitt hat er mehrere Kühe, er hat ein europäisches Haus mit einem Feld gekauft. Er hat mehrere Kühe. Bahar ist wieder schwanger. Hier wird natürlich sein Erfolg inszeniert. Einerseits wird gezeigt, dass er sich alles selbst aufgebaut hat durch immer harte Arbeit und andererseits wird auch gezeigt, wie er sich in Richtung Integration entwickelt hat. Sein Haus, das Aussehen seiner Kinder, er selbst und seine Frau repräsentieren vielmehr die deutsche Familie als die türkische Familie damals. Zum Teil ist es wichtig zu erwähnen, dass Şaban zwar alles selbst geschafft hat, aber nur, weil er die Art und Weise gewählt hat, die er kannte und die seiner Kultur und Tradition entsprach (Abb. 38).



Abb. 38: Geschäftsaufbau.³⁷⁰

Gegen Ende des Films werden in typischer Weise die nationalen Werte betont und es wird erwähnt, dass Mustafa Kemal Atatürk, der Gründer der modernen Republik Türkei, der größte bzw. mächtigste Mann der Welt ist. Şaban macht die deutschen Mitarbeiter im Büro auf die Situation aufmerksam: „Wenn es jemanden gibt, den man mit Respekt grüßen sollte, dann ist es dieses Bild.“³⁷¹

³⁷⁰ Tibet, Kartal. Gurbetçi Şaban. 1985. [01:05:49-01:12:36].

³⁷¹ Tibet, Kartal. Gurbetçi Şaban. 1985. [01:22:19-01:23:38].

Diese Szene (Abb. 39) bezieht sich auf wichtige nationale Gedenk- und Feiertage, von denen viele Mustafa Kemal Atatürk ehren. Mustafa Kemal Atatürk ist nicht nur ein nationales Motiv, das im Film verwendet wird, sondern eine wichtige Persönlichkeit für Menschen türkischer Herkunft. Er ist derjenige, dem die Türken alles verdanken und den sie nie vergessen werden.³⁷² Er steht für Lieder, Gesichter, Orte, Tage und vieles mehr und für alle. Bilder von Mustafa Kemal Atatürk hängen überall in der Türkei und in fast jedem türkischen Haushalt als Symbol des Respekts zu sehen. Ihm zu Ehren wird in allen Schulen und Gymnasien vor Unterrichtsbeginn die Nationalhymne der Republik Türkei gesungen, mit der sich die türkische Jugend jeden Morgen an das Erbe Atatürks erinnert und verspricht, es zu schützen. Wenn es einen stärkeren Bezugspunkt zur Erinnerungskultur und zum kollektiven Gedächtnis gibt, dann ist es das Bild von Mustafa Kemal Atatürk. (Abb. 39).



Abb. 39: Mustafa Kemal Atatürk als Nationales Motiv.³⁷³

Der Film zeigt, dass es das typisch Türkische oder die ursprüngliche Ethnizität, das eigentliche ‚Türkischsein‘ oder ‚Deutschsein‘ nicht gibt. Kartal Tibet hat dies in seiner Anarchokomödie *Gurbetçi Şaban* (1985) gezeigt, lange bevor „Performing Ethnicity“³⁷⁴ in den Cultural Studies als subversive Strategie verhandelt wurde.³⁷⁵ *Gurbetçi Şaban*, der überwiegend in Köln gedreht wurde, ist ein mit Klischees überladener Film, der dennoch gesellschaftliche Verhältnisse vor dem Hintergrund von Migrationsprozessen beschreibt und auf Überlebensstrategien in der Mehrheitsgesellschaft verweist.³⁷⁶

³⁷² Dafür gibt es sogar einen nationalen Feiertag, den „Tag der Jugend, des Sports und des Gedenkens an Atatürk“.

³⁷³ Tibet, Kartal. *Gurbetçi Şaban*. 1985. [01:22:19-01:23:38].

³⁷⁴ Performing ethnicity: That is to say that it is not simply a given, but is something that has to be acted out and constantly reproduced in everyday life, particularly in the circumstances where one is asserting an ethnic identity, not simply being 'assigned' one. In: Clammer, John. *Performing ethnicity: performance, gender, body and belief in the construction and signalling of identity*, *Ethnic and Racial Studies*, 2015. 38:13, S. 2159 ff.

³⁷⁵ Vgl. Alkın, Ömer. *Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos*. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 165 ff, sowie Priessner, Martina und Tunçay Kulaoğlu. 2017. *Stationen der Migration. Aufbruch, Unterwegssein, Ankunft und Rückkehr im türkischen Yeşilçamkino bis zum subversiven Migration Migrationskino der Jahrtausendwende*. In: Alkın, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, Wiesbaden: Springer VS, 2017, S. 39.

³⁷⁶ Vgl. Alkın, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 40 f.

9.4 Fatih Akin: Gegen die Wand (2004)



Abb. 40: Poster von Gegen die Wand.³⁷⁷

Es ist hervorzuheben, dass der Film *Gegen die Wand* von Fatih Akin nicht nur ein tiefgründiges nationales Meisterwerk, sondern auch ein großer internationaler Erfolg ist. Der Film wird auch als ein Erfolg angesehen, der eine harmonische Verbindung der beiden Kulturen darstellt. Dabei geht es nicht um ein bestimmtes Genre, eine bestimmte Richtung oder eine bestimmte Kultur, sondern um die Harmonie verschiedener Elemente und deren strategische Kombination. Aus diesem Grund wird der Film unter den für diese Arbeit relevanten Gesichtspunkten eingehend analysiert.

Gegen die Wand ist ein mehrfach ausgezeichneter Spielfilm des deutsch-türkischen Regisseurs Fatih Akin und der erste Teil der Trilogie *Liebe, Tod und Teufel*, die 2007 mit *Auf der anderen Seite* fortgesetzt und 2014 mit *The Cut* abgeschlossen wurde.³⁷⁸ *Gegen die Wand* wurde 2004 gedreht und erhielt mehrere Auszeichnungen, darunter den Goldenen Bären der Berlinale. Außerdem erhielten die beiden Hauptdarsteller Sibel Kekilli und Birol Ünel den Deutschen Filmpreis als beste Darsteller. Als bester Regisseur wurde der deutsch-türkische Regisseur Fatih Akin ausgezeichnet.³⁷⁹ Der Film erzählt die Liebesgeschichte einer jungen, in Deutschland geborenen und aufgewachsenen Türkin, die eine Scheinehe mit

³⁷⁷ Akin, Fatih. *Gegen die Wand*. 2004.

³⁷⁸ Vgl. Alkin, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 3 f.

³⁷⁹ Vgl. ebd.

einem alkohol- und drogenabhängigen Landsmann eingeht, um den Moralvorstellungen ihrer Eltern zu entkommen.³⁸⁰ Fatih Akins Film *Gegen die Wand* aus dem Jahr 2004 markierte einen Wendepunkt für das deutsch-türkische Kino und führte zu einem selbstbewussten Selbstverständnis, das nicht mehr nur auf die Darstellung gesellschaftlicher Fragen beschränkt ist. Die politische Progressivität der neueren Medienproduktion wird kontrovers diskutiert.³⁸¹ In der Forschungsliteratur wird oft behauptet, dass Fatih Akins *Gegen die Wand* (2004) den Umschlagpunkt in ein neues, angekommenes Kino markiert.³⁸² Doch stellt sich die Frage, ob dieses Kino tatsächlich vollständig angekommen ist und sich auf eine emanzipatorische, spielerische und humorvolle Weise mit den komplexen Debatten um Identität und Integration auseinandersetzt.³⁸³ Obwohl der Film auf einer narrativen Ebene für ein angekommenes, transnationales, postmigrantisches Kino stehen mag, geht er auch eine problematische Verbindung mit dem Fortschrittsnarrativ des Ausländerdiskurses ein, in dem die ‚Anderen‘ - Muslime, Türken, Ausländer - als rückständig und mit archaischen Geschlechterverhältnissen sowie Modernitäts-, Bildungs- und Entwicklungsdefiziten verbunden werden. Dieser Gedanke stammt aus Heidenreich und basiert auf der Filmanalyse von Hatice Ayten.³⁸⁴

Der in Hamburg geborene Deutsch-Türke Fatih Akin thematisiert in seinem Film die deutsch-türkische Erinnerungsproblematik. Der Film spielt sowohl in Deutschland als auch in der Türkei und behandelt Themen wie Kultur, Identität, Liebe und Sexualität. Hauptfiguren sind die 20-jährige Sibel und der 40-jährige Cahit, die beide mit türkischen Eltern und den damit verbundenen Traditionen und Erwartungen aufgewachsen sind. Cahit und Sibel repräsentieren zwei verschiedene Welten, die sich zu vereinen versuchen. Sibel versucht alles, um der Strenge ihres türkischen Elternhauses zu entkommen, bis hin zum Selbstmord. Der alkoholranke Cahit hat genug vom Leben und fährt absichtlich mit seinem Auto gegen eine Mauer, um sich das Leben zu nehmen. Beide überleben den Versuch und treffen sich im Krankenhaus wieder. In ihrer Verzweiflung bittet Sibel Cahit um eine

³⁸⁰ Vgl. Neubauer, Jochen. Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011, S. 224 ff.

³⁸¹ Vgl. Alkin, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 317 f.

³⁸² Vgl. Alkin, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 317 f., sowie Heidenreich, Nanna. V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration. Bielefeld: transcript, 2015, S. 293 f.

³⁸³ Vgl. ebd.

³⁸⁴ Vgl. Heidenreich. In: Ayten, Hatice. Was Sie schon immer über die Türken wissen wollten... epd medien, 2004, S. 3 ff.

Scheinehe, weil sie ihr eigenes Leben leben will. Sie sagt: „Ich will leben, ich will tanzen, ich will lieben. Und nicht nur mit einem Mann.“³⁸⁵ Sibel überredet Cahit zur Heirat, um endlich aus dem Elternhaus auszubrechen und die ersehnte persönliche Freiheit zu erlangen. Obwohl Sibel und Cahit zusammenwohnen, essen und trinken, haben sie sonst nicht viel miteinander zu tun und beide scheinen damit zufrieden zu sein.

Sibel hat nach langem Warten ihr Leben selbst in die Hand genommen, Cahit ist nicht mehr allein in seinem chaotischen Leben und scheint sehr glücklich zu sein. Ihre Beziehung entwickelt sich langsam. Während Sibel ihre neu gewonnene Freiheit in vollen Zügen genießt, wird sich Cahit nach und nach seiner starken Gefühle für sie bewusst. Und je länger sie zusammen sind, desto deutlicher werden sie. Doch das Glück währt nicht lange, und als die beiden merken, dass sie sich ineinander verliebt haben und eigentlich alles perfekt sein könnte, kommt es zur großen Tragödie. Aus Eifersucht schlägt Cahit Sibels Ex-Geliebten tot und die Geschichte nimmt eine neue Wendung. Während Cahit ins Gefängnis muss, flieht Sibel aus Deutschland und vor ihrer Familie in die Türkei, wo sie ein neues Leben und ihr Gefängnis findet. Sibels Begegnung mit Istanbul und der Türkei ist stark von ihrem Widerstand gegen alles geprägt. Sie fühlt sich nicht zugehörig, was angesichts ihres ständigen Wunsches, Deutschland zu verlassen, nur natürlich erscheint, sie aber schließlich selbstzerstörerisch und manisch werden lässt. In Istanbul kümmert sich ihre Cousine Selma um sie. Sibel wohnt bei ihr und Selma besorgt ihr einen Job im Hotel ‚Marmara‘. Dennoch geht Sibel in der Stadt unter; sie verhält sich wie Cahit zu Beginn des Films: Sie trinkt Alkohol, nimmt Drogen und wandert ziellos und unbeeindruckt durch sehr zerstörerische Umgebungen. Sibel hat ihr Haar kurz geschnitten, trägt schwarzes Make-up und viel zu große Kleider, um ihren Körper zu verstecken. Sie sieht Cahit mehr oder weniger ähnlich und vielleicht tut sie das, um ihm näher zu sein. Die entscheidende Szene spielt sich ab, als sie von einem Barkeeper vergewaltigt und später auf der Straße von einer Gruppe von Jungen, den ‚Kanaken‘, mit einem Messer angegriffen und fast getötet wird. In dieser Szene wird deutlich, wie tief sie in ihrem Schmerz gesunken ist, denn für sie ist es eine sehr attraktive Möglichkeit, ihrem Leben ein Ende zu setzen, wenn sie ermordet wird. Sie bittet um den Tod. Anschließend wird gezeigt, wie Cahits seine dreijährige Haftstrafe verbüßt. Nach seiner Entlassung sucht er Sibels Bruder Yilmaz auf, um ihn zu fragen, wo sie jetzt sei. Er erzählt ihm, dass er wegen ihr die Zeit im Gefängnis überlebt habe und sie nun wiedersehen müsse. Cahit ist mit der Zeit ein anderer Mensch geworden, sowohl sein

³⁸⁵ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004.

Aussehen als auch sein Verhalten haben sich stark verändert, sein Charakter ist viel ruhiger und ausgeglichener. Diese Veränderung lässt sich zum Beispiel sehr gut an seiner neuen Distanz zum Alkohol ablesen. Sibel hat den Mordanschlag überlebt und ist mit einem Mann verheiratet, der wahrscheinlich derselbe ist, der sie vor drei Jahren vor dem Erstechen gerettet hat, und sie hat ein Kind. In Istanbul treffen sich Cahit und Sibel nach drei Jahren zum ersten Mal wieder. In dieser Zeit ist viel passiert, Situationen und Beziehungen haben sich verändert, und das, was einmal war, scheint nicht mehr erreichbar. Sibel besucht das Hotel, in dem Cahit untergebracht ist, und sie verbringen die Nacht zum ersten Mal miteinander in seinem Zimmer, wodurch Sibels Vorstellung von Mann und Frau Wirklichkeit wird. Später bittet Cahit Sibel, mit ihm in seine Heimatstadt Mersin zu kommen. Am nächsten Tag kauft er zwei Fahrkarten und wartet am Busbahnhof auf sie. In der Zwischenzeit packt sie ihre Sachen und will ihren Mann verlassen, aber kurz bevor sie fertig gepackt hat, kommt er nach Hause und sie beschließt, zu Hause zu bleiben. Cahit wartet bis zur letzten Sekunde am Busbahnhof auf sie, und als sie nicht kommt, steigt er in den Bus und fährt nach Mersin, während sie mit ihrer neuen Familie in Istanbul bleibt.

Im Folgenden werden einige ausgewählte Filmausschnitte analysiert, um einen besseren Einblick in die Thematik zu erhalten.



Abb. 41: Orchester.³⁸⁶

In Fatih Akins Film *Gegen die Wand* spielt die musikalische Umsetzung eine sehr wichtige Rolle bei der Vermittlung von erinnerungskulturellen und kollektiven Elementen und schafft eine besondere dramaturgische Funktion. Der Film beginnt und endet mit Selim Sesler und seinem Orchester. Der Film beginnt und endet mit einer Szene des Orchesters am Bosphorus. Die melancholischen Lieder, meist türkische Volksweisen, unterbrechen die Filmhandlung und gliedern sie nach dem Vorbild des klassischen Dramas in fünf Akte. Dabei ist der Chor

³⁸⁶ Akin, Fatih. *Gegen die Wand*. 2004. [00:00:46-00:02:11], [01:55:21-01:56:30].

als Beobachter und Kommentator des Bühnengeschehens ein wichtiges Element, das durch den Einsatz von Überblendungen die Szenen miteinander verbindet und eine Verdichtung erzeugt. Dadurch sind die Gespräche der nächsten Szene schon vor dem Schnitt zu hören, z. B. wenn Cahit mit blutenden Händen auf der Bühne tanzt und aus dem Off zu hören ist, wie Maren von seiner Ex-Frau erzählt. In zwei Szenen ist die Musik von Selim Sesler und seinem Orchester noch zu hören, als die nächste Einstellung bereits zu sehen ist. In diesem Fall hat die Musik eine signifikante Bedeutung, da sie die Rolle des Erzählers übernimmt und somit den Zuschauer auf die kommenden Ereignisse vorbereitet. Musik begleitet nicht nur die Handlung. Sie kann die Handlung auch selbst darstellen. Die Art und Weise, wie das Orchester dargestellt wird, erfüllt nicht nur eine musikalische und auditive Funktion, sondern hat in diesen Szenen auch eine symbolische und historische Bedeutung. Ein türkisches Orchester steht am Ufer des Bosphorus, der Deutschland und die Türkei bzw. die Gastarbeiter und ihre Heimat symbolisiert (Abb. 41). Istanbul wird durch den Bosphorus in zwei Teile geteilt: Auf der einen Seite des Bosphorus liegt der ‚Westen‘, auf der anderen Seite der ‚Osten‘. Mit anderen Worten: Die Stadt Istanbul ist ein Spiegelbild der Türkei und Deutschlands. Mit der Mauer durch Berlin wurde Deutschland physisch und politisch geteilt. Damit hatte Deutschland eine weitere Grenze, diesmal quer durch das Land. Fatih Akin Deutschland war noch geteilt, als er jung war, und so wuchs er nicht nur mit der physischen, sondern auch mit der mentalen Teilung auf. Wie die Geschichte Deutschlands beginnt auch die Eröffnungssequenz des Films mit einer Teilung: Sie führt uns nach Istanbul, dem Ausgangspunkt des Films. Mit dieser Inszenierung gelingt es Fatih Akin, eine tiefe emotionale Erinnerungsbrücke zwischen den Gastarbeitern und ihrer Heimat durch musikalische Umsetzung zu schlagen.

Fatih Akin setzt die Musik in allen Bereichen des Films ein und die Musik spielt eine sehr eindrucksvolle Rolle im Film. Darüber hinaus ist die Musik in *Gegen die Wand* ein wesentliches transkulturelles Element.³⁸⁷ Das Aufeinanderprallen extremer Gefühlswelten, Tabubrüche, Freiheit bis hin zur Selbstzerstörung, diese im Film inszenierte Dramatik wird durch traditionelle türkische und Hip-Hop-Musik noch verstärkt. Das Orchester von Selim Sesler betritt in *Gegen die Wand* fünfmal die Bühne und gliedert so die Filmhandlung in fünf verschiedene Dimensionen.³⁸⁸

³⁸⁷ Vgl. Honnef-Becker, I. Transkulturalität im Deutschunterricht: Zur Arbeit mit Fatih Akins Filmen, 2015, S.217-234. Dawidowski, C., Hoffmann, A. & Walter, B. (2015). (Hrsg.), Interkulturalität und Transkulturalität in Drama, Theater und Film. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015, S. 225 ff.

³⁸⁸ Vgl. ebd.



Abb. 42: Das Gespräch mit dem Arzt und Cahit.³⁸⁹

Cahit Tomruk (Birol Ünel) ist ein desillusionierter Alkoholiker, der das Leben satt hat. Eines Nachts beschließt der Deutsch-Türke, seinem verkorksten Leben ein Ende zu setzen und rast im Vollrausch mit seinem Ford Granada frontal gegen eine Betonmauer - und überlebt. Cahit ist ein typischer Einzelgänger, der selbstzerstörerisch und exzessiv lebt.³⁹⁰ Er betäubt seinen Alltag mit Alkohol und Drogen und ist gegenüber Sibel verschlossen. Er verkörpert den typischen Antihelden mit unrasiertem Gesicht, ungepflegten Haaren, vielen Narben und einem traurigen Blick. Sein eigener Stil besteht aus einer schwarzen Stoffhose, passender Jacke, bedrucktem T-Shirt und schwarzen Kampfstiefeln (Abb. 42). Er lebt in einer heruntergekommenen Bruchbude und wird bereits in der ersten Szene als Trinker und Schläger charakterisiert.³⁹¹ Er sammelt leere Flaschen und trinkt schnell ein nicht ganz ausgetrunkenes Bier. Nach der Arbeit geht er in eine Kneipe, um sich weiter zu betrinken, reagiert aber aggressiv auf Versuche anderer Gäste, mit ihm ins Gespräch zu kommen.³⁹² Als er sich von einem Kneipenbesucher angegriffen fühlt, reißt er ihn zu Boden und tritt auf ihn ein. Wann genau Cahit nach Deutschland gekommen ist, lässt der Film offen. Er erwähnt lediglich seinen Geburtsort Mersin in der Türkei und eine Schwester in Frankfurt. Von seiner verstorbenen Frau erfährt Sibel durch die Friseurin Maren. Als er langsam seine Liebe zu Sibel entdeckt, verändert sich auch seine Persönlichkeit. Seine Verbitterung nimmt ab, aber er scheint seine Gefühle nur noch in Aggression und Selbstzerstörung ausdrücken zu können. So schneidet er sich beispielsweise mit Glasscherben in die Hände und tanzt mit

³⁸⁹ Akin, Fatih. *Gegen die Wand*. 2004. [00:07:09-00:09:09].

³⁹⁰ Lang, Katrin. *Transkulturelle Räume bei Fatih Akin: Eine Betrachtung der Filme 'Gegen die Wand' und 'Auf der anderen Seite'*. 2010, S. 23 ff, sowie Schäffler, Diana. *Das Kino der doppelten Kulturen – Migration als filmisches Thema im deutsch-türkischen Film anhand ausgewählter Beispiele*, 2005, S. 70 ff.

³⁹¹ Vgl. ebd.

³⁹² Vgl. ebd.

blutverschmierten Händen auf der Bühne der „Fabrik“³⁹³. Nachdem auch Sibel ihre Liebe zu ihm entdeckt hat, führt sein destruktives Verhalten zum Tod eines Liebhabers von Sibel. Auf die Provokation, er sei Sibels Zuhälter, schlägt er ihn im Affekt nieder.³⁹⁴

Dass Birol Ünel die richtige Besetzung für die Rolle des Cahit ist, davon ist Fatih Akin überzeugt:

Ich war total fasziniert von dem Typen, ähnlich wie du fasziniert bist von Typen wie Kurt Cobain, James Dean oder Brando. Typen, die sich selbst zerstören, Typen, die so genial sind, so talentiert, dass ihnen alles andere scheißegal ist. Und vor allem, der Typ ist Türke, der hat also denselben Background wie ich, er scheißt aber auf die Tradition. Das war eine ganz große Inspiration für den Film.³⁹⁵

Mit Cahit wird die Seite vorgestellt, die all das umsetzen kann, was manche Türken, die von Ehre, Religion und Werten reden, am nächsten Tag ins Bordell gehen, um jemanden zu ficken. Die Türken, die von Ehre und Liebe reden, aber nicht einmal zu ihren eigenen Frauen, fair, nett und liebevoll sein können. Die Türken, deren Religion das Wichtigste ist und die deshalb kein Schweinefleisch essen, aber Sex mit anderen Frauen und Alkoholkonsum für legitim und normal halten. Die Figur hat begriffen, dass dieses große Drama um Kultur, Tradition und Religion keinen Sinn mehr ergibt, wenn man sich selbst nicht daran hält, sondern sich den anderen so verkauft, nur um dieses Prinzips willen. Cahit hatte das alles verstanden, dass es keinen Zweck mehr hatte, nicht einmal zu seinen eigenen Werten zu stehen, sondern sich so ehrenwert zu verkaufen. Und er hatte sowieso keine Lust mehr. Er wollte nur noch das Leben genießen und dabei seinen eigenen Werten folgen. Darüber hinaus wird die Frage nach der eigenen Identität gestellt, was es bedeutet, Türke in Deutschland zu sein und damit den Deutschen näher zu stehen als den Türken. Ein Beispiel dafür ist das Gespräch mit dem Arzt, in dem der Arzt Cahit fragt, woher sein Name kommt und was er eigentlich bedeutet, und der Arzt antwortet, dass die türkischen Vornamen immer eine schöne Bedeutung haben, und Cahit antwortet: „Ist das so?“. Wie sich die eigene Identität im Laufe der Zeit entwickelt hat, wird am Ende der Analyse dargestellt, ebenso wie Cahit, die einen absoluten Gegenentwurf zu diesen Klischees darstellen.³⁹⁶ Die Identität der

³⁹³ Die Fabrik in Hamburg-Ottensen, einem Stadtteil im Bezirk Altona ist ein seit dem 25. Juni 1971 bestehendes Kulturzentrum. Die Fabrik steht für Kinder- und Jugendarbeit, Pädagogik und Politik, Lesungen und Diskussionen, Theater und Konzerte aller Art.

³⁹⁴ Vgl. KULTURA-EXTRA, das Online-Magazin. Online abgerufen unten: https://www.kultura-extra.de/film/tuerkischerfilm/gegen_die_wand.php am 30.12.2023.

³⁹⁵ Akin, Fatih zit. n. Zaimoglu, Feridun: Ein Gespräch mit Fatih Akin. In: Gegen die Wand. Das Buch zum Film. Drehbuch, Materialien, Interviews. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004, S. 244.

³⁹⁶ Vgl. Alkın, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 419 f.

Figuren kann auch im Hinblick auf transkulturelle Elemente betrachtet werden, die sie beeinflussen. Obwohl Cahit türkischer Abstammung ist, spricht er kaum Türkisch. Am Ende des Films besucht er seinen Geburtsort, aber der Film zeigt nicht, wie sich Cahit dort fühlt. Der Film spielt in einem multikulturellen Milieu in Hamburg und die Figuren sind transkulturell geprägt, da sie sich einer vereinfachten Vorstellung einer einheitlichen deutschen, türkischen oder deutsch-türkischen Identität widersetzen.³⁹⁷



Abb. 43: Sibel.³⁹⁸

Sibel steht zwischen den Traditionen ihrer Familie und ihrem Verlangen nach Freiheit. Sie fühlt sich immer stärker dazu hingezogen, sich von diesen Traditionen zu lösen. Sie möchte tragen, was sie will, mit Männern ausgehen und sexuelle Erfahrungen machen. Schon bei ihrem ersten Auftritt im Film wird deutlich, dass Sibel eine selbstbewusste junge Frau ist: Sie wirft Cahit verführerische Blicke zu und spricht ihn kurz darauf selbstbewusst an. Ihr äußeres Erscheinungsbild unterstreicht ihre Lebenseinstellung: Sie schminkt sich, stykt ihre Haare, kleidet sich provokant und spricht mit lauter, selbstbewusster Stimme. Die Bezeichnung ‚starke Frau‘ passt sehr gut zu Sibel. Sibel hat ein komplexes Verhältnis zu ihren beiden Sprachen. Sie beherrscht Deutsch und Türkisch fließend, wobei Türkisch ihre Muttersprache und Deutsch ihre dominante Sprache ist. Obwohl sie beide Sprachen gut beherrscht, gehören sie unterschiedlichen sozialen Gruppen an und lassen sich nur schwer miteinander verbinden. Dies stellt für Sibel ein großes Problem dar.³⁹⁹ Sie verwendet die beiden Sprachen auf unterschiedliche Art und Weise. Das Türkische ist mit ihrer Identität verbunden, aber auch mit dem, wovor sie fliehen möchte, während das Deutsche für Freiheit und ihr unabhängiges Selbst steht. Durch die strenge Erziehung ihrer Familie, die ihre

³⁹⁷ Vgl. Honnef-Becker, I. Transkulturalität im Deutschunterricht: Zur Arbeit mit Fatih Akins Filmen, S.217-234. Dawidowski, C., Hoffmann, A. & Walter, B. (Hrsg.), Interkulturalität und Transkulturalität in Drama, Theater und Film. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015, S. 225 ff.

³⁹⁸ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:06:40-00:12:02].

³⁹⁹ Vgl. Neubauer, Jochen. Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011, S. 224 ff.

Unabhängigkeit und ihren eigenen Willen nicht respektiert, flieht sie vor dieser Situation und versucht, über die deutsche Sprache zu sich selbst zu finden. Alles, was Familie, Religion und Tradition verbieten, erfolgt die Kommunikation auf Türkisch. Doch die deutsche Sprache kennt für Sibel keine Grenzen und sie lernt, dass alles, was sie tun möchte, durch die deutsche Sprache vermittelt und erlaubt werden kann. Da ihre Familie konsequent Türkisch spricht, wird die türkische Sprache automatisch zum Repräsentanten dessen, was sie zurückhält und begrenzt. So erkennt Sibel, dass sie durch die deutsche Sprache sein kann, wer sie sein will. Ihre Suizidversuche sind Ausdruck ihres Widerstands gegen die traditionellen Werte ihres türkischen Elternhauses. Dennoch ist ihr der Zusammenhalt der Familie sehr wichtig. Ihrer Cousine Selma erzählt sie, dass sie wegen ihrer Mutter in Hamburg geblieben ist. Ihr respektvolles Verhältnis zur Familie zeigt sich auch in ihrer Entscheidung, einen türkischen Mann zu heiraten, um sich den Traditionen ihres Elternhauses unterzuordnen. Allerdings wählt sie nicht den ‚typischen‘ türkischen Mann, der die türkischen Traditionen lebt, sondern entscheidet sich für Cahit, dem alle gesellschaftlichen Konventionen gleichgültig sind, weil sie durch die Heirat frei sein will. Doch Sibels Freiheitsdrang wird von ihrem Bruder Yilmaz gebremst. Er wacht über die Familienehre und steht der Heirat von Sibel und Cahit misstrauisch gegenüber. Im Gegensatz zu seiner Schwester ist er traditionsbewusster und versucht, seiner traditionellen Rolle als Beschützer gerecht zu werden. Sibels Eltern sind von Cahit nicht begeistert, stimmen der Heirat aber zu, da der Ehemann vor allem eines sein muss: Türke. Sibel bringt durch ihre Untreue Schande über die Familie und wird verstoßen.⁴⁰⁰ Wenn sie schreit: „Ich will leben, ich will tanzen, ich will ficken! Und nicht nur mit einem Kerl!“⁴⁰¹, ist das vor allem ein Schrei nach Aufmerksamkeit, endlich gesehen zu werden. Oder wird eine Abgrenzung zur deutsch-türkischen Gruppe angestrebt? Dass sie sich von der deutsch-türkischen Gruppe distanzieren will, liegt angesichts ihrer Suche nach einer deutschen Identität nahe. Doch wie kommt sie nach ihrem langen und wichtigen Kampf für Freiheit und Unabhängigkeit dazu, sich am Ende des Films für die Türkei und ein Leben in der Türkei zu entscheiden? Dies untergräbt ihren gesamten Ausgangspunkt und führt zu folgender Schlussfolgerung: Sibel sehnt sich erstens nach Zuwendung, Liebe, Verständnis und einem selbstbestimmten Leben und zweitens nach einer Identität. Die deutsche Sprache ist für sie zunächst wichtig, weil sie das Mittel ist, sich aus der sozialen Kontrolle der türkischen Kultur zu befreien. Durch die

⁴⁰⁰ Vgl. KULTURA-EXTRA, das Online-Magazin. Online abgerufen unten: https://www.kultura-extra.de/film/tuerkischerfilm/gegen_die_wand.php am 30.12.2023.

⁴⁰¹ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004.

deutsche Sprache erhofft sie sich die Freiheit, nach der sie sich so sehr sehnt. Ironischerweise wird sie jedoch von der türkischen Kultur eingeholt und landet schließlich in der Türkei, womit sich der Kreis schließt.⁴⁰²



Abb. 44: Sibel mit und ohne ihre Familie.⁴⁰³

Die Abschnitte zeigen Sibel einmal mit und einmal ohne ihre Familie. Im ersten Abschnitt (Abb. 44 links) schaut Sibels Kopf nach unten. Man sieht auch, dass die Köpfe ihrer Mutter und ihres Bruders ebenfalls nach unten schauen, was bedeuten könnte, dass der Vater gerade spricht und niemand sonst sprechen darf. Der gesenkte Kopf bedeutet Respekt vor dem Vater, Gehorsam und Scham. Der Vater trägt einen typisch anatolischen Hut und einen langen Bart, die Mutter hat kurze blonde Haare, was wiederum eine harmonische Symbolisierung der beiden Kulturen darstellt. Die zweite Generation, vertreten durch Sibel, ist sowohl mit der Kultur ihres Herkunftslandes bzw. ihrer Eltern als auch mit der Kultur, in der sie geboren und aufgewachsen ist, vertraut. Sie fühlt sich nicht in der Lage, die Erwartungen und Vorstellungen ihrer Eltern zu erfüllen und hat sich deshalb für den Freitod entschieden. Die Werte und Normen ihrer Eltern erscheinen ihr sinnlos. Die Eltern üben Druck aus, damit ihr Kind nicht von der Herkunftskultur abweicht. In dieser Szene wird besonders deutlich, wie sich Twenhöfels Kulturkonflikt auf einer zweiten Ebene ausdrückt.⁴⁰⁴ Hier versucht der Vater, seine Autorität und die patriarchalische Familienstruktur durchzusetzen. Die Erziehung ist autoritär, so dass Sibel nicht einmal vor ihrem Vater die Beine übereinanderschlagen oder neben ihm rauchen darf und stets den Kopf gesenkt halten muss. Der rechte Filmausschnitt zeigt, dass, wie Sibel, nachdem ihr Vater und ihr Bruder aufgestanden sind, die Beine übereinander schlägt, ihren Zopf öffnet und entspannt eine Zigarette raucht (Abb. 44).

⁴⁰² Vgl. Måseide, Anna Klara. DEUTSCH-TÜRKISCHE ODYSSEE ODER «ICH WILL LEBEN, ICH WILL TANZEN, ICH WILL FICKEN» Eine Analyse des Films «Gegen die Wand» unter dem Gesichtspunkt des Kulturelles Gedächtnisses. 2007, S. 40 f.

⁴⁰³ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:06:40-00:12:02].

⁴⁰⁴ Vgl. Twenhöfel, Ralf. Kulturkonflikt und Integration. Zur Kritik an der Kulturkonfliktthese. In: Schweizerische Zeitschrift für Soziologie, 10 (2)., Wiesbaden 1984, S. 405 ff.

Die Mutter sitzt ebenfalls mit am Tisch. Um zu zeigen, dass sie ihren Vater respektiert und eine anständige Tochter ist, setzt sie sich mit geraden Beinen und zusammengebundenen Haaren vor ihren Vater. Die Handlung demonstriert Respekt vor den Werten und Vorstellungen der Herkunftskultur des Elternhauses. Als die beiden Männer jedoch aufstehen und sie nur noch mit ihrer Mutter am Tisch sitzt, entspannt sie sich und zündet sich eine Zigarette an. Daraufhin möchte die Mutter auch eine Zigarette von ihrer Tochter und sie rauchen gemeinsam. Die Mutter versucht, den Druck und die Autorität des Vaters auszugleichen. Diese Szenen zeigen, dass in Sibels Elternhaus eine strenge, traditionelle und religiöse Hierarchie herrscht, die sie derart unter Druck setzt, dass sie sich das Leben nehmen will, weil sie hofft, als Person anerkannt zu werden. Diese Szenen sind eine Abfolge von Darstellungen dessen, wer Sibel gerade ist und wer sie eigentlich sein möchte.



Abb. 45: Familiäre Gewalt. ⁴⁰⁵

Es handelt sich nicht nur um eine harmlose familiäre Nörgelei und Ermahnung, sondern um eine bedrohliche Unterdrückung, die tief in die Identität und Psyche eingreifen kann. Sibel äußert sich zu Cahit und erklärt in ihrer lockeren Art, wie es bei ihr zu Hause aussieht und gibt ein passendes Beispiel. Sibel: „Findest du meine Nase schön? Fass sie an. Mein Bruder hat sie mir gebrochen, weil er mich beim Händchenhalten erwischt hat“. ⁴⁰⁶ (Abb. 45 - Bild Link). Sibel musste die Konsequenzen tragen, weil sie sich nicht an die Regeln ihrer Eltern gehalten hatte.

Der Bruder hat die Werte und Vorstellungen der Eltern übernommen und verinnerlicht. Damit bei den türkischen Nachbarn und Verwandten nicht schlecht über die Familie und Sibel geredet wird, wollte er seine Schwester bestrafen und brach ihr die Nase. Hier geht es um die von Twenhöfel beschriebene Werteebene, die in Form von „zwischenweltlichen“ ⁴⁰⁷ Normsetzungen versucht, traditionelle Werte zu bewahren, indem z.B. das Ausgehen mit

⁴⁰⁵ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:13:34,01:13:02].

⁴⁰⁶ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:13:34,01:13:02].

⁴⁰⁷ Twenhöfel, Ralf. Kulturkonflikt und Integration. Zur Kritik an der Kulturkonfliktthese. In: Schweizerische Zeitschrift für Soziologie, 10 (2), Wiesbaden, 1984, S. 405 ff.

Freunden verboten, Kleidung bestimmt oder das soziale Umfeld vorgeschrieben wird. Die Gefahr dabei ist, dass man an den traditionellen Werten festhält, sich von dem sozialen Umfeld isoliert und die sozialen Bedingungen verschlechtern. Dies führt zu schlechter Integration und schlechter Bildung.⁴⁰⁸ Im folgenden Filmausschnitt (Abb. 45, rechts) ist zu sehen, wie der Bruder seiner Schwester Sibel nachläuft. Sibels Flucht zeigt, dass sie Angst vor ihren Eltern und ihrem Bruder hat. Mit tierischem Instinkt erkennt sie die Gefahr und reagiert schnell mit der Flucht. Sie glaubt, dass ihr Bruder sie töten wird, wenn er sie einholt.



Abb. 46: Türkischer Busfahrer.⁴⁰⁹

Der erste Ausschnitt zeigt Sibel und Cahit, die allein im Bus sitzen und sich lautstark streiten. Der zweite Ausschnitt zeigt den Busfahrer, der den Bus angehalten hat und die beiden aus dem Bus werfen will. Der Grund, warum die beiden sehr laut miteinander reden und sich anschreien, ist, dass Sibel Cahit heiraten möchte, weil er die wichtigste Eigenschaft bzw. Nationalität hat, nämlich Türke zu sein und damit Sibels Eltern zu akzeptieren. Der Rest sei nur Schauspielerei, sie wolle nur so tun, als sei sie mit ihm verheiratet, um nicht zu Hause wohnen zu müssen. Unmittelbar danach ist das Bremsen des Busses zu hören. Dieses Geräusch bedeutet, dass der Bus anhält (Abb. 46).

Cahit: „Was ist hier los?“

Der Busfahrer spricht Türkisch: „Steig aus!“

Sibel: „Was soll das?“

Busfahrer: „Ich sagte aussteigen!“

Sibel: auf Türkisch (ins Deutsche übersetzt): „Warum?“

Busfahrer: „Weil solche Hunde wie ihr, die ihren Gott, ihre Religion und ihr Buch (gemeint ist der Koran) nicht kennen, in meinem Bus nichts zu suchen haben! Steigt aus!“⁴¹⁰

Hier wird der Konflikt zwischen den beiden unterschiedlichen Kulturen ersichtlich. Der türkische Busfahrer hat die Diskussion zwischen Sibel und Cahit mitbekommen und kann die Standpunkte der beiden nicht nachvollziehen. Er empfindet Sibels Meinung, einfach zu

⁴⁰⁸ Vgl. Hämig, O. Zwischen zwei Kulturen. Spannungen, Konflikte und ihre Bewältigung bei der zweiten Ausländergeneration. Opladen, Leske Budrich Verlag, 2000, S. 75 ff.

⁴⁰⁹ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:15:01-00:16:26].

⁴¹⁰ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:15:58-00:16:24].

heiraten, um der Familie zu entfliehen und frei zu leben, als Schande. Das passt nicht in seine Kultur. Er beschimpft beide als Hunde und wirft ihnen vor, Gott und ihre Religion nicht zu respektieren. Er wird so wütend, dass er sie aus dem Bus wirft. Selbst darauf reagieren die beiden Figuren unterschiedlich: Während Sibel wie eine Türkin reagiert und aussteigt, weil sie weiß, dass es keinen Sinn hat, mit ihm zu diskutieren, fragt Cahit, was los ist. Der Bus gehört nicht dir, der Bus gehört der Stadt, worauf der Busfahrer mit einem Schimpfwort reagiert.⁴¹¹



Abb. 47: Cahit beim Vater um die Hand seines Tochtters zu bitten.⁴¹²

In diesem Filmausschnitt sind zunächst Cahit und sein Freund Şeref zu sehen. Beide sind auf dem Weg zu Sibels Wohnung, um bei ihrem Vater um die Hand seiner Tochter anzuhalten (Abb. 47). Beide sind gut gekleidet. Cahit hält einen Blumenstrauß und Şeref eine Schachtel Pralinen in der Hand, die in der türkischen Kultur das Ritual symbolisieren, bei der Familie, um die Hand der Tochter anzuhalten. Im zweiten Ausschnitt isst der Vater ein Stück Schokolade, nachdem er vorher gefragt hat, ob Alkohol drin sei. Natürlich muss dieses Ritual so dargestellt werden, wie es sich gehört, es darf nicht nur als Szene wahrgenommen werden, es ist ein Teil der türkischen Kultur, an den sich jeder erinnert, da jeder türkische Haushalt eine solche Szene mindestens einmal erlebt hat. So kann behauptet werden, dass nur Angehörige der türkischen Kultur das Symbol des Blumenstraußes und der Pralinschachtel sowie das Ritual des Heiratsantrages der Tochter in der Familie verstehen würden. Angehörige des deutschen Kulturkreises würden diese als einfache Begegnungen

⁴¹¹ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:15:58-00:16:24].

⁴¹² Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:21:42-00:26:55].

und Geschenke verstehen. Hinzu kommen die inszenatorischen Elemente, also die Spitzenbezüge in der Vitrine im Hintergrund, aber auch die türkischen Einrichtungsgegenstände wie der Teppich an der Wand. Cahits Türkisch wird von Sibels Bruder Yilmaz als „total im Arsch“⁴¹³ bezeichnet und auf die Frage von Sibels Bruder, was Cahit mit seinem Türkisch gemacht habe, antwortet Cahit: „Ich habe es weggeworfen“⁴¹⁴. Auf diese Weise möchte er am liebsten auch seine Vergangenheit hinter sich lassen und sich von dem distanzieren, was sich nicht mehr mit seiner Identität vereinbaren lässt.⁴¹⁵



Abb. 48: Cahits und Sibels Hochzeit.⁴¹⁶

Gegen die Wand ist ein Film, in dem die relevanten Elemente, die Bezüge zum kulturellen und kollektiven Gedächtnis sowie zu erinnerungskulturellen Motiven herstellen, in den Details verborgen sind. Die Szene, in der die Hochzeitsvorbereitungen beginnen, zeigt den

⁴¹³ Akin, Fatih. *Gegen die Wand*. 2004. [00:15:58-00:16:24].

⁴¹⁴ Akin, Fatih. *Gegen die Wand*. 2004. [00:15:58-00:16:24].

⁴¹⁵ Vgl. Neubauer, Jochen. *Türkische Deutsche, Kanakster und Deuschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu*, Königshausen & Neumann, 2011, S. 224 ff.

⁴¹⁶ Akin, Fatih. *Gegen die Wand*. 2004. [00:29:23-00:33:45].

Bräutigam Cahit zunächst im Anzug. Mit einer Bierdose in der Hand wird jedoch deutlich, wie ernst Cahit diese Tradition nimmt. Die Frage in der nächsten Szene, ob er sie nun küssen solle, spiegelt wiederum die Unkenntnis und Distanz Cahits zu seiner eigenen, vergessenen Kultur und Tradition wider.⁴¹⁷ Erinnerungskultur beschreibt das gemeinsame Wissen einer Gesellschaft über ihre Vergangenheit, d.h. das Erinnern an ihre Geschichte, Tradition und Kultur und das Lernen daraus für die Zukunft. Erinnerungskultur bezeichnet die Art und Weise, wie Individuen und Gesellschaften mit ihrer Vergangenheit umgehen. Erinnerungskulturen sind die historisch und kulturell variablen Ausprägungen des kollektiven Gedächtnisses.⁴¹⁸

In diesem Zusammenhang haben die deutschen Kulturwissenschaftler Aleida Assmann und Jan Assmann „[...] die Tradition in uns, die über Generationen, in jahrhunderte-, ja teilweise jahrtausendelanger Wiederholung gehärteten Texte, Bilder und Riten, die unser Zeit- und Geschichtsbewußtsein, unser Selbst- und Weltbild prägen“.⁴¹⁹ Mit der Hochzeitsszene ist zu realisieren, wie die typische Farbkombination, traditionelle und kulturelle stilistische Einrichtung der Generation und Tradition von Jahrhunderten kommen. Die vorgeschriebenen Rituale, wie sich Braut und Bräutigam zu verhalten, zu kleiden, zu essen und zu tun haben. All dies ist Teil der Jahrtausende alten Wiederholung der türkischen Identität, Kultur, Bräuche, Erinnerungen und Gedächtnis eingepägt. Deren Bedeutungen und Kombinationen werden nur von den Angehörigen dieser Kultur wahrgenommen. Das kollektive Gedächtnis ist nach Schiller das gemeinsame Gedächtnis einer Gruppe von Menschen, das auch als ein von bestimmten Motiven und Deutungen bestimmter Rahmen einer solchen Gruppe verstanden werden kann.⁴²⁰ Dies bildet die Grundlage für gruppenspezifisches Verhalten untereinander, für ethische Normen und einen bestimmten Verhaltenskodex, der es dem Einzelnen ermöglicht, im Interesse der Gruppe zu denken, zu handeln oder sich zu organisieren.⁴²¹ Das kollektive Gedächtnis bezieht sich auf die

⁴¹⁷ Vgl. Neubauer, Jochen. Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Senocak und Feridun Zaimoglu, Königshausen & Neumann, 2011, S. 224 ff.

⁴¹⁸ Vgl. Erll, Astrid. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. In: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hg.): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart 2008, S. 156–185, S. 175 ff.

⁴¹⁹ Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis. In: Derselbe: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen Beck, München 2006, S. 67–75, S. 70.

⁴²⁰ Vgl. Schiller, Friedrich. Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? (Antrittsvorlesung in Jena, 26. 5. 1789). Jena, 1789. In: Deutsches Textarchiv online abgerufen unten: https://www.deutschestextarchiv.de/schiller_universalgeschichte_1789 am 31.12.2023.

⁴²¹ Vgl. ebd.

kulturelle Vergangenheit, aber auch auf historische Prozesse oder Ereignisse, auf gegenwärtige soziale und kulturelle Verhältnisse, wirkt individuell auf eine Gruppe von Menschen und vermittelt gemeinsame Verhaltensweisen.⁴²² In einer Szene tanzen Sibel und Cahit auf ihrer Hochzeit. Sibel trägt ein Brautkleid mit Schleier, Cahit einen Smoking. Die rote Schleife an Sibels Hüfte symbolisiert in der türkischen Kultur die Jungfräulichkeit der Braut, die nur von Angehörigen des türkisch-islamischen Kulturkreises erkannt werden kann. Auf die Bedeutung der integrierten musikalischen Begleitung wurde bereits hingewiesen. Das Orchester spielte eine Tanzmusik, deren Inhalt sich wie folgt übersetzen lässt: „Ich wusste, dass du zu mir kommen würdest. Zu einem unerwarteten Zeitpunkt hast du mir die größte Freude bereitet. Von nun an gibt es kein Leid und keine Sorgen mehr“⁴²³. Der Inhalt passt auf die Situation von Sibel, aber auch auf die von Cahit, der heiratet, um sich von den Qualen und Sorgen seiner Eltern zu befreien, um sich aus einer Situation, in der er ganz unten ist, nach oben zu arbeiten und wieder geliebt zu werden. Es handelt sich nicht einfach um Lieder, die man von türkischen Hochzeiten kennt, sondern um spezielle Lieder, die Bezüge zu Migration und Gastarbeit enthalten und deren Bedeutung nur in diesem Kontext verstanden werden kann. Genauso wieso merken sie, dass die Braut Jungfrau ist. Zuschauer ohne dieses kulturelle Hintergrundwissen nehmen die rote Schleife vielleicht nur als ein einfaches Accessoire wahr. Die rote Schleife ist eine Tradition und hat für einige türkische Familien immer noch eine wichtige Bedeutung und Wertschätzung. Somit wird dem Umfeld die saubere Ehre der Familie gezeigt. Ebenso wichtig und schwer zu vergessen ist, dass die Braut Jungfrau ist. Betrachter ohne diesen kulturellen Hintergrund könnten die rote Schleife als bloßes Accessoire wahrnehmen. Die Verwendung eines roten Bandes hat eine traditionelle Bedeutung, die in einigen türkischen Familien immer noch eine große Bedeutung und Wertschätzung hat. Das Band zeigt der Umwelt die reine Ehre der Familie. Im weiteren Verlauf der Szene wird die Kamera von den am Tisch sitzenden Familienmitgliedern, die streng, traditionell, konservativ und religiös aussehen, nach hinten gezoomt. Dies symbolisiert, dass Sibel sich endlich von all dem entfernt, wovor sie fliehen und sich distanzieren möchte. Somit kann festgestellt werden, dass die Umsetzung der Kameraführung und der musikalischen Elemente im Film harmonisch mit dem filmischen und inhaltlichen Verlauf sowie dem erinnerungskulturellen Kontext umgesetzt wurde, was die Darstellung der Identitätsentwicklung und die Wiederentdeckung und -findung einer

⁴²² Vgl. Schiller, Friedrich. Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? (Antrittsvorlesung in Jena, 26. 5. 1789). Jena, 1789. In: Deutsches Textarchiv online abgerufen unten: https://www.deutschestextarchiv.de/schiller_universalgeschichte_1789 am 31.12.2023.

⁴²³ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:48:10-00:56:42].

Identität im Klang des kollektiven Gedächtnisses harmonisch unterstützt hat. Die nächste Szene zeigt die Tanzfläche, auf der viele Hochzeitsgäste tanzen (Abb. 48). Sibel hat viele Goldmünzen mit kleinen roten Schleifen an ihrem Hochzeitskleid und Cahit viele Geldscheine an seinem Smoking angenäht, die für Zuschauer mit einem anderen kulturellen Hintergrund nicht nur verständlich sind, sondern diese Elemente auch mit eigenen Erinnerungen verbinden, z.B. an ihre eigene Hochzeitsfeier oder an die Verwendung der Goldmünzen ihrer eigenen Hochzeit zur Schuldentilgung und zum Hauskauf und damit zum Beginn eines neuen Lebens. Schließlich ist noch zu erwähnen, dass der Bräutigam die Braut auf seinen Armen in die Wohnung tragen muss, was ebenfalls Teil des Rituals und der Tradition ist (Abb. 48).



Abb. 49: Familientreffen und zusammen kochen.⁴²⁴

Die ersten beiden Ausschnitte zeigen Cahit, den Bruder von Sibel, und zwei weitere Männer, die das türkische Freizeitspiel ‚Okey‘ spielen. Der nächste Ausschnitt zeigt die Frauen, die fernsehen, türkischen Tee trinken und sich unterhalten (Abb. 49). Auf dem Weg dorthin kommt es im Auto zu einem Gespräch zwischen Cahit und Sibel, in dem Cahit sich weigert, mitzukommen, Sibel sich aber noch einmal vorstellen möchte und die anderen Frauen erzählen, wie gut es ihr geht. Cahit sagt, er habe keine Lust auf diesen Kanacken-Film.

⁴²⁴ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:48:10-00:56:42].

Daraufhin beschimpft er Sibel auf türkisch und Sibel betont, dass ihr türkisch Fortschritte mache. Cahit nimmt an einem Männerabend teil, sie rauchen, spielen und unterhalten sich. Während des Spiels fängt einer der Männer an, über das Bordell zu reden:

Freund B: Hey Jungs, ich war letzte Woche in Pascha, nah.
Freund A: Schwager, du musst mal mitkommen
Cahit: Wohin?
Freund A: Puff!
Cahit: Was soll ich mit dem Puff?
Freund B: Was für 'ne Frage!
Freund A: Kennst du nicht den Bruder von Michael Jackson? Siki Ceksin (du wirst ficken)
Cahit: Warum fickt ihr eigentlich nie eure eigenen Frauen?
Freund A: Was hast du gesagt?
Cahit: Warum ihr eure eigenen Frauen nicht fickt. Du bist.
Freund A: (Schaut Cahits Schwäger an) Der, er will das Wort ficken nie wieder im Zusammenhang mit unseren Frauen. (Auf Türkisch:) Hast du mich verstanden?⁴²⁵

Der Dialog, der am Ende in einen Streit mündet, zeigt den türkischen Traditionalismus, der sich an der Ehre orientiert. Dabei verwendet Cahit das deutsche Wort ‚ficken‘ in Bezug auf türkische Frauen, was als große Ehrverletzung empfunden wird. Mit diesem Wort distanziert er sich von der Männerkultur und dem Frauenbild, das Yilmaz und seine Freunde vertreten, und fordert die türkische Sprache und die damit verbundene Doppelmoral heraus. Gleichzeitig deutet er seine Liebe zu Sibel an. Cahits Entfremdung von der türkischen Sprache und Identität führt dazu, dass er das Wort ‚ficken‘ in einem ungewöhnlichen Kontext verwendet. Andere türkische Männer verwenden dieses Wort normalerweise nur in unflätigen Zusammenhängen und nicht für ihre Frauen (Abb. 49).

Die Frauen sind von der Männerrunde getrennt und tauschen sich im Nebenraum in gemütlicher Runde auf dem Sofa über ihre Praktiken aus. Dabei werden auch Fragen zum Sexualleben des frisch verheirateten Paares gestellt. Auch diese Szene wird im Film als Spiel mit gesellschaftlichen Regeln und Erwartungen inszeniert, denn Sibels Schwärmerei "Er leckt wie eine Katze"⁴²⁶ widerspricht unserem Wissen, dass sie nicht mit Cahit schlafen will, um nicht wirklich die Ehefrau zu werden, die sie vorgibt zu sein. Hier lässt sich ein Marginal-Man⁴²⁷ Konzept auf Sibel anwenden, das sich auf Menschen bezieht, die sich wie Sibel am Rande zweier Kulturen befinden. Sie existiert in zwei Kulturen, gehört aber keiner wirklich

⁴²⁵ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:48:55-00:50:07].

⁴²⁶ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [00:50:07-00:52:00].

⁴²⁷ Der Begriff Marginal Man wurde von dem amerikanischen Soziologen Robert-Ezra-Park in die Kulturosoziologie eingeführt. Das von ihm entwickelte Konzept des Marginal Man wurde in vielen soziokulturellen Themenfeldern wie Emigration, Flucht, Kulturkontakt, Kulturkonflikt, Kulturwandel oder bei der Analyse von Rollenkonflikten angewandt. Vgl. In: Lindner, R. Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage. Frankfurt/Main, Campus Verlag GmbH, 2007, S. 202.

an. Sie versucht, den Traditionen zweier verschiedener Kulturen gleichzeitig gerecht zu werden. Dies führt zunächst zu einer psychischen Krise, in der ein Gefühl der Entwurzelung und Orientierungslosigkeit entsteht. Einerseits geht sie eine Scheinehe mit einem türkischen Mann ein, um dem Druck ihrer Familie zu entgehen, andererseits versucht sie, den Kontakt zur türkischen Kultur nicht ganz abzubrechen und besucht mit ihrem Mann ihre verheirateten Freundinnen zu Hause. Während die Männer ‚Okey‘ spielen, trinken die Frauen türkischen Tee. Durch den Kontakt mit anderen Kulturen entsteht nach Park die Randpersönlichkeit bzw. marginale Persönlichkeit. Hier steht „[...] der Mensch am Rande zweier Kulturen und zweier Gesellschaften, die einander nie völlig durchdrangen und nie völlig miteinander verschmolzen“.⁴²⁸ Der Begriff ‚Marginal Man‘ wird im Deutschen auch als „Randseiter“⁴²⁹ bezeichnet. Der Aussteiger ist ein Mischwesen, das in zwei Welten lebt und in beiden Welten ein Fremder ist.⁴³⁰ Das Konzept des ‚Marginal Man‘ beschreibt eine Person, die von ihrer Herkunftskultur in die Aufnahmekultur wechselt, ohne jedoch ihre Verbindungen zur alten Gesellschaft vollständig abzubrechen. Er verlässt seine alte Kultur, die er als zu traditionell empfindet, um sich in einer neuen Umgebung zurechtzufinden, die ihm mehr Freiheit bietet, ist aber mit der alten Kultur noch vertraut.⁴³¹ In der nächsten Szene wird dieses Konzept deutlich. Siebel geht bei Türken einkaufen, wie im Bild oben zu sehen ist. Sie deckt mit ihrem Mann den Tisch nach traditioneller Art und hört dabei türkische Musik. Dazu kocht sie für ihren Mann das traditionelle Gericht Dolma und serviert als Getränk das traditionelle türkische alkoholische Getränk Raki, das auch als das Getränk bekannt ist, welches getrunken wird, wenn man sehr glücklich oder sehr traurig ist. Siebel ist mit unterschiedlichen Erwartungen der beiden Kulturen konfrontiert und steht zwischen zwei Welten.⁴³² Somit entsteht eine „doppelte Entfremdung“⁴³³ und „kulturelle Entwurzelung“⁴³⁴, welche zu einer

⁴²⁸ Vgl. Lindner, R. Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage. Frankfurt/Main, Campus Verlag GmbH, 2007, S. 203 ff., sowie Wierlacher, Alois, Albrecht, Corinna. Fremdgänge. Eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache, Bonn, 1995, S. 158 ff.

⁴²⁹ Robert E. Park. Migration und der Randseiter. In: Peter-Ulrich Merz-Benz/Gerhard Wagner (Hrsg.): Der Fremde als sozialer Typus. UVK, Konstanz 2002, S. 55 ff.

⁴³⁰ Vgl. Merz-Benz, P.U, Wagner, G. Der Fremde als sozialer Typus. Stuttgart, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002, S. 69 ff.

⁴³¹ Vgl. Farwick, A. Segregation und Eingliederung. Zum Einfluss der räumlichen Konzentration von Zuwanderern auf den Eingliederungsprozess. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, GWV Fachverlage GmbH, 2009, S. 28 ff.

⁴³² Vgl. Rolf Lindner, Robert E. Park (1864–1944). In: Dirk Kaesler: Klassiker der Soziologie. Band I: Von Auguste Comte bis Alfred Schütz. 4. Auflage, München 2003, S. 220 ff., sowie Vgl. Reuter, Julia. Der Fremde. In: Stephan Moebius, Markus Schroer: Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Berlin 2010, S. 165 ff.

⁴³³ Vgl. Hämmig, O. Zwischen zwei Kulturen. Spannungen, Konflikte und ihre Bewältigung bei der zweiten Ausländergeneration. Opladen, Leske Budrich Verlag, 2000, S. 139 ff.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

Marginal Man Persönlichkeit führt. Für diese Situation werden auch Metapher wie das Leben ‚zwischen zwei Kulturen‘, ‚in zwei Welten‘ oder ‚zwischen zwei Stühlen‘ verwendet.⁴³⁵



Abb. 50: Eifersuchtsdrama.⁴³⁶

Der erste Abschnitt zeigt, wie Sibels Familie aus den Medien erfährt, dass Cahit Sibels Liebhaber getötet hat und ihre Ehe nur eine Fassade war. Im zweiten Abschnitt sieht man, wie der Vater die Fotos seiner Tochter verbrennt. Indem er sein Gesicht mit der Hand bedeckt, zeigt er sowohl seine Verzweiflung als auch die Schande, die seine Tochter über die Familie gebracht hat. Das Verbrennen der Fotos deutet auf die Ablehnung der Tochter hin. Die Autorität des Vaters wurde untergraben und er verlor seinen Status. Die Tochter hat den Vater auch öffentlich gedemütigt. Sie hat die Werte und Normen des Vaters missachtet und sich stattdessen an ihren eigenen orientiert. Obwohl es dem Vater sehr schwer fällt und er mit Tränen in den Augen die Fotos seiner Tochter verbrennt, lehnt er sie ab und will keine Erinnerungsstücke mehr von ihr zu Hause sehen. Daraufhin wird Sibel endgültig von ihrer eigenen Familie verstoßen. Selbst ihr Bruder sucht sie auf, um die Familienehre wiederherzustellen, was für Sibel nur den Tod bedeuten würde. So muss sie sich endgültig von ihrem erträumten Leben in Deutschland verabschieden und in die Türkei fliehen, wo sie, wie sie zu Beginn des Films sagt, eigentlich nicht hingehörte. Hier wird wieder eines der

⁴³⁵ Vgl. Hämmig, O. Zwischen zwei Kulturen. Spannungen, Konflikte und ihre Bewältigung bei der zweiten Ausländergeneration. Opladen, Leske Budrich Verlag, 2000, S. 260 ff.

⁴³⁶ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [01:11:52-01:13:31].

bekanntesten und typischsten Motive Yesilcam-Arä's verwendet, nämlich das Motiv der Eifersucht bzw. das Motiv des eifersüchtigen türkischen Mannes.⁴³⁷ Besonders relevant ist, dass dieses Motiv bei einer Figur wie Cahit auftaucht, die sich nicht einmal mit dem Türkischsein, der türkischen Kultur und Tradition identifizieren kann.⁴³⁸

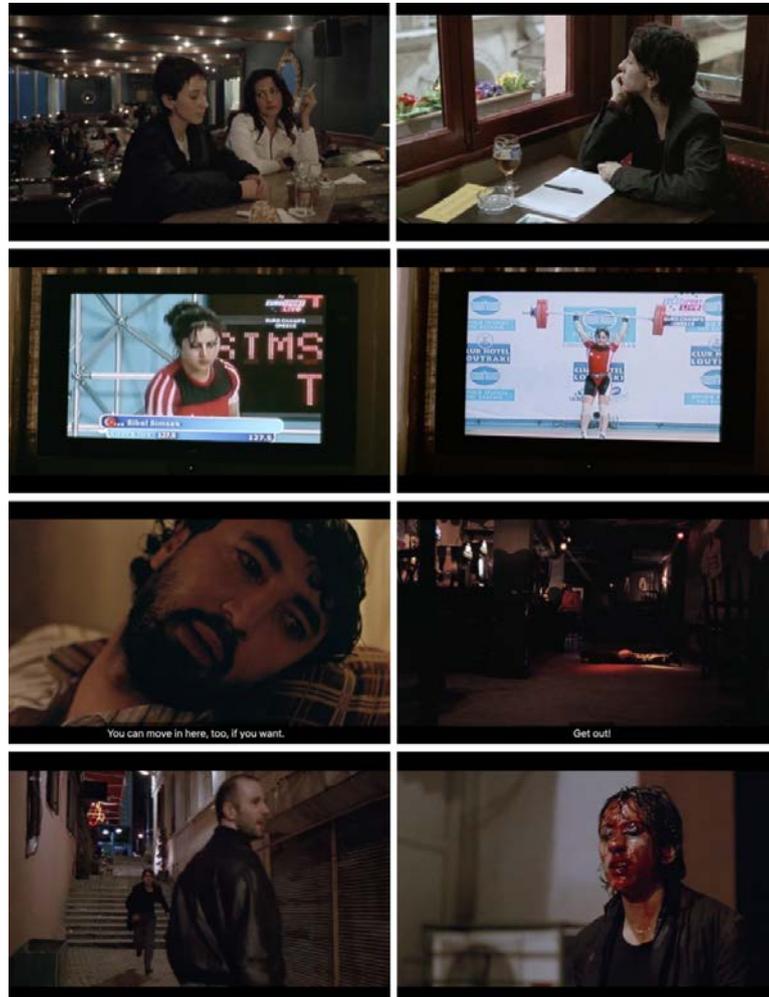


Abb. 51: Entwicklung von Sibel - furchtlose Frau.⁴³⁹

Der Filmausschnitt zeigt zunächst, wie Sibel in die Türkei flieht, weil sie in Deutschland aufgrund ihrer unehrenhaften Taten, mit denen sie angeblich Schande über die ganze Familie gebracht hat, um ihr Leben fürchtet (Abb. 51). Sie zieht zu Selma und arbeitet zunächst als Zimmermädchen in dem Hotel, in dem Sibel arbeitet. Dass dieses eintönige Leben nichts für Sibel ist, zeigt der Film immer wieder durch Detailaufnahmen wie die sich wiederholende Szene mit der tickenden Uhr am Tisch, Sibels gelangweilte Blicke, die Totalen auf dem Weg

⁴³⁷ Vgl. Alkın, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019, S. 111 ff.

⁴³⁸ Vgl. ebd.

⁴³⁹ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [01:21:02-01:33:21].

zum Hotel usw., während Selma voller Leidenschaft davon erzählt, dass sie bald Managerin des Hotels sein wird und sie sagt: „Manchmal muss man einfach an sich glauben“. ⁴⁴⁰ Als symbolisches Motiv bestellt Sibel ein Glas Raki, um ihre Trauer und ihren Schmerz zu lindern. Die nächste Szene zeigt Sibel, die in einem Hotel in Istanbul arbeitet und einen Brief an Cahit schreibt, der in Deutschland im Gefängnis sitzt. Auf dem Tisch liegen ein Blatt Papier, ein Stift, ein Glas Bier und ein Aschenbecher (Abb. 51). Sie hat sich die Haare kurz schneiden lassen und schaut verzweifelt aus dem Fenster. Diese äußerliche Inszenierung soll ihre depressive Phase darstellen. Sibels Stimme, die den Brief an Cahit vorliest, ist im Hintergrund zu hören.

Der Brief beinhaltet folgendes:

Istanbul ist eine bunte Stadt, voller Leben. Die Einzige, die hier nicht lebt, bin ich. Alles, was ich tue, ist überleben. Wie gern‘ würde ich mit dir all das hier entdecken. Doch Gott stellt uns alle in Probe. Gott? Ich weiß gar nicht, wie ich an ihm glauben soll, nach all dem was alles passiert ist. ⁴⁴¹

Trotz ihres Wunsches, ihre Herkunftskultur abzulehnen, zog sie nach Istanbul und versucht dort, ein neues Leben aufzubauen. Sie ist hin- und hergerissen zwischen dem Glauben an das Schicksal und der Frage, wie sie noch an Gott glauben kann. Auch in religiöser Hinsicht befindet sie sich in einem Zwiespalt, der zum Konzept des Marginal Man gehört. ⁴⁴² In der nächsten Szene sieht Sibel im Fernsehen eine Sportlerin namens Sibel beim Gewichtheben. Hier werden die Gefühle und die innere Stärke der Protagonistin durch die Sportlerin im Fernsehen widergespiegelt. Sibel ist verzweifelt, weil sie nicht sie selbst ist, wie sie ist und was sie tut. Sie wendet sich der Sportlerin zu und sagt: „Hadi Sibel!“ ⁴⁴³ (dt.: Los Sibel! oder Komm schon! im Sinne von: Du schaffst das!) Hier wird die Sportlerin eigentlich so dargestellt, als würde sie mit sich selbst sprechen und versuchen, weiter zu kämpfen. ⁴⁴⁴ In der nächsten Szene (Abb. 51) lernt sie einen Barkeeper kennen und gerät durch ihn wieder

⁴⁴⁰ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [01:21:21-01:21:24].

⁴⁴¹ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [01:25:05-01:25:29].

⁴⁴² Vgl. Rolf Lindner, Robert E. Park (1864–1944). In: Dirk Kaesler: Klassiker der Soziologie. Band I: Von Auguste Comte bis Alfred Schütz. 4. Auflage, München 2003, S. 220 ff., sowie Vgl. Reuter, Julia. Der Fremde. In: Stephan Moebius, Markus Schroer: Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Berlin 2010, S. 165 ff.

⁴⁴³ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [01:26:00-01:27:30].

⁴⁴⁴ Vgl. Raths, Anna Halima. Türkische Jugendkulturen in Deutschland: Die Dritte Generation Auf der Suche nach Identität. Marburg: Tectum-Verl, 2009, S. 29 ff., sowie Vgl. Werner, Franziska. „Weltbürger Mit Türkischen Wurzeln“ - Lebensentwürfe Von Migranten Und Die Frage nach Der Selbstverortung: Eine qualitative Studie in Augsburg und Istanbul. 2009, S. 127 ff., sowie vgl. Neubauer, Jochen. Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu. Königshausen & Neumann, 2011, S. 245 ff.

in die Drogenszene. Sie zieht es nun vor, zu tanzen, Spaß zu haben, ohne Verantwortung, ohne traditionelle oder religiöse Regeln, das Leben zu genießen, landet aber sehr schnell wieder auf der Straße und wird ausgenutzt, sogar vergewaltigt. Durch all diese Ereignisse lernt Sibel, an sich zu glauben und weiter zu kämpfen. Auf der Straße wird sie auf ekelhafte und erniedrigende Weise angesprochen, als sei sie eine alleinstehende Frau auf der Suche nach Männern. Sie kann sich solche Sprüche nicht mehr anhören, verpasst dem Kerl eine Kopfnuss und schlägt weiter auf ihn ein, als er zu Boden geht. Sie steht immer wieder auf, auch wenn sie völlig blutleer ist, und kämpft mit letzter Kraft gegen diese Mentalität und dieses Verhalten, vor dem sie zunächst geflohen war (Abb. 51).



Abb. 52: Ankunft von Cahit in Istanbul und das Gespräch mit Selma.⁴⁴⁵

Obwohl bereits auf die zentrale Bedeutung der Sprache hingewiesen wurde, soll diese Szene unter diesem Aspekt betrachtet werden (Abb. 52). Sie dient als Handlungsmöglichkeit und konstituiert die Identität der Figuren.⁴⁴⁶ Je nachdem, ob es sich um eine Fremd- oder

⁴⁴⁵ Akin, Fatih. *Gegen die Wand*. 2004. [01:37:25-01:44:30].

⁴⁴⁶ Vgl. Butler, J., & Spivak, G. C. *Who sings the nation-state? Language, politics, belonging*. London: Seagull Books, 2007, S. 16 ff., sowie Vgl. Hülz, Martina, Olaf Kühne und Florian Weber. *Heimat: Ein vielfältiges Konstrukt*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden Imprint: Springer VS, 2019, S. 351 ff., sowie Vgl. Alkin, Ömer. *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 40 f.

Selbstbezeichnung handelt, kann sie diffamierend oder emanzipatorisch wirken. Sprache dient auch als Kriterium dafür, wer einer Nation angehören darf und wer nicht.⁴⁴⁷ Die Szene zeigt, wie der Protagonist Cahit (Birol Ünel) nach seiner Ankunft in Istanbul auf einen deutsch sprechenden Taxifahrer (Tim Seyfi) trifft. Dieser ist ein zurückgekehrter Almanca (Deutscher), von denen es in der Türkei mittlerweile Zehntausende gibt: eine zufällige Begegnung zweier Verlierer, beide aus Deutschland abgeschoben. Sofort wechseln sie ins Deutsche, und in ihrem kurzen Gespräch ist an den Dialekten sofort zu erkennen, aus welchen Teilen Deutschlands sie kommen. Der Taxifahrer kommt aus München, Cahit aus Hamburg und das Gespräch dreht sich um ihr Leben in Deutschland.⁴⁴⁸ Diese Szene (Abb. 52) unterstreicht nicht nur das Motiv der Rückkehr, sondern zeigt auch die Freude des Taxifahrers, da er sich mit der deutschen Sprache und den Erinnerungen an Deutschland stark identifizieren kann und sich deshalb sehr freut, mit Cahit zu sprechen, da er jemanden aus seiner Heimat getroffen hat.⁴⁴⁹ In der Szene, in der sich Cahit und Selma im Hotel treffen, bringt Cahit eine Schachtel Pralinen aus Deutschland mit, die unter den türkischen Migranten sehr bekannt ist und als Symbol der Gastarbeiter gilt. Dieses Schokoladengeschenk wird von dieser Generation am besten verstanden, da manchmal Koffer voller Schokolade in die Türkei mitgenommen werden, was als Geste der türkischen Gastfreundschaft verstanden werden kann. Obwohl sich Cahit anfangs überhaupt nicht mit der türkischen Tradition und Kultur identifizieren kann, ändert sich die Handlung für ihn gegen Ende des Films. In der Szene wird es als normal und selbstverständlich dargestellt, dass Cahit Schokolade aus Deutschland mitgebracht hat. In der nächsten Sequenz wird das Gespräch auf emotionale Themen gelenkt und Cahit muss über seine Gefühle sprechen, kommt aber mit der türkischen Sprache nicht zurecht und wechselt deshalb ins Englische, um seine Gefühle und Emotionen gegenüber Sibel auf Englisch auszudrücken, da er diese Sprache besser beherrscht und bisher Deutsch und Englisch als Kommunikationsmittel verwendet hat und nicht die türkische Sprache. Die Untertitel bieten eine Übersetzung, die

⁴⁴⁷ Vgl. Butler, J., & Spivak, G. C. Who sings the nation-state? Language, politics, belonging. London: Seagull Books, 2007, S. 16 ff., sowie Vgl. Hülz, Martina, Olaf Kühne und Florian Weber. Heimat: Ein vielfältiges Konstrukt. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden Imprint: Springer VS, 2019, S. 351 ff., sowie Vgl. Alkin, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 40 f.

⁴⁴⁸ Vgl. Honnef-Becker, I. Transkulturalität im Deutschunterricht: Zur Arbeit mit Fatih Akins Filmen, 2015, S.217 ff.,sowie Vgl. Dawidowski, C., Hoffmann, A. & Walter, B. (Hrsg.), Interkulturalität und Transkulturalität in Drama, Theater und Film. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015, S. 226 ff.

⁴⁴⁹ Vgl. Butler, J., & Spivak, G. C. Who sings the nation-state? Language, politics, belonging. London: Seagull Books, 2007, S. 16 ff., sowie Vgl. Hülz, Martina, Olaf Kühne und Florian Weber. Heimat: Ein vielfältiges Konstrukt. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden Imprint: Springer VS, 2019, S. 351 ff., sowie Vgl. Alkin, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017, S. 40 f.

darauf hinweist, dass sich der Film an ein Publikum wendet, dessen Zugehörigkeit nicht durch eine gemeinsame Sprache, sondern durch das Sprechen in Übersetzung definiert wird. Mit anderen Worten: Der Film schafft eine vielschichtige Filmerfahrung, die ein Kollektiv impliziert, „that comes to exercise its freedom in a language or a set of languages for which difference and translation are irreducible“.⁴⁵⁰



Abb.53: Die letzten Szenen - Sibels Tochter und Cahits Rückkehr nach Mersin.⁴⁵¹

In dieser Szene (Abb. 53) wird die Zukunft dargestellt, so dass die Zuschauer Sibels kleine Tochter Pamuk sehen könnten. Um die vergangene Zeit und die Rolle der erfahrenen Person zu interpretieren, trägt Sibel eine Brille. Sibel hat sich ihrer Herkunftskultur in Istanbul angepasst. Der Zuschauer erfährt, dass Sibel in der Türkei einen Türken geheiratet und ein Kind bekommen hat. Sie ist also reifer geworden. Am Ende des Films trifft sie Cahit, der inzwischen aus dem Gefängnis entlassen wurde und nach Istanbul gereist ist, um Sibel zu treffen. Einerseits wollte Sibel zu Cahit, der sie über alles geliebt hat, der sie an Leidenschaft und Freiheit erinnert, der auch die einzige Brücke zu Deutschland und vergangenen Erinnerungen ist. Andererseits zeigt der Film, dass ihr die Entscheidung nicht leicht fällt, denn sie hat sich endlich ein gutes Leben aufgebaut. Sibel ist mit ihrer Entscheidung auch

⁴⁵⁰ Hülz, Martina, Olaf Kühne und Florian Weber. Heimat: Ein vielfältiges Konstrukt. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden Imprint: Springer VS, 2019, S. 43.

⁴⁵¹ Akin, Fatih. Gegen die Wand. 2004. [01:46:35-01:55:05].

nicht allein, sie hat ihre Tochter zur Welt gebracht und ist glücklich. Obwohl sie schon alles gepackt hat und bereit ist, sich mit Cahit zu treffen und mit ihm nach Mersin zu fahren, hört sie in letzter Sekunde die glückliche Stimme ihres türkischen Mannes, mit dem sie seit kurzem verheiratet ist. Cahit sitzt in einem Café am Busbahnhof. Hier ist es wichtig, auf Details zu achten, darauf, wie er aussieht und was er trinkt. Statt seiner Punk-Lederjacke trägt Cahit eine eher türkische Jacke und trinkt türkischen Tee aus einem türkischen Teeglas (Abb. 53). Als er merkt, dass niemand kommt, macht er sich auf den Weg in seine Heimatstadt Mersin. Die Schlusszene ist mit der Begleitmusik des Orchesters und einer Szene, in der sich das Orchester nach vorne beugt und sich vom Publikum verabschiedet, dargestellt.

In Bezug auf den Film von Fatih Akin kann festgestellt werden, dass die Hauptfiguren wie Sibel und Cahit nur durch die Rückkehr in die Türkei Frieden und Zufriedenheit finden können. Am Ende wird deutlich, dass sie sich nur in der Türkei als Angehörige einer Kultur verwirklichen und dadurch glücklich und vollständig, im Sinne von nicht gespalten, werden können. Darüber hinaus enthält der Film viele Elemente des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses und stellt das kulturelle Gedächtnis auf unterschiedliche Weise dar, so dass nur diejenigen, die zu dieser Kultur und Tradition gehören, es überhaupt wahrnehmen können. Auf der anderen Seite steht der Film für Interkulturalität und Transkulturalität, für die Entwicklung und Prägung von Identität durch verschiedene Elemente unterschiedlicher Kulturen. In Bezug auf Identität werden nicht nur religiöse, traditionelle und kulturelle Elemente hervorgehoben und visuell dargestellt, sondern insbesondere die enorme Rolle der Sprache wurde sehr strategisch umgesetzt. *Gegen die Wand* bezieht sich auf spezifische, bekannte und unbekannte kulturelle und traditionelle Elemente auf unterschiedliche Weise und zeigt uns so verschiedene Perspektiven aus unterschiedlichen Blickwinkeln.

Das Besondere an Fatih Akins Film *Gegen die Wand* sind nicht die Themen, die er für seinen Film ausgewählt hat, sondern die Art und Weise, wie er sie audiovisuell aufbereitet und darstellt. Auf diese Weise gelingt es ihm, dem Zuschauer ein Gefühl zu vermitteln, das den Film auf eine internationale Ebene gebracht hat und von den unterschiedlichsten Menschen auf der ganzen Welt empfunden wird.

Ich will unberechenbar sein, wie David Bowie in der Musik, wie Bruce Lee im Kampfsport.

Fatih Akin

10. Fazit

Die Bedeutung dieser wissenschaftlichen Arbeit umfasst verschiedene relevante Punkte in Bezug auf Erinnerungskultur, kollektives und kulturelles Gedächtnis, Identitätsentwicklung und die Beeinflussung identitätsrelevanter Elemente durch konsumierte Videofilme von 1961 bis heute. Dabei geht es nicht nur um die Frage, inwieweit der massenhafte Konsum von zumeist stark traditionell, religiös und konservativ geprägten Filmen nicht nur die ehemaligen Gastarbeiter, sondern auch deren Nachfolgenerationen beeinflusst hat. In Anlehnung an Prof. Dr. Ömer Alkin werden die wissenschaftlichen Erkenntnisse zum deutsch-türkischen Kino und die damit verbundenen Begriffe in ihrer aktuellen und zeitgemäßen Bedeutung aufgegriffen. Mittels der Betrachtung der Identitätstheorien, türkischen Migration, der Bedeutung der Entwicklung der Yeşilçam-Phase oder auch des kollektiven Gedächtnisses und der Erinnerungskultur, wurde eine Grundlage geschaffen, mit dieser ein bisher kaum betrachtetes Forschungsfeld in Zusammenhang mit Identität, Integration, Erinnerungskultur und Videokultur bedient wurde. Bei den Recherchen stellte sich heraus, dass die türkischen Gastarbeiter, aber auch die Gastarbeiter im Allgemeinen, in Bezug auf den Zusammenhang von Identität, Integration, Erinnerungskultur und Videokultur der 1960er Jahre bisher wenig erforscht wurden, wobei die fehlende Berücksichtigung von Videokassetten, Videofilmen und anderen audiovisuellen Gestaltungsmitteln immer wieder bemängelt wurde. Die Identitätsentwicklung und die darauf aufbauende Integrationsphase mehrerer Generationen türkischer Gastarbeiter ist in Bezug auf die mediale und audiovisuelle Gestaltung noch nicht in dieser Weise erforscht worden.

Obwohl es kaum Statistiken aus dieser Zeit und über diese spezifischen Daten existieren, zeigen einige Zahlen aus kaum erhaltenen Untersuchungen, dass die Türken in Deutschland pro Familie einen sehr hohen Konsum an Videokassetten und Filmen hatten. Zunächst konnte festgestellt werden, dass die Phase des extremen Videofilmkonsums der in Deutschland lebenden Türken bereits vor der Videokassette begann. Diese Phase setzt sich aus genau vier verschiedenen Phasen zusammen. In der ersten Phase sahen sich die Türken die so genannten Migrationsfilme im Kino an. Dann kam die Phase, in der die Gastarbeiter und die nachfolgenden Generationen jahrelang Videokassetten gesehen haben. Darauf folgte die Phase des Satellitenfernsehens und schließlich die heutige Phase, in der die Türken Zugang zu allem haben, von Kassetten, DVDs und Kinos bis hin zu Online-Plattformen wie

Netflix oder *Amazon*. Diese Arbeit bezieht sich jedoch mehr auf die Phase, in der die Türken Videokassetten und Videofilme konsumierten. Dazu war es zunächst notwendig herauszufinden und wissenschaftlich zu untersuchen, ob die noch verwendeten Begriffe in ihrer Bedeutung dem heutigen Gebrauch und Anwendungsbereich entsprechen. Wie Recherchen, Bild- und Medienmaterial, Interviews mit dem aktuellsten Vertreter dieses Themas, Prof. Dr. Ömer Alkin, sowie Aussagen von weltweit bekannten Regisseuren wie Fatih Akin in den Medienkanälen ergaben, musste die Bedeutung des Begriffs deutsch-türkisches Kino neu definiert werden. Dazu wurden nicht nur wissenschaftliche Literatur, Artikel, Zeitschriften etc. herangezogen, sondern auch direkte Verbindungen zu den heutigen Vertretern, die diese Thematik am besten kennen und beherrschen, hergestellt und der Begriff in einer Videokonferenz diskutiert. Nach einer definitorischen Annäherung an den Begriff in seiner heutigen Form wurde in einem nächsten Schritt die zeitliche Entwicklung des Begriffs herausgearbeitet. Es zeigte sich, dass das deutsch-türkische Kino inhaltlich zunächst von Migrationsthemen geprägt war, sich aber schnell zu einem vielfältigen, interkulturellen und internationalen Kino entwickelte, das nicht von einem bestimmten Genre oder Thema dominiert wird, sondern von einer bunten Harmonie und mutigen Kombination verschiedener Themen und ihrer unterschiedlichen Herangehens- und Umsetzungsweisen. Es stellte sich im Laufe der Arbeit heraus, dass es für eine einheitliche Analyse notwendig ist, die Thematik nicht nur aus der deutschen, sondern auch aus der türkischen Perspektive zu betrachten. Diese Theorien wurden dann anhand einiger Filmbeispiele genauer analysiert und auf ihre Einflusswirkung all dieser in den Filmen umgesetzten Details hin untersucht, was angesichts der Anzahl der täglich in den türkischen Familien gesehenen Filme (3 bis 5 Filme am Tag) und der Dauer dieser Phase (9 bis 12 Jahre oder länger) nicht möglich gewesen wäre, wenn die türkischen Generationen nicht davon beeinflusst worden wären. Dazu wurden natürlich auch die kaum vorhandenen Statistiken ausgewertet, insbesondere welche Filme von den in Deutschland lebenden Türken in Videotheken ausgeliehen und an Familienabenden gesehen werden. Auf dieser Grundlage wurde die Filmauswahl für die Analyse getroffen. Weiterhin wurde gefragt, warum die damaligen Gastarbeiter und ihre Generationen fast nur diese Art von Filmen ausgeliehen und gesehen haben, d.h. immer ähnliche Themen oder traditionelle, religiös geprägte und sehr konservative Filme.

Darüber hinaus wurde der Frage nachgegangen, warum sie keine anderen Aktivitäten unternommen haben. Die Antworten auf diese Fragen lassen sich dahingehend

zusammenfassen, dass die Türken damals aufgrund ihrer sprachlichen, kulturellen, sozialen und religiösen Unterschiede im Vergleich zu den Deutschen nicht so viele Möglichkeiten und Optionen hatten, etwas Anderes zu machen. Das Gefühl, weit weg von der Heimat und der ganzen Kultur zu sein, hat sie immer wieder dazu gebracht, eine Brücke zur Heimat zu schlagen, die sie über Videokassetten gefunden und ins Herz geschlossen haben. Schließlich wurde die Videokultur als Medium der Erinnerungskultur von Migranten anhand der näher betrachteten Videofilme untersucht und auf ihre mögliche Wirkung auf die türkischen Gastarbeiter und ihre Nachfolgenerationen in Deutschland bezogen.

Nach der Videokonferenz mit Prof. Dr. Ömer Alkin stellte sich heraus, dass diese Art von Filmen von Yeşilçam-Arā wie auch die Filme von Kemal Sunal nicht nur damals gerne gesehen wurden, sondern auch heute noch in vielen türkischen Haushalten im Fernsehen zu sehen sind. Das liegt daran, dass er diese wichtigen türkischen nationalen, religiösen und traditionellen Werte in seinen Filmen sehr gut und auf eine humorvolle Art und Weise dargestellt hat und sie deshalb immer noch sehr gerne gesehen werden. Auf dieser Grundlage konnte festgestellt werden, dass die in den Filmen platzierten erinnerungskulturellen Elemente eine wesentliche Rolle bei der Identitäts- und Charakterentwicklung der in Deutschland lebenden Türken gespielt haben, was auch die Frage aufwirft, ob diese Generationen, wenn sie von damals bis heute andere Filme gesehen hätten, eine andere Identitätsstruktur und einen vereinfachten Integrationsprozess gehabt hätten, der auch heute noch als problematisch angesehen wird. In den Filmen ist es immer wieder gelungen, kulturelle, nationale, soziale oder religiöse Werte auf der Bildebene abzuspielen und sehr gut, aber versteckt darzustellen. Diese meist nur kurz im Hintergrund zu sehenden Details spiegeln stark die Erinnerungskultur, identitätsstiftende Elemente sowie das kollektive Gedächtnis wider. Die in den Filmen kurz gezeigte Stadtmauer von Istanbul, von der Hz. Mohammed, der letzte Prophet ist, spricht, trägt sowohl visuelle als auch religiöse Bedeutungen. Hinzu kommen natürlich die immer wiederkehrenden Blicke auf den Bosphorus und das Goldene Horn, die für jeden Türken auch starke nationale und historische Bezüge haben. Außerdem ist der Film immer mit orientalischer oder arabesker Musik unterlegt, die zu den gespielten Szenen passt, um die entsprechende und gewünschte Gefühlsebene zu erzeugen und zu berühren. Ebenso wichtig ist die Darstellung von Ezan oder Moschee, Motive wie die *Hagia Sophia*, die zunächst eine Kirche eines der größten Königreiche der damaligen Zeit war, dann aber in Moschee umgewandelt wurde. Schließlich ist die Darstellung von Mustafa Kemal Atatürk zu nennen. Seine Bilder oder seine Worte

und Werte sind in jedem Film spürbar, und wenn nicht, dann wird auf ihn verwiesen. Er ist das Motiv, dem der größte Teil der Türkei extremen Respekt und Liebe entgegenbringt. Jeder hat eine andere Geschichte oder eine andere Erinnerung, wenn er seinen Namen hört oder sein Bild sieht. Auf der einen Seite kann natürlich nicht genau untersucht werden, ob es anders gewesen wäre, wenn die nach Deutschland eingewanderten Türken andere als die sehr konservativ, religiös und traditionell geprägten Filme gesehen hätten, ob sie dann ein anderes Weltbild, eine andere Familienstruktur, einen anderen Umgang mit Problemen, mit Identitätsfindung und Entwicklung in Deutschland, mit Integration und Internationalität gehabt hätten. Auf der anderen Seite müssen natürlich auch andere Aspekte berücksichtigt werden, wie zum Beispiel, dass es aufgrund der fehlenden Sprache kaum andere Möglichkeiten gab, Zeit miteinander zu verbringen. Sie brauchten eine Kraft, um zusammenzubleiben und sich nicht von den Werten zu entfernen, die ihnen vermittelt worden waren, und fanden eine Lösung in den Filmabenden. Die Frage, ob dies der Fall wäre oder nicht, kann nicht ohne weitere Untersuchungen nicht beantwortet werden, aber es besteht die Möglichkeit, dies weiter zu erforschen und die Ergebnisse auf heutige Probleme oder Konflikte zu beziehen, die ein Hilfsmodell für die Kommunikation und die kulturellen Probleme der heutigen Gesellschaft in Bezug auf Migration sein könnten.

11. Ausblick

In der heutigen Zeit wird über den stetig wachsenden Konsum und die damit verbundenen Auswirkungen von sozialen Medien wie *Instagram*, *Facebook*, *Tik-Tok*, *Youtube* und den Gebrauch von technischen Geräten wie Smartphones diskutiert. Dies führt zu einem immer schnelleren und einfacheren Zugang zu audiovisuellen Medien und bewegten Bildern wie Kurzvideos, Realfilmen, Spielfilmen, Werbung. Diese entwickeln sich rasant und es entstehen immer neue, aktuelle und populäre Videoformen und -formate. Aus diesen Gründen werden immer wieder neue Theorien und Konzepte wie Reizüberflutung, Marketingstrategien, bewusste und unbewusste Wirkung von audiovisuellem Material diskutiert. Da die Wirkung und die Reichweite dieser sozialen audiovisuellen Online-Kanäle heute anerkannt sind, bezieht sich der Ansatz der Masterarbeit auf die Identitätsentwicklung der Immigranten und ihre Anpassungs- und Integrationsphasen. Aufgrund des begrenzten Umfangs dieser Arbeit wurden zunächst nur ausgewählte Filme zum Thema Identitätsentwicklung herangezogen. Es wäre jedoch sinnvoll, in einem nächsten Schritt weitere Schwerpunkte zu setzen und vielseitige Beispiele vorzustellen, die für einen besseren Integrationsprozess in Deutschland genutzt werden könnten. Hierbei könnten die wissenschaftlichen Konzepte, Arbeiten und audiovisuellen Materialien von Prof. Dr. Ömer Alkin, der sich in seinem Buch *Die visuelle Kultur der Migration* mit der Frage nach einer visuellen Kultur der Migration auseinandersetzt, sowie Can Sungus' Recherchen und Betrachtungen für zukünftige Studien miteinbezogen werden. Ebenso wäre es wichtig, Cem Kayas repräsentatives und aktuelles Wissen als Filmregisseur zu berücksichtigen, da er sich sowohl aus deutscher als auch aus türkischer Perspektive mit Migration, Integration und Identität auseinandergesetzt und dies filmisch dokumentiert hat.

Diese neue Betrachtungsweise von Migration, Integration und Identität ist in Deutschland noch wenig verbreitet. Deshalb bietet sie daher ein großes Potenzial für die weitere Erforschung dieser Thematik, um gesellschaftliche, soziale und kulturelle Anpassungs- und Entwicklungsphasen besser und schneller erkennen und darauf reagieren zu können. Obwohl diese Arbeit auf die türkischstämmige Gesellschaft in Deutschland basiert, könnten durch weitere Studien auch Menschen anderer Nationalitäten einbezogen und besser unterstützt werden. Eine mögliche Vertiefung dieser Arbeit könnte nicht nur aus historischer und medienwissenschaftlicher Perspektive erfolgen, sondern wäre auch eine Möglichkeit, psychologische und pädagogische Aspekte mit einzubeziehen. Dabei sollen Zeitzeugen, ihre

Erlebnisse, Gefühle und die Umgebung genauer untersucht werden. Auch die Beziehungen zwischen den Generationen und innerhalb der Familie sollen genauer betrachtet werden. Es kann festgestellt werden, dass es definitiv Bedarf für eine weitere Studie gibt. Die Erkenntnisse daraus könnten nicht nur für in Deutschland lebende Türken, sondern auch für Menschen mit anderen Migrationshintergründen aus verschiedenen Perspektiven, in unterschiedlichen Bereichen hilfreich und informativ sein könnten. Ebenso wichtig ist zu erwähnen, dass die Bundesrepublik Deutschland durch eine solche weitere Studie einen besseren Überblick über die Umsetzung einiger Integrationsstrategien und die weitere Forschung in integrativen, migrantischen sowie identitätsbezogenen und familiären Erziehungs- und Entwicklungsfragen erhalten könnte. Es gibt Forschungsarbeiten, die parallel dazu analysiert werden könnten und die sich damit befassen, wie Dinge, insbesondere solche, die mit starken Emotionen verbunden sind, im Gedächtnis bleiben, wie sie durch Bilder, insbesondere Filme, vermittelt werden und wie sich ihre Ergebnisse längerfristig auf die Identität auswirken. Eine weitere Untersuchung zum Medienkonsum könnte sich auf die Anpassungsphase, Kultur und Sprache konzentrieren und somit bei der Lösung von Konflikten hilfreich sein. Es gibt bereits verschiedene Anpassungsstrategien, die jedoch nicht nur auf Sprache basieren, sondern auch auf Gefühlen, Eindrücken und entsprechenden Verbindungen zur eigenen Identität und Kultur. Filme oder Videos können dazu beitragen, diese Gefühle zu vermitteln und eine Brücke zur Heimat darzustellen.

Sinnvoll erscheint es zudem die Identitätsentwicklung aus einer anderen medialen Perspektive zu beleuchten. Diese neue Perspektive würde neue Möglichkeiten bieten, Menschen mit Migrationshintergrund und den damit verbundenen Integrationsprozess anders zu betrachten und mit anderen Methoden weiter zu erforschen. Durch weitere Forschung könnten die heute als konfliktträchtig angesehenen Themen aufgrund der erinnerungskulturellen Elemente im medialen Kontext gelöst oder zumindest andere lösungsorientierte Maßnahmen dafür gefunden werden.

12. Bibliografie

12.1 Literaturverzeichnis

- Akin, Fatih zit. n. Zaimoglu, Feridun: Ein Gespräch mit Fatih Akin. In: Gegen die Wand. Das Buch zum Film. Drehbuch, Materialien, Interviews. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004.
- Akkaş Yaşar, Hülya. Mediale Integration türkischer Migranten in Deutschland. AV Akademikerverlag, 2019.
- Alkan, M. Nail. Brückenschlag oder Barriere? Türkisch-deutsche Pressebeziehungen, in: Becker, Jörg/Behnisch, Reinhard (Hrsg.): Zwischen Abgrenzung und Integration. Türkische Medienkultur in Deutschland. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum, 2001.
- Alkin, Ömer. Rezension: Ellinger, Ekkehard (2017): 'Geschichte des türkischen Films'. Deux Mondes: Mannheim, 2916, H-Soz-Kult, 2018.
- Alkin, Ömer. Der türkische Emigrationsfilm. Vor-Bilder des deutsch-türkischen Kinos? In: Sandra Abend and Hans Körner (Eds.). Vorbilder: Ikonen der Kulturgeschichte. Vom Faustkeil über Botticellis Venus bis John Wayne. München: Morisel, 2015.
- Alkin, Ömer. Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? - Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den „verstummt“ türkischen Emigrationsfilmen, in: An- und Aussichten: Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Deutschland, Schüren, 2016.
- Alkin, Ömer. Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext. Deutschland, Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2017.
- Alkin, Ömer. Die visuelle Kultur der Migration: Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. Deutschland, Transcript Verlag, 2019.
- Aras, İnci; Kösteloğlu und Zeynep; Gültekin, Ali. Dil ve edebiyat yazıları: Prof. Dr. Ali Gültekin'e armağan. İstanbul: Hiperyayın, 2020.
- Assmann, Aleida und Assmann, Jan. Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, Siegfried Weischenberg

- (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in Kommunikationswissenschaften. Westdeutscher Verlag, Opladen 1994.
- Assmann, Aleida. Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. C.H.Beck, München, 2. Aufl., 2016.
- Assmann, Aleida. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 3. Auflage. Beck, München 2006.
- Assmann, Aleida. Vier Formen des Gedächtnisses – eine Replik, Erwägen, Wissen Ethik 13/2002, Heft 2, 2002.
- Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis. 2. Auflage. C.H.Beck, München 1997.
- Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis. In: Derselbe: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in Josephs Romanen Beck, München 2006.
- Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 7. Auflage, Verlag C.H.BECK Literatur - Sachbuch - Wissenschaft, 1992.
- Ayten, Hatice. Was Sie schon immer über die Türken wissen wollten... epd medien, 2004.
- Badawia, Tarek. Mittendrin und/oder nur dazwischen? Identitätskonzepte von Migrantinnen und Migranten. In: Helga Theunert (Hg.): Die Rolle der Medien für Integration und interkulturelle Verständigung, 2008.
- Bade, Klaus J. Homo Migrans. Wanderungen aus und nach Deutschland. Erfahrungen und Fragen. Essen: Klartext (Stuttgarter Vorträge zur Zeitgeschichte, Bd. 2), 1994.
- Bade, Klaus J. Migration, Flucht, Integration. Kritische Politikbegleitung von der „Gastarbeiterfrage“ bis zur „Flüchtlingskrise“. Erinnerungen und Beiträge. Karlsruhe: von Loeper Literaturverlag, 2017.
- Becker, Jörg. Zwischen Abgrenzung und Integration: türkische Medienkultur in Deutschland. Evangelische Akademie, 2003.
- Berry, John, Sam, David: Acculturation and Adaptation. In: Berry, John; Segall, Marshall; Kagitcibasi, Cigdem (Hrsg.): Handbook of Cross-Cultural Psychology. 2. Auflage. 3 - Social Behavior and Applications. Allyn & Bacon, Needham Heights, 1997.

- Birsl, Ursula. Migration und Interkulturalität in Großbritannien, Deutschland und Spanien: Fallstudien aus der Arbeitswelt., 2003.
- Brather, Sebastian. 5. Kollektive Identitäten als soziale Konstrukte: IV. Identitäten: soziale und ethnische Gruppen. Germanische Altertumskunde Online, Hrsg. Sebastian Brather, Wilhelm Heizmann und Steffen Patzold. Berlin, New York: De Gruyter, 2010.
- Brunow, Dagmar. Film als kulturelles Gedächtnis der Arbeitsmigration: Fatih Akın Wir haben vergessen zurückzukehren. In: Şeyda Ozil, Michael Hofmann, Yasemin Dayıoğlu-Yücel (ed.). 50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland. Göttingen: V&R Unipress Türkisch-deutsche Studien, 2011.
- Bueno Aniola, C. Stereotypen und ihre sprachliche Indizierung in den ‘deutschen Kolonien’ in Südbrasilien. Lausanne, Schweiz: Peter Lang Verlag. Retrieved Dec 15, 2023.
- Burns, Rob. Turkish-German cinema: from cultural resistance to transnational cinema? In: Clake, David, (ed.) German cinema: since unification. New Germany in Context. London and New York: Continuum, 2006.
- Butler, J., & Spivak, G. C. Who sings the nation-state? Language, politics, belonging. London: Seagull Books, 2007.
- Çaglar, Ayse. Die Zwei Leben eines Couchtisches. Die Deutsch-Türken und Ihre Konsumpraktiken. In: Çaglar, Ayse: Historische Anthropologie: Kultur, Gesellschaft, Alltag. 6, Köln 1998.
- Castles, Stephen; Miller, Mark J. The Age of Migration. Internationale Population Movements in the Modern World; 4. ed., rev. and updated, Basingstoke, 2009.
- Chow, Rey. Film und kulturelle Identität. In Identitäten in Bewegung. Migration im Film, hg. Bettina Dennerlein und Elke Frietsch, 19-34. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011.
- Çilingir, A, Aytakin, Can. Ulusal sinema hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında doğu-batı ikilemi. In: Erciyes İletişim Dergisi 7 (2), 2017.
- Çirak, Tuba. Deutschland als Begegnungsort der kulturellen Konflikte in Deutsch – Türkischen Filmen. Eine Filmsemiotische Analyse aus den gewählten Filmen. Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2018.

- Clammer, John. Performing ethnicity: performance, gender, body and belief in the construction and signalling of identity, *Ethnic and Racial Studies*, 2015.
- Cornelißen, Christoph. Was heißt Erinnerungskultur? Begriff – Methoden – Perspektiven. In: Verband der Geschichtslehrer Deutschlands, herausgebendes Organ. *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht GWU*; Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands, 54, 2003.
- Danielson, Virginia; Reynolds, Dwight; Marcus, Scott. (Hrsg.): *The Garland Encyclopedia of World Music. Band 6: The Middle East*. Garland, London, 2002.
- Dawidowski, C., Hoffmann, A. & Walter, B. (Hrsg.), *Interkulturalität und Transkulturalität in Drama, Theater und Film*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015.
- Eckhardt, Josef. *Massenmedien und Ausländer in Nordrhein-Westfalen*, 1990.
- Erikson, Erik H., und Käte Hügel. *Identität und Lebenszyklus: Drei Aufsätze*. 1. Aufl. Suhrkamp, 1973.
- Erll, Astrid und Wodianka, Stephanie. *Film und kulturelle Erinnerung*, Hrsg. Astrid Erll und Stephanie Wodianka, Berlin, New York: De Gruyter, 2008.
- Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskultur. Eine Einführung*. 3. Auflage. Stuttgart 2017.
- Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. In: Ansgar Nünning, Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart 2008.
- Ertl, H. *Culture Shock und Qualifizierungsprozesse – Überlegungen zum Umgang mit dem Phänomen Kulturschock*. *Wirtschaftspädagogische Beiträge*, Heft 7. Universität Paderborn, Lehrstuhl für Wirtschaftspädagogik, 2003.
- Ewert, Tobias, et al., *Der Brockhaus Zeitgeschichte: vom Vorabend des Ersten Weltkrieges bis zur Gegenwart*, 2003; *Wirtschaftswunder*. In: *Brockhaus, die Enzyklopädie: in vierundzwanzig Bänden*. Band 24, 1999.
- Ezli, Özkan. *Narrative der Migration: Eine andere deutsche Kulturgeschichte*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2022.
- Farwick, A. *Segregation und Eingliederung. Zum Einfluss der räumlichen Konzentration von Zuwanderern auf den Eingliederungsprozess*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften GWV Fachverlage GmbH, 2009.

- Foroutan, Naika. Die Postmigrantische Gesellschaft: Ein Versprechen der Pluralen Demokratie. In: Brinkmann, Heinz Ulrich, und Martina Sauer. Einwanderungsgesellschaft Deutschland: Entwicklung und Stand der Integration. Springer Fachmedien Wiesbaden, Imprint: Springer VS, 2016.
- Geißler, Rainer. Was ist ‚Mediale Integration‘? Rolle der Medien bei der Eingliederung von MigrantInnen. Television / Internationales Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen (IZI) beim Bayerischen Rundfunk, 2008.
- Gie Gao, Fei. Ideology and Conference Interpreting: A Case Study of the Summer Davos Forum in China. 2023.
- Giesen, Bernhard. Soziologische Notizen, Erwägen Wissen Ethik 13 / 2002, Heft 2, 2002.
- Gißke, A. Die Kulturschockmodelle Kalervo Oberg's und Wolf Wagners im Vergleich im Hinblick auf den Kulturschock 'Wiedervereinigung', 2009.
- Göktürk, Deniz. Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur und transnationale Rollenspiele. In: Carmine Chaiellino (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler 2000.
- Göktürk, Deniz: Beyond Paternalismus. Turkish German Traffic in Cinema. In: Tim Bergfelder, Erica Carter und Deniz Göktürk (eds.): The German Cinema Book. London: BFI 2002.
- Gülbeyaz, Halil. Mustafa Kemal Atatürk. Vom Staatsgründer zum Mythos. Parthas-Verlag, Berlin 2004.
- Günes, Nermin. Die Entwicklung der Wohnformen türkischer Migranten in Deutschland am Beispiel von Fallstudien in Kassel. Nermin Günes Verlag, 2007.
- Hall, Anja. Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung – der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Hämmig, O. Zwischen zwei Kulturen. Spannungen, Konflikte und ihre Bewältigung bei der zweiten Ausländergeneration. Opladen, Leske Budrich Verlag, 2000.
- Han, Petrus. Soziologie der Migration. Erklärungsmodelle, Fakten, politische Konsequenzen, Perspektiven. 4., unveränderte Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH; UVK Lucius. UTB Soziologie, 2016.

- Heckmann, Friedrich. *Ethnische Minderheiten, Volk und Nation: Soziologie Inter-ethnischer Beziehungen*. Enke, 1992.
- Heidenreich, Nanna. *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Transkript, 2015.
- Herbert, Ulrich. *Geschichte der Ausländerpolitik in Deutschland*. München: Verlag C.H. Beck, 2001.
- Schatz, Heribert, Holtz-Bacha, Christina, Nieland, Jörg-Uwe. *Migranten und Medien. Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk*, Springer Fachmedien Wiesbaden, 2000.
- Hickethier, Knut. *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 2003.
- Hill, Marc, und Erol Yildiz. *Postmigrantische Visionen: Erfahrungen - Ideen - Reflexionen*. transcript Verlag, 2019.
- Hill, Marc, und Yildiz, Erol. *Postmigrantische Visionen: Erfahrungen - Ideen - Reflexionen*. Bielefeld, Transcript Verlag, 2019.
- Hillmann, Karl-Heinz. *Wörterbuch der Soziologie, 5. Aufl.*, Stuttgart 2007
- Hoffman, E. *Interkulturelle Gesprächsführung. Theorie und Praxis des TOPOI- Modells*. Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2015.
- Honnef-Becker, I. *Transkulturalität im Deutschunterricht: Zur Arbeit mit Fatih Akins Filmen*. 2015.
- Hower, Eric. *Franck Düvell: Europäische und internationale Migration. Einführung in historische, soziologische und politische Analysen*: Hamburg: LIT-Verlag, 2006.
- Hülz, Martina, Olaf Kühne und Florian Weber. *Heimat: Ein vielfältiges Konstrukt*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden Imprint: Springer VS, 2019.
- Huster, Ernst-Ulrich, and Boeckh, Jürgen. *Handbuch Armut und soziale Ausgrenzung. Deutschland*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.
- Kacunko, Slavko. *Spiegel, Medium, Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. München: Fink, 2010.
- Kaes, Anton. *Der neue deutsche Film*. In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart: Metzler, 1998.

- Kayaoğlu, Ersel. Figurationen der Migration im türkischen Film. In: 51 Jahren türkische Gastarbeitermigration in Deutschland, hg. Şeyda Ozil, Yasemin Dayıoğlu-Yücel, und Michael Hofmann, Göttingen, Niedersachs: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.
- Kraler, Albert, Christof Parnreiter. Migration Theoretisieren. PROKLA. Zeitschrift Für kritische Sozialwissenschaft, vol. 35, 2005.
- Kramer, Sven. Vorwort. in: Sven Kramer (Hg.): Die Shoah im Bild. München: edition text + Kritik, 2003.
- Lang, Katrin. Transkulturelle Räume bei Fatih Akin. Am Beispiel von “Gegen die Wand” und „Auf der anderen Seite”, GRIN Verlag, Norderstedt, Deutschland, 2010.
- Lehmann, Hauke. Deutsch-türkisches Kino zwischen Filmproduktion und Filmkonsum: Gespräche und Analysen zu den Spielräumen filmischen Denkens, Berlin, Boston: De Gruyter, 2023.
- Lindner, R. Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage. Frankfurt/Main, Campus Verlag GmbH, 2007.
- Löser, Claus. Berlin am Bosphorus. Zum Erfolg Fatih Akins und andere türkischstämmige Regisseure in der deutschen Filmlandschaft. In: Carmine Chaiellino (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2000.
- Luchtenberg, Sigrid. Weers, Dörte: Türkische Jugendliche als Leser. Leseverhalten und Leseförderung der zweiten Generation in der Bundesrepublik Deutschland. München: iudicium, 1990.
- Ludes, Ü. und Werner, A. Multimedia-Kommunikation. Theorien, Trends und Praxis. Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 1997.
- Machtans, Karolin. The Perception and Marketing of Fatih Akin in the German Press. In: Hake, Sabine and Mennel, Barbara. Turkish German Cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens, New York, Oxford: Berghahn Books, 2012.
- Märker, Alfredo. „Günter Rieger: Einwanderung und Gerechtigkeit: Mitgliedschaftspolitik auf dem Prüfstand amerikanischer Gerechtigkeitstheorien der Gegenwart: Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.

- Måseide, Anna Klara. DEUTSCH-TÜRKISCHE ODYSSEE ODER «ICH WILL LEBEN, ICH WILL TANZEN, ICH WILL FICKEN» Eine Analyse des Films «Gegen die Wand» unter dem Gesichtspunkt des Kulturelles Gedächtnisses. 2007.
- Mecheril, Paul. Einführung in die Migrationspädagogik. Weinheim und Basel: Beltz, 2004.
- Mecheril, Paul. Migrationspädagogik – Ein Projekt. In: Paul Mecheril (Hrsg.). Handbuch Migrationspädagogik. Weinheim und Basel: Beltz, 2016.
- Merz-Benz, P.U und Wagner, G. Der Fremde als sozialer Typus. Stuttgart, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002.
- Monaco, James. Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2000.
- Blumenrath, Hendrik, Bodenburg, Julia, Hilman, Roger, Wagner-Egelhaaf, Martina. Transkulturalität: Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film. Münster: Aschendorff, 2007.
- Naika Foroutan. „Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland?“. In: Aus Politik und Zeitgeschichte 60.46–47, 2010.
- Neubauer, Jochen. Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer: Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu. Königshausen & Neumann, 2011.
- Nedim Karakayalı: Arabesk. In: Danielson, Virginia; Reynolds, Dwight; Marcus, Scott. (Hrsg.): The Garland Encyclopedia of World Music. Band 6: The Middle East. Garland, London 2002.
- Niethammer, Lutz. Kollektive Identität: Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Originalausg. Rowohlt-Taschenbuch-Verl, 2000.
- Nohlen, Dieter (Hg.): Lexikon Dritte Welt. Länder, Organisationen, Theorien, Begriffe, Personen, Hamburg, 2000.
- Nünning, Ansgar. & Nünning, Vera.: Konzepte der Kulturwissenschaften, Stuttgart: Verlag J.B Metzler, 2003.
- Özdamar, Emine Sevgi zit. In. Akin, Fatih: Gegen die Wand: Das Buch zum Film. Drehbuch, Materialien, Interviews. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004.

- Özgüç, A. Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990.
- Özil, Şeyda, et al. 51 Jahre Türkische Gastarbeitermigration in Deutschland, Göttingen, 2012.
- Özsari, Hülya. „Der Türke.“ Die Konstruktion des Fremden in den Medien. In: Berliner Schriften zur Medienwissenschaft (Band 11), Institut für Sprache und Kommunikation, Technische Universität Berlin, Jakob F. Dittmar (Hg.), 2010.
- Priessner, Martina und Tunçay Kulaoğlu. Stationen der Migration. Aufbruch, Unterwegssein, Ankunft und Rückkehr im türkischen Yeşilçamkino bis zum subversiven Migrationskino der Jahrtausendwende. In Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext, hg. Ömer Alkın, Wiesbaden: Springer VS, 2017.
- Raiser, Ulrich. Erfolgreiche Migranten im deutschen Bildungssystem - es gibt sie doch: Lebensläufe von Bildungsaufsteigern türkischer und griechischer Herkunft. Lit-Verlag 2007.
- Raths, Anna Halima. Türkische Jugendkulturen in Deutschland: Die Dritte Generation Auf der Suche nach Identität. Marburg: Tectum-Verl, 2009.
- Reeg, Ulrike; Thore, Petra. „Wer bist du hier in dieser Stadt, in diesem Land, in dieser neuen Welt“: die Identitätsbalance in der Fremde in ausgewählten Werken der deutschsprachigen Migrantenliteratur. Uppsala: Univ., 2004.
- Reuter, Julia. Der Fremde. In: Stephan Moebius, Markus Schroer: Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Berlin 2010.
- Rings, Guido. Blurring or Shifting Boundaries? Concepts of Culture in Turkish-German Migrant Cinema. German as a foreign language 9 (1), 2008.
- Robert E. Park. Migration und der Randseiter. In: Peter-Ulrich Merz-Benz/Gerhard Wagner (Hrsg.): Der Fremde als sozialer Typus. UVK, Konstanz 2002.
- Rolf Lindner, Robert E. Park (1864–1944). In: Dirk Kaesler: Klassiker der Soziologie. Band I: Von Auguste Comte bis Alfred Schütz. 4. Auflage, München 2003.
- Sauer, Martina und Brinkmann, Heinz Ulrich. Einführung. Integration in 65 Deutschland. In: Heinz Ulrich Brinkmann & Martina Sauer (Hrsg.).

- Einwanderungsgesellschaft Deutschland. Entwicklung und Stand der Integration. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2016.
- Schäffler, Diana. Das Kino der doppelten Kulturen. Migration als filmisches Thema: Im deutsch-türkischen Film anhand ausgewählter Beispiele. Deutschland, GRIN Verlag, 2006.
- Schindler, Muriel. Deutsch-türkisches Kino: Eine Kategorie wird gemacht. Deutschland, Schüren Verlag, 2021.
- Scholz, Rupert. Kulturelle Identität: Über Multikulturalität im Unterschied zu Multikulturalismus, 53 (August 2008) 465, 2008.
- Schührer, Susanne. Türkeistämmige Personen in Deutschland-Erkenntnisse aus der Repräsentativuntersuchung ‚Ausgewählte Migrantengruppen in Deutschland 2015 (RAM). Working Paper 81 des Forschungszentrums des Bundesamts. Nürnberg: Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, 2018.
- Schulz, Sandra. “Film und Fernsehen als Medien der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung des Holocaust: die Deutsche Erstaussstrahlung der US-Amerikanischen Fernsehserie Holocaust im Jahre 1979.” *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, vol. 32, No. 1 (119), 2007.
- Scognamillo, Giovanni. Türk Sinemasında Köy Filmleri 2. Yedinci Sanat (5), 1973.
- Seeßlen, Georg. Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: *epd Film: mehr wissen, mehr sehen*, 12/2000, Frankfurt/Main, 2000.
- Sen, Faruk und Goldberg, Andreas. *Türken in Deutschland*. Verlag C.H. Beck, München 1994.
- Sirkeci, Ibrahim & Seker, Betül & Çağlar, Ali. *Turkish Migration, Identity and Integration*. 2015.
- Skrabania, David. Rezension: Marius Otto: Zwischen lokaler Integration und regionaler Zugehörigkeit. *Transnationale Sozialräume Oberschlesienstämmiger Aussiedler in Nordrhein-Westfalen* (rezensiert von David Skrabania), 2017.
- Sonnenberger, Barbara. Gastarbeit oder Einwanderung? Migrationsprozesse in den Fünfziger- und Sechzigerjahren am Beispiel Südhessen, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, Jg. 42, 2002.

- Straub, Jürgen. „Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs“. In: Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hrsg.): Identitäten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- Sungu, Can; Alkin, Ömer. BITTE ZURÜCKSPULEN - Deutsch-türkische Film- und Videokultur in Berlin, von bi'bak, Verlag Archive Books, Herausgeber bi'bak, 2020.
- Thelen, Sybille. Migranten aus der Türkei, in: Meier-Braun, Karl-Heinz und Weber, Reinhold. (Hrsg.): Deutschland, Einwanderungsland: Begriffe - Fakten - Kontroversen. Deutschland, Kohlhammer Verlag, 2017.
- Treibel, Annette. Migration in modernen Gesellschaften: Soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht. 3. Aufl. Juventa-Verl, 2003.
- Twenhöfel, Ralf. Kulturkonflikt und Integration. Zur Kritik an der Kulturkonfliktthese. In: Schweizerische Zeitschrift für Soziologie, 10 (2), Wiesbaden, 1984.
- Van Dijk, T. A. Ideology: A multidisciplinary approach. SAGE Publications Ltd. 1998.
- Wagner, Peter. „Feststellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität“. In: Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hrsg.): Identitäten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- Wallraff, Günter. Ganz Unten. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1985.
- Weber-Menges, Sonja. Die Entwicklung ethnischer Medienkulturen: Ein Vorschlag zur Periodisierung. In: Geißler/Pöttker (Hrsg.), 2005.
- Weißköppel, Cordula. „Die Zweite Generation. Aufwachsen mit Alters- und Kultur-Differenzen im Einwanderungsland“. Zeitschrift für Ethnologie. 132.2, 2007.
- Werner, Franziska. „Weltbürger Mit Türkischen Wurzeln“ - Lebensentwürfe Von Migranten Und Die Frage nach Der Selbstverortung: Eine qualitative Studie in Augsburg und Istanbul. 2009.
- Wierlacher, Alois, Albrecht, Corinna. Fremdgänge. Eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache, Bonn, 1995.
- Yildiz, Erol. Die weltoffene Stadt: Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht, Bielefeld: transcript Verlag, 2013.

Yıldız, Erol. Postmigrantische Perspektive auf Migration, Stadt und Urbanität, in: Frenzel, Severin, und Severin Frenzel. Lebenswelten Jenseits Der Parallelgesellschaft: Postmigrantische Perspektiven Auf Integrationskurse in Deutschland Und Belgien. transcript Verlag, 2021.

Zentrum für Türkeistudien, Medienkonsum und Medienverhalten der türkischen Wohnbevölkerung in der Bundesrepublik Deutschland, Essen, 1995.

Zentrum für Türkeistudien. Medienkonsum der türkischen Bevölkerung und Deutschlandbild im türkischen Fernsehen. Kurzfassung der Studie. Erstellt im Auftrag des Presse- und Informationsamtes der Bundesregierung der Bundesrepublik Deutschland. Essen/Bonn, 1997.

ZENTRUM FÜR TÜRKEISTUDIEN. Türkei Sozialkunde. Wirtschaft - Beruf - Bildung - Religion - Familie - Erziehung. Opladen 1994.

12.2 Internetseiten

60 Jahre Anwerbeabkommen mit der Türkei. (n.d.). 60 Jahre Anwerbeabkommen mit der Türkei – ZDF Mediathek. Online abgerufen unten: <https://www.zdf.de/dokumentation/terra-x/60-jahre-anwerbeabkommen-mit-der-tuerkei-100.html> am 08.11.2023.

Akin, Fatih. zit. n. Christiane Langrock-Kögel und Hans-Jürgen Jakobs, Taubitz, Udo. „Ich hab' die deutschen Türken nicht ins Kino bewegt - das bricht mir das Herz". Online verfügbar unter: Süddeutsche Zeitung, 05.11.2004, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/regisseur-ich-hab-die-deutschen-tuerken-nicht-ins-kino-bewegt-das-bricht-mir-das-herz-1.894423> am 16.10.2023.

alpha-doku: Ein Koffer voll Hoffnung. Türkische Gastarbeiter in Deutschland | ARD Mediathek. (n.d.). ARD Mediathek. Online abgerufen unten: <https://www.ardmediathek.de/video/alpha-doku/ein-koffer-voll-hoffnung-tuerkische-gastarbeiter-in-deutschland/ard-alpha/Y3JpZDovL2JyLmRIL2Jyb2FkY2FzdFNjaGVkdWxlU2xvdC8zMzQ0ODc2MDQ4MTNfRjIwMjFXTzAyMzi0M0Ew> am 08.11.2023.

Atatürk. TÜRKİYE BÜYÜK MİLLET MECLİSİ I. DÖNEM, 3. Yasama Yılı Açış Konuşmaları, 1 Mart 1922. In: Millet Meclisi, Tutanak Dergisi, D. 1, C. 18, Sa.

2 Online abgerufen unten:
https://www5.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/1d3yy.htm am 16.01.2023.

Baser, Tevfik zit. n. Mundzeck, Heike. 40 Quadratmeter Deutschland. In: Frankfurter Rundschau, filmportal.de. 18.01.1986. Online abgerufen unten:
<https://www.filmportal.de/node/32135/material/6333> am 20.12.2023.

Becker, Jörg. (2004, April 1). Vertrautes in der Fremde | NZZ. Neue Zürcher Zeitung. Online abgerufen unten: <https://www.nzz.ch/article9ELUT-ld.296279> am 08.11.2023.

Bernstorff, M. (2021, Januar 30). Deutsche-türkische Filmkultur: Das Yeşilçam-Kino als Draht in die Heimat. Online abgerufen unten:
<https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-yesilcam-kino-als-draht-in-die-heimat-4226137.html> am 01.11.2023.

Brodmerkel, A. (2021, November 30). Einwanderungsland Deutschland. bpb.de. Online abgerufen unten: <https://www.bpb.de/themen/soziale-lage/demografischer-wandel/196652/einwanderungsland-deutschland/> am 07.11.2023.

Das “deutsch-türkische” Kino heute | filmportal.de. (n.d.). Online verfügbar unter:
<https://www.filmportal.de/thema/sowohl-als-auch-das-deutsch-tuerkische-kino-heute> am 18.10.2023.

DER SPIEGEL. Ausländer: Droge Video. 42/1983, 1983, online verfügbar unter:
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14023545.html> am 11.10.2023.

DER SPIEGEL. Ausländer: Droge Video. 42/1983. Online abgerufen unten:
<https://www.spiegel.de/politik/droge-video-a-e6238094-0002-0001-0000-000014023545> am 11.11.2023.

Deutschlandfunkkultur.de, Ufer, G. (2020, Dezember 15). Deutsch-türkische Geschichte – Videoabende mit Tee. Deutschlandfunk Kultur. Online abgerufen unten:
<https://www.deutschlandfunkkultur.de/deutsch-tuerkische-geschichte-videoabende-mit-tee-100.html> am 08.11.2023.

Deutschlandfunkkultur.de., Aguihah, René. Aleida und Jan Assmann über Erinnerungskultur - “Raus aus den Ideologien!” Deutschlandfunk Kultur. Online abgerufen unten: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/aleida-und-jan-assmann-ueber-erinnerungskultur-raus-aus-den-100.html> am 24.11.2023.

- Duden.de. (2023, April 13). postmigrantisch. Duden. online abgerufen unten: <https://www.duden.de/node/156594/revision/1342188> am 18.11.2023.
- Expatriate, kurz Expat, ist eine Person, die ohne Einbürgerung in einem ihr fremden Land oder einer ihr fremden Kultur lebt. In: Reeb. (2023, June 1). Expatriate – expats. IKUD Glossar. Online abgerufen unten: <https://www.ikud.de/glossar/expatriate-expats-definition.html> am 24.12.2023
- Foroutan, N. (2021, December 7). Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland? bpb.de., online abgerufen unten: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehoert-zum-neuen-deutschland/> am 18.11.2023.
- Gögercin, Süleyman. Rezension vom 19.02.2007 zu: Gesa Reiff: Identitätskonstruktionen in Deutschland lebender Türken der zweiten Generation. ibidem-Verlag, Hannover, 2006. Online abgerufen unten: socialnet Rezensionen, <https://www.socialnet.de/rezensionen/4554.php>, 01.11.2023 am 30.11.2023.
- Kettenbach, V., & Heimbach, M. (2023, November 14). 10.11.1938: Tod des türkischen Präsidenten und Staatsgründers Mustafa Kemal Atatürk. Westdeutscher Rundfunk Köln. Online abgerufen unten: <https://www1.wdr.de/radio/wdr5/sendungen/zeitzeichen/zeitzeichen-mustafa-kemal-atatuerk-102.html> am 16.12.2023.
- Kino und Migration in der BRD | filmportal.de. (n.d.). Online verfügbar unter: <https://www.filmportal.de/thema/kino-und-migration-in-der-brd> am 18.10.2023.
- Klausmann, U. (2011, 30. Oktober). Ein kompliziertes Verhältnis. Deutschlandfunk. Online abgerufen unten: <https://www.deutschlandfunk.de/ein-kompliziertes-verhaeltnis-102.html> am 10.10.2023.
- KULTURA-EXTRA, das Online-Magazin. Online abgerufen unten: https://www.kultura-extra.de/film/tuerkischerfilm/gegen_die_wand.php am 30.12.2023.
- Naxos. 16.05.2023. „Liebe, D-Mark und Tod“ – Musik bestätigt Identität türkischer Gastarbeiter – Naxos-Kino. Online abgerufen unten: <https://naxos-kino.de/liebe-d-mark-und-tod-musik-bestaetigt-identitaet-tuerkischer-gastarbeiter/> am 11.11.2023.

Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland? bpb.de., online abgerufen unten: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehört-zum-neuen-deutschland/> am 18.11.2023.

Rundfunk, B. (2011, 26. Oktober). Beitrag der Gastarbeiter: „Ohne Ausländer wäre BMW lahmgelegt“ Bayerischer Rundfunk. Online abgerufen unten: <https://www.br.de/nachricht/anwerbeabkommen-tuerkei-gastarbeiter112.html> am 10.10.2023.

Schiller, Friedrich. Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? (Antrittsvorlesung in Jena, 26. 5. 1789). Jena, 1789. In: Deutsches Textarchiv online abgerufen unten: https://www.deutschestextarchiv.de/schiller_universalgeschichte_1789 am 31.12.2023.

Seidel, Hans-Dieter. »Sein kostbarster Besitz. Ein bemerkenswertes Filmdebüt: ›Vierzig Quadratmeter Deutschland‹ von Tevfik Baser, online verfügbar unter: FAZ 185 (13. August 1986) (Pressearchiv der Bibliothek der Deutschen Kinemathek) am 16.10.2023.

Türken in Deutschland bis 2022 | Statista. (2024, January 3). Statista. online abgerufen unter: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/152911/umfrage/tuerken-in-deutschland-seit-2001/> am 11.10.2023.

Wie lange dauert es, bis ein Film fertig ist? | Adobe. (n.d.). online abgerufen unten: <https://www.adobe.com/de/creativecloud/video/discover/how-long-to-make-a-movie.html> am 12.12.2023.

12.3 Filmbibliothek

Akın, Fatih. Gegen die Wand. 2004.

Akın, Fatih. Im Juli. 2000.

Akın, Fatih. The Cut. 2014.

Akın, Fatih. Wir haben vergessen zurückzukehren. 2001.

Aksoy, Orhan. Almanyali Yarım. Türkei, 1974.

Arslan, Thomas. Mach die Musik leiser. 1993/1994.

Ataman, Kutluğ. Lola und Bilidikid. 1997/1998.

Başer, Tevfik. 40 qm Deutschland. 1986.

Baytan, Natuk. Üç Kağıtçı. 1981.

Baytan, Natuk. Yıkılış. 1978.

Çakmaklı, Yücel. Memleketim. 1974.

Çatak, İlker. Es war einmal Indianerland. 2017.

Eğilmez, Ertem. Banker Bilo. 1980.

Elçi, İsmet. Düğün. 1990.

Fassbinder, Rainer Werner. Angst essen Seele auf. 1974

Fassbinder, Rainer Werner. Katzelmacher. 1969.

Figenli, Yavuz. Deliler Almanya'da. 1980.

Gören, Şerif. Almanya Acı Vatan. 1979.

Gören, Şerif. Polizei. 1988.

Güney, Gökhan. Bir Umut Uğruna. 1991.

Gürsu, Temel. Batan Güneş. 1978.

Kavur, Ömer. Der unbarmherzige Weg. 1985.

Kaya, Cem. Remix, Remake, Rip-Off. 2014.

Kulaoğlu, Tunçay und Özarslan, Asli. Bastarde – Postmigrantisches Theater Ballhaus Naunynstrasse. 2011.

Kurçenli, Yusuf. Ölmez Ağacı. 1984.

Okan, Tunç. Mercedes Mon Amour. 1992.

Okan, Tunç. Otobüs. 1974.

Ökten, Zeki. Pehlivan. 1984.

Olgaç, Bilge. Yavrularım. 1984.

Poyraz, Selma. Gölge. 1980.

Refiğ, Halit. Bir Türke Gönül Verdim. Türki, 1969.

Saner, Hulki. Turist Ömer Almanya'da. 1966.

Şoray, Türkan. Dönüş. 1972.

Sözen, Kadir. Gott ist tot. 2001/2002.

Tabak, Hüseyin. Das Pferd auf dem Balkon. 2012.

Tibet, Kartal. Davaro. 1981.

Tibet, Kartal. Gurbetçi Şaban. 1985.

Ün, Memduh. Postacı. 1984.

Yapo, Mennan. Premonition. 2007.

Yavuz, Arslan.Yara. 1998.

Yavuz, Yüksel. Aprilkinder. 1998.

Yavuz, Yüksel. Kleine Freiheit. 2003.

Yılmaz, Güney. Baba. 1971.

Zeki, Ökten. Kapıcılar Kralı. 1976.

12.4 Abbildungsverzeichnis

- Abb.1: System der Identität nach J. Assmann 1997.
- Abb. 2: Poster von Bir Türke Gönül Verdim aus den 1969er Jahren.
- Abb. 3: Ideological Square von Van Dijk.
- Abb. 4: Zitate von Mevlana und Yunus Emre.
- Abb. 5: Motive: Hauptbahnhof und Zug.
- Abb. 6: Motive: Moschee/Objekte/Kleidung.
- Abb. 7: Füße massieren und waschen als Aufgabe der Frauen.
- Abb. 8: Sexuelle Beziehung mit der Nichte.
- Abb. 9: Schlüsselloch und Angebot Szene.
- Abb. 10: Religiöse und nationale Motive.
- Abb. 11: Die letzte Szene.
- Abb. 12: Poster von Almanyali Yarim.
- Abb. 13: Die Verkehrsunfall-Szene.
- Abb. 14: Gastarbeiter und BWM-Szene.
- Abb. 15: Böse, Reiche, Nazi-Vater.
- Abb. 16: Repräsentation eines deutschen Bürgers.
- Abb. 17: Böse Polizei.
- Abb. 18: Kleidungsstil und Accessoires.
- Abb. 19: Hagia Sophia und Dolmabahçe-Palast.
- Abb. 20: Gebet und Konvertierung zur Islam-Szenen.
- Abb. 21: Hochzeitsszene.
- Abb. 22: Repräsentation von Glück im Dorf und Sterben in Deutschland.
- Abb. 23: Poster von 40m2 in Deutschland.
- Abb. 24: Film-stilistische Motive und Detail-Aufnahmen.

- Abb. 25: Die eingesperrte, wertlos dargestellte Frau Turna.
- Abb. 26: Dursun genießt sein Leben.
- Abb. 27: Beleidigung und Diskriminierung.
- Abb. 28: Befreiung und Ende.
- Abb. 29: Poster von dem Film Gurbetçi Şaban.
- Abb. 30: Motive.
- Abb. 31: Kulturschock.
- Abb. 32: Der erste Schritt der Entwicklung.
- Abb. 33: Die Sprachbarriere.
- Abb. 34: Die Darstellung der Deutschen als böse Menschen.
- Abb. 35: Das Kindergeld und Wendepunkt der filmischen Inszenierung.
- Abb. 36: Anpassung und Integration.
- Abb. 37: Heiraten und Benennung des Babys.
- Abb. 38: Geschäftsaufbau.
- Abb. 39: Mustafa Kemal Atatürk als Nationales Motiv.
- Abb. 40: Poster von Gegen die Wand.
- Abb. 41: Orchester.
- Abb. 42: Das Gespräch mit dem Arzt und Cahit.
- Abb. 43: Sibel.
- Abb. 44: Sibel mit und ohne ihre Familie.
- Abb. 45: Familiäre Gewalt.
- Abb. 46: Türkischer Busfahrer.
- Abb. 47: Cahit beim Vater um die Hand seines Tochtters zu bitten.
- Abb. 48: Cahits und Sibels Hochzeit.
- Abb. 49: Familientreffen und zusammen kochen.
- Abb. 50: Eifersuchtsdrama.
- Abb. 51: Entwicklung von Sibel - furchtlose Frau.

Abb. 52: Ankunft von Cahit in Istanbul und das Gespräch mit Selma.

Abb.53: Die letzten Szenen - Sibels Tochter und Cahits Rückkehr nach Mersin.

Eidesstattliche Versicherung

Eidesstattliche Versicherung Ich, Bayram Umur Yildirim, versichere, dass ich die Masterarbeit *Das deutsch-türkische Kino: Die Videokultur als Medium der Erinnerungskultur von Migranten* selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Alle Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken einschließlich dem Internet (z.B. World Wide Web) entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht.

Düsseldorf, 16.01.2024

Datum



Unterschrift