



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Denkmuster des gegenwärtigen deutschen Films:
Thomas Arslans *Ferien* und Fatih Akins *Auf der anderen
Seite*

Verfasserin

Kerstin Muff

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Mai 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
1.1 Vorwort zu Fatih Akin.....	6
1.2 Vorwort zu Thomas Arslan.....	7
1.3 Forschungsstand und methodische Aufbau.....	10
2. Nation im Kontext der Filmwissenschaft.....	13
2.1 Nation als deskriptiver Begriff.....	13
2.2 Film und Nationalismus.....	16
2.3 Konzepte nationaler Filmkulturen.....	18
2.4 Nationales Kino und nationale Identität.....	22
3. Nationale Filmkultur.....	27
3.1 Filmkultur in Europa Anfang 20. Jahrhundert.....	30
3.2 Postmoderner Wandel nationaler Filmkultur	33
3.3 Kultureller Nationalismus und nationales Kino.....	36
4. Europäisches Kino	39
4.1 Das europäische Kollektiv: geographisch.....	39
4.2 Das europäische Kollektiv: cineastisch.....	41
4.3 Kanon des europäischen Film-Kollektivs?.....	43
4.4 Nationale Identität: Europa und Hollywood.....	44
4.4.1 Hollywood und anglophones Kino.....	47
4.5 Europäisches Art Cinema versus kommerzielles Hollywood-Kino.....	50
5. Bezugsrahmen des Begriffs deutsch-türkisch.....	54
5.1 Deutschland als Einwanderungsland: Eine allgemeine Kontextualisierung....	59
5.2 Deutsch-türkische Kultur seit den 1970er-Jahren.....	60
6. Die junge Generation des neuen deutschen Films.....	65
6.1 Entwicklung deutsch-türkischer Filme seit den 1960er-Jahren.....	71
6.1.1 Deutsch-türkisches Kino als Cinéma du métissage?.....	75
6.2 Die zeitgenössische deutsch-türkische Filmlandschaft	79
6.2.1 Fatih Akin.....	83
6.2.3 Thomas Arslan — im Vergleich zu Fatih Akin.....	89
6.2.4 Thomas Arslan und die Berliner Schule.....	90

7. Ferien (2007) und Auf der anderen Seite (2007) als Beispiele deutsch-türkischer Filmlandschaft.....	101
7.1 Ferien.....	101
7.1.1 Begründung der Filmauswahl und Produktionshintergründe.....	101
7.1.2 Thema und Filminhalt.....	102
7.1.3 Begründung der Sequenzenauswahl.....	103
7.2 Filmanalyse.....	103
7.2.1 Filmdaten.....	103
7.3 Sequenzprotokolle.....	104
7.3.1 Erstes Sequenzprotokoll: Eröffnungssequenz.....	104
7.3.2 Zweites Sequenzprotokoll: Offenbarungsszene Laura und Paul.....	112
7.3.3 Drittes Sequenzprotokoll: Familienstreit.....	114
7.4 Auswertung.....	117
7.4.1 Die Figuren und ihr Verhältnis zueinander.....	117
7.4.2 Analyse der Sequenzen: Filmsprache, Kamera/Montage, Musik/Ton, Ausstattung.....	118
7.5 Fazit.....	124
8.1 Auf der anderen Seite.....	126
8.1.1 Begründung der Filmauswahl/Produktionshintergründe.....	126
8.1.2 Thema/Filminhalt.....	126
8.1.3 Begründung der Sequenzauswahl.....	128
8.2 Filmanalyse: Auf der anderen Seite.....	129
8.2.1 Filmdaten.....	129
8.3 Sequenzprotokolle.....	130
8.3.1 Erstes Sequenzprotokoll: Eröffnungs- und Schlusssequenz.....	130
8.3.4 Zweites Sequenzprotokoll: Susannes Verlustschmerz.....	134
8.3.5 Drittes Sequenzprotokoll: Aytens Ausweisungsurteil.....	136
8.4 Auswertung.....	138
8.4.1 Analyse der Rahmensequenz: Prolog und Epilog.....	138
8.4.2 Analyse der Sequenz: Susannes Verlustschmerz.....	142
8.4.3 Analyse der Sequenz: Aytens Ausweisung aus Deutschland.....	145
8.4.4 Die Figuren und ihr Verhältnis zueinander/Themen, Motive.....	147
8.4.5 Ästhetik: Kamera, Ton, Inhalt, Form.....	151
8.6 Fazit.....	153
8.7 Exkurs: Selim Özdoğan's Roman Die Tochter des Schmieds.....	155
8.7.1 Inhalt.....	155

8.7.2 Auf der anderen Seite und Die Tochter des Schmieds.....	156
9. Conclusio.....	160
10. Bibliographie.....	165
11. Internetquellen.....	170
12. Anhang A: Filmographie.....	181
12.1 Fatih Akin.....	181
12.2 Thomas Arslan.....	182
12.3 Filme nach Produktionsjahr (aufsteigend) sortiert.....	184
13. Anhang B: Abstract.....	194
14. Anhang C: Lebenslauf.....	196

1. Einleitung

In dieser Arbeit soll anhand der Regisseure Fatih Akin und Thomas Arslan beispielhaft ein integraler Bestandteil des gegenwärtigen deutschen Kinos vorgestellt werden. Dieses Unterfangen setzt zunächst immanent voraus, dass die cineastische Ausdrucksform sowohl Fatih Akins als auch Thomas Arslans vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen kulturellen Disposition betrachtet werden muss. Allerdings wird es sich im Rahmen dieser Arbeit, entgegen der durch die mediale Rezeption geförderten, vermeintlichen Suggestionskraft der Namen beider Filmemacher – nämlich diese auf ihren ethnischen Background hin zu reduzieren – nicht um eine tendenziöse Analyse ihrer Filme im Kontext eines aktuellen „deutsch-türkischen“¹ „Migrantenkinos“² in Deutschland handeln.

Vielmehr werden die vielfältigen kulturellen Charaktereigenschaften und familiären Hintergründe beider Regisseure als konstituierende und motivierende Kräfte begriffen, die zwar wesentlich, nicht aber gleichsam federführend für ihre jeweilige Arbeit sind. Es wird sich zeigen, dass Regisseure, wie Fatih Akin und Thomas Arslan keine Vertreter eines vermeintlich peripheren deutsch-türkischen Migrantenkinos sind, da man aktuell weder von einer minoritären deutsch-türkischen Migrantenkultur³ in Deutschland sprechen kann, noch von einem dieser Situation sinngemäßen Kino⁴. Ganz im Gegenteil, es handelt sich hierbei um Filme, die von der Vielheit deutscher Alltagsrealität berichten und deren vielfältige Hintergründe und Zusammenhänge die kreative Entwicklung des zeitgenössischen jungen, deutschen Films fördern. Individuelle Migrationshintergründe der Einwohner Deutschlands bedeuten aktiv verändernde Mobilität, nicht nur in unterschiedlichen, kulturellen Kreationen oder – ganz praktisch – urbaner Demographie⁵, sondern vielmehr in den Köpfen eines jeden Einzelnen der in Deutschland lebenden

¹In der vorliegenden Arbeit wird „deutsch-türkisch“ als deskriptives Behelfsadverb verwendet, um über die Konstellation deutscher Regisseure mit türkischem Migrations- bzw. Familienhintergrund diskutieren zu können. Im Dienste der besseren Lesbarkeit, werden nachfolgend bei den Adjektiven „deutsch“, „deutsch-türkisch“ u.ä. die Anführungszeichen entfallen.

²Begriffe wie „Migrantenkino“, „Migrantenkultur“ u.ä. werden im Dienste der besseren Lesbarkeit im Verlauf dieser Arbeit geschlechtsneutral und ohne Anführungszeichen geschrieben. Darüber hinaus sind sie stets als lediglich beschreibende, je nach Kontext variable Hilfstermini aufzufassen, nicht aber als determinierende Begriffsbestimmungen.

³Anzahl der Ausländer in Deutschland nach Herkunftsland (Stand: 31. Dezember 2009): <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/1221/umfrage/anzahl-der-auslaender-in-deutschland-nach-herkunftsland/> (Letzter Zugriff am 03.02.2011)

⁴Im Verlauf dieser Arbeit werden die Begriffe „Kino“ und „Film“ analog verwendet. Vgl. Monaco, James / Bock, Hans-Michael [Hrsg.] (2002): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia, dt. Erstausgabe, 4. Auflage, Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbeck bei Hamburg, S. 230

⁵Vgl. Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp Verlag, Berlin, S. 19

Population. Diese Mobilität muss als Zukunftschance für eine florierende, sich stets aufs Neue hinterfragende Bevölkerungsgemeinschaft begriffen werden.

Damit ist die wesentliche Grundvoraussetzung für diese Arbeit formuliert, nämlich dass beide Regisseure als primär *deutsche* Regisseure begriffen werden. Wobei ein *deutscher* Regisseur in diesem Kontext als ein bewusst nicht *deutsch-türkischer* Regisseur verstanden werden muss, denn der soziokulturelle Binartitäten implizierende Terminus *deutsch-türkisch* erweist sich angesichts der mannigfaltigen Bevölkerungsstruktur Deutschlands als obsolet. Aber auch der Begriff *deutsch* dient im Rahmen dieser Arbeit nur als ein Hilfsmittel der Diskursverortung in einem länderspezifischen Kontext, das heißt in diesem Fall in Deutschland.

Zwar wird der Entwicklung eines deutsch-türkischen Migrantenfils in Deutschland im Kontext dieser Arbeit Rechnung getragen und spielt aus filmhistorischer Perspektive eine nicht zu missachtende Rolle, doch letztlich entbehren diese thematischen Reduktionen der filmischen Werke auf die ethnische Herkunft ihrer Produzenten der Lebensrealität der hier im Fokus stehenden Regisseure. Diese Reduktion auf ethnische Herkunft bringt Ulrich Beck prägnant mit dem Schlagwort *Herkunftsdialog* auf den Punkt, der stets in ritualisierten Bahnen verläuft:

›Woher kommst du?‹ — ›Aus Essen.‹

›Nein, ich meine ursprünglich?‹ — ›Ich bin in Essen geboren.‹

›Aber deine Eltern?‹ — ›Meiner Mutter kommt auch aus Essen.‹

›Aber dein Vater?‹ — ›Mein Vater ist Italiener.‹

›Aha...!‹

›Ist das ein italienischer Name?‹ — ›Ja.‹

›Woher aus Italien kommst du denn?‹ — ›Ich komme nicht aus Italien.‹

›Aber deine Eltern?‹...⁶

Beck erläutert, dass diese Art und Weise eines inquisitorischen Dialogs der territorialen Theorie der Identität, den er „*Gefängnis Irrtum* der Identität“⁷ nennt, entstammt und stets ein Verhandeln über Verwurzelung voraussetzt.⁸ Nämlich den Umstand, belegen zu müssen „wohin man gehört und inwiefern dies, dem Anschein zum Trotz, dennoch

⁶Beck, Ulrich (2004): Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, S. 41

⁷Ebd., S. 5

⁸Ebd., S. 41

Deutschland sein könnte“⁹; mit dem sich grundsätzlich Menschen mit Migrationshintergrund konfrontiert sehen und ausgesetzt werden. Wie im Verlauf dieser Arbeit dargestellt wird, müssen bzw. mussten sich die hier behandelten Regisseure Fatih Akin und Thomas Arslan auch mit dieser Konstellationsschematik auseinandersetzen, da vor allem im Großteil der Massenmedien und Medienrezeption diese Form der territorialen Sozialanthropologie vorherrscht, allerdings, wie es unter anderem Ziel dieser Arbeit ist zu zeigen, dass „das fundamentale Dual des nationalen Blicks — Ausländer–Inländer — [...] die Wirklichkeit nicht mehr [begreift].“ und an „eklatanten Wirklichkeitsverlust“ leidet¹⁰.

1.1 Vorwort zu Fatih Akin

Der als Kind von türkischen Arbeitsmigranten in Hamburg aufgewachsene Fatih Akin hat bereits früh als Schauspieler und Regisseur an Filmen gearbeitet, die sich ganz konkret mit den Lebensumständen von Gastarbeitern und deren Kindern in Deutschland auseinandersetzen.¹¹ Seine persönlichen, familiären Konstellationen bilden dabei Grundlage und Stoff seiner jeweiligen Arbeiten, akzentuieren sich jedoch sehr schnell in seiner eigenen Darstellungsästhetik und distanzieren sich somit von den üblichen filmischen Sozialstudien türkischer Migranten im Deutschland der 1980er-Jahre¹². Ohne sich auf ein bestimmtes Filmgenre oder eine Erzählform festlegen zu lassen, offenbart Akins Filmographie schnell, dass er seinen eigenen Idealen selbstbewusst folgt und sich an seinen Vorbildern wie Martin Scorsese¹³ und Quentin Tarantino orientiert¹⁴. Dieser Selbstsicherheit und auch radikalen Kühnheit in der filmischen Ausdrucksform der in Deutschland bis dato eher peripher öffentlichkeitswirksam behandelten Thematik von Gastarbeitern, entspringt nicht zu Letzt sein internationaler Erfolg, der seit 2004 und mit

⁹Beck, Ulrich (2004): Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, S. 41

¹⁰Ebd., S. 42

¹¹Beispiele hierfür sind vor allem *Getürkt* (1996/97) oder *Kurz & Schmerzlos* (1997/98)

¹²Vgl. hierzu die fundierte, diachrone Ausführung zur historischen Entwicklung des deutsch-türkischen Migrantenkinos in Deutschland von Lerchbaumer, Klaudia (2009): Der Wandel der Rolle der türkischen Frau im deutsch-türkischen Film. Von der klischeehaften zur klischeedurchbrechenden Darstellung, Diplomarbeit, Universität Wien

¹³Seeßlen, Georg (17.05.2002): Vertraute Fremde. Das türkisch-deutsche Kino als "Kino der Métissage" gibt so präzise wie zärtliche Einblicke in die soziale Realität des Landes, in: Online-Ausgabe von *derFreitag*, unter: <http://www.freitag.de/2002/21/02211101.php> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

¹⁴Nicodemus, Katja (16.07.2007): Fatih Akin. Wild, direct and melancholic: critics and film fans alike honour Fatih Akin. A portrait of the leading German film director, in: *magazin-deutschland.de*, unter: <http://www.magazin-deutschland.de/en/artikel-en/article/article/fatih-akin.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Gegen die Wand (2004) zugenommen hat. Durch diesen zukunftsweisenden Türöffner und der Etablierung seiner eigenen Produktionsfirma *Corazón* genießt Akin nun nicht nur die Freiheit Filme zu machen und zu unterstützen, die ihm persönlich am Herzen liegen, darüber hinaus sind auch internationale Zusammenarbeiten katalysiert worden, die Akin über die Grenzen des deutschen Films hinaus bekannt machen. Letztlich zeigt sich im Schaffen Akins stets ein deutlicher persönlicher Zugang zur Auswahl von Themenkomplexen.¹⁵ Auch der für diese Arbeit ausgewählte Film *Auf der anderen Seite* (2007) verweist stark auf Akins Biografie, stellt aber ebenso aktuelle, politische Aspekte deutsch-türkischer Beziehungen in den Vordergrund. Diese Vielschichtigkeit sowohl in Thematik als auch Arrangement des Films ist ausschlaggebend für das Ziel dieser Arbeit, da dadurch nicht nur Akins persönlich-biografischer Impetus ausgelotet werden kann, sondern darüber hinaus auch seine Funktion als deutscher Regisseur.

1.2 Vorwort zu Thomas Arslan

Der zweite im Fokus dieser Arbeit stehenden Regisseur, Thomas Arslan, ist als Sohn eines binationalen Paares sowohl in Deutschland als auch in der Türkei aufgewachsen. Auch Arslans frühen Filmwerke setzen sich primär mit den Sozialstrukturen Jugendlicher türkischer Herkunft und in Deutschland lebender auseinander¹⁶ hat sich mit seinen filmischen Sujets in eine andere Richtung weiterentwickelt:

Evolving differently, Thomas Arslan has moved from the Turkish-German Berlin-Kreuzberg settings of his first films *Siblings* (1997) and *Dealer* (1999) towards more general explorations of private and familial relations in today's society in *A Fine Day* and *Vacation*.¹⁷

Dabei unterliegen Arslans Filme ästhetisch-theoretischen Konzeptionen, die der von ihm mitbegründeten Gruppierung der *Berliner Schule* entstammen¹⁸. Die Haltung, welche die Berliner Schule dem Film als solches gegenüber einnimmt, wird im Verlauf dieser Arbeit

¹⁵Koelbl, Herlinde (17.12.2009): Gespräch mit Fatih Akin. Meine Mutter jagte meine Freunde davon. Fatih Akin erzählt, was seinem Leben eine Wende gab, in: Online-Ausgabe ZEITmagazin, unter: <http://www.zeit.de/2009/52/Glueck-Akin> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

¹⁶Zum Beispiel *Geschwister – Kardeşler* (1997/98) oder *Dealer* (1998/99)

¹⁷Knörer, Ekkehard: Notes on German Cinema, in: Online-Ausgabe *Vertigo Magazine. For worldwide independent film*, unter: <http://www.vertigomagazine.co.uk/showarticle.php?sel=cur&size=1&id=772> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

¹⁸Baute, Michael / Knörer, Ekkehard / Pantenburg, Volker / Pethke, Stefan / Rothöhler, Simon (Oktober 2006): „Berliner Schule“ — Eine Collage, in: Online-Ausgabe Kolik.Film, Sonderheft Nr. 6, unter: www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1 (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

angeführt und anhand von Arslans Film *Ferien* (2007) expliziert, um die von Akin divergierende Herangehensweise an Inhalt und Form eines Filmes zu verdeutlichen. Letztlich werden beide Regisseure, trotz der inhaltlichen Ähnlichkeiten ihrer filmischen Anfänge, als zwei originäre deutsche Filmemacher bestätigt. Bezüge zu Migrationsthematiken stehen dabei nicht im Vordergrund, sondern bilden gesellschaftlich reale Grundvoraussetzungen. Denn: „Vielheit ist kein lästiges, importiertes Problem, sondern schlicht die Ausgangslage, die es zu gestalten gilt. Auf der anderen Seite geht es um die Evolution des Vorhandenen.“¹⁹

Mark Terkessidis schlägt dafür den operativen Begriff der *Interkultur* vor, der auch in dieser Arbeit grundlegend ist:

In meinem Verständnis von Interkultur geht es also nicht wie im Multikulturalismus um die Anerkennung von kulturellen Identitäten, die Relativität unterschiedlicher Perspektiven oder das Zusammenleben der Kulturen, sondern das Ziel ist die Veränderung der charakteristischen Muster, die aktuell mit der Vielheit nicht mehr übereinstimmen.²⁰

Zu eben dieser interkulturellen Gestaltung und Evolution konstruktiver Kräfte und Aspekte einer Einwanderungsgesellschaft tragen die filmischen Arbeiten von Akin und Arslan bei.

Die Frage nach dem von deutsch-türkischen Typisierungen unabhängigen Filmschaffen Akins und Arslan — deren individuellen Themenkomplexen und persönlichen Motivationsfaktoren — stehen im Kontext dieser Arbeit demnach im Vordergrund.

Von Hamburg-Altona nach Berlin-Kreuzberg — in Thomas Arslans Film ‚Geschwister‘ aus dem Jahr 1996 geht es um ausländische Jugendliche, deren Lebensgefühl sich nicht mehr mit deutsch oder türkisch oder deutschtürkisch umschreiben lässt. Obwohl in diesem Film der Spagat zwischen familiärer Eingebundenheit und Großstadtsozialisation immer noch Thema war, rückte er ihn zugunsten einer ganz eigenen Daseinsform in den Hintergrund.²¹

Die detaillierte Analyse der Spielfilme *Ferien* (2007) und *Auf der anderen Seite* (2007) soll damit nun die Subsummierung beider Regisseure unter dem Begriff des deutsch-türkischen Kinos widerlegen. Dabei wird diese filmspezifische Untersuchung die unterschiedlichen Produktionsbedingungen als auch thematischen und formalen

¹⁹Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*, Suhrkamp Verlag, Berlin, S. 12

²⁰Ebd., S. 131

²¹Leweke, Anke (07.03.2011): Entspannt und humorvoll. Ein Rückblick auf 25 Jahre Migrantenkino in Deutschland, in: Online-Portal *Deutschlandradio Kultur*, unter <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1406025/> (Letzter Zugriff 15.04.2011)

Arbeitsweisen beider Regisseure herausstreichen und somit ihren individuellen Charakter als Teil der gesamten, vielfältigen und komplexen deutschen Filmlandschaft bestätigen.

Auch wenn vor allem Fatih Akin lange Zeit medial primär unter dem Schlagwort *Migrantenkino* rubriziert²² wurde, so wird in dieser Arbeit deutlich gemacht, dass diese Art der limitierenden Kategorisierungen weder den jeweiligen Filmemachern noch der vielfältigen Lebensrealität Deutschlands gerecht werden kann:

„Der schöne Tag“ zeigt uns mit seiner perfekt zweisprachigen Heldin einen Alltag, der in einer globalisierten, von Migrantenbewegungen geprägten Welt, selbstverständlich ist. Ohnehin scheinen die Helden und Heldinnen dieser Filme, die sich selbstbewusst zwischen den Welten bewegen, weiter zu sein als der öffentliche Diskurs. Auf der Leinwand begegnet uns Deutschland als das Einwanderungsland, das es eigentlich nicht sein will.²³

Unter den Voraussetzungen deutsch-türkischer Konstellationen werden beide Künstler bewusst als deutsche Regisseure wahrgenommen, ohne den Begriffen des deutsch-türkischen bzw. deutschen mehr erkenntnisformende Belehrungen abringen zu wollen, als dass sie lediglich Aufschluss über vornehmlichen Schaffens- und Lebensraum der Künstler erlauben.

Sowohl Akin als auch Arslan werden in der internationalen Rezeption, sprich Filmfestivals etc., als Filmemacher des jungen deutschen Films²⁴ bzw. der Berliner Schule²⁵ bezeichnet. Besonders die eigene Positionierung der Regisseure – Akin, der seine großen Vorbilder im amerikanischen Kino und vor allem in Martin Scorsese sieht²⁶, und Arslan, dessen Filme sowohl theoretisch als auch ästhetisch mit der von ihm mitbegründeten Berliner Schule korrespondieren – spielt eine zentrale Rolle in der Analyse beider als konstruktive Kräfte in der vielschichtigen Filmlandschaft Deutschlands. So dienen beide als aktuelle

²²Farzanefar, Amin (09.08.2003): Migrantenkino heißt jetzt Mittelmeerkino. Der Filmregisseur Fatih Akin sieht die ethnische Emanzipation der Einwandererkinder vollendet, in: Online-Ausgabe *Berliner Zeitung*, unter: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2003/0809/feuilleton/0006/index.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²³Leweke, Anke (07.03.2011): Entspannt und humorvoll. Ein Rückblick auf 25 Jahre Migrantenkino in Deutschland, in: Online-Portal *Deutschlandradio Kultur*, unter: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1406025/> (Letzter Zugriff 15.04.2011)

²⁴DPA Reuters (16.02.2004): Berlinale. Goldener Bär für Fatih Akin, in: Online-Ausgabe Stern, unter: <http://www.stern.de/kultur/film/berlinale-goldener-baer-fuer-fatih-akin-520290.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁵Foerster, Lukas (14.10.2006): Neue Berliner Schule, in: critic.de — Die Filmseite, unter: <http://www.critic.de/special/neue-berliner-schule-1503/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁶Kramer, Gery M. (02.09.2010): Interview with Soul Kitchen director Fatih Akin, in: Online-Ausgabe Citypaper [Philadelphia]. Philadelphia's independent weekly Newsletter, unter: <http://citypaper.net/blogs/criticalmass/2010/09/02/interview-with-soul-kitchen-director-fatih-akin/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Seismographen deutscher Lebensrealitäten und bringen diese in ihren Filmen zum Ausdruck.

1.3 Forschungsstand und methodische Aufbau

Der methodische Aufbau dieser Diplomarbeit wird wie folgt ausfallen: Zunächst wird als theoretische Grundlage der Begriff *Nation* im Kontext der Filmwissenschaft erläutert. Nation soll in diesem Fall als ein beschreibender Begriff umrissen werden. Diese Basis erlaubt darauffolgend eine kohärente Verbindung herzustellen zwischen der vorab begründeten Verwendungsprämisse des Terminus *Nation* und der Rolle des nationalen Kinos bei der Nationenbildung. Die Darstellung verschiedener Konzepte nationaler, europäischer Filmkulturen und der daraus entstehenden Frage, ob ein solcher Entwurf als nationaler Identitätsgarant fungieren kann, werden den theoretischen Bezugsrahmen fundieren, aufgrund dessen im Verlauf dieser Arbeit ermittelt werden kann, welche Rolle Fatih Akin und Thomas Arslan in diesem Zusammenhang spielen. Damit einher geht eine Analyse des anglophonen, amerikanischen *Hollywood*-Kinos — fokussiert auf die in Rahmen dieser Arbeit relevanten Aspekte —, nicht zuletzt um das Anliegen eines europäischen *Art Cinema* bzw. *Autorenkinos* herausarbeiten zu können, da die jeweilige Haltung der hier behandelten Regisseure gegenüber der internationalen Dominanz Hollywoods ihre eigenen Ambitionen definiert.

In den darauf folgenden Kapiteln wird der Bezugsrahmen einer *deutsch-türkischen* Kulturgemeinde aufgestellt. Spätestens seit dem massiven Anwerben von vor allem italienischen und türkischen Arbeiterkräften in den 1960er-Jahren, verändert sich auch die kulturelle Landschaft Deutschlands. Offiziell wurde diese kulturelle Vielheit der in Deutschland lebenden Bevölkerung sehr spät erst anerkannt:

Spät, sehr spät, 1998 unter der Ägide der rot-grünen Bundesregierung, wurde die Bundesrepublik erstmals offiziell als Einwanderungsgesellschaft definiert. 2000 folgte dann die Änderung des Staatsangehörigkeitsrechtes aus dem 1913. Auch wenn das Gesetz viele Tücken besitzt, so war es doch eine substantielle Abkehr von *Jus sanguinis*, jenem Prinzip, welches Deutschsein ausschließlich ans Blut, an die direkte Abstammung knüpfte.²⁷

²⁷Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp Verlag, Berlin, S. 29f.

Es ist wichtig, von einem irreführenden Integrationskonzept abzulassen, dass von einer normativen *Leitkultur* und einer sich zu integrierenden *Minderheiten* ausgeht.²⁸ Terkessidis praxisorientierter Konzept der *Interkultur*, bietet dabei einen sinnvollen Ansatz und eine konstruktive Alternative zum Multikulturalismus um strukturell neue Beziehungen aus unterschiedlichen Kulturkreisen entstehen zu lassen:

Dabei wird Interkultur als Verfahrensweise beschrieben. Denn im Gegensatz zu multikultureller Gesellschaft wird kaum einmal von interkultureller Gesellschaft gesprochen: Interkultur ist eben kein utopischer Begriff, sondern eine Handlungsregel. Der Begriff Interkultur hat daher keine primär ethnische Bedeutung — er bedeutet, etwa wie im Sinne der frühen Culture Studies, ein übergreifendes Prinzip der Organisation. Nicht die Unterschiedlichkeit der Kulturen oder der gegenseitige Respekt stehen im Vordergrund — es heißt nicht *Interkulturen*, sondern *Interkultur*, also Kultur-im-Zwischen. Und das ist eine treffende Beschreibung für den Ausgangspunkt und Prozess: Es geht um das Leben in einem uneindeutigen Zustand und die Gestaltung einer noch unklaren Zukunft. [...] Es geht [...] um das Knüpfen neuer Beziehungen.²⁹

Diese zukunftsorientierte Handlungsanweisung soll bei den Überlegungen einer *deutsch-türkischen* Kulturgemeinschaft den Ausgangspunkt bilden und kulturelle Unterschiede als Chance für eine Zukunft der Vielheit begriffen werden. Denn, wie Terkessidis richtig fragt:

Wenn schon die Personen mit Migrationshintergrund, die in Deutschland geboren wurden, fortgesetzt zu anderen gemacht werden, welche Perspektive bietet sich dann für »Quereinsteiger« oder Neuankömmlinge?³⁰

Der unreflektierte Rückgriff auf folgenschwere Irrtümer, dass Menschen mit Migrationshintergrund schon per se *anders* sind, ist die falsche Herangehensweise um über Kultur zu reden, da sie bereits in sich von vornherein Differenzen manifestiert und somit eine nützliche Perspektive für die Zukunft verhindert.³¹ Dies sind Konstellationen, mit denen auch Arslan und Akin in ihrem Schaffen konfrontiert werden; Themenkomplexe, die in dieser Arbeit analysiert werden.

²⁸ „Der Begriff Integration, der seit 2000 wieder die Debatte beherrscht, transportiert also bereits historische Wahrnehmungen und macht damit seine Handlungspositionen möglich bzw. unmöglich. Tatsächlich trägt der Begriff noch schwer am Erbe des Provisoriums [der Annahme, dass die aus der Türkei und Italien angeheuerten Gastarbeiter Deutschland wieder verlassen würden, Anm. der Autorin]. Denn noch heute werden die Personen mit Migrationshintergrund als eine Sondergruppe in der Gesellschaft betrachtet, die an die herrschenden Standards herangeführt werden muss.“, Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*, Suhrkamp Verlag, Berlin, S. 46f.

²⁹ Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*, Suhrkamp Verlag, Berlin, S. 10

³⁰ Ebd., S. 79

³¹ Vgl. Ebd., S. 79ff.

Als Grundlage dafür werden historische Entwicklungen in Deutschland in den darauf folgenden Kapiteln bzgl. einer *deutsch-türkischen* Kulturgemeinschaft skizziert. Die wichtige aufklärerische Arbeit einiger Regisseure, wie zum Beispiel Tefik Başer oder Rainer Werner Fassbinder, über soziale Missstände türkischer Gastarbeiter und Migranten in Deutschland werden dabei honoriert, jedoch das Schaffen späterer Generationen eines Fatih Akin und Thomas Arslan als nicht mehr symptomatisch *deutsch-türkisches* Kino, gar *Cinéma du métissage*, sondern vielmehr als integraler Bestandteil des *deutschen* Kinos begriffen werden. Die Übersicht über die internationalen und nationalen Auszeichnungen des deutschen Films veranschaulicht dies.

Den praktischen Abschnitt dieser Arbeit bilden die dann folgenden Filmanalysen von Fatih Akins *Auf der anderen Seite* (2007) und Thomas Arslans *Ferien* (2007). Die unterschiedlichen theoretischen Positionen, Themenbereiche und Methoden der beiden Regisseure Filme zu machen, ist ein exemplarisches Zeichen für vielfältiges, kreatives Schaffen in Deutschland.

2. *Nation* im Kontext der Filmwissenschaft

2.1 *Nation* als deskriptiver Begriff

Dem Denkbild *Nation* im Kontext nationaler Filmkulturen soll im Rahmen dieser Arbeit zwar keine umfassende Analyse auf diversen wissenschaftlichen Ebenen vorausgehen, da ein solches Unterfangen den theoretischen Unterbau für diese Arbeit überlaufen würde. Vielmehr sollen in diesem einleitenden Theorieabschnitt unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten sowie Anwendungspotenziale des Terminus *Nation* aus den Disziplinen der Politikwissenschaft und Kulturwissenschaften zur Bestimmung nationaler Filmkulturen herangezogen werden. Dabei gilt analog zu Ulrich Becks Ausführungen:

Eine Nationalgesellschaft [*eine* nationale Kulturgemeinschaft, *eine* nationale Filmkultur etc., Anm. der Autorin] ist ein Unbegriff. Es können nur viele Nationalgesellschaften [nationale Kulturgemeinschaften, Filmkulturen etc., Anm. der Autorin] existieren, die durch gegenseitige, eben internationale Anerkennung entstehen und bestehen.³²

Grundlegend und in Anlehnung an Joseph Garncarz³³, kann die Kategorie *Nation* stärker beschreibend als ideologisch und normativ nutzbar gemacht werden. In diesem Sinne soll der Terminus geografische Grenzen eines Landes und darüber hinaus dessen Kultur kennzeichnen, weniger theoretische Konzepte oder Werte und Normen, welche mit einer politischen Nation assoziiert werden. Garncarzs Feststellung, nach welcher kulturelle Universalien innerhalb eines Gesellschaftsgefüges normalerweise aufgrund ihrer mannigfaltigen Verflechtungsgegebenheiten zunehmen³⁴, erweist sich auch im Kontext dieser Arbeit als sinnvoller Grundgedanke. Impliziert wird somit, dass die Kultur eines Landes sich nicht zwingend fundamental von anderen Nationalkulturen unterscheiden muss. Vielmehr führen kulturelle Institutionen und Produktionen wie Literatur, Theater oder Film zu kulturellen Abgrenzungserscheinungen.

Dies bedeutet auch, dass die Definition einer nationalen Kultur eng verbunden ist mit dem Prozess der politischen Staatenbildung. Ein Blick in die europäische Geschichte offenbart,

³²Beck, Ulrich (2004): Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden, Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 46

³³Garncarz, Joseph (2008): The emergence of nationally specific Film cultures in Europe, 1911-1914, in: Abel, Richard / Bertellini, Giorgio / King, Rob [Hrsg.]: Early Cinema and the „National“, John Libbey Publishing Ltd, Leicester Road, New Barnet, Herts EN5 5EW, United Kingdom

³⁴Ebd., S. 192ff.

dass die Entwicklung der Nationalstaaten unterschiedlich schnell voranschritt, wobei — hier nur verkürzt pointiert — Frankreich, Spanien und England bereits im 18. Jahrhundert, Deutschland und Italien allerdings erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem politischen Spielfeld nationalstaatlich Position bezogen. Hinzu kommt die Tatsache der zahlreichen Sprach- und Ethnizitätsgemeinschaften, die oftmals über staatliche Grenzen hinausreichen und sich viele europäische Nationen somit aus mehr als nur einer Sprachgruppierung zusammensetzen. Als offizielle Nationalsprache gilt jedoch in der Regel die mehrheitlich gesprochene Sprache, denn:

Since commercial entertainment institutions are interested in maximizing their audience for economic reasons, the popular culture of any one country is dominated by the preferences of its largest population group.³⁵

Damit wird aber auch bewusst, dass aufgrund dieses nötigen Homogenisierungsdiskurses linguistische Minderheiten in der Filmbranche üblicherweise weder Zugang zu entsprechenden Förderungsmitteln noch Infrastruktur bekommen. Dennoch gibt es Beispiele von Minderheitenkinos, die den Sprung in die Mainstreamkinos mittels dezidiert politischen und kulturellen Engagements geschafft haben:

The Québécois [cinema, Anm. der Autorin] has benefitted from cultural and political support strong enough to propel its major national director, Denys Arcand, into international fame. Cinemas such as the Welsh have not achieved such prominence nor, within settler societies, have Aboriginal, Maori or Native American cinemas, nor indeed, within an immigrant society, has Chicano cinema, though Afro-American cinema reaches back to Oscar Micheaux and has broken into the mainstream with Spike Lee and others.³⁶

Einen der wichtigsten Aspekte hinsichtlich cineaster internationaler Beziehungen bildet also der generelle wirtschaftliche Raum und im Speziellen die ökonomischen Berührungspunkte einzelner Staaten. Dabei unterscheidet man zwischen den Begrifflichkeiten *Staat* und *Nation*. Der *Staat* beschreibt und beinhaltet ein abgestecktes Ensemble von Gesetzesregelungen und Institutionen. *Nation* markiert dagegen eher jenes kulturelle Verbindungsnetz, das die formale Konstituierung zusammenhält. Das Bewusstsein von internationalen Beziehungsgeflechten und Spielregeln bildet ein analytisches Fundament hinsichtlich der Evaluierung nationaler Kinos, denn auf dem

³⁵Garncarz, Joseph (2008): The emergence of nationally specific Film cultures in Europe, 1911-1914, in: Abel, Richard / Bertellini, Giorgio / King, Rob [Hrsg.] (2008): Early Cinema and the „National“, John Libbey Publishing Ltd, Leicester Road, New Barnet, Herts EN5 5EW, United Kingdom, S. 186

³⁶Crofts, Stephen (2002): Reconceptualizing National Cinema/s. Part II. Varieties of National Cinema Production, in: Williams, Alan [Hrsg.]: Film and Nationalism, Rutgers State University Press, London, S. 25-51, S. 38

Spielfeld der Industrie des Filmemachens kann aufgrund der unterschiedlichen staatlichen Voraussetzungen keine Chancengleichheit garantiert werden.

Um diese komplexen Wechselwirkungen sinnvoll zu untersuchen, muss man sich einen schematischen Überblick über die jeweilig relevanten historischen Kontexte verschaffen. Die internationalen wirtschaftlichen Beziehungen zwischen den jeweiligen nationalen Kinos waren vor dem ersten Weltkrieg anders beschaffen als während der sogenannten goldenen Jahre des amerikanischen Studio-Systems (ca. ab dem ersten Weltkrieg bis in die späten 1950er-Jahre). In der jüngeren Zeit scheint die amerikanische Dominanz virulenter als zuvor, gebärdet sich gleichzeitig aber als weniger kulturell amerikanisch und verunsichert somit die sich konventionalisierte Polarität zwischen kommerziellen Hollywood und intellektuellen europäischen Kino.³⁷

Weiters ist anzumerken, dass nationale Kulturen natürlich, wie bereits im Vorwort darauf hingewiesen, als dynamische Prozesse aufzufassen sind. Mit Veränderungen innerstaatlicher Funktionsnetze, wie Medieninstitutionen oder Entwicklungen internationaler Beziehungsstrukturen einzelner Länder, gehen kulturelle Verschiebungen in einem Land einher. Die Geschwindigkeit und der Grad der Veränderung sind dabei variabel und schwer vorhersehbar. Nationale Kulturen sind somit alles andere als statische, unveränderliche oder gar ruhende Strukturen.

Das Verhältnis von Nation und Film ist also historisch bedingt und kann in den unterschiedlichen Kulturgemeinschaften noch zusätzlich variieren. Ob innerhalb der Variationen stringente Universalien hinsichtlich der Relation von Film und Nation auszumachen sind, bleibt offen.

³⁷Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 1ff.

2.2 Film und Nationalismus

In the beginning, the cinema appeared to many observers to be the first truly global, transnational medium, for this simple reason: it had no, or very little, language. Later, during its first decade, it acquired language (inter titles) but still had no speech.³⁸

Um den Wechselwirkungen zwischen der Entwicklung von Nationen und deren länderspezifischen Filmprodukten auf den Grund gehen zu können, ist es nötig, zu den Anfängen des Kinos zurückzugehen.

Eine moderne Nation ist nach Benedict Andersons aufschlussreichen Definition Folgendes: „It is an imagined political community — and imagined both inherently limited and sovereign.“³⁹

Obwohl, laut Anderson, erst die verschriftlichte Sprache den eigentlichen Nationalismus erfinden konnte⁴⁰, bemerkt Williams, dass zu der Zeit, als es im Film lediglich Schriftsprache gab, diese von aggressiven nationalistischen Bestrebungen vergleichsweise unberührt blieben⁴¹.

Film war in seiner Anfangsphase bereits ein von Natur aus internationales Medium, denn um eine ausländische Version eines Filmes zu machen, brauchte man lediglich die Zwischentitel in die entsprechende Sprache zu übersetzen. Nationale Hürden kamen erst mit dem gesprochenen Wort. In diesem Kontext ist ebenso der technische Aspekt ausschlaggebend. Man könnte argumentieren, dass mit Tonaufnahmen das gesprochene Wort konserviert und objektiviert und somit für kulturelle Manipulation und Analysen geöffnet wurde.⁴²

Laut Anderson kann ab dem Zeitpunkt einer offiziellen, vereinenden Schriftsprache, die Nation als eine solide Gemeinschaft im historischen Prozess gedacht werden. Auch wenn der zeitliche und geographische Wahrnehmungshorizont des Einzelnen relativ beschränkt ist, so kann er dennoch uneingeschränktes Vertrauen in die ständigen anonymen und

³⁸Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 1ff.

³⁹Anderson, Benedict (1991): Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Verso, 2. Auflage, London & New York, S. 6

⁴⁰Ebd., S. 13

⁴¹Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 3ff.

⁴²Ebd., S. 2-4

gleichzeitigen Aktivitäten der übergeordneten Nation haben⁴³. Diese beiden Grundsteine sind scheinbar charakteristisch für das *klassische* narrative Kino; basierend auf der literarischen Vorlage der Novelle⁴⁴.

Andersons Analyse des Nationalismus attestiert selbigem eine Entwicklung mit relativ eindeutigen Phasen. Von einem sogenannten *anti-metropolitan Widerstand* europäischer Kolonien der westlichen Hemisphäre⁴⁵ hin zu einer Verdichtung, die trotz der Bündelung unterschiedlicher Sprachen durch modere, audiovisuelle Massenmedien existieren können. Ausschlaggebend in dieser Weiterentwicklung, für die die Existenz einer Schriftsprache in Andersons Konzept unabdingbar ist, ist das Hervorbringen eines idealen Modells des absolut unabhängigen Nationalstaates. Ab ca. der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat dieses Modell einen rigorosen Standard der exklusiven Inklusivität (eine Nation inkludiert alle Teilhaber einer bestimmten sprachlichen Gemeinschaft innerhalb eines historisch kohärenten, leeren Raumes) erstellt, welcher Dienerschaft und Sklaverei abgeschafft, Bildung gefördert, Stimmrecht verbreitet etc.

Schriftsprache war also laut Andersons Ausführungen ausschlaggebend in den frühen Nationsausformungen. Schrift hat demnach die Verbreitung von nationalen Dokumenten wie z.B. Wörterbüchern und Grammatiken ermöglicht. Schrift war also der Garant für die Wahrung und Verbreitung des nationalen Konzepts. Genau darin sieht Williams ein ernstes Problem für Wissenschaftler, die sich auf Andersons Konzept berufen. Williams schließt sich Rick Altmanns Kritik an Anderson an, dass letzterer sich lediglich auf den Moment konzentriert in dem eine Nation gebildet wird und damit verfehlt, die ständige Prozesshaftigkeit, die er beschreibt, anzuerkennen:

Nationhood, on other words, is not merely established, it must be *maintained*; its definition, therefore, will inevitably shift over time.⁴⁶

Williams weist darauf hin, dass darüber hinaus den modernen Massenmedien eine unbedingt richtungsweisende Rolle im stetigen Erhaltungs- und Neudefinitionsprozess von Nationalismen spielen. Mehr als nur einfach der Nation zugeordnet zu sein, sei Film ein maßgeblicher Mitspieler im Prozess der Nationenbildung:

the cinema and other mass media would be essential arenas for conflicting interest groups to quarrel over the definition of 'nation'. [...] As Altmann points out, national anthems and other symbols of nationhood are

⁴³Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 2. Auflage, London & New York, S. 5

⁴⁴Ebd., S. 5

⁴⁵Ebd., S. 65

⁴⁶Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: *Film and Nationalism*, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 3

perpetual points of conflict, and such conflicts are routinely carried out in the mass media, with cinema having a place of pride on the cultural and technological battleground.⁴⁷

Das von Anderson vertretene Konzept des Nationalen basierend auf der Schriftsprache bzw. der offiziellen Nationalsprache, wirkt nicht nur angesichts der globalisierenden Massenmedien überholt, denn:

nation' and 'nationalism' are no longer adequate terms to describe, let alone analyse, the political entities described as such, or even the sentiments once described by these words. It is not impossible that nationalism will decline with the decline of the nationstate, without which being English, Irish or Jewish, or a combination of all these, is only one way in which people describe their identity among the many others which they use for this purpose, as occasion demands. It would be absurd to claim that this day is already near. However, I hope it can at least be envisaged.⁴⁸

2.3 Konzepte nationaler Filmkulturen

Das Konzept nationaler Filme definiert sich allgemein aus der Perspektive der Filmproduktion eines Landes heraus. Dabei kann entweder die gesamte heimische Produktionsleistung oder aber nur ein Teilbereich davon in Augenschein genommen werden. Im letzteren Fall wird in der Regel auf jene Teilproduktion Gewicht gelegt, welche zu einer homogenen und ideellen nationalen Identitätsbildung beiträgt. Dieses tendenziöse Definitionskonzept erweist sich allerdings als relativ limitiert und einschränkend, trägt es doch den realen Gesellschaftsstrukturen und Produktionsbedingungen eines Landes nicht Rechnung. Wie schon oben bemerkt, muss das soziopolitische Gefüge eines Landes wiederholt kritisch und aufmerksam betrachtet und zu jedem Zeitpunkt aufs Neue hinterfragt werden, bevor man Thesen bezüglich seiner Identität im Kontext nationaler Filme aufstellen kann. Nicht nur stellt der Aspekt der inländischen Filmproduktion eine immer stärkere heterogene Facette nationaler Filme dar. Auch der Versuch einer Auswahl von identitätsstiftenden Filmassortiments kann nicht ohne Bezugnahme auf die gewichtige Seite der Rezipienten und also der mehrheitlichen

⁴⁷Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 4

⁴⁸Hobsbwan, Eric J. (1990): Nations and Nationalism since 1780. Program, myth, reality, Cambridge University Press, 2nd. ed., UK, S. 192

Nachfrage erfolgen. Denn das, was Zuschauer tatsächlich sehen und rezipieren ist ebenso so ernst zu nehmen wie das, was seitens der Filmindustrie produziert wird.

In diesem Sinne argumentiert auch Andrew Higson für die Erwägung der Rezeption durch eine nationale Zuschauergemeinschaft, lässt dabei aber auch nicht die Produktionsbedingungen außer Acht. Higson geht nicht von der Annahme bestehender und lang erprobter Formen nationaler Filme aus, vielmehr setzt er sich mit den unterschiedlichen Facetten des Begriffs des Nationalen auseinander und zeigt anhand dieser Variation entsprechende Schattierungen in nationalen Filmprodukten⁴⁹.

Zunächst wird deutlich, dass das Konzept des nationalen Films in zahlreichen Konstellationen aus ebenso vielschichtigen Beweggründen funktionalisiert wurde⁵⁰. Es erweist sich als prekär, von einem richtungsweisenden, kanonisierenden und in allen Kreisen akzeptierten Diskurs des nationalen Films zu sprechen. Die dahinter liegenden unterschiedlichen Motivationen zur Übereinkunft auf ein Konzept des nationalen Films könnten wie folgt summiert werden:

First, there is the possibility of defining national cinema in economic terms, establishing a conceptual correspondence between the terms 'national cinema' and 'the domestic film industry,' and therefore being concerned with such questions as: Where are these Films made, and by whom? Who owns and controls the industrial infrastructures, the production companies, the distributors and the exhibition circuits? Second, there is the possibility of a text-based approach to national cinema. Here the key questions become: What are these films about? Do they share a common style or world view? What sort of projections of the national character do they offer? To what extent are they engaged in 'exploring, questioning and constructing a notion of nationhood in the films themselves and in the consciousness of the viewer'? Third, there is the possibility of an exhibition-led, or consumption-based, approach to national cinema. Here the major concern has always been to do with the question of which films audiences are watching, and particularly the number of foreign, and usually American films which have high-profile distribution within a particular nation-state — a concern which is generally formulated in terms of an anxiety about cultural imperialism. Fourth, there is what may be called a criticism-led approach to national cinema, which tends to reduce national cinema to the terms of quality art cinema, a culturally worthy cinema steeped in the high-

⁴⁹Vgl. Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Williams, Alan [Hrsg.]: Film and Nationalism, Rutgers State University Press, London, S. 52-67

⁵⁰Ebd., S. 52ff.

cultural and/or modernist heritage of a particular nation-state, rather than one that appeals to the desires and fantasies of the popular audiences.⁵¹

Damit werden drei Aspekte hinsichtlich der Bestimmung nationaler Filmproduktionen beleuchtet. Zunächst muss seitens der Produktionsumstände konstatiert werden, wie sich das finanzielle Netz um die Entstehung eines Films zusammensetzt. Wer ist für die Produktion zuständig und wo sind die Filmemacher und Verleiher ansässig bzw. in welcher Art und Weise sind die industriellen Infrastrukturen der Produktion arrangiert? Nebst diesen wirtschaftlich-ökonomischen Vorbedingungen eines Films spielt die inhaltliche Textebene eine gewichtige Rolle. Dabei muss untersucht werden, ob gewisse Filme eine Schnittmenge an Thematiken, ästhetischen Stilen oder Ähnlichem teilen, die zum Beispiel bewusst nationale Markierungen darstellen und transportieren.

Darüber hinaus rückt auch die Rezipientenseite in den Vordergrund, denn anhand einer Analyse von Filmrankings kann eine Aussage bezüglich nationaler Filmkulturen gemacht werden. Hier geht es um die Popularität bestimmter Filme, vor allem die Relation zwischen heimischen und ausländischen Produktionen. Der Marktanteil inländischer Filme gegenüber jenen Hollywoods wird in diesem Zusammenhang oft als Qualitätsreferent gewertet. So gelangt man schließlich zu den sogenannten *Art Cinema*-Produktionen, die sich willentlich und bewusst dem Diktat amerikanischer Hollywood Filme widersetzen um somit eine auf Differenzierung und Abgrenzung beruhende Identität zu fördern.

Hier stimmen Garnicarz und Higson in ihren Beobachtungen überein, dass das Konzept des nationalen Films häufig eher parteiisch als beschreibend herangezogen wird. Mit anderen Worten, wird oft hervorgekehrt was nationales Kino sein und können sollte, anstatt vorrangig die aktuellen cineastischen Erfahrungen des Publikums zu dokumentieren.

Die Idee eines nationalen Kinos „has been appropriated in a variety of ways, for a variety of reasons: there is not a single universally accepted discourse.“⁵²

Higson offeriert mit seiner Argumentation eine mögliche Konzeptualisierung der dominierenden Annäherungen an das Thema. Zentral ist hierbei seine Feststellung, dass die Mehrheit der Gelehrten nationales Kino einfach mit der Quantität der produzierten Filme in oder von einem Land gleichsetzen, während Konsumraster von Filmen, die ausnahmslos immer eine Bandbreite von internationalen Filmen beinhalten, unbeachtet bleiben. Durch die Konzentration auf Produktionsbedingungen gehen sie davon aus, dass

⁵¹Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Williams, Alan [Hrsg.]: Film and Nationalism, Rutgers State University Press, London, S. 52-67, S. 52f.

⁵²Ebd., S. 52

nationales Kino auf konzeptuell unterschiedliche Produktionssektoren heruntergebrochen werden kann.⁵³

Stephen Crofts schlägt hingegen eine Typologie von idealisierten Arten nationaler Kinos als Behelf vor⁵⁴. Hierbei können nationale Kinos mehrere unterschiedliche Formen von Kino produzieren: *Kunstfilme*, die auf spezialisierte, intellektuelle Märkte hin abzielen; *Third Cinema*, das die Frage des Wettkampfes mit Hollywood aufwirft, indem es kommerzielles Mainstreamkino kritisiert; rein *kommerzielles Kino*, welches sich von Hollywood durch seine spezifische Landessprache und kulturellen Themen absetzt; wobei die meisten nationalen Kinos allerdings ein Korrelat aus diesen unterschiedlichen Kategorien sind.

Williams findet diese Form der Typologisierung zwar hilfreich, warnt aber davor sich dahingehend leiten zu lassen, dass es so etwas wie ein nationales Kino überhaupt gäbe. Eher schließt er sich Altmanns Meinung an, dass man Filmgenres studiert⁵⁵ — als Räume des Konflikts zwischen unterschiedlichen Interessengruppen, wobei auch Filmgelehrte als eine Interessengruppe unter vielen gelten.

Anzeichen eines solchen Konflikts werden zum Beispiel in Frankreich sichtbar: Eine Art Krieg ist erst kürzlich zwischen französischen Regisseuren und Kritikern ausgebrochen. Entgegen dem Vorwurf, dass mit negativen Kritiken über heimische Filme und der Glorifizierung amerikanischer Produktionen die französische Filmindustrie zerstört werden soll, behaupten die Kritiker, dass französische Filmemacher verwöhnte Kinder seien, nur dank staatlicher Subventionen Filme machen könnten, amerikanische Filme schlicht besser seien und es die Aufgabe eines Kritikers sei, diese unangenehme Wahrheit auszusprechen.⁵⁶ Williams bemerkt hierzu, dass

the French cinema industry, almost uniquely in Europe, produces a small but fairly regular number of mainstream 'hit' productions (Stephen Crofts' third category), chiefly in the two great genres of postwar French filmmaking — comedy and historical costume drama.⁵⁷

⁵³Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Williams, Alan [Hrsg.]: Film and Nationalism, Rutgers State University Press, London, S. 52-67

⁵⁴Vgl. Crofts, Stephen (2002): Reconceptualizing National Cinema/s. Part II. Varieties of National Cinema Production, in: Williams, Alan [Hrsg.]: Film and Nationalism, Rutgers State University Press, London, S. 25-51

⁵⁵Vgl. Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24

⁵⁶Ebd., S. 4-6

⁵⁷Ebd., S. 5

Im Rahmen dieser Debatte scheint allerdings keine der beiden Seiten Interesse an oben genannten Genre-Produktionen zu zeigen und im Rahmen des öffentlichen Disputs existieren sie als Teil des französischen nationalen Kinos gar nicht.

In a sense, it is whatever you need it to be to make a point on the ongoing struggle to conceptualize France, and the cinema. Typologies of the various perspectives from which one may participate in the struggle, such as offered in this collection and elsewhere, are helpful as long as we do not forget that the underlying process is *dynamic* and perpetually *unfinished*. We must also remember that such typologies tend to make 'national cinemas' seem things-in-themselves, and not part of a complex dynamic in which they do things *to* or *for* nations.⁵⁸

2.4 Nationales Kino und nationale Identität

Nun zu einigen Prozessen und den Vorbedingungen, welche eine länderspezifische Filmpraktik durch eine prägnante Bandbreite von textuellen Methoden oder eine symptomatische, industrielle Verfahrensweise bedingen und die jenen Filmen eine markant nationale Identität zu konnotieren versuchen. Dabei muss natürlich immer die weitläufige Frage nach soziokulturellen und –politischen Bedingungen mitgedacht werden, die das theoretische Konzept des Nationalen vorantreibt. Allgemein gesagt müssen also die Umstände ermittelt werden, unter denen die Idee der nationalen Identität und Einheit postuliert wird. Im Umkehrschluss lässt sich somit zeigen, dass der Versuch, nationales Kino zu identifizieren, immer den zu Grunde liegenden Beweis der nationalen Einheit und gesellschaftlichen Kohärenz vorauszusetzen scheint. Elementar für dieses Anliegen ist demnach die Proklamation einer einzigartigen Identität und einer unumstößlichen und doktrinären Bandbreite von Bedeutungseinheiten:

The process of identification is thus invariably a hegemonizing, mythologizing process, involving both the production and assignation of a particular set of meanings, and the attempt to contain, or prevent the potential proliferation of other meanings. At the same time, the concept of national cinema has almost invariably been mobilized as a strategy of cultural (and economic) resistance: a means of asserting national autonomy in the face of (usually) Hollywood's international domination.⁵⁹

⁵⁸Vgl. Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 5f.

Der Beweggrund, eine stabile nationale Identität zu prolongieren, wird hiermit auf den Punkt gebracht. Es geht oft damit einher, sich gegenüber Hollywood zu beweisen und die eigene filmische Unabhängigkeit zu postulieren. Dass dieses Konzept der filmischen Nationalidentität angesichts der sich stetig heterogenisierenden Bevölkerung einzelner Staaten längst überholt ist und nicht zuletzt angesichts der Tatsache, dass auch die scheinbare Entität „Hollywood“ nur eine unzulängliche Repräsentation ihrer mannigfaltigen Filmpraktiken ist, liegt auf der Hand.

Die Konstruktion von Nationen aus der Sicht Außenstehender wird essentiell durch die nationalen filmischen Repräsentationen beeinflusst. Das bedeutet, dass die Produktion nationaler Filme und damit die Repräsentationen nationaler Spezifika, ebenso maßgeblich das Bild einer Nation beeinflusst, wie dies die nationalen Küchen, Fußball etc. tun. Um also ein nationales Kino ausmachen zu können, müssen zunächst die dem Produkt Film zugrundeliegenden gesellschaftliche Bedingungen betrachtet werden⁶⁰:

Identifying the coherence [of] a 'national cinema' [and] of a nation will always require sensitivity to the countervailing, dispersive forces underlying them. [...] The nation can subsume into fictional identity all manner of differences, across axes of class, gender, sexual preference, ethnicity, cultural capital, religion, and so on.⁶¹

Die Diskurse um die Rezeption nationaler Filme können demnach zwar homogenisierende Kräfte konzentrieren, wenn auch nur insofern, dass man jeden Film als Repräsentant der gesamten produzierenden Nation identifiziert. So zum Beispiel die Verpflichtung gegenüber einer traumatischen Geschichte als Anzeiger des Deutsch-Seins. Um wirtschaftlich erfolgversprechende Filme zu garantieren, werden kritische Themenkomplexe einer nationalen Gesellschaft meist nur von sehr wenigen Filmemachern adressiert und erreichen folglich in der Regel nur ein sehr kleines Publikum:

Such reductive national-cultural symbolizations crowd out more complex articulations of national identity. This tendency is challenged only at limit-case points where a politicized cinema explores differences of class, gender ethnicity, religion, etc.⁶²

⁵⁹Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S.52-67, S.54

⁶⁰Rosen, Philip (1984): History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch, and Some Problems in the Study of National Cinemas, Iris 2:2, S.78ff.

⁶¹Crofts, Stephen (2002): Reconceptualizing National Cinema/s. Part II. Varieties of National Cinema Production, in: Williams, Alan [Hrsg.]: Film and Nationalism, Rutgers State University Press, London, S. 25-51, S. 41

⁶²Ebd., S. 41f.

Dennoch scheint es einerseits wirtschaftliche und gesellschaftliche Prozesse zu geben, die zu einer Bestimmung von nationaler Identität führen. Andererseits gibt es das hieraus resultierende nationale Filmprodukt, welches gegenüber anderer Länder als nationaler Repräsentant fungiert. Produkt und Voraussetzung bedingen sich wechselseitig, befinden sich im stetigen Prozess und führen unweigerlich zum Keimen nationaler Mythen.

Dieser unweigerliche Prozess der nationalen Mythenbildung⁶³ folgt keiner bewussten Produktion von Ideologie, obwohl der Aspekt politisch-ideologischer Geschicklichkeit und Beeinflussung stets mit anerkannt werden muss. Vielmehr dient er der stärkenden Abgrenzung einer identitiven Bildkomposition gegenüber einer anderen, welche zumeist eine Gefahr des Überbieten-Wollens darstellt. So gesehen kommt der Suche nach einer stabilen Identität, die Versicherung nationaler Prägnanz, Sinnhaftigkeit und Nutzen zu:

Histories of national cinema can only therefore really be understood as histories of crisis and conflict, of resistance and negotiation. But also, in another way, they are histories of a business seeking a secure footing in the marketplace, enabling the maximization of an industry's profits while at the same time bolstering a nation's cultural standing.⁶⁴

Aus dieser Perspektive richten sich die Thesen nationalen Kinos entlang absatzorientierter Wirtschaftsstrategien aus — ein Versuch, differenzierende Einzigartigkeit als Erfahrung von Einheitlichkeit und Kohärenz zu vermarkten. Dazu Elsaesser analog:

Internationally, national cinemas used to have a generic function: a French, Italian or Swedish film sets different horizons of expectation for the general audience — a prerequisite for marketing purposes.⁶⁵

Zur Identifizierung bzw. Herstellung der oben genannten imaginären nationalen Kohärenz/Homogenität, d.h. unverkennbaren Charaktereigenschaften und individuellen Wiedererkennungswerten eines nationalen Kinos, erläutert Higson zwei zentrale konzeptionelle Methoden.⁶⁶ Erstere hat die prüfende Perspektive einer nationalen Filmkultur hinsichtlich einer anderen, fremdartigen. Zweitere definiert sich über die internen heterogenen Strukturmerkmale eines bestimmten Landes. Anders formuliert, besteht die erste Methode im Vergleichen und Kontrastieren zwischen einer nationalen Filmkultur und einer weiteren, die man einer anderen Nation zuschreibt. Dabei werden verschiedene Ebenen der Andersartigkeit herausgearbeitet. Die zweite Methode kann als

⁶³Vgl. Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 52-67

⁶⁴Ebd., S. 54

⁶⁵Elsaesser, Thomas (Juni 1987): Chronicle of a Death Retold: Hyper, Retro and Counter-Cinema, in: Monthly Film Bulletin, Nr. 54, S. 167

⁶⁶Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 52-67, S. 55ff.

ein stärker inwendig fokussierter Prozess bezeichnet werden. Das heißt, dass die Filmproduktion einer Nation stets in Relation zu bereits bestehenden Wirtschaftssystemen und Kulturgemeinschaften derselben Nation untersucht wird:

The first of these means of defining a national cinema is premised upon the semiotic principle of the production of meaning and identity through difference. The task is to try to establish the identity of one national cinema by its relationship to and differentiation from other national cinemas [...].⁶⁷

Mit anderen Worten ist nationales Kino per definitionem immer stets das, was es eben nicht ist. Es ist zum Beispiel weder amerikanisch, noch britisch, daher ist es deutsch.

Auch Elsaesser konstatiert dazu in ähnlicher Weise, dass es Länder gibt, die sich auf einem abgesteckten Gebiet zu erhalten und definieren suchen, und dass dieser Versuch sich durch Wettkampf auszeichnet.⁶⁸ Kulturelle Identität basiert auf dem Erhalt und der Verteidigung von Etikettierungen der Andersartigkeit angesichts der Produkte internationaler Entertainmentgewerbe. Schließlich kann der Prozess, nationales Kino zu definieren und somit selbsterhaltende und einzigartige Identität zu etablieren, sich nur im Kontext des konzeptuellen Diskurses von Differenzialität und Identität als sinnvoll erweisen. Benedict Anderson bemerkt dazu: „nations [...] cannot be imagined except in the midst of an irremediable plurality of other nations.“⁶⁹

Innerhalb dieses Diskurses wird das Kino an sich als selbstverständlich vorausgesetzt:

The task becomes one of differentiating between a variety of apparently nationally constituted modes of cinematic practice and filmically produced signs and meanings.⁷⁰

Higson erkennt, dass dieses Prinzip der Abgrenzung zunehmend problematisch wird, sobald sich Film in einer Wirtschaftsumgebung entwickelt, die sich durch internationale Eigentümerschaft und internationale Zirkulation von Bild- und Tontechniken charakterisiert. Daraus schlussfolgert der Autor die Notwendigkeit, die in der internationalen Arena dominanzsichernde Stellung Hollywoods genauer zu untersuchen. Hollywood heißt hier, die internationale Institutionalisierung bestimmter cinephiler Standards und Wertstellungen hinsichtlich Publikumserfahrung und professionalisierter Ideologien und Theorien, sowie den Einrichtungen von Infrastrukturen der Produktion, des Verleihs, der Vorführung und

⁶⁷Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 52-67, S. 55

⁶⁸Elsaesser, Thomas (1989): The New German Cinema. A History, BFI/Macmillan, London, S. 6f.

⁶⁹Anderson, Benedict (1991): Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Verso, 2. Auflage, London & New York, S. 72

⁷⁰Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 52-67, S. 55

des Marketings, welche die Funktion erfüllen, eben jene Standards und Wertstellungen zu absorbieren, zu regulieren und letztlich zu reproduzieren. Auch wenn die sogenannte klassische Periode Hollywoods und sein Studio-System bereits der Vergangenheit angehören und trotz jedweder Prophezeiungen der 1970er-Jahre zum Untergang des Kinos im Ganzen, sieht Higson die Filmindustrie seit den 1980ern als die Ära des *Multiplex*, des *Packet-Deals*, des Blockbusters und gleichzeitig als das Rivalisieren des Genrefilms, des Serienfilms, selbst wenn der Einsatz- und Auslieferungsort sich nicht mehr hauptsächlich im theatralen/cinealen Gebäudekomplex abspielt:

Hollywood never functions as simply one term within a system of equally weighted differences. Hollywood is not only the most internationally powerful cinema — it has also of course, for many years been an integral and naturalized part of the international culture, or the popular imagination, of most countries in which cinema is an established entertainment form. In other words, Hollywood has become one of those cultural traditions which feed into the so-called national cinemas of, for instance, the western European nations. [...] Being both a naturalized part of national film culture, and also, visibly different, even exotic, Hollywood thus functions as a doubled mode of popular fantasy, hence its propensity to be dismissed as escapism.⁷¹

Diese Feststellung einschränkend muss allerdings die Tatsache bedacht werden, dass Hollywood fast nie als in jeder Hinsicht Anderes begriffen werden kann, da so viele unterschiedliche, nationale Filmkulturen implizit auch immer schon *Hollywood* sind⁷²

⁷¹Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 52-67, S. 56

⁷²Elsaesser, Thomas (Juni 1987): Chronicle of a Death Retold: Hyper, Retro and Counter-Cinema, in: Monthly Film Bulletin, Nr. 54, S. 166

3. Nationale Filmkultur

Higson schreibt dem Nationalstaat eine zentrale Rolle zu, wenn es darum geht, in die Gepflogenheiten der Filmproduktion zu intervenieren, denn das staatliche Gefüge diktiert seit wenigstens 1910 (als die Regierungen das ideologische Potential und Macht des Kinos erkannten und Kino als eine nationale kulturelle Form galt, als Institution mit nationalisierender Funktion) die Parameter und Möglichkeiten eines nationalen Kinos, als wirtschaftlich funktionsfähige und kulturell motivierte Institution.⁷³

Dennoch meint Higson, dass der Staat nur dann unterstützend in die Filmproduktion eingreifen darf, wenn die reale Gefahr besteht, von fremdländischen Produktionen und deren Ideologien und Wertvorstellungen überrollt zu werden; mit einem für die eigene Wirtschaft nachteiligen Effekt. Aus diesen Überlegungen ergibt sich also folgende Schlussfolgerung bezüglich der Analyse von nationalen Kinos: „While it is conceptually useful to isolate a single national cinema, it is necessary also that it is seen in relation to other cinemas.“⁷⁴

Diese auf mehreren Ebene operierende Analyse trifft auch auf die Untersuchung der kulturellen Identität eines spezifischen nationalen Kinos zu. Die Bereiche, die hier besonders betrachtet werden müssen, sind der Inhalt bzw. Themenkomplex eines bestimmten Korpus an Filmen, die dominanten narrativen Diskurse und dramatischen Traditionen vor dem Hintergrund der entsprechenden Gepflogenheiten und anderer grundlegender Materialquellen (dies immer mit besonderem Augenmerk auf jene, die eine Konstruktion von nationaler Herkunft, ob nun literarisch, theatralisch etc., aufweisen)⁷⁵:

In other words, the ways in which cinema inserts itself alongside other cultural practices, and the ways in which it draws on the existing cultural histories and cultural traditions of the producing nation, reformulating them in cinematic terms, appropriating them to build up its own generic conventions.⁷⁶

Darüber hinaus gilt es, eine weitere Ebene in Betracht zu ziehen, die Ebene der Gefühlsstrukturen bzw. Weltansichten, die in den jeweiligen Filmen geäußert werden bzw. sich in ihnen widerspiegeln. Schließlich bleibt noch die formale Stilebene bzw. die formale Systematik der Repräsentation, d.h. welche Formen der Narration und Motivation werden

⁷³Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 52-67, S. 61

⁷⁴Ebd., S. 61

⁷⁵Ebd., S. 62ff.

⁷⁶Ebd., S. 62

angewandt, wie sind Raum und Aktionen konstruiert, wie werden die Narration und Zeit strukturiert, welche Methoden des Schauspiels werden appliziert und welche verschiedene Typen von visuellem Vergnügen und Spektakel kommen zum Tragen. Ebenso zentral sind die Fragen nach der Art und Weise, wie die Filme Zuschauer adressieren und welche Subjektkonstruktionen sie aufweisen, wobei hier wichtig ist festzustellen, inwiefern diese Strukturen zur Konstruktion von Fantasie und zur Regulierung des Zuschauerwissens beitragen⁷⁷.

Einen weiteren zentralen Gesichtspunkt nationalen Kinos stellen die zur Verfügung stehenden Finanzmittel dar, ob nun staatlich oder nicht-staatlich. So suggeriert Williams, dass das heutige kommerzielle nationale Kino als ein Kontinuum gedacht werden sollte, dessen vordergründigster Aspekt eben das Budget ist. So gibt es einerseits das kapitalintensive, stetig gesichtsloser werdende globale Kino der diversen mit dem *Action-Film* verwandten *Genre-Filme*, andererseits das *Low-Budget*, filmfestorientierte *Kunst-, Auteur-* und *unabhängige* Kino. Letzterer Sektor wird als *internationales* Kino verstanden.⁷⁸

The difference between global and international is crucial in today's marketplace: on the film festival and the art house/independent cable channel circuit, a visible national origin is *de rigeur*, almost as important as a visible author/director. These films function, in part, as armchair travel experience for the global couch-potato class. In the middle of the financial continuum, finally, we have the medium-budget 'national' production, designed for a home audience (and closely related audiences — Canada for the United States, Belgium for France, and so on) with comparatively little ambition for the export market.⁷⁹

Williams befindet die Differenzierung der Produktionen auf dem nationalen Level zwischen *Mid-Budget-Filmen* für die heimische Zuschauerschaft und den internationalen *Art-House-Filmen* entscheidend, denn das internationale Kunstkino bedient sich zwar auch nationaler Etikettierungen, aber auf andere Art und Weise als die rein fürs heimische Publikum gedachten Produktionen:

The art-house work is usually *self-consciously* national. The ideal film festival success, to judge by recent history, is a work which goes against the grain of its 'own' national cinema or national state apparatus: the most striking examples would be films banned, denounced, or commercially discouraged in

⁷⁷Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 52-67, S. 63f.

⁷⁸Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 18f.

⁷⁹Ebd., S. 18

their domestic markets. The international *auteur* comes from a national tradition, but defines himself as much against it as within it. The films themselves will often involve 'foreigners' or 'foreign' locations, as in Wongs Kar-wai's *Happy Together* (1997), a 'Hong Kong' film with Chinese characters in which most of the action takes place in South America.⁸⁰

Diese Form des Internationalismus charakterisiert auch die kostspieligen globalen Filme, für die eine internationale Crew und zahlreiche nationale Spielorte, wenn nicht die Regel, so doch üblich sind. Für die mittlere Riege der nationalen Produktionen gilt davon äußerst wenig:

It is in this type of production that national differences are to be observed on various levels — most obviously, of film genre. But more interesting is that it is here that one may find the national differences [...] of a *formal* sort.⁸¹

Damit bezieht sich Williams auf eine Analyse von Michel Chion⁸², in der dieser argumentiert, dass zwar konventionelle Bildabfolgen weltweit relativ standardisiert sind, Tonpraktiken beispielsweise jedoch nennenswerte nationale Unterschiede aufzeigen. Higson unterstützt die Behauptung, dass es keinerlei spezifisch europäische Tonpraktiken gibt und sich die Unterschiede zwischen Italien und Frankreich ebenso deutlich abzeichnen, wie zwischen Frankreich und den USA. Besonders aber die jungen französischen Filmemacher scheinen sich dezidiert gegen die amerikanisierte Ästhetik stellen zu wollen. So nutzt die Mehrheit der französischen Filmemacher nicht die Möglichkeiten des Dolby-Multichannel-Tons aus, da es als eine Art trojanisches Pferd der amerikanischen Tonpraktiken gilt⁸³.

Williams schlägt als eine Möglichkeit, um diese Abweichungen sinnvoll zu untersuchen, vor, die unterschiedlichen nationalen Freigabeversionen eines Films zu vergleichen:

the most striking 'national' differences of film style are to be heard rather than seen. Still, it seems likely that his notion of a universal visual style needs refining. Film editing and the rhythm of filmic action may well still have a 'national' character. David Bordwell argues that a 'pause/burst/pause structure', though originating in combat sequences from martial art films, is deeply characteristic of Hong Kong cinema. And the ever popular 'canned theater' that still satisfies domestic audience in France (but rarely exports well) often retains

⁸⁰Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 19

⁸¹Ebd., S. 19

⁸²Ebd., S. 19ff.

⁸³Ebd., S. 19ff.

the slow, stately editing and acting rhythms of the first wide screen films of the 1950ies.⁸⁴

Diese beiden Unterschiede sind jedoch offensichtlich genrebezogen, und in diesem Kontext können die Differenzen nationaler *Mid-Budget*-Produktionen am ehesten über die Idee des Genres ermittelt werden. Aber Williams warnt im Sinne Rick Altmans, dass der Begriff des Genres ebenso komplex und fragmentarisch ausfällt wie der des Nationalismus und jedwede generische Annäherung an nationales Filmemachen alles andere als gradlinig sein kann⁸⁵. Die meisten Unterschiede bezüglich der Tonpraktiken scheinen dahingegen jenseits generischer Distinktionen zu liegen und sich direkter auf „nationale Charakteristika“ zu beziehen. Generell befindet Williams die Erhebung formaler Charakteristika der jeweiligen nationalen Kinos als unterentwickelt, mit Ausnahme der Analysen zum *klassischen* Hollywood-Kino:

The relations between this ‘classical American’ cinema and the new global action cinema deserve careful study. The challenge to contemporary cinema studies in this area, as in others, is that the object of study are mutating while we examine them.⁸⁶

3.1 Filmkultur in Europa Anfang 20. Jahrhundert

Bereits einige Jahre vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs stellte Frankreich die führendste Autorität auf dem internationalen Spielfeld der Filmindustrie. Das sogenannte *Studio-System* qualifizierte und etablierte sich zuerst in Frankreich, erst später in den USA. Dieses System zeichnete sich durch folgende Eigenschaften aus⁸⁷:

Erstens erfolgt die Filmproduktion nach den strengen Regeln einer exakten Arbeitsteilung, d.h. Drehbuchautoren schreiben ausschließlich Drehbücher, Regisseure bemühen sich nur um die Inszenierung etc. Zweitens sind die Bereiche der Produktion, Verteilung und Verkauf vertikal miteinander vernetzt. Drittens richtet man sich mittels Aktien- und Anleihemarkt nach einer modernen, kapitalorientierten Finanzierung⁸⁸. Dass sich dieses System zuerst in Frankreich und erst später in den USA hat etablieren können, ist nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die Kapitalmärkte in Frankreich bereits

⁸⁴Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 20

⁸⁵Ebd., S. 20f.

⁸⁶Ebd., S. 21

⁸⁷Ebd., S. 11f.

⁸⁸Ebd., S. 11f.

erfahrener waren, die Bevölkerungsstruktur urbaner war und es insgesamt stabilere und differenziertere Handelsnetzwerke in den ländlichen Regionen gab. Frankreichs Schwachpunkt lag im sich dem Geschäft entziehenden Staatsapparat. Vor dem Ersten Weltkrieg fiel der Regierung lediglich die Aufgabe der Filmbesteuerung im Rahmen der Vorführung oder gelegentlicher Zensurvorschläge zu, aus der Perspektive der freien Marktwirtschaft ein nahezu idealer Zustand⁸⁹. Dieses absolute Nicht-Eingreifen der französischen Regierung hinsichtlich industrieller Entwicklungen erwies sich anfänglich als entscheidender Vorteil für die bedeutenden französischen Filmstudios. Dabei sollte es aber nicht bleiben, denn erfolgreich entwickelte Industrien bedürfen früher oder später einer Art von staatlicher Unterstützung und Regulierung. Somit erachtet Williams den drastischen Verlust der französischen Vorherrschaft in den Jahren 1912-1916 vornehmlich und ausschließlich als ein Versagen der französischen Regierung und weniger als Folge eines kraftlosen Kapitalismus. Denn die Kapitalisten unter den Franzosen verstanden sich zu behaupten, indem sie sich einfach von den originären, allumfassenden Operationen des Studio-Systems entbanden und als inländische Verleiher und Vorführer fremdländischer Filme neu definierten⁹⁰.

Williams führt Richard Abels Studien zur damaligen amerikanischen Tagespresse an, die nicht mit nationalistischer Rhetorik geizte und die amerikanischen Bürger dazu aufrief *amerikanische* Filme zu schauen, die ausländischen Produktionen zu ignorieren und letztlich auszugliedern⁹¹. Dem cineastischen Teil der Bevölkerung war dieser Machtkampf jedoch egal und man schien die ausländischen Filme zu mögen. Williams konstatiert, dass die Regierung sich dem Konkurrenzkampf enthielt und somit der Untergang der französischen Überlegenheit kein Resultat erfolgreicher Intervention seitens der amerikanischen Regierung war.⁹²

Die Gründe für den Zerfall der französischen Filmindustrie sieht Williams in zwei desaströsen Richtlinien/Strategien der zwar ambitionierten, aber wohl überdimensionierten Filmindustrie Frankreichs:

⁸⁹Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 12

⁹⁰Ebd., S. 12

⁹¹Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass in den 1920er-Jahren vor allem das deutsche, expressionistische Kino mit seinen technischen Möglichkeiten und Innovationen — so wurde in Deutschland zum Beispiel die erste völlig mobil einsetzbare Kameratechnik erfunden — weltweit Einfluss auf die Filmwirtschaft hatte und besonders das US-amerikanischen Hollywood-Kino versuchte sich das deutsche Know-How anzueignen, indem vermehrt deutsche Regisseure, Kameramänner, Techniker etc. angeheuert wurden. Vgl. Kracauer, Siegfried (1947): From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film, Princeton University Press, UK, S. 180ff.

⁹²Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 17-21

A law against 'export of capital', which meant that profits from American operations had to be 'repatriated' rather than being plowed back into new films and facilities abroad; and the total mobilization of fit male citizens at the very outset of World War I — which essentially shut down domestic French production. Producers in the United States, and elsewhere in the world, then moved in to fill the vacuum.⁹³

Diese rapide und drastische Konstellationsneuordnung durch den Wegfall des Titans Frankreich aus dem globalen Exportmarkt mobilisierte und aktivierte alle übrigen industriellen Mitspieler. Williams charakterisiert die darauffolgende Zeitspanne⁹⁴ für die Filmindustrie zahlreicher Länder als von interventionistischen Staatspraktiken geprägt. Besonders weitreichende Folgen zeichneten sich für Deutschland, die Sowjetunion und nicht zuletzt die USA ab. Kurz nach der Konsolidierung der ersten vertikal integrierten amerikanischen *majors* (die Hauptakteure des Studio-Systems) starteten die amerikanische Regierung und Filmindustrie heimliche Industriespionage. Ziel war natürlich der Erhalt der neu erreichten Vormachtstellung innerhalb des globalen Filmmarkts. Williams unterstellt der Mehrheit der Filmwissenschaftler, diese Tatsache missachtet bzw. ignoriert zu haben⁹⁵. Stattdessen wurde der Erfolg der amerikanischen Filmindustrie nach 1915 den intrinsischen Vorteilen amerikanischer Unternehmen, z.B. einem großen inländischen Binnenmarkt, zugeschrieben. Darüber hinaus wird auch behauptet, dass der amerikanische Aufschwung einem den Filmen immanenten unterschwelligen und süchtig machenden kapital- und konsumorientierten Botschaften zu verdanken sei⁹⁶. Williams sieht die Hochkonjunktur in einer anderen Möglichkeit begründet:

That the integrated majors were substantially aided by a series of mercantilist-minded American governments that considered films to be a major export item to be promoted abroad in all ways possible, fair and foul.⁹⁷

Die trennende Linie zwischen Regierungs- und Industrieinteressen werden allgemein als die „amerikanischen Filmkriege“⁹⁸ (*Cinema Trade Wars*) bezeichnet und sind scheinbar alles andere als eindeutig fassbar:

From the industry side, liaison was assured by the Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), under the direction of Will Hays — best known to most students of cinema as Hollywood's chief censor.

⁹³Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 13

⁹⁴Vgl. Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 13ff.

⁹⁵Ebd., S. 13

⁹⁶Ebd., S. 13

⁹⁷Ebd., S. 13

⁹⁸Ebd., S. 13

But before coming to Hollywood, Hays had been a nationally prominent Republican politician, and his position in Hollywood was, in a sense, quasi-governmental. He and a succession of American government administrations worked in happy collaboration for over two decades, not coincidentally the high-water mark of the American 'studio system'. This semi-secret trade war involved extensive industrial espionage and even direct 'covert action', enlisting the help of individuals and organizations in foreign film industries. These efforts continued during the first two terms of the Roosevelt administration, which certainly saw the cinema as an economically and socially important component of American 'national projection.' But soon enough, other matters would take precedence in Washington D.C., and break up the cozy alliance of movie moguls and politicians.⁹⁹

3.2 Postmoderner Wandel nationaler Filmkultur

Heute muss man praktisch bei jeder Frage nach dem nationalen Kino die Tatsache bedenken und akzeptieren, dass die amerikanische audiovisuelle Industrie den gewichtigsten und tonangebenden Mitspieler in der Arena der globalen Medien stellt¹⁰⁰. Fast jeder bestimmt seine eigene Position und Rolle stets im Vergleich zu den USA. Aber auch der vormals enorme industrielle Aufschwung in den USA selber konnte sich nach dem Einschnitt der Großen Depression 1929 nicht vollständig erholen und die staatliche Unterstützung für die amerikanische Filmindustrie geriet ins Wanken¹⁰¹. Das Gebaren der *Cinema Trade Wars* änderte sich ebenfalls nach dem Zweiten Weltkrieg, da sich die USA nun durch die Unterstützung der zerrütteten Wirtschaft in den Übersee-Ländern eine Erweiterung ihrer Einflussbereiche errechnete:

Government relations with the American film industry had definitely altered by the end of the war, though the signs of change were present well before: one odd, symptomatic byproduct of the new circumstances was the movies' implementation of the revived 'good neighbor policy' toward Latin America. [...] the American cinema set out to be a kind of cultural ambassador below the Rio Grande; this policy entailed not only the production of propaganda films for export, but also the softening of the ethnic images of Latin Americans in mainstream film fare in the United States. This was, to say at

⁹⁹Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 14

¹⁰⁰Ebd., S. 12

¹⁰¹Ebd., S. 14ff.

least, an entirely different sort of cooperation between industry and government than previous efforts to dominate foreign film markets by whatever means necessary.¹⁰²

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde eine ähnliche, aber weniger systematische, Politik gegenüber Europa angewandt. Williams stellt fest, dass einige Aspekte dieser neuen Politik indirekt den Fortgang der akademischen Filmwissenschaften beeinflusst haben:

The film studies of Margaret Mead, Martha Wolfenstein, and their colleagues received financial support from various government agencies, presumably in the interest of creating greater acceptance of European cultural norms in the United States — with the side effect of helping to create a scholarly literature on ‘foreign’ cinemas.¹⁰³

Letztlich war das amerikanische Studio-System mit der schweren Wirtschaftskrise in den USA dem Untergang geweiht:

The studio ‘system’ was long to die; conventionally, its demise is said to have occurred by the late 1950s. Largely as a result of the breakup of the industry, during some periods of the 1960s, almost ten percent of films shown in the United States were not made there. Though this proportion might seem almost laughably small, it was big enough: this was the golden age of the ‘foreign film’ in the American market.¹⁰⁴

Ohne diese schlagartige Porösität des amerikanischen Vorführmarkts hätten jene französische und andere *New Waves* und *New Cinemas* nicht den durchgreifenden wirtschaftlichen Erfolg erzielen können, wie das der Fall war. Dennoch konnte sich diese Verlagerung des wirtschaftlichen Erfolgs nicht lange halten, da laut Williams

antitrust efforts often have the odd effect of strengthening the industries or companies that are broken up by government decree. And the breakup of the old, genteel studios unleashed long suppressed forces of a new phase of American capitalism beginning in the early 1970s. Thus began the era of the ‘blockbuster’ feature (which is probably what makes so many historians and cinephiles nostalgic about the bad old days of the ‘studio system’).¹⁰⁵

Dieser neue Marketing- und Produktionsstil hinterließ weitreichende Spuren auf dem internationalen Markt. Das amerikanische Kino gewann die globale und nationale Oberhand zurück, indem zum einen ohne Zutun der Regierung Filme produziert und vermarktet wurden, und zum anderen das alte Studio-System partiell rekonstruiert und wiederbelebt wurde. Anfang der 1980er-Jahre wandte sich die amerikanische Regierung unter Reagan von monopolfeindlichen Politiken ab und protegierte stattdessen kapitalistische Medienmonopole¹⁰⁶. Dieses neuartige System band allerdings nicht die

¹⁰²Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 14f.

¹⁰³Ebd., S. 15

¹⁰⁴Ebd., S. 15

¹⁰⁵Ebd., S. 15

¹⁰⁶Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 16

Kinos mit ein, vielmehr fiel die Wahl auf das dominanteste audiovisuelle Medium dieser Zeit, das Fernsehen:

The studio system is far more subtly structured and varied than the old. It is also more aggressive in the world market. [...] The new media lords feel no need to leave even token national industries in place in foreign markets. This is now done in the name of 'free trade', and it is anything but a coincidence that the one exception to the abolition of the trade barriers in the General Agreement on Tariffs and Trade is for audiovisual media.¹⁰⁷

Aber Williams bezweifelt, dass diese Art des Protektionismus die nationale Film- und Fernsehindustrie kontinuierlich wahren kann und führt Frankreich exemplarisch an: Frankreich gälte erwiesenermaßen als der stärkste Gegner gegen den Usus des hegemonialen „freien Handels“ der Vereinigten Staaten, aber auch hier müsse man beobachten, dass sich die amerikanischen Produkte zwar mehr und mehr internationale Marktanteile zu sichern scheinen, aber dennoch kontinuierlich weniger Absatz auf dem eigenen Markt machen, obwohl staatlich geförderte Spielfilme weiterhin produziert werden¹⁰⁸. Der Versuch sich gegen Hollywood zu behaupten, wird scheinbar mit den sogenannten *Europudding*¹⁰⁹-Produktionen unternommen:

American style films, made in English and with a mix of European and American players, and coproduced with a United States-based (though not necessarily 'American') media giant.¹¹⁰

Es stellt sich die Frage, ob in der Liga der teuer budgetierten und auf Stars getrimmten Filme überhaupt noch „nationale“ Produktionen übrig bleiben und sich zu behaupten wissen. Williams bekennt, dass die momentan delikate Frage nach *Film und Nationalismus* in Zukunft eventuell nichts weiter als eine historische Kuriosität darstellt. Aber dieser Zeitpunkt sei noch nicht in Sicht, denn die amerikanischen Filme, mit Bezug auf André Bazin, seien in den 1940er- und 50er-Jahren weltweit nicht nur als die stärksten, sondern vielmehr auch als spezifisch nationale Produktionen rezipiert worden:

This is worth remembering because, today, the label 'national cinema' is typically opposed to 'Hollywood cinema' — as if 'Hollywood' were not situated in a national context. And, indeed, the big question today is whether Hollywood cinema is still viably 'American'. Economic control of several media giants in the United States has effectively migrated overseas — though not always with financially rewarding results — to Japan and, most recently, France. And if

¹⁰⁷Ebd., S. 16

¹⁰⁸Ebd., S. 16

¹⁰⁹Ebd., S. 16

¹¹⁰Ebd., S. 16

Hollywood cinema is no longer organically 'American', can the rest of the world be far behind?¹¹¹

Williams stellt fest, dass die momentane Situation der amerikanischen Filmindustrie vergleichbar ist mit der Nachkriegsära in Frankreich. Sie ist zweigeteilt zwischen exportorientierten und kostenintensiven Produktionen, die an überholten Konventionen festhalten, und einem lebendiger erscheinenden Sektor, der schmaler budgetiert ist und relativ unabhängig operiert.¹¹²

3.3 Kultureller Nationalismus und nationales Kino

Wie oben bereits angeführt, können, laut Williams, nationale Kinos als wirtschaftliche Waffen in der Wettkampfarena des Weltkapitalismus funktionieren.

Am Beispiel von Frankreich kann demonstriert werden, wie nationales Kino als Instrument eines staatlich unterstützten kulturellen Nationalismus eingesetzt werden kann. So können mutmaßlich „nationale Werte“ entgegen scheinbar minderwertiger nationaler Werte angepriesen werden. Damit kann eine Regierung, als Teil der nationalen Kulturpolitik, ihr genehm erscheinende Filme unterstützen und unerwünschte nicht. Dies bedeutet allerdings nicht, dass nur die Nation beschönigende Filme gezeigt werden; die französische Regierung hat z.B. gewisse *Banlieue*-Filme¹¹³ gefördert, die die harten Lebensbedingungen von Minderheiten aufzeigen. Dennoch sind auch diese Förderprogramme nicht ganz frei von staatspolitischer Instrumentalisierung:

These films are presumably supported as examples of the great liberty available to French filmmakers, and of the innovations they can make in form and subject matter thanks to their superior culture climate.¹¹⁴

Dahingegen waren frühere staatlich finanzierte Verwertungen des Kinos in ihrem Nationalismus direkter: So hat Lenin das sowjetische Kino als die wichtigste Kunstform

¹¹¹Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 17

¹¹²Ebd., S. 17

¹¹³„*Cinéma de banlieue* emerged within French film criticism in the mid-1990s as a way of categorising a series of independently released films set in the rundown multi-ethnic working-class estates (the *cités*) on the periphery of France's major cities (the *banlieues*), the most significant of which was Mathieu Kassovitz's *La Haine* (1995)“, Tarr, Carrie (2005): Reframing Difference. Beur and banlieue filmmaking in France, Manchester University Press, Manchester

¹¹⁴Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 6

erachtet, weil es angeblich die Macht besäße, die Meinung der Massen zu modellieren.¹¹⁵ Gerade die frühen Filme der Sowjetunion¹¹⁶ zeichnen sich durch ihre rasanten Montageverfahren, abrupten Schnittwechsel, drastischen Gegenüberstellungen von Mensch und moderner Technik und nicht zuletzt ihre mitreißende Geschwindigkeit und Rhythmik aus, derer sich Zuschauer kaum entziehen konnten. Diese damals absolut neuartige, beispiellose und die Menschen in ihren Bann ziehende Filmtechnik¹¹⁷ verfolgte in all ihrer Schonungslosigkeit stets das Ziel, „das Publikum aus jedem Anflug von Abschweifung oder Schlummer wachzurütteln, hin zum Gedanken, zur Bewegung und zur Aktion.“¹¹⁸

Wenn es um den Themenkomplex *Film und Nationalismus* geht, erscheint zumeist als erstes der politische, staatlich-kontrollierte Propagandafilm auf der Oberfläche. Williams weist darauf hin, dass es hierbei wichtig ist, zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Verfahren zu differenzieren, da nicht alle Arten von Film gleich effizient dafür geeignet sind, die Idee der Nation zu mobilisieren oder zu bekräftigen:

We now know what filmmakers and bureaucrats alike did not know when the great early works of nationalistic cinema were made: that there is no evidence that the fiction film is an effective medium for changing audience attitudes. Fiction films can, probably (though even this is open to debate), change *behaviours* [...] more effectively than they can change *ideas*. Nonfiction films, or 'documentaries', might be somewhat more effective at this (though not as effective as face-to-face interaction, as in a lecture, an argument with a peer, or a religious service). But even here, there is not clear-cut evidence of easy influence.¹¹⁹

Diese Einflussmöglichkeit auf ein breites Publikum durch den Spielfilm wurde im nationalsozialistischen Deutschland genutzt:

To be sure, all Nazi films were more or less propaganda films — even the mere entertainment pictures which seem to be remote from politics.¹²⁰

¹¹⁵Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: *Film and Nationalism*, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 6

¹¹⁶Um nur zwei der prominentesten zu erwähnen: *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) von Sergei M. Eisenstein und *Der Mann mit der Kamera* (1929) von Dziga Vertov

¹¹⁷Die sowjetischen Filme profitierten damals von der deutschen Expertise der Lichttechnik, Vgl. Kracauer, Siegfried (1947): *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, S. 181

¹¹⁸Hatherley, Owen: *Die Revolution träumen. Sowjetische Kino 1924-1934*, Übersetzung: Katherina Kinzel und Benjamin Opratko, in: Online-Ausgabe *Perspektiven. Magazin für linke Theorie und Praxis*, unter: <http://www.perspektiven-online.at/2009/02/07/die-revolution-traeumen-sowjetisches-kino-1924-1934/#anm1> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

¹¹⁹Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: *Film and Nationalism*, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 6f.

¹²⁰Kracauer, Siegfried (1966): *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, Princeton University Press, UK, S. 275. Auf den historischen Zusammenhang von Film und

Die Entwicklungsgeschichte des deutschen Films erfuhr mit Hitlers Machtergreifung und der politischen Konsolidierung des Nazi-Regimes in Deutschland 1933 einen entscheidenden Bruch. Nicht nur wurden jüdische Filmemacher, Schauspieler etc. gezwungen sich ins Exil zu retten, auch die gesellschaftliche Funktion von Filmen wurde subversiv pervertiert:

The best propaganda, according to Joseph Goebbels, was popular entertainment which could express the regime's populist ideology as an attainable ideal, while making no mention of totalitarian reality. [...] For the most part, they [i.e. German produced films, Anm. der Autorin] continued popular genres already established at the time of the Weimar cinema: costume dramas, comedies, films of national history, social problem films, literary adaptations, biopics, melodramas.¹²¹

Es muss beachtet werden, dass diese national-repräsentativen Werte und Verhaltenskodexe einem ständigen historischen Wandel unterliegen und kontextgebunden sind. Das auf- und abtauchen bestimmter Figuren, Motive etc. im Film, die nationale Charakteristika widerspiegeln sollen, reflektiert den ständigen kollektiven Umgang mit national-spezifischen Themen. Populäres Nationalkino reagiert demnach viel stärker auf ein sich ständig änderndes soziales Klima, als bisher angenommen.¹²²

Nationalisizialismus hier nur hingewiesen werden, da eine ausführliche Erläuterung dieser Thematik den Rahmen dieser Arbeit überanstrengen würde.

¹²¹Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael [Hrsg.] (1999): The BFI Companion to German Cinema, British Film Institute, London, S. 115

¹²²Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 6-9

4. Europäisches Kino

4.1 Das europäische Kollektiv: geographisch

Eingangs soll nun bestimmt werden, wie der Terminus *Europa* geografisch sinnvoll definiert werden kann. Als ein rein beschreibender Begriff umreisst *Europa* jenes Gebiet, dessen Grenzen sich je nach Interpretationsanliegen verändern lassen. Dies bedeutet, dass der Sinngehalt der *europäischen Union* nicht reibungslos auf den eines „historischen Europas“ angewandt werden kann. Fowler erkennt ein etabliertes Verständnis Europas, verwurzelt in der christlichen Religion, dem römischen Gesetz, in seit dem antiken Griechenland verankerten Politikkonzepten, Philosophie, Kunst und Wissenschaft, welche später durch die Epochen der Renaissance und Aufklärung modelliert wurden.¹²³ Damit ergeben sich in drei verschiedene Richtungen neigende Grenzziehungen Europas. Erstens ein Nord-Süd-Gefälle, das die christliche von der islamischen Welt trennt. Zweitens eine Ost-West-Achse, welche demokratische von totalitären kommunistischen Regierungsformen trennt, und drittens jene Trennungslinie, welche Amerika ausschließt. Eine Grenze, die das historische, kulturelle und kultivierte Europa vom modernen, populistischen und populären Amerika separiert.¹²⁴ Obwohl sich laut Fowler diese Definition europäischer Filmkultur zwar in der breiten Masse der Filmwissenschaften etabliert zu haben scheint, wird sich im Verlauf dieser Arbeit jedoch die Unhaltbarkeit dieser Axiome herauskristallisieren.

Der Ansatz Peter Wagstaffs erweist sich in diesem Kontext hilfreich:

The question whether identities can be mapped suggests the tension at the heart of what it means to be European. [...] Like a snapshot the [maps] freeze time, creating illusion of permanence. They show natural frontiers and political borders; they mark the boundaries between states but leave unexplained the relationship between territory and those who inhabit it.¹²⁵

Laut Wagstaff können Landkarten zwar korrekt politische und geographische Konstanten repräsentieren und somit eine ideologische Sphäre kreieren, nicht aber können sie menschliche Raumerfahrungen versinnbildlichen. Markierte Wege, Straßen, Flüsse oder

¹²³Fowler, Catherine, [Hrsg.] (2002): Introduction, in: The European Cinema Reader, Routledge, London, S. 1-33, S. 1f.

¹²⁴Ebd., S. 2

¹²⁵Wagstaff, Peter (2004): Introduction. Mapping Identities, in: Wagstaff, Peter [Hrsg.], Border Crossings. Mapping Identities in Modern Europe, Vol 16, Peter Lang AG, Bern, S. 9

Zugstrecken mögen zwar Verbindungen aufzeigen, implizieren jedoch die definitorische Eindimensionalität und Begrenztheit.

Das Setzen von Staatsgrenzen unterlag stets politischen Interessen. Ökonomische, religiöse, ethnische und politische Gründe haben Menschen schon seit jeher auf Reisen geschickt — Migration, in den Worten des russischen Poeten Joseph Brodsky sind „displacement and misplacement [...] this centuries commonplace.“¹²⁶ Ein identitätsstiftendes Zugehörigkeitsgefühl entwickelt sich nicht innerhalb vorgegebener Staatsgrenzen, sondern entsteht vielmehr über emotionale und räumliche Erfahrungen, die ein Mensch mit seinen Mitmenschen und seiner Umgebung macht. Das starre Verständnis, in dem Identität sich aus Oppositionen speist, kann konkreten menschlichen Wahrnehmungen nicht gerecht werden. Vielmehr muss der Blick auf die stetige Prozesshaftigkeit und Transformation gerichtet werden, die eine definitive Zukunft deverifiziert. Weil es keinen Dreh- und Angelpunkt für das moderne Zeit-Bewusstsein gibt, kann weder die Zukunft, noch etwas über vergangene Konstanten versichert werden.

Wagstaff schreibt diese identitätskonstituierenden momentären Erfahrungen explizit einer Modernität zu und grenzt sie gegenüber traditionellen Erfahrungen vergangener Generationen ab. Dennoch sind dem Menschen der Wunsch und die Suche nach einem Ausgangspunkt immanent. Diese Suche manifestiert sich in Erinnerungen, eines Migranten an sein Heimatland beispielsweise, und macht die Frage nach Identität auch zu einer Frage nach Erinnerungen und also auch nach Mythen. Das Gewicht der Erinnerung im Konstrukt Identität impliziert nur eine zeitliche Richtung, erlaubt kein Zurück und ermöglicht dem Menschen, durch die Erinnerung an Erfahrungen sich seine Identität zu weben und anderen mitzuteilen. Im Mitteilen und Geschichten erzählen, liegt ein weiterer zentraler Mechanismus der Identitätsbildung. Wagstaff geht davon aus, dass nationale Kollektive sich durch gemeinsame Mythen und Symbole legitimieren, die politischen Zweckdienlichkeiten entspringen. Künstler bewegen sich zwar auf demselben Territorium, streben jedoch nach einer Legitimierung durch einzigartige Individualität, die mittels metaphorischer Sprache dem Rest der Welt vermittelt wird:

Identity can be seen, rather (than misleading and provisional labels we adopt and append in an attempt at self-definition), as the product of conditions, both social and material, and of relations with others; movement replaces stasis. [...] Mapping identities, therefore, involves tracing journeys, which may be geographical, but may also be philosophical, political, emotional. They may be journeys in space, but also in time. And all journeys involve the crossing of borders, if only between here and there, between then and now. [...] it is works

¹²⁶Wagstaff, Peter (2004): Introduction. Mapping Identities, in: Wagstaff, Peter [Hrsg.], Border Crossings. Mapping Identities in Modern Europe, Vol 16, Peter Lang AG, Bern, S. 10

of the imagination that measure the pulse of an age looking into an uncertain future. The question of identity, therefore, becomes identity in question, as an unpredictable modernity shakes long-held convictions and demolishes certainties about belonging, about feeling at home, rooted in family and community. Of course the phenomenon is not, in itself, new.¹²⁷

Des Weiteren fügt Wagstaff hinzu, dass die Stabilität einzelner Staaten immer stärker durch eine globalorientierte Wirtschaftsordnung unterpült wird, was weitreichende Folgen mit sich bringt. Diese Neuausrichtungen werden nicht nur auf politischer und internationaler Ebene sichtbar, vielmehr in der Orientierungslosigkeit einzelner Bevölkerungsgruppen und in persönlichen Dramen.¹²⁸

Kino und Nation sind historisch gesehen relativ junge Phänomene, und beide Komplexe scheinen einer profunden, radikalen Änderung und einem Paradigmenwechsel entgegenzustehen. Dennoch ist die zunehmende Unschärfe der Beziehung zwischen Kino und Nationalismus nicht erst mit der Debatte um die Globalisierung augenkundlicher geworden. Im Gegenteil, Kino und Nation haben stets sich verändernde, problematische Funktionen erfüllt, in Bezug auf einander und in Bezug auf das generelle Gebilde Kultur.¹²⁹

4.2 Das europäische Kollektiv: cineastisch

The 'European' of 'European cinema' can be used to describe a number of critical spaces: the *geographic boundaries* of the 'European, the *conceptual space* to which the study of films and film makers in Europe refers; and the *methodologies* which have been used to analyse and theorise European films and film makers.¹³⁰

Die Auffassung einer kollektiven europäischen Identität ist umstritten und die Mehrheit der Stimmen vertritt die Meinung, dass es unterschiedliche Formen der Erinnerungen gibt, die die einzelnen Nationen in Europa zu teilen scheinen. Fowler beruft sich auf eine Anzahl verschiedener Aussagen, laut denen sich die europäische Kultur aus der Mannigfaltigkeit von klimatischen Bedingungen, Landschaft, Architektur, Sprache, Religion und Glaube, Geschmack und artistischen Stilen konstituiert, denen eine scheinbare familiäre

¹²⁷Wagstaff, Peter (2004): Introduction. Mapping Identities, in: Wagstaff, Peter [Hrsg.], Border Crossings. Mapping Identities in Modern Europe, Vol 16, Peter Lang AG, Bern, S. 8

¹²⁸Ebd., S. 8

¹²⁹Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 1

¹³⁰Fowler, Catherine, [Hrsg.] (2002): Introduction, in: The European Cinema Reader, Routledge, London, S. 1-33, S. 3

Ähnlichkeit unterliegt. Als weitere kollektive Erfahrungen, die sich variabel in den unterschiedlichen Kulturen konfigurieren und eine europäische Tradition, Herkunft und Kultur ausmachen, werden unter anderem die griechische Antike, das römische Reich, die Renaissance, die Aufklärung, die Industrialisierung, der Kolonialismus und die zwei Weltkriege angeführt. Die Frage ist nun in welchem Maße die oben genannten Elemente das Verständnis einer europäischen Filmkultur beeinflusst haben. Zunächst gibt es einen Kanon von großen Regisseuren: Pudovkin, Eisenstein, Fellini, Antonioni, Canudo, Buñuel, Vertov und Grierson sind einige der häufig fallenden Namen mit denen Themen, wie politisches und soziales Engagement, die Fähigkeit des Kinos, den Zuschauer in fantastische Welten zu entführen, Theorien der Montage, etc. eng verbunden einher gehen. Mittlerweile scheint man sich auf drei wesentliche Elemente des europäischen Kinos geeinigt zu haben, wonach das Wesen des europäischen Films experimentell, ernsthaft und vor allem eine eigene Kunstform ist:¹³¹

It is this version of European film culture that critics have chosen to preserve; and in foregrounding experiment, seriousness, and art they have produced a European film history [...].¹³²

Diese Definition einer europäischen Filmkultur bevorzugt eine distinktierte Form des sogenannten *Art Cinema*, das sich durch inhaltliche und künstlerische Qualität von Mainstream-Produktionen abhebt. Daher scheint diese Form des Kinos jedoch mehr Anklang bei den Kritikern als bei dem tatsächlichen Publikum zu finden. Weiters bescheinigt Fowler dem europäischen Film eine Tendenz, nationale Geschichte in dynamische Augenblicke zu teilen, die sich durch Innovation, Veränderung und Differenz charakterisieren. Ebenso scheinen die Filmproduktionen Europas eine Affinität zu Gruppierungsabsichten zu haben, da zahlreiche Filme und Filmemacher zu ästhetisch und intellektuell begründeten Kollektiven subsumiert werden. Wichtig ist hierbei vor allem die Funktion und Rolle des Regisseurs als die Schlüsselfigur zum jeweiligen Film.

Diese auf den identitären Punkt gebrachte Geschichte des europäischen Films schließt im gleichen Atemzug jene Genre-Filme und eingängige Filme aus, die bei einer breiten Zuschauerschaft großen Anklang finden, der sich wirtschaftlich entsprechend erfolgreich niederschlägt.

Diese Kennzeichnung einer europäischen Filmkultur muss aufgrund ihrer Einseitigkeit und Voreingenommenheit kritisiert werden, da sie sich als eine Geschichte weniger Kontinuitäten auszuzeichnen wünscht und damit einen genauen Blick auf

¹³¹Fowler, Catherine, [Hrsg.] (2002): Introduction, in: The European Cinema Reader, Routledge, London, S. 1-33, S. 3-4

¹³²Ebd., S. 3

unterschiedliche, parallel existierende Filmformen erschwert. Darüber bemerkt Fowler, dass die kollektive Natur des Films anzuerkennen verfehlt wird, und somit nicht nur den Blick auf kreative Prozesse verzerrt ist, vielmehr auch jene Filmemacher ignoriert werden, die jenseits des strikten Gebots des *Auteur*-Films¹³³ arbeiten.¹³⁴

in short, without critics there would be no 'European Cinemas'. The first observation of this *European Cinema Reader* is that outside of the critical field there is no 'European Cinemas'. Like the notion of 'Europe', that of 'European cinema' must refer to a space which relies on discourse to create its identity, to decide which nations should and should not be included (and this can change at any one time), and then which films 'need standards of value' or critical appraisal. This introduction will explore how critics have filled the space of 'European cinema', it will offer some suggestions as to why this is so and it will indicate through this the aims of the *Reader*.¹³⁵

4.3 *Kanon des europäischen Film-Kollektivs?*

However, other considerations must come into play when we consider that geographically, European cinema studies favours Britain, France, Germany, Italy and Spain with far less work (in the English language anyway) on Scandinavia — though the Dogme movement has obviously raised the profile here — and on smaller countries such as Belgium, Portugal, the Netherlands and Greece.¹³⁶

¹³³Der Ursprung des französischen *Auteur*-Films oder auch *cinéma d'auteurs* liegt in der Entstehungszeit der französischen Nouvelle Vague begründet. Es sei bereits an dieser Stelle auf das Verhältnis zwischen dem europäischen und einem US-amerikanischen Autorenfilm hingewiesen: „The critics from the 'Cahiers du cinema' who later became known as the filmmakers of the *Nouvelle Vague* had an ambivalent relationship to American cinema. The group preferred a personal style of filmmaking embodied by Orson Welles, Erich von Stroheim, Alfred Hitchcock or Howard Hawks, who were considered 'American Auteurs', but rejected Hollywood's commercialism. In their concept of 'Politique des Auteurs', the young critics postulated their romantic idea of the artist as an 'auteur' (=French for author), who is the creative mastermind in the filmmaking process, giving the film a personal, distinctive finger-print. The unique authorship of the director would be expressed through the individual style his films exhibited. [...] A true auteur, in their opinion would struggle against the studio system and its imposed restrictions. For the 'Nouvelle Vague' auteur directors would also write their own scripts as opposed to the films made in the French 'Tradition of Quality', where screenwriter and director would collaborate.“, Tobisch, Jürgen (2003): *Film within film. Selfreflexivity in European Auteur Cinema*, GRIN Verlag, Norderstedt, S. 4f.

¹³⁴Fowler, Catherine, [Hrsg.] (2002): Introduction, in: *The European Cinema Reader*, Routledge, London, S. 1-33, S.1f.

¹³⁵Ebd., S. 1

¹³⁶Ebd., S. 2

Obwohl diese Länder alle in den geographisch festgelegten Grenzen Europas liegen, lassen sich Präferenzen erkennen, welche zunächst abhängig von der Quantität der Filmproduktionen zu sein scheinen und wie viele nationale Filmprodukte jeweils exportiert werden. Des Weiteren hat die Filmgeschichtsschreibung, wie bereits erläutert, bestimmte Bewegungen, *Auteurs* und Momente bevorzugt und somit Abstriche gemacht. Darüber hinaus kommen zahlreiche Kritiken aus dem akademischen Bereich, wobei die Lehrsprache eine gewichtige Rolle spielt: Englisch, Französisch, Deutsch, Italienisch und Spanisch dominieren.

Aus politischen Gründen könnte man argumentieren, dass einst die DDR, Ungarn, Tschechien, Jugoslawien aus den europäischen Filmwissenschaften ausgeschlossen wurden. Aber seit dem Fall der Mauer und der Verbreitung von Demokratie nach Russland, ist diese Grenze unschärfer geworden. Die meisten Kritiker sind jedoch der Meinung, dass Regisseure wie Eisenstein, Vertov und Pudovkin immer schon Teil einer europäischen Filmkultur gewesen sind.¹³⁷

4.4 Nationale Identität: Europa und Hollywood

Generell, und insbesondere im Westen, werden nationale Filmproduktionen für gewöhnlich immer im Gegensatz zu Hollywood definiert. Dies kann in Diskursen der westlichen Welt soweit führen, dass Hollywood selbst fast nie als nationales Kino erwähnt wird. Dies kann Hollywoods selbstverständlichen, transnationalen Wirkungsradius implizieren.

Der dominante Wirkungskreis Hollywoods trifft sowohl auf den Bereich der Filmproduktionen als auch den der Filmwissenschaft zu, denn der amerikanische Filmmarkt hat seit Anbeginn die internationale Filmlandschaft maßgeblich geregelt und somit auch in den Filmwissenschaften den Diskurs bestimmt. Erst in den letzten Jahren hat die europäische Filmkultur und -wissenschaft im akademischen Dialog an Gewicht gewonnen. Doch scheinbar sieht sich diese dazu genötigt, eine Taktik vehementen Differenzierung gegenüber Hollywood'scher Filmproduktionen an den Tag zu legen, um eigene Identitätskriterien herauszukehren und geltend zu machen. So legt europäische Filmkultur und -kritik mehr Gewicht auf ein kulturelles Aufgabengebiet und künstlerischen Inhalt, wohingegen der Großteil Hollywoods ganz klar auf finanzielle Kassenerfolge

¹³⁷Fowler, Catherine, [Hrsg.] (2002): Introduction, in: The European Cinema Reader, Routledge, London, S. 1-33, S. 3f.

abzielt. Darüber hinaus scheinen sich europäische Filmproduktionen, entgegen dem klassischen System von Hollywoods kohärenter Narrationsstruktur, eher auf sporadische, uneindeutige Filmanatomien eingespielt zu haben.¹³⁸

It is this emphasis of difference which has created the series of familiar oppositions already cited: art not entertainment, *auteur* not genre or stars, movements and moments not once continuity system.¹³⁹

Glaubt man Kritikern, so scheint sich Hollywood global auch ausschließlich durch das Genre der sogenannten Action-Filme und verwandte Genres wie *Neo-Disaster*-Filme, *Action Sci-Fi* und Spionagethriller zu befähigen und also mit der klassischen Konstellation Gut gegen Böse, spektakulären visuellen Bildern und reduzierten Dialogen. Es scheint, dass diese Art von Filmen bei den Mainstream-Kritikern stärker hervorsticht als der Rest der globalen Filmproduktionen und ist längst nicht alles, was in den USA an Filmen hervorgebracht wird. Das Genre der Action-Filme war auch schon in prä-cinematischer Zeit, sprich der theatralen Form des Melodramas, ein an sich schon per se transnationales Genre. Dennoch gibt es scheinbar andere Genres, die standhaft 'nationalen' Charakter wahren, und dies auch in den USA, z.B. *Comedy*, bestimmte Horrorfilme, Satire oder figurorientierte *Low-Budget*-Filme. Weiters macht man in Bombay, beispielsweise, weiterhin *Musical*-Filme oder in Hong Kong *Martial-Arts*-Filme.¹⁴⁰

Dass Hollywood seit 1919 praktisch kontinuierlich den größten Teil der Weltmärkte dominiert, setzt Crofts als bekannt und wahr voraus. Nur 1914 waren 90 Prozent der weltweit ausgestrahlten Filme französischer Herkunft, 1928 machten amerikanische Filme bereits 85 Prozent aus. Zwar verankerte der *Paramount Erlass* von 1948 den Entzug von Investment auf domesticischer Ebene, aber transnational operiert Hollywood noch immer als kapitalistische Unternehmensorganisation:

Throughout most film-viewing countries outside South and Southeast Asia, Hollywood has successfully exported and naturalized its construction of the cinema as fictional entertainment customarily requiring narrative closure and assuming a strong individual — usually male — hero as the necessary agent of that closure.¹⁴¹

¹³⁸Fowler, Catherine, [Hrsg.] (2002): Introduction, in: The European Cinema Reader, Routledge, London, S. 1-33, S. 5

¹³⁹Ebd., S. 5

¹⁴⁰Williams, Alan [Hrsg.] (2002): Introduction, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 1-24, S. 17ff.

¹⁴¹Crofts, Stephen (2002): Reconceptualizing National Cinema/s. Part II. Varieties of National Cinema Production, in: Williams, Alan [Hrsg.]: Film and Nationalism, Rutgers State University Press, London, S. 25-51, S. 26

Obwohl die Stärke des amerikanischen Films zunächst wirtschaftlich begründet war, wurden die Filmwerke Hollywoods auch künstlerisch und kulturell in die allgemeine Imagination und Wertvorstellung des Publikums aufgenommen. Hier manifestiert sich die rhetorische Raffinesse, mit der die globale Allgemeinheit sich von der Attraktivität und Heiterkeit der amerikanischen Gesellschaft überzeugen lässt. Ziel des amerikanischen Kinos war es, im eigenen Land populär zu sein, und zwar im Hinblick auf eine sehr durchmischte und heterogene Zuschauerschaft, nämlich hauptsächlich Immigranten. Dieses Anliegen hat auch zur Popularität außerhalb der eigenen Landesgrenzen beigetragen. Durch den Export amerikanischer Filme projiziert sich „Amerika“ über weite Distanzen hinweg als äußerst ansprechend. Man könnte behaupten, dass das amerikanische Kino viel demokratischer organisiert ist als so manche Filmkultur anderer Länder.

Higson betrachtet besonders Nowell-Smiths aufwertende Theorie des amerikanischen Kinos — augenscheinlich um demokratische Strukturen bemüht — als förderlich:

For a start, it displaces the idea that American box-office success in foreign markets is due solely to manipulative marketing and aggressive economic control. Furthermore, it challenges the conventional attacks, both conservative and radical, on American culture by noting the in which its integration into the British cultural formation broadens the cultural repertoire available to audiences.¹⁴²

Das Geloben von Demokratie, eindeutigen Gut-Böse-Polaritäten und Populismus ist in die formale Organisation des amerikanischen Films eingebaut. Dieser formale Aufbau zeichnet sich durch eine individuelle Vollendung forcierende und dynamische Narration des Films aus, die simultan auch die rhetorischen Grenzen der Storyline aufzeigt, da Problemstellungen und deren Auflösung ausnahmslos in Relation zum Individuum erfolgen, die nur innerhalb substantiell beständiger, kapitalistischer Patriarchie artikuliert werden können. Darüber hinaus verbindet das Bild des klassischen Hollywoodfilms konventionell die narrative Struktur der individuellen Vollendung mit dem romantischen Appell an das Gepräge des heterosexuellen Paares. Diese Narration wird zum einen stets innerhalb eines visuellen Rahmens situiert, dessen Mis-en-Scène und Schauspiel sich als „dream factory“¹⁴³ bewiesen hat, zum anderen innerhalb eines physischen Kontextes des Filmschauens, welcher den Prozess des Fantasierens aktiv fördert und betont. Im Großen und Ganzen verfolgt diese amerikanische Art und Weise der Filmorganisation die Absicht,

¹⁴²Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 52-67, S. 57

¹⁴³Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin [Hrsg] (1988): The Classical Hollywood Cinema, Routledge, London, S. xiii

den Zuschauer in eine komplexe Abfolge von Identifikationsmöglichkeiten, mit einer gegenüber der Nationalität, Gesellschaftsschicht und Gender nahezu vernachlässigenden Haltung zu verleiten. In überwiegendem Maß ist es auch der Hauptdarsteller, der Held, der Star¹⁴⁴, der die unterschiedlichen formalen Strategien narrativ, visuell und identifikatorisch zusammenhält.¹⁴⁵

4.4.1 Hollywood und anglophones Kino

Dieses formale Gefüge einer Erzählstruktur gilt allgemein seit 1917 in Hollywood institutionalisiert, da die Produzenten in Hollywood über die entsprechenden Ressourcen verfügt haben, die den britischen Produzenten im Vergleich fehlten:

It is generally accepted that American filmmakers innovated, applied, and exploited this form of filmmaking earlier and more consistently than their British counterparts who operated with a much more mixed, and so-called 'primitive', variety of modes of representation, compared to Hollywood where this mode of representation had become institutionalized by 1917.¹⁴⁶

Im Vergleich zwischen Hollywood und britischen Filmen kommt auch noch ein weiterer Aspekt zum Tragen. Obwohl die Briten zeitweilig, wenn auch nicht auf der gleichen glamourösen Skala wie Hollywood, Stars zu vermarkten vermochten¹⁴⁷, so war dies doch immer nur von kurzer Dauer, da Hollywood die britischen Stars oftmals für seine eigenen Filme zu verdauen wusste und Großbritannien somit einer der wichtigsten Überseemärkte Hollywoods war.¹⁴⁸

Einige nationale Kinos haben sich bemüht, sich dieser weltweit führenden Rolle Hollywoods zu widersetzen; mittels den Hollywood immanenten und erprobten Mitteln.

¹⁴⁴Das US-amerikanische, kommerzielle Kino basiert größtenteils auf dem *Star System*, nachdem „[the film is, Anm. der Autorin] structured around film series devoted to a single actor or actress, which capitalised on new distribution strategies (the 'monopoly film system') and aggressive advertisement campaigns in the trade process.“, Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael [Hrsg.] (1999): *The BFI Companion to German Cinema*, British Film Institute, London, S. 226f.

¹⁴⁵Zur Entwicklung und Struktur des klassischen Hollywood-Kinos vgl. Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin [Hrsg.] (1988): *The Classical Hollywood Cinema*, Routledge, London

¹⁴⁶Higson, Andrew (2002): *The Concept of National Cinema*, in: *Film and Nationalism*, Rutgers University Press, London, S. 52-67, S. 82

¹⁴⁷„For audiences in Britain, the Hollywood star system was in another league from the British film industry. Whilst stars did exist and were used to sell films in the British industry, they did not function on the same scale as Hollywood stars.“, Stacey, Jackie (2002): *Hollywood Cinema. The Great Escape*, in: Turner, Graeme [Hrsg.]: *The Film Cultures Reader*, Routledge, UK, S. 420-443, S. 442

¹⁴⁸Glancy, H. Mark (1999): *When Hollywood loved Britain. The Hollywood 'British' film 1939-1945*, Manchester University Press, Manchester, S. 20

Diese Bestrebungen gehen vor allem von den anglophonen Ländern aus: England, Kanada, Australien.¹⁴⁹ Die gemeinsame englische Sprache hat diese Nationen ermutigt den größten, lukrativsten und am stärksten abgesicherten Markt des Westens, den der USA, herauszufordern¹⁵⁰. Doch die englischsprachige Filmlandschaft befindet sich in einer eigentümlichen Situation:

But these national cinemas have already had their indigenous cultural bases modified, if not undercut, by the substantial inroads made into domestic distribution and exhibition by Hollywood interests and products.¹⁵¹

Crofts bestätigt diese These anhand eines Zitats von Geoffry Nowell-Smith:

British cinema is in the invidious position of having to compete with an American cinema which, paradoxical as it may seem, is by now far more deeply rooted in British cultural life than is the native product. Already weaker than those of major European countries, the local film cultures of these anglophone nations haven been further weakened through the 1980s by the unequal economic exchanges which have locked British, Canadian and Australian film production increasingly into dependence on the United States market through pre-sales and distribution guarantees.¹⁵²

Weiters behauptet Crofts, dass jene Länder, die versuchen, mit ihren eigenen nationalen Filmen den Erwartungen Hollywoods an das jeweilige Land gerecht zu werden, nichts weiter als künstliche Imitationen produzieren: „A fantasy of a foreign market can, then, exercise an inordinate influence over ‘national’ product.“¹⁵³ Dieses Zurechtstutzen bzw. Anpassen der eigenen nationalen Kulturspezifika an die vermeintlichen Erwartungen Hollywoods hat zwei weiteren Konsequenzen: So kann das betreffende Land für Hollywood zu einer Art *Offshore*-Produktionsbasis¹⁵⁴ verkommen (siehe den *Warner Brothers*-Ableger *Hollywood on the Gold Coast* in England, Kanada und Australien) oder aber der Altlast des Hollywood'schen Vampirismus an ausländischen Talenten zum Opfer fallen.

¹⁴⁹Glancy, H. Mark (1999): *When Hollywood loved Britain. The Hollywood 'British' film 1939-1945*, Manchester University Press, Manchester, S.31ff.

¹⁵⁰Crofts, Stephen (2002): *Reconceptualizing National Cinema/s. Part II. Varieties of National Cinema Production*, in: Williams, Alan [Hrsg.]: *Film and Nationalism*, Rutgers State University Press, London, S. 25-51, S. 36f.

¹⁵¹Ebd., S. 36

¹⁵²Ebd., S. 36

¹⁵³Ebd., S. 36

¹⁵⁴„Each aspect of the offshore production process is the result of negotiations about global and local interests and their interactions. In the global competitive market, Australia is increasingly hard-pressed by other nations to offer superior production facilities of low costs.“, Govil, Nitin (2005): *Hollywood's Effects, Bollywood FX*, in: Elmer, Greg / Gasher, Mike [Hrsg.]: *Contracting out Hollywood. Runaway productions and foreign location shooting*, Rowman & Littlefield Publishers, UK, S. 92-114, S. 89

Zugespißt formuliert definiert Higson in diesem Kontext wirtschaftlichen Erfolges die Aktivitäten nationalen Kinos als anormal, unterdurchschnittlich und marginal. Das Problem hierbei stellt das Paradoxon dar, dass nationales Kino nur im eigenen Land populär und erfolgreich sein kann, wenn es dies auch auf internationaler Ebene ist. Higson konstatiert weiter, dass das Kino einen internationalen Standard erreichen muss, und diesen setzt er gleich mit Hollywood, denn in der Mehrheit sind es die großen Hollywood-Filme, die die Lattenhöhe der Einspielergebnisse vorlegen; wenn nationale Produktionen sich in ebenbürtigen Popularitätskreisen bewegen wollen, dann heißt das zwangsläufig, dass sie die Standards Hollywoods zu reproduzieren im Stande sein müssen, d.h. mit Hollywoods Förderungssystemen, Produktionskontrollen, Verleih und Marketing Schritt halten müssen:

Any alternative means of achieving national *popular* success must, if it is to be economically viable, be conceived on an international scale, which is virtually impossible for a national film industry, unless it has a particularly large domestic market, as in the case of the Bombay film industry. The difficulty is to establish some sort of balance between the 'apparently incompatible objectivities of national cinema — to be economically viable but culturally motivated,' 'to be 'national' in what is essentially an international industry.¹⁵⁵

In Anbetracht des unumgänglichen amerikanischen Schwergewichts fällt der kulturelle und wirtschaftliche Austausch zwischen Ländern, wenn nicht stets einseitig, so doch ungleich aus. Daher müssen nationale Filmproduzenten immer zu den Bedingungen einer von Hollywood bestimmten Agenda operieren, wenn sie ähnliche internationale Erfolge erzielen wollen. Als Ausnahme können einige asiatische Filmproduktionen genannt werden, die signifikant ihr dezidiert eigenes Terrain bewahren.

Crofts schlägt nun sieben Variationen¹⁵⁶ hinsichtlich eines *nationalen Kinos* vor, lizenziert durch die politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Regierungen verschiedener Nationalstaaten. Diese Kategorisierungen erweisen sich als hilfreiches Instrument, wenn es darum geht diskursive Definitionsformeln für den filmwissenschaftlichen Diskurs bereit zu stellen.

Erstens jene Kinos, welche sich zwar von Hollywood-Produktionen unterscheiden, dennoch nicht in direkter Konkurrenz mit Hollywood stehen, da sie sich vielmehr auf einen spezifischen Marktsektor (*Art Cinema*) ausrichten. Weiters jene, die sich weder der Hollywood'schen Machart entgegensetzen noch mit ihr wetteifern, diese aber ausdrücklich

¹⁵⁵Williams zitiert nach: Elsaesser, Thomas (1989): *New German Cinema. A History*, Palgrave Macmillan, London, S. 58

¹⁵⁶Crofts, Stephen (2002): *Reconceptualizing National Cinema/s. Part II. Varieties of National Cinema Production*, in: Williams, Alan [Hrsg.]: *Film and Nationalism*, Rutgers State University Press, London, S. 25-51, S. 37ff.

kritisieren. Drittens gibt es das sogenannte *European Cinema* und *Third World Cinema*, die sich mehr oder weniger gegen Hollywood zu behaupten versuchen. Dann den laut Crofts wenig erfolgreichen Bereich jener Filme, die Hollywood zu ignorieren versuchen. Fünftens, anglophone Filmlandschaften, die versuchen, Hollywood mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Weiters Kinos, welche in einem totalitären Staatsgefüge und im Wesentlichen rein aus staatlichen Mitteln geförderte Filme. Schließlich regionale oder nationale Filme, die sich sprachlich und/oder kulturell von dem sie einfassenden Staatsgefüge absetzen:

It should be noted at the outset that, as in most taxonomies, these categories are highly permeable. Not only do individual films cross-bred from between different groups, but a given national cinema, operating different production sectors, will often straddle these groupings. [...] Moreover, the export of a given text may shift its category, most commonly recycling films of the second and sixth groupings as the first, as art cinema. In such cases, distribution and reception criteria supplant production and textual criteria.¹⁵⁷

4.5 Europäisches *Art Cinema*¹⁵⁸ versus kommerzielles Hollywood-Kino

Mit einer auf historische Entwicklungen innerhalb der westlichen europäischen Länder geprägten Perspektive zeigt Higson eine bedeutende Lösung für das o.a. Problem auf, sich auch abseits Hollywood'scher Maßgaben international zu behaupten. Es gibt einen wesentlichen strategischen Weg, um eine Form der nationalen Spezifikation zu erreichen und sich gleichzeitig einen relativen Grad an internationaler Aufmerksamkeit und wirtschaftlicher Realisierbarkeit/Lebensfähigkeit zu sichern, nämlich die Produktion des

¹⁵⁷Crofts, Stephen (2002): Reconceptualizing National Cinema/s. Part II. Varieties of National Cinema Production, in: Williams, Alan [Hrsg.]: Film and Nationalism, Rutgers State University Press, London, S. 25-51, S. 27

¹⁵⁸Auch wenn in diesem Absatz das Potential eines allgemeinen, europäischen *Art Cinema* (bzw. synonym *Autorenkinos/-films*) sich gegen das kommerzielle, wirtschaftlich erfolgreiche Hollywood-Kino durchzusetzen ausgelotet werden soll, muss folgende Konstitution des deutschen Autorenfilms differenziert werden: „[...] the fresh breeze blowing through the ruins of former reputations does not fit the traditional idea of a 'new wave'. It is cockily mainstream, brazenly commercial cinema that wants to have no truck with the former quality label 'art-cinema' (in German: Autorenfilm), dreaded as the kiss of death for any hard-won street credibility in the market place: a stance, which, of course, makes sense if one hold the pendulum swing theory of generational change, for, like the New German Cinema in the 1960s, the 1990s directors are rebelling against their cinematic fathers (and mothers), with perhaps one crucial difference: they do so mostly by ignoring them altogether, rather than bainting their elders with manifestos and polemics.“, Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael [Hrsg.] (1999): The BFI Companion to German Cinema, British Film Institute, UK, S. 3

Art Cinema, welches Higson als ein national-gründiertes und in unterschiedlichen Ausprägungen national gefördertes Qualitätskino anerkennt. *Art Cinema* ist demnach wohl die qualitative, reaktionäre Antwort, das Echo auf Hollywoods globale Dominanz und einzig ebenbürtiger Reflex, um den heimischen Markt vor der amerikanischen Invasion zu beschützen und die eigene Filmkultur zu stärken:

The discourses of 'art', 'culture', and 'quality', and of 'national identity' and 'nationhood', have historically been mobilised against Hollywood's mass entertainment film, and used to justify various nationally specific economic systems of support and protection.¹⁵⁹

Der Versuch, sich gegenüber der Vorherrschaft von Hollywood-Produktionen mittels kritischer *Art Cinema*-Produktionen zu behaupten, birgt die Herausforderung, in der Sphäre internationaler Filmmärkte Raum für kritische Kleinproduktionen à la *European Art Cinema* zu schaffen. Dies ist in Europa vor allem durch transnationale Koproduktionen möglich:

First [...] this is yet another instance of 'the peculiarity of a national film production within an international marketplace,' since the market for art cinema is indeed decidedly international, as is the network of film festivals and reviewing practices, and other means of achieving a critical reputation and both a national and an international cultural space for such films. And second, that perhaps the situation isn't quite so peculiar after all, given the increasing tendency for international co-productions (invariably with the involvements of one or other of the still-extant national television networks), and the development of transnational forms of industry support and protection within the European Community.¹⁶⁰

Trotz der Bemühungen seitens des europäischen *Art Cinema*, stellt Higson fest, dass die unterschiedlichen Formen des *Art Cinema* kaum Erfolge im eigenen Land verzeichnen können. Dies liegt zum Teil an der Art und Weise, wie sie Zuschauer ansprechen, oder eben nicht, und zum gewichtigeren Teil an der internationalen Hegemonialstellung Hollywoods auf dem Verleih-, Ausstellungs- und Marketingsektor:

In other words, the influence of Hollywood in domestic markets is always much more than simply a question of the poverty or élitism of domestic filmmaking. This suggests that national cinema needs to be explored not only in

¹⁵⁹Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 52-67, S. 59

¹⁶⁰Ebd., S. 59

relation to production, but also in relation to the question of distribution and exhibition, audiences, and consumption, within each nation-state.¹⁶¹

Diese These stellt Higson auf, nachdem er herausgearbeitet hat, dass Hollywood-Filmproduktionen — und auch Fernsehen — schon selbstverständlich zum Bild des britischen Films gehören, Hollywood durch seine lange, dominante Tradition also immer schon als integraler Teil bereits geformter kultureller Identität mitgedacht werden muss.¹⁶²

Es stellt sich also als unzureichend heraus, ein nationales Kino nur durch die Abgrenzung zu einem anderen nationalen Kino definieren zu wollen. Entscheidend, so Higson, ist die Analyse bereits bestehender, interner Gefüge:

What I have suggested is a more *inward-looking* means, constituting a national cinema not so much in terms of its difference from other cinemas, but in terms of its relationship to an already existing national political, economic and cultural identity (in so far as a single coherent identity can be established) and set of traditions.¹⁶³

Nationale Filmkultur ist immer im Kontext nationaler Bedingungen und Voraussetzungen zu sehen:

At one level, in terms of political economy, a national cinema is a particular industrial structure; a particular pattern of ownership and control of plant, real estate, human resources and capital, and a system of state legislation which circumscribes the nationality of that ownership — primarily in relation to production. The relative economic power of a national film industry will depend upon the degree to which production, distribution, and exhibition are integrated, regulated, technically equipped, and capitalized; the site of the home market and the degree of penetration of overseas markets. At the level of production, we need to take into account both the means and the modes of production employed (the organization of work, in terms of systems of management, division of labor, professional organizations and ideologies, availability of technology, etc.) and the access that producers have to both domestic and overseas markets.¹⁶⁴

Bei diesem Aspekt ist es wichtig zu bedenken, dass auch heimische Märkte nicht homogen strukturiert sind und Produktionsfirmen sich oft bewusst auf bestimmte Marktausschöpfungsgebiete konzentrieren — besonders dann, wenn es gilt, sich gegen

¹⁶¹Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 52-67, S. 60

¹⁶²Higson, Andrew (2002): The Concept of National Cinema, in: Film and Nationalism, Rutgers University Press, London, S. 52-67, S. 60

¹⁶³Ebd., S.60

¹⁶⁴Ebd., S. 60f.

die wirtschaftliche Überlegenheit amerikanischer Verleiher durchzusetzen. Diese begrenzten Gebiete werden von Hollywood allerdings in den meisten Fällen als marginal profitabel stigmatisiert: als *Low-Budget*-Filme, *B-Movies* oder Filme, die primär für den heimischen Markt produziert wurden¹⁶⁵.

Auch konkurrieren heimische Märkte untereinander sowie gleichzeitig gegen die Prävalenz durch Hollywood:

[European commercial cinema, Anm. der Autorin] targets a market sector somewhat distinct from European-model art cinema, and thus vies more directly with Hollywood for box-office. Its most successful country has been France, where until 1986 indigenous cinema won out over Hollywood at the local box-office. French production, it might be noted, has partly dissolved the industrial/cultural distinction by successfully promote auteurs within an industrial context. Other European commercial/art cinemas such as Holland's and Ireland's, based on small language communities, have much more parlous existence, with production levels often tailing off to zero per year and with few exports. Typical genres of a European commercial cinema include thriller, comedy, and, especially in the 1960ies, soft-core.¹⁶⁶

Staaten mit einem großen inländischen Markt und/oder effektiven Handelsregulierungen (z.B. Indien, Hong Kong), haben jedoch eher die Möglichkeit, sich die Übermacht der Hollywood-Produktionen zu schützen. In diesen asiatischen Ländern zum Beispiel, können kulturell spezifische Filme erfolgreich sein und sich besser verkaufen als Hollywood-Filme:

And in the Hollywood vein — if less expansively — Bombay exports its product to Indian communities worldwide, just as Honk Kong exports through East Asia, dominating the Taiwan market, for instance, and to Chinatowns throughout the Western world. Furthermore, Indian cinema long colonized Ceylon (now Sri Lanka).¹⁶⁷

¹⁶⁵Ebd., S. 61

¹⁶⁶Crofts, Stephen (2002): Reconceptualizing National Cinema/s. Part II. Varieties of National Cinema Production, in: Williams, Alan [Hrsg.]: Film and Nationalism, Rutgers State University Press, London, S. 25-51, S. 33f.

¹⁶⁷Ebd., S. 35

5. Bezugsrahmen des Begriffs *deutsch-türkisch*

Gleich zu Beginn sei angemerkt, dass die Diskussion um den politisch korrekten Terminus der *Deutschen Filmschaffenden mit türkischer Abstammung*, *Deutsch-Türken* und *türkisch Deutschen* etc.¹⁶⁸ in dem hier erörterten Kontext im Hinblick auf das Ziel dieser Untersuchung — nämlich der Auswertung konkreter, im Vergleich zueinander gesetzter Filmbeispiele von Fatih Akin und Thomas Arslan als Argumentationsführung, dass beide Regisseure gleichbedeutend, aber auf unterschiedliche Art und Weise, wesentlich zum Erscheinungsbild des deutschen Films beitragen — wenig postulierenden Sinn macht. Natürlich wird in dieser Arbeit die Rede von Filmemachern sein, die entweder bereits als Kind mit ihren Eltern aus der Türkei nach Deutschland kamen, oder aber in Deutschland als Kind türkischstämmiger Eltern zu Welt gekommen sind. Dabei spielt es keine vordergründige Rolle, welche offizielle Nationalität im jeweiligen Reisepass festgehalten ist oder welche Sprache als Muttersprache genannt wird. Die persönlichen biografischen Dispositionen der jeweiligen Regisseure erweisen sich als komplex und divergent; ethnische Herkunft, Jugend, soziales Umfeld und Filmschaffen können zwar Ähnlichkeiten aufweisen, entscheidend jedoch ist die jeweilige Interpretation dessen. Demnach ist ein Film von Fatih Akin, einem Hamburger türkischer Herkunft, der international Filme produziert und inszeniert, die in Deutschland, der Türkei, den USA, oder anderswo spielen; der mit einem internationalem Stab zusammenarbeitet, seine Vorbilder im amerikanischen Genrekino findet; ein Regisseur mit einer markanten persönlichen Prägung, die sich nicht auf ein vermeintliches, fremddefiniertes deutsch-türkisches Sein reduzieren lässt.

Das gleiche gilt für Thomas Arslan, einen Berliner, dessen Arbeiten unverkennbar dem europäischen Autorenkino nahe stehen und der seine Sujets, Themenkomplexe und Inszenierungen aus persönlichen Erfahrungshintergründen zu schöpfen scheint.

Wichtig ist, dass trotz des hier der Einfachheit halber verwendeten Begriffs des „deutsch-türkischen“ immer die persönliche Komplexität des jeweiligen Künstlers mitgedacht werden muss und nicht ein Stereotyp des vermeintlichen Gegensatzes hineininterpretiert werden darf. Die restriktiven Etikettierungen und Vertikaldifferenzierungen wie *Gastarbeiterfilm* oder *Migrantenkino*, gegen die sich Fatih Akin noch auf der Berlinale

¹⁶⁸Sowohl als auch: Das „deutsch-türkische“ Kino heute. Drei Fragen zum „deutsch-türkischen“ Kino, in: Online-Portal [filmportal.de](http://www.filmportal.de), unter: <http://www.filmportal.de/df/da/Artikel.....ED298944B8A5BD6EE03053D50B370B25.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

2004 zur Wehr hat setzen müssen¹⁶⁹, können im Verlauf dieser Arbeit als endgültig ad acta gelegt betrachtet werden, da Begrenzungen dieser Art per se eine Verkennung des künstlerischen Werkes und seiner Leistung bekunden und das Spektrum dieser Filmproduktionen unterschlagen¹⁷⁰:

Während z.B. in Fatih Akins Filmen Hamburg-Altona mit viel Lokalpatriotismus zum ‚coolen Kiez‘ inszeniert wird, haben die Berliner Straßen noch nie so international gewirkt wie in Thomas Arslans Filmen.¹⁷¹

Ebenso unterschiedlich fällt auch die jeweilige Eigenpositionierung der beiden Regisseure aus. Akin versteht sich als ein eher kommerzieller Filmschaffender, der auf ein breites Publikum abzielt und es beherrscht, Filme mit tollkühner, emotionaler Schwungkraft bildstark in Szene zu setzen¹⁷², wohingegen Arslans Schaffen der Berliner Schule zugeordnet wird — Filmen mit großer Affinität zur französischen *Nouvelle Vague*¹⁷³ — die sich auf filmästhetischer Ebene besonders durch signifikante, formal-ästhetische Prägnanz hervorheben und, anders als bei Akin, ausdrücklich den medialen Mainstream meiden¹⁷⁴.

Die ‚deutsch-türkischen‘ Filmschaffenden haben eine große Fülle von Möglichkeiten vor sich: Schon Akin und Arslan liegen (filmische) Welten, die sich weder mit dem Adjektiv ‚türkisch‘ noch mit ‚deutsch‘ beschreiben lassen.¹⁷⁵

¹⁶⁹Volodina, Eleonore, (14.02.2004): Interview with Fatih Akin, in: Online-Portal *Deutsche Welle*, unter <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1114779,00.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

¹⁷⁰Sowohl als auch: Das „deutsch-türkische“ Kino heute. Drei Fragen zum „deutsch-türkischen“ Kino, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/da/Artikel.....ED298944B8A5BD6EE03053D50B370B25.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

¹⁷¹Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

¹⁷²Kulish, Nikolas (06.01.2008): A hand that links Germans and Turks, in: Online-Ausgabe *New York Times*, unter: <http://www.nytimes.com/2008/01/06/movies/awardsseason/06kuli.html> (Letzter Zugriff am 15.03.2010)

¹⁷³Die Entstehungszusammenhänge der *Nouvelle Vague* können hier nur skizziert werden: Entstanden ist die französische *Nouvelle Vague* in der speziellen demographischen, ökonomischen, politischen und kulturellen Atmosphäre des Nachkriegs-Frankreichs. Der Versuch, nach dem Zweiten Weltkrieg führendes kulturelles, wirtschaftliches und politisches Einflussvolumen in Europa und darüber hinaus wiederzuerlangen, prägte auch die französische Filmindustrie. Um sich aber gegen dieses Wiederanknüpfen an das populäre Kino des Vorkriegs-Frankreichs und den Stil des amerikanischen Hollywoodfilms abzusetzen, organisierten sich, über die *Cahiers du cinéma*, Filmemacher wie Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer u.a. als Begründer eines neuen, französischen Autorenkinos — der *French New Wave* bzw. *Nouvelle Vague*. Vgl. hierzu: Neupert, Richard (2007): *A History of the French New Wave Cinema*, 2nd Edition, Wisconsin Studies in Film, University of Wisconsin Press, Wisconsin

¹⁷⁴Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine, in: Online-Portal *filmzentrale.com*, unter: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschulelegs.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

¹⁷⁵Sowohl als auch: Das „deutsch-türkische“ Kino heute. Drei Fragen zum „deutsch-türkischen“ Kino, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/da/Artikel.....ED298944B8A5BD6EE03053D50B370B25.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Eine ausführliche, theoretische Untersuchung des Verhältnisses einer politischen Nation und deren mystifizierenden Implikationen zu ihrer Bevölkerungsstruktur würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten. Daher wird dieser Diskurs nur einen peripheren Zugang zum hier behandelten Thema erhalten, in dem Bewusstsein der lediglich akzentuierten Darstellungsweise eines ansonsten differenzierten Themenkomplexes. Die nachhaltige Auseinandersetzung mit kulturellen Hervorbringungen, in diesem konkreten Fall den Filmen von Arslan und Akin, ist immer stets auch eine synchrone Analyse der Modalitäten und Dispositionen von globalen Verflechtungen, dynamischen Kreisläufen und dem bunten Mosaik von Sprachen¹⁷⁶. Daraus ergibt sich, dass die Identität eines Individuums, sobald es sich auf die konträren Kräfte von vermeintlichen Entitäten wie z. B. *Ost* und *West* zu berufen meint, immer schon bereits selbst Teil eines kulturellen Konstrukts ist. Viel sinnvoller ist da eine Auffassung, die sich durch Wandlungsfähigkeit und Vitalität auszeichnet:

Identity can be seen, rather [than misleading and provisional labels we adopt and append in an attempt as self definition], as the product of conditions, both social and material, and of relations with others; movement replaces stasis. [...] Mapping identities, therefore, involves tracing journeys, which may be geographical, but may also be philosophical, political, emotional. They may be journeys in space, but also in time. And all journeys involve the crossing of borders, if only between here and there, between then and now.¹⁷⁷

Mit dieser Prämisse geht auch eine kritische Analyse des Begriffs *Nation* einher, der als intendierter politischer Identifikationsgarant seiner Zweckdienlichkeit enthoben wird, da die Definition von Kultur, gestützt auf Kategorien von nationaler Vereinigung, größtenteils selbst auf umstrittenen Konzepten baut. Es steht zwar außer Frage, dass kulturelle Traditionen wichtige Eigenschaften einer Persönlichkeit, i.e. Gemeinschaft, darstellen bzw. eine wesentliche Rolle in der Persönlichkeitsentwicklung eines Menschen spielen. Dennoch scheinen die unmittelbaren Umgebungsumstände, z.B. in welcher Stadt man aufwächst, in welchem Viertel einer Stadt, in welchem sozialen Umfeld man sich kollektiviert etc., weitaus stärker im Vordergrund zu stehen. Die ethnische Abstammung ist dabei nur ein wichtiger Aspekt unter vielen weiteren, genauso essentiellen.

Wenn man über die Konstruktion von Identität diskutiert, findet man häufig folgenden Ausgangspunkt, der besonders in den Culture Studies im Diskurs über Postkolonialität wurzelt:

¹⁷⁶Vgl. Göktürk, Deniz (Oktober 2010): Turkish delight — German fright. Unsettling oppositions in transnational cinema, in: Online-Portal *Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik*, unter: <http://epicp.net/transversal/0101/goektuerk/de> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

¹⁷⁷Wagstaff, Peter (2004): Introduction. Mapping Identities, in: Wagstaff, Peter [Hrsg.], *Border Crossings. Mapping Identities in Modern Europe*, Vol 16, Peter Lang AG, Bern, S. 8

identities are constructed through discursive representation and within the competing relations of power, they are [...] the product of the marking of difference and exclusion.¹⁷⁸

Letztlich gilt es jedoch eben jene *markings of difference* als Kritik am nationalen Blick anzuwenden und neue Perspektiven auf Kultur zu richten; konventionelle Sicht- und Verhaltensweisen zu beobachten und diese gegenüber real-gesellschaftlichen Erfahrungen aufs Neue zu testen und hinterfragen:

The making of a society is the finding of common meanings and directions, and its growth is an active debate and amendment under the pressure of experience, contact, and discovery, writing themselves into the land. The growing society is there, yet it is also made and remade in every individual mind. The making of a mind is, first, the slow learning of shapes, purposes, and meanings, so that work, observations, and communication are possible. Then, second, but equal in importance, is the testing of these in experience, the making of new observations, comparisons, and meanings.¹⁷⁹

Damit ist, in Anlehnung an Eley, Kultur in ihrem Wesen stets ein Prozess, der zugleich traditionell und herkömmlich als auch kreativ und gestalterisch ist. Aus einer anderen theoretischen Perspektive erklärt Sara Ahmed dieses Phänomen der kulturellen Kollektivbildung. Ihr Ansatz stellt die Rolle von Emotionen in den Fokus, denn sie argumentiert: „emotions play a crucial role in the 'surfacing' of individual and collective bodies.“¹⁸⁰ Das Zusammentreffen — „intercorporeal encounter“¹⁸¹ — zweier Körper, i.e. Menschen, verursacht demnach immer eine emotionale Erfahrung,

[which, Anm. der Autorin] is shaped by past histories of contact, which allows the proximity of a racial other to be perceived as threatening, at the same time as it reshapes the bodies in the contact zone of the encounter. These histories have already impressed upon the surface of the bodies at the same time as they create new impressions.¹⁸²

In diesem Sinne bedeuten Zugewanderte nicht zuletzt auch viel mehr eine effektvolle, konstruktive Provokation und ermöglichen das Entstehen neuer Erfahrungswerte

¹⁷⁸Rings, Guido / Morgan-Tamosuna, Rikki [Hrsg.] (2003): European Cinema: Inside and Out. Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film, Anglistische Forschungen, 322, Winter, Heidelberg

¹⁷⁹Eley, Geoffrey (1995): What is cultural history?, in: New German Critique, Cultural History/Cultural Studies, No. 65, S. 19-36, S. 19

¹⁸⁰Ahmed, Sara (2004): Collective Feelings, or the Impressions Left by Others, in: Theory, Culture & Society, SAGE Publications, Vol. 21, London, S. 25-42, S. 25

¹⁸¹Ebd., S. 31

¹⁸²Ebd., S. 31

gegenüber vermeintlich einheitlichen Kulturgemeinschaften einer Nation anstatt unangebrachte Irritation:

Einwanderung wurde oft als eine Art Störung der Harmonie in Deutschland betrachtet. Doch diese Harmonie hat nie existiert. Und Harmonie muss auch nicht immer das Ideal sein — aktuell haben wir es mit Dissonanz und Brechung, mit Unreinheit und Improvisation zu tun.¹⁸³

In diesem Sinne müssen die Realgegebenheiten einer Bevölkerung als Chance für die Zukunft begriffen werden, die eine langfristige Planung und Organisation vielleicht nicht leicht zu gestalten, jedoch der aktiven Befassung damit unabdingbar machen. Terkessidis spricht hier von der „Aufgabe einer interkulturellen Alphabetisierung“¹⁸⁴, das Erlernen einer neuen Sprache, wobei alle gleichermaßen Anfänger mit denselben Voraussetzungen und Potentialen sind. Gleichermaßen in die Zukunft orientiert, argumentiert auch Ulrich Beck mit seiner *cosmopolitan critical theory*, die beinhaltet, als ersten Schritt den nationalen Blick kritisiert um dann „Vorüberlegungen zur kosmopolitischen Grammatik des Sozialen und des Politischen“¹⁸⁵ zu ermöglichen, da die reale Lebenswirklichkeit von Menschen trotz philosophischer Debatten um nationale Identität schon längst an sich kosmopolitisch ist¹⁸⁶. Damit ist die von Beck postulierte gesellschaftliche Kosmopolitisierung ein latenter, unbewusster, geradezu beiläufiger Prozess, der allerdings unvermeidbar ist und sich in banalen alltäglichen Präferenzen, wie zum Beispiel einer Vorliebe für Sushi o.ä. Bereits manifestiert. Es wird so, auf passive, anonyme Art und Weise und als zwangsläufige Nebenfolge des Welthandels und globaler Vernetzung, die nationalstaatliche Ideologie unterspült und Lebenswirklichkeit aktiv geformt.¹⁸⁷ Die Kosmopolitisierung der Wirklichkeit stellt also kein neuartiges Phänomen dar:

Neu ist also nicht die erzwungene Melange, sondern ihr Bemerken, ihr Selbstbewusstsein, politisches Auftrumpfen, ihre *weltöffentliche Reflexion und Anerkennung* — in den Massenmedien, in den Nachrichten, in den globalen Sozialbewegungen der Schwarzen, der Frauen, der Minderheiten, in der Hochkonjunktur alter Begriffe wie »Diaspora« in den Kulturwissenschaften.¹⁸⁸

Dieser Argumentationsstrang bildet den Grundtenor für die Erfassung der hier behandelten Regisseure und verdeutlicht, dass Diskurse um türkisches Migranten- oder aber gar Minderheitenkino in Deutschland obsolet und rückständig sind. Das

¹⁸³Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp Verlag, Berlin, S. 10

¹⁸⁴Vgl. Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp Verlag, Berlin

¹⁸⁵Beck, Ulrich (2004): Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, S. 39

¹⁸⁶Ebd., S. 8

¹⁸⁷Ebd., S. 32ff.

¹⁸⁸Ebd., S. 35

kosmopolitische Wesen der gesellschaftlichen Wirklichkeit und Bevölkerung Deutschlands muss als gegeben anerkannt werden und sein Potential für die zukünftige Entwicklungschancen genutzt werden.

5.1 Deutschland als Einwanderungsland: Eine allgemeine Kontextualisierung

Migration und Emigration verändern nicht nur die ethnische Struktur eines Landes, vielmehr bedeutet dies auch einen steten Wandel sozialer und kultureller Gefüge einer Völkergemeinschaft. Die Migration über territoriale Grenzen hinaus ist so alt wie die Geschichte der Menschheit. Obwohl die persönlichen Geschichten dahinter so unterschiedlich wie die eingeschlagenen Routen der globalen Migration sind, lässt sich behaupten, dass sich die jüngsten Beweggründe meist als politische und/oder wirtschaftliche Natur erweisen¹⁸⁹. Egal welche Motivation die Entscheidung zur Migration birgt, so ist doch beinahe jedes Mal zu beobachten, dass das Leben der Menschen mit Migrationshintergrund stetigen Herausforderungen und Irritationen ausgesetzt ist. Ein gewichtiger Grund dafür scheint die Tatsache zu sein, dass Familienangehörige und Freunde über staatliche Grenzen hinaus transnationale Verbindungen erhalten und somit das territoriale Konzept geographisch gebundener Nationen herausfordern¹⁹⁰. Darüber hinaus müssen sich jene Länder mit einer starken Einwanderungsgeschichte stets und immer wieder aufs Neue auf wirtschaftliche, legale und kulturelle Diskussionen, die die Dynamik weltweiter Migration mit sich bringt, einlassen und anpassen.

Auch Deutschland muss sich mit diesem strukturellen Wandel sozialer Gefüge aktiv auseinandersetzen, denn

according to the 2005 German microcensus, no fewer than 15 million of the country's current population of 82 million have a 'migration background'.¹⁹¹

Grob gefasst, setzen sich diese 15 Millionen Menschen aus ehemaligen Gastarbeitern (vornehmlich aus der Türkei, Griechenland und Italien), zurückgeführten ethnischen Deutschen, Juden aus der ehemaligen Sowjetunion, Asylbewerbern und politischen Flüchtlingen aus Asien und Afrika, aus Indien rekrutierten High-Tech-Spezialisten, Bürgern anderer europäischer Länder und nicht zuletzt geschätzten 1,4 Millionen

¹⁸⁹Vgl. Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp Verlag, Berlin

¹⁹⁰Vgl. Ebd.

¹⁹¹Göktürk, Deniz / Gramling, David; Kaes, Anton [Hrsg.] (2007): Germany in transit. Nation and migration, 1995–2005, University of California Press, London, S. xvii

undokumentierten Migranten zusammen. Etwa jeder fünfte deutsche Bürger ist somit entweder selber Migrant oder hat einen Migrationshintergrund, und jedes dritte in Deutschland zur Welt gebrachte Kind hat nicht-deutsche Eltern¹⁹².

Es ist also offensichtlich, dass dieser weitläufige Immigrationshintergrund das Gesicht Deutschlands maßgeblich verändert und mitgestaltet. Das ständige Wechselspiel zwischen Arbeitsmarktkräften und den der Geschichte Deutschlands entwachsenen ethnisch-nationalen Imperativen, macht die Massenimmigration in Deutschland bedeutsam. Der Stellenwert der deutsch-türkischen Konstellationen soll im Verlauf dieser Arbeit generell im kulturellen Bereich und im Speziellen dem des deutschen Films anhand von Fatih Akin und Thomas Arslan näher betrachtet werden.

5.2 Deutsch-türkische Kultur seit den 1970er-Jahren

Man kann feststellen, dass im Kontext sozialer Dienstleistungen, worin das Thema Integration eine hohe strategische Priorität besitzt¹⁹³, der Kultur von Gastarbeitern und anderen Einwanderern in Deutschland der späten 1970ern und 1980ern eine bescheidene Wahrnehmung eingeräumt wurde. So gab es staatlich organisierte, ethnographisch durchstrukturierte Initiativen und Veranstaltungen, bei welchen nicht-deutsche Staatsbürger zwar ihre Küche und Folklore vorstellen durften, doch aufgrund der paternalistischen Struktur dieser Schauspiele dienten diese offenkundig nicht einem bereichernden Austausch zwischen den Kulturen, als vielmehr der reinen Zurschaustellung, in der die Menschen selbst zum Gegenstand der Unterhaltung wurden und dies unter der Direktion einer vermeintlich fürsorglichen Förderkultur seitens des deutschen Staates:

Dass die Einwanderung eine Tatsache war, war im Grunde allen völlig klar, doch implizit hielt man den Mythos am Leben, die »Ausländer« würden einmal in ihr »Heimatland« zurückkehren. Und so wurde lange eine Politik des Provisoriums betrieben – irgendwo zwischen Sondergesetzgebung, der Förderung von Folklore, Appeasement im Namen von Traditionen und dem gleichzeitigen Anprangern unzivilisierter Sitten und der »Überfremdung«.¹⁹⁴

Man kann diese *Politik des Provisoriums* als einen ersten Schritt der Annäherung an fremde Kulturen betrachten, der als solcher aber noch nicht ausgereift ist und im Modus

¹⁹²Vgl. Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp Verlag, Berlin

¹⁹³Vgl. Ebd.

¹⁹⁴Ebd., S. 30

des Zurschaustellens stecken bleibt. Um der heimischen Ökonomie nachzuhelfen haben westeuropäische Staaten, darunter auch Deutschland, in den 1950er- und 1960er-Jahren ausländische Arbeitskräfte, vornehmlich aus der Türkei und Italien, ins Land geholt¹⁹⁵. Diese Menschen haben ihre ganz eigene Kultur mit sich gebracht und „[...]“ veränderten [somit] die ethnischen und religiösen Strukturen der Länder, in die sie gekommen waren.“¹⁹⁶ Sie haben somit zur – nicht unumstrittenen - Bereicherung der kulturellen Landschaft Deutschlands beigetragen und werden auch in Zukunft das Profil Deutschlands aktiv mitgestalten. Dieser Fokus auf den kulturellen Bereich in der bundesdeutschen Gesellschaft gründet sich auf konkreten Umständen. Zuständig für die Migranten und Gastarbeiter waren die kommunalen Kulturreferate in den jeweiligen deutschen Bundesländern. Dass die Selbstorganisation von Migranten maßgeblich in kulturellen Disziplinen stattfindet, liegt in dem Umstand begründet,

dass den Einwanderern der Weg zu Staatsbürgerschaft lange Zeit versperrt blieb und politisches Engagement sogar ausdrücklich unerwünscht war. Der performative Raum für die Aktivitäten der Einwanderer wurde somit strukturell auf das Feld der Kultur verschoben – eine Kultur, die nominelle mit dem »Heimatland« verknüpft war. Dieser Heimatbezug wurde von den deutschen Behörden sogar gefördert, schließlich ging man davon aus, die Migranten würden irgendwann zurückkehren.¹⁹⁷

In der Folge der Bürgerrechtsbewegung im Deutschland der 1960er-Jahre führte diese Art des sozialen Engagements und ethnografischen Interesses, die auf der Grundannahme von homogenen und klar strukturierten Konzepten paralleler Identitäten ruhte und somit Disparitäten zementierte, zu einer charakteristischen Rhetorik über Minderheiten:

Gut gemeinte Projekte zur Förderung des Multikulturalismus resultierten häufig in der Konstruktion binärer Gegensätze. Das Postulat kultureller Differenz, das vorgab, befreiend zu sein, erschwerte häufig den Dialog, statt ihn zu erleichtern.¹⁹⁸

Doch die Stimme der Migranten sollte sich im Laufe der Jahre von solchen Veranstaltungen emanzipieren. So wurden bis in die 1990er-Jahre im Radio und Fernsehen (*Sender Freies Berlin* und *Westdeutscher Rundfunk*) täglich halbstündige Programme für Migranten ausgestrahlt, die Personen mit Migrationshintergrund

¹⁹⁵Abadan-Unat, Nermin (2005): Migration ohne Ende. Vom Gastarbeiter zum Eurotürken, Edition Parabolis, Berlin, S. 65

¹⁹⁶Ebd., S. 59

¹⁹⁷Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp Verlag, Berlin, S. 189

¹⁹⁸Göktürk, Deniz (Oktober 2010): Turkish delight — German fright. Unsettling oppositions in transnational cinema, in: Online-Portal *Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik*, unter: <http://epicp.net/transversal/0101/goektuerk/de> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

gestalteten¹⁹⁹. 1995 lancierte die Stadt Berlin den Sender *SFB 4-Radio Multikulti*, ein multilingualer Sender, der vorhergehende fremdsprachige Programme integrierte²⁰⁰. Ziel des Senders war es, kulturelle Unterschiede zu betonen, wobei sowohl Minderheiten als auch ein Mainstreampublikum angesprochen werden sollten. Auch die mit dem Satelliten-TV einhergehende Internationalisierung des Fernsehprogramms (in den 1990er-Jahren) gab den Türken in Deutschland die Möglichkeit, sich unabhängig von den in Deutschland produzierten Programmen informieren und unterhalten zu lassen.²⁰¹

Durch die steigende Präsenz von Akteuren mit Migrationshintergrund in den deutschen Medien in den 1990er-Jahre wurde der Begriff der *Kanak Kultur*²⁰² geprägt. Abgeleitet von einer geringschätzenden Bezeichnung für Ausländer wurde der Terminus über das deutsch-türkische Milieu hinaus zur allgemeinen Verkehrssprache transethnischer Kultur²⁰³ und entwickelte sich hin zu einem *Kanak Chic*²⁰⁴, eine Lebenseinstellung, die die kulturelle Heterogenität feiert und ihren Ausdruck in der Musik der jüngeren Generation, maßgeblich dem Hip Hop, fand. Gefördert wurde dieses junge Selbstbewusstsein durch die zunehmende Repräsentation von Deutsch-Türken im nationalen Fernsehprogramm und anderen Medien.²⁰⁵

In den späten 1970er-Jahren wurde eine große Menge an Filmen gefördert, die sich entschlossen und unbefangen den alltäglichen Problemen von Migranten in Deutschland widmeten. Zunächst waren diese Filme — Christian Ziewer *Aus der Ferne sehe ich dieses Land* (1978), Helma Sanders *Shirins Hochzeit* (1976), Rainer Werner Fassbinder *Angst essen Seele auf* (1974) — fast ausschließlich von deutschen Filmemachern produziert, die mit ihrem Gespür für die Zustände gesellschaftspolitischer Randgruppen

¹⁹⁹Meier-Braun, Karl-Heinz: Migranten in Deutschland. Gefangen im Meidenghetto?, unter: <http://www.blm.de/apps/documentbase/data/pdf1/1.02medienghetto.pdf> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁰⁰Funkhaus Europa WDR, unter: <http://www.multikulti.de/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁰¹Göktürk, Deniz / Gramling, David; Kaes, Anton [Hrsg.] (2007): Germany in transit. Nation and migration, 1995–2005, University of California Press, London, S. 427

²⁰²„Rooted in a pejorative term for foreigners, *Kanak Kultur*, or *Kanak culture*, became the lingua franca of a transethnic cultural politics common to Italian-German, Serbian-German and other immigrant youth communities beyond the Turkish-German milieu.“, Göktürk, Deniz / Gramling, David; Kaes, Anton [Hrsg.] (2007): Germany in transit. Nation and migration, 1995–2005, University of California Press, London, S. 427–428

²⁰³Goethe, Tina / Günther, Stephan (September 2009): Kulturalisierung. Am Ende von Dialog- und Multikultur. Gespräch mit Imran Ayata, Manuela Bojadzijev und Serhat Karakayali von der Gruppe Kanak Attak, unter: http://www.kanak-attak.de/ka/archiv/passagiere/presse/iz3w9_99.htm (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁰⁴„The circulation of transnational hip-hop through cultures of solidarity, as well as the slowly increasing representation of immigrants in German television and other media, contributed to the emergence of so called Kanak chic in the late 1990ies.“, Göktürk, Deniz / Gramling, David; Kaes, Anton [Hrsg.] (2007): Germany in transit. Nation and migration, 1995–2005, University of California Press, London, S. 428

²⁰⁵Göktürk, Deniz / Gramling, David; Kaes, Anton [Hrsg.] (2007): Germany in transit. Nation and migration, 1995–2005, University of California Press, London, S. xvii

unzulängliche Sozialstrukturen aufzuzeigen verstanden haben und somit die Kehrseite des Wirtschaftswunders Deutschland entblößten.²⁰⁶

Ein Jahrzehnt später begannen Filmemacher wie der türkische Tevfik Başer das Leben ihrer eigenen Landsleute, sprich der türkischen Gastarbeiter in Deutschland, filmisch zu porträtieren. Die Spiel- und Dokumentarfilme der 1980er-Jahre zeichnen im Großen und Ganzen ein fatalistisches Bild des türkischen Gastarbeiters: Geduldet, ausgebeutet, unterdrückt und gedemütigt.²⁰⁷ Ein Leben in mehreren Kulturkreisen gleichzeitig wird ergo als unmöglich, konfliktbeladen und zum Scheitern verurteilt diagnostiziert. Doch auch gerade diese realistische Darstellung der ersten Generation von türkischen Migranten und Gastarbeitern erhielt viel Anklang ob ihres öffentlich aufklärerischen Impulses.²⁰⁸

Dieser frühe Aufschwung von Filmen, die sich mit dem Alltagsleben von Gastarbeitern auseinandersetzen und somit das kulturelle Parkett Deutschlands wesentlich mitbestimmen sollten, sei hier nur in seiner Anfangsphase beschrieben. Die weitere Entwicklung, um nicht zu sagen der Siegeszug der deutsch-türkischen Filmproduktionen wird in einem späteren Kapitel im spezifisch filmischen Kontext der Entwicklung deutsch-türkischer Filme fortgeführt und bis in die Gegenwart nachvollzogen.

Doch zunächst soll anhand von internationalen Auszeichnungen die junge und erfolgreiche Generation des deutschen Films vorgestellt werden. Es wird sich dabei herausstellen, dass auch gerade deutsch-türkische Beiträge einen wesentlichen Anteil an diesem Erfolg haben.

²⁰⁶Kino und Migration in der BDR, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/7d/Artikel.....EB351B59CD9F2341E03053D50B376A4D.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁰⁷Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁰⁸Vgl. auch hier wieder: Lerchbaumer, Klaudia (2009): Der Wandel der Rolle der türkischen Frau im deutsch-türkischen Film. Von der klischeehaften zur klischeedurchbrechenden Darstellung, Diplomarbeit, Universität Wien

6. Die junge Generation des neuen deutschen Films

Um sich einen Eindruck über die aktuellen Tendenzen des jungen deutschen Films zu verschaffen, ist es sinnvoll, zum einen das Augenmerk auf offizielle Besucherzahlen deutscher Filme und zum anderen auf die Preisträger, sowohl nationaler als auch internationaler Filmfestivals, zu richten. Anhand des Erfolgsbarometers „Filmfestival“ lässt sich nicht nur zeigen, welche Regisseure und Themenkomplexe in den Kreis der filmischen Exklusivität aufgenommen werden, sondern das Schaffen der Preisträger wird dadurch auch gefördert und verhilft ihnen auch zu größerer medialer Aufmerksamkeit und öffentlichem Interesse.

Es soll nun in diesem Kapitel ein Blick auf die Entwicklung des jüngsten deutschen Films geworfen werden. Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, wird sich der Fokus auf für diese Arbeit relevante deutsche Filmwerke der letzten Jahrzehnte und deren Auszeichnungen richten.

Zuvor seien kurz einige Filme erwähnt, die hier zwar angeführt, deren Filmfestivaldebüts allerdings zwischen den 1970er- bis 1990er-Jahren liegen. Da ist zunächst Rainer Werner Fassbinders *Angst essen Seele auf* (1974) — dessen Arbeitstitel unmissverständlich *Alle Türken heißen Ali* war —, ein früher Film, der sich mit der Drangsalierung von Minderheiten in Deutschland auseinandersetzt. Angesichts der Arbeiterimmigration ein zur damaligen Zeit hochaktueller Film. Im Jahr seiner Veröffentlichung gewann der Film bei den Filmfestspielen von Cannes den *International Critic's Prize by the F.I.P.R.E.S.C.I.*²⁰⁹ und Brigitte Mira wurde für ihre darstellerische Leistung mit dem *Filmband in Gold* ausgezeichnet.²¹⁰

1987 machte ein weiterer bemerkenswerter und für die Geschichte des deutschen Films aussagekräftiger Film auf dem internationalen Filmparkett von sich reden. Tevfik Başers *40qm Deutschland* (1985), ein Gastarbeitsdrama als Sinnbild „für die Fesseln, die jedem Menschen Erziehung und kulturelle Tradition und vor allem das Unvermögen anlegen, seinen eigentlichen Wünschen Ausdruck zu geben.“²¹¹ Bereits 1986 zur *Woche der Kritik*

²⁰⁹Awards 1974, Online-Portal *Festival de Cannes*, unter: <http://www.festival-cannes.com/en/archives/1974/awardCompetition.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²¹⁰Deutsche Filmpreise von 1951 bis heute, in: Online-Portal *Deutsche Filmakademie e.V.*, unter: <http://www.deutsche-filmakademie.de/fpsuche.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²¹¹40 Quadratmeter Deutschland, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/34/Artikel.....ECDB2DA8C24640DAE03053D50B372897.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

von Cannes gerufen²¹² und bei dem *Internationalen Filmfestival von Locarno* mit dem *Silbernen Leopard*²¹³ geehrt, wurde der Film 1987 für den Bundesfilmpreis in den Kategorien *Beste Darstellerin*, *Beste Musik* und *Bester Film*²¹⁴ nominiert — eine, wie Deniz Göktürk kritisch bemerkt, „nationale Anerkennung, die paradoxerweise den subnationalen Status von 'Ausländerkultur' zementierte“²¹⁵.

Hark Bohms *Yasemin* (1987/88) — ein Liebesdrama über eine junge Türkin in Deutschland, die sich zwischen ihrer Liebe und der Tradition ihrer Eltern entscheiden muss — wurde nicht nur 1988 als Gewinner des *Goldenen Bären* bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin gehandelt, sondern ein Jahr später sogar in den Kategorien *Beste Darstellerin* und *Bester Film* mit dem deutschen Bundespreis ausgezeichnet.²¹⁶

Die Filmfestspiele in Berlin 1998 feierten geradezu das Aufleben junger deutsch-türkischer Regisseure. Zunächst Kutluğ Atamans *Lola und Bilidikid* (1998) und Thomas Arslans *Dealer* (1999), der sowohl den *F.I.P.R.E.S.C.I.* als auch den *Ökumenischen Preis der Jury* vom *Forum of New Cinema* erhielt.²¹⁷ Auch ein vom *Das kleine Fernsehspiel* des ZDF geförderter Spielfilm, *Ich Chef, du Turnschuh* (1998) von Hussi Kutlucan, stach hervor und wurde 2000 gleich dreimal mit dem *Grimme-Preis* für Drehbuch, Regie und Hauptdarsteller honoriert.²¹⁸

Ebenso wurde 1998 ein Film ausgezeichnet, der zwar das Konfliktpotential deutsch-türkischer Jugendlicher in Form einer kriminellen Gang aufgreift, aber eher als ein Film über große Freundschaften aufgefasst werden kann: Fatih Akins Spielfilmdebüt *Kurz & Schmerzlos* (1997/98). Ausgezeichnet mit dem *Bayrischen Filmpreis* für *Beste Nachwuchsregie*, nominiert für den *49. Deutschen Filmpreis*²¹⁹ in den Kategorien *Bester Film* und *Beste Regie*²²⁰. Ebenso wurden die drei Hauptdarsteller (Adam Bousdoukos,

²¹²Tevik Başer, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/76/Uebersicht.....E5347F02F4B149FB9CE01D598417FC36.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²¹³Online-Portal *Sinema Türk* München, unter: <http://sinematurk-muenchen.de/sinematurk/de/40-qm-deutschland.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²¹⁴Göktürk, Deniz (Oktober 2000): Jenseits der subnationalen Leidkultur. Transnationale Rollenspiele im Kino, in: Online-Portal *Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik*, unter: <http://eipcp.net/transversal/0101/goektuerk/de> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²¹⁵Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²¹⁶Personen: Hark Bohm, in: Online-Portal *Filmmuseum Hamburg*, unter: <http://www.filmmuseum-hamburg.de/bohms.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²¹⁷Holloway, Ron: Festivals Berlin 1999, in: Online-Ausgabe *Kinema. A Journal for Film and audiovisual Media*, unter: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=207&festivals> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²¹⁸Fitzner, Helga (Juni 2003): Zwei Komödien, in: Online-Ausgabe *Kultura Extra*, unter: <http://www.kultura-extra.de/film/tuerkischerfilm/komodie.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²¹⁹Online-Portal *Bayrischer Rundfunk*, unter: <http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/film-und-serie/fatih-akin-regisseur-gegen-die-wand-ID1224494136294.xml> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²²⁰Kurz & Schmerzlos, in: Online-Portal *Wüste Film GmbH*, unter: http://www.wuestefilm.de/die_filme/kurz_schmerzlos (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Aleksandar Jovanovic, Mehmet Kurtuluş) mit dem *Bronzenen Leopard* bei dem 51. *Internationalen Filmfestival* von Locarno gekürt.²²¹ Der Beginn einer erfolgreichen Karriere des Regisseurs und seiner Crew, wie sich noch zeigen wird.

2001 wurde Christian Petzolds *Die innere Sicherheit* (2001) mit dem *Deutschen Filmpreis in Gold*²²² ausgezeichnet und 2003 für den *Grimme-Preis* vorgeschlagen. Dies ist wichtig zu erwähnen, da Christian Petzold zur Berliner Schule gezählt wird²²³ und dies im Kontext mit Thomas Arslan noch eine zentrale Rolle spielen wird.

Mit dem Kriterium des internationalen Erfolgs von deutschen Filmen argumentierend, gab es laut der dpa erst im Jahr 2003 in der deutschen Filmbranche mehr Anlass zum Jubeln als je zuvor.²²⁴ So wurde *Nirgendwo in Afrika* (Caroline Link, 2003) mit dem Oscar ausgezeichnet, Katja Riemann wurde als *Beste Darstellerin* in *Rosenstrasse* (Margarethe von Trotta, 2003) in Venedig preisgekrönt, *Good Bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003) triumphierte beim *Europäischen Filmpreis*, d.h. er gewann als erster deutscher Film überhaupt diese Auszeichnung. Ebenso wurde *Schussangst* (Dito Tsintsadzes, 2003) als erster deutscher Film beim *Internationalen Filmfestival von San Sebastián* in der Kategorie *Bester Beitrag* ausgezeichnet.²²⁵

Bereits ein Jahr darauf gewann Fatih Akin mit *Gegen die Wand* (2004) auf der *Berlinale* den begehrten *Goldenen Bären*. Zum ersten Mal seit 18 Jahren siegte bei diesem Filmfestival ein deutscher Film. *Gegen die Wand* erhielt f den *Deutschen Filmpreis* sowie den *Europäischen Filmpreis*, und Fatih Akin wurde im Dezember 2004 beim *Internationalen Filmfestival Barcelona* als *Bester Regisseur* ausgezeichnet. Auch Daniel Brühl wurde bei selbigem Event mit dem Publikumspreis als *Bester Schauspieler* für seine Darstellung in dem Filmdrama *Was nützt die Liebe in Gedanken* (Achim von Borries, 2004) belohnt.

Diese internationalen Erfolgsmeldungen wirkten sich auch auf nationaler Ebene positiv aus. Zwar wurde 2003 noch ein drastischer Besucherrückgang notiert, bereits 2004

²²¹Kurz & Schmerzlos, in: Online-Portal *Wüste Film GmbH*, unter: http://www.wuestefilm.de/die_filme/kurz_schmerzlos (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²²²Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²²³Gupta, Susanne (31.08.2005): Berliner Schule. Nouvelle Vague Allemande, in: Online-Ausgabe *fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung*, unter: <http://film.fluter.de/de/122/film/4219/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²²⁴Aktuelle Tendenzen im deutschen Film: Schlaglichter als work in progress, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/3e/Artikel,.....EEB9B1D4F0312885E03053D50B377388,.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²²⁵Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

konnte die deutsche Filmwirtschaft jedoch wieder ein Plus von zehn Prozent verzeichnen.²²⁶ Insgesamt herrschte Euphorie in den Geschäftsabteilungen der deutschen Filmwirtschaft und man läutete das Ende der Depression²²⁷ im deutschen Film ein, denn unter den Top Ten der in Deutschland prämierten Film ließen sich gleich drei deutsche Filmproduktionen unter den erfolgreichsten fünf ausmachen: *(T)Raumschiff Surprise – Periode 1* (Michael Herbig, 2004), *7 Zwerge – Männer allein im Wald* (Otto Waalkes, 2004) und *Der Untergang* (Oliver Hirschbiegel, 2004) – der 2005 auch in der Kategorie *Bester ausländischer Film* bei den Oscars nominiert wurde. Aus dieser Perspektive kann man also durchaus von einem erfolgreichen Jahr sprechen, was sich aber mehr auf die quantitativ wirtschaftlichen Faktoren zu beziehen scheint – von Jänner bis September konnte die FFA für deutsche Produktionen 23,5 Millionen Besucher verzeichnen, d.h. das seit Beginn der FFA-Datenerfassung profitabelste Ergebnis.²²⁸

Bei der *Berlinale* 2005 wurde erneut ein deutscher Film mit dem *Silbernen Bären* für *Beste Regie* und *Beste Darstellerin* ausgezeichnet: Marc Rothemunds NS-Widerstandsdrama *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (2005).²²⁹ Damit wurde die gute Zusammenarbeit zwischen einer jungen Schauspielerin, Julia Jentsch, und dem Regisseur geehrt. Unter anderem mit dem *Europäischen Filmpreis* als *Beste europäische Darstellerin* und mit dem *Publikumspreis* ausgezeichnet, ging der Film daraufhin sogar ins Rennen für den Oscar, in der Kategorie *Bester ausländischer Film*.²³⁰

Ein Jahr darauf wurden bei der *Berlinale* nicht nur Moritz Bleibtreu für seine Rolle in Oscar Roehlers *Elementarteilchen* (2005) als *Bester Darsteller*, sondern auch Jürgen Vogel für besondere künstlerische Leistung als Schauspieler, Co-Autor und Co-Produzent des unter der Regie von Matthias Glasner entstandenen Films *Der freie Wille* (2006) ausgezeichnet.²³¹

²²⁶Aktuelle Tendenzen im deutschen Film: Schlaglichter als work in progress, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/3e/Artikel,.....EEB9B1D4F0312885E03053D50B377388,.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²²⁷Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²²⁸Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²²⁹Welter, Julien (14.02.2005): *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, in: Online-Ausgabe *Die Zeit*, unter: http://www.zeit.de/2005/07/Kritik_4 (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²³⁰Online-Portal: *Sophie Scholl – Die letzten Tage*, unter: <http://www.sophiescholl-derfilm.de/freiheit/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²³¹Online-Portal *Internationale Filmfestspiele Berlin*, unter: http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2007/03_preistraeger_2006/03_Preistraeger_2007.html (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Ein weiterer wichtiger Preis in diesem Jahr war natürlich der *Oscar* in der Kategorie *Bester ausländischer Film* für Florian Henckel von Donnersmarcks *Das Leben der Anderen* (2006), eine deutsche Produktion mit österreichischem Regisseur.²³²

Auch 2007 wurde erneut der *Silberne Bär* an eine deutsche Schauspielerin, Nina Hoss, verliehen für ihre Darstellung in *Yella* (2007) von Christian Petzold. Auch beim *Deutschen Filmpreis* 2008 wurde Nina Hoss in der Kategorie *Beste Darstellerische Leistung – weibliche Hauptrolle* für ihre Rolle in *Yella* ausgezeichnet.²³³ Ein wichtiger Beitrag, da mit diesem Film ein Werk der Berliner Schule ausgezeichnet wurde, zu dessen „Gründungsmitgliedern“ auch Thomas Arslan zählt.

Fatih Akin tritt 2007 mit seinem Film *Auf der anderen Seite* (2007) wieder ins internationale Rampenlicht. Die Liste der Auszeichnungen ist eine lange: *Bestes Drehbuch* bei den *Filmfestspielen Cannes* sowie dem *Europäischen Filmpreis*, nominiert für den *Oscar* in der Kategorie *Bester nicht englischsprachiger Film*, ausgezeichnet mit dem *LUX-Preis*, der *Filmpreis des Europäischen Parlaments* in Straßburg, bei dem *Filmfest* in Antalya Gewinner in der Kategorie *Beste Regie* und mit dem Großen Preis der Jury geehrt. Weiters: *Bester Spielfilm in Gold*, *Beste Regie*, *Bestes Drehbuch* und *bester Schnitt* beim *Deutschen Filmpreis* 2008.²³⁴

Akins Erfolg setzt sich mit *Soul Kitchen* (2009) nahtlos fort. Als Eröffnungsfilm beim 17. *Filmfest Hamburg* unter dem Motto *Pulsierende Metropolen* wurde der Film mit dem *Art Cinema Award* der internationalen Jury²³⁵ und bei den 66. *Internationalen Filmfestspielen Venedig* mit dem *Spezialpreis* ausgezeichnet. Shirin Neshat erhielt beim selbigen Festival für ihren Film *Women without Men* (2009) unter deutscher Produktionsbeteiligung den *Silbernen Löwen* für *Beste Regie*.²³⁶

²³²Das Leben der Anderen, in: Online-Portal *German Films Service and Marketing* GmbH, unter: [http://www.german-films.de/film-archive/browse-archive/?cHash=73734d235e9d6d69c57da1d0c47ff296&film_id=1240&query=l&mode=oscar_foreign&tx_mviedb_pi2\[view\]=detail&cHash=a7a2b77bc845bf69f935d13b78b8f073&redirect=yes](http://www.german-films.de/film-archive/browse-archive/?cHash=73734d235e9d6d69c57da1d0c47ff296&film_id=1240&query=l&mode=oscar_foreign&tx_mviedb_pi2[view]=detail&cHash=a7a2b77bc845bf69f935d13b78b8f073&redirect=yes) (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²³³Online-Portal *Deutscher Filmpreis*, unter: <http://www.deutscher-filmpreis.de/archiv/2005-2010/2008/deutscher-filmpreis-2008/nominierte-filme/yella.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²³⁴Online-Portal *Deutsche Filmakademie* e.V., unter: <http://www.deutsche-filmakademie.de/fpsuche.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²³⁵dpa (23.09.2009): Akins „Soul Kitchen“ eröffnet Filmfest Hamburg, in: Online-Ausgabe *Focus*, unter: http://www.focus.de/kultur/diverses/film-akins-und132soul-kitchenund147-eroeffnet-filmfest-hamburg_aid_438552.html (Letzter Zugriff am 14.05.2011)

²³⁶can/dpa/AP/Reuters (12.09.2009): Filmfestspiele Venedig. Fatih Akin holt Spezialpreis für Deutschland, in: Online-Portal *Spiegel Online Kultur*, unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,648640,00.html> (Letzter Zugriff am 14.05.2011)

Die sechzigste *Berlinale* 2010 weiß wiederum eine deutsch-türkische Koproduktion, Semih Kaplanoğlu's *Bal* (2010), mit dem *Goldenen Bären* auszuzeichnen²³⁷ und auch Thomas Arslans *Im Schatten* (2010) läuft als Beitrag im *Forum*²³⁸.

Dieser grobe Abriss der Erfolgsgeschichten deutscher Filme in den letzten Jahren zeigt, dass sowohl international als auch national kontinuierlich qualitative Preise eingeholt wurden und dabei deutsche Regisseure und Schauspieler, ob mit oder ohne türkischer Herkunft, dem deutschen Film sowohl internationale als auch nationale Anerkennung einbrachten. Es fällt bei dieser punktuellen Aufzählung auf, dass, abgesehen von Arslans und Akins Produktionen, alle Filme eher den konventionellen Richtlinien der Filmästhetik und Narrationsstrategien entsprechen.²³⁹ Dies soll aber keine Abwertung der Filme nach sich ziehen, sondern vielmehr die besondere Stellung der Filme Akins und vor allem Arslans, der mit der Berliner Schule die Kunst des Filmemachens novelliert, verdeutlichen.

Der internationale Erfolg einiger der hier gelisteten Filme zeigt auch, dass deutschen Filmen immer noch die Erwartungshaltung entgegengebracht bzw. sie darauf reduziert werden, sich mit Vergangenheitsbewältigung (welche im Großen und Ganzen auf die politisch aufgeladenen Überbegriffe „the Nazis!; the Stasi!; the Reunification!“²⁴⁰ reduziert werden) auseinandersetzen zu müssen. Eine Attitüde, deren Erfolg von der deutschen Presse und den wenigen großen Vertretern der deutschen Filmindustrie nur allzu gerne herangezogen werden, um dem Rest der Welt zu beweisen, dass auch Deutschland wieder in den obersten Rängen der internationalen Filmkultur und -wirtschaft mitspielen kann. Diese nationalistisch gefärbte Rhetorik erweckt den Eindruck einer „Wiederauferstehung“ des deutschen Films nach langjähriger Abwesenheit — eine trügerische Annahme, da diese Perspektive anderweitige Filmkunst, also jene, die sich nicht in finanziell erfolgsversprechende Normen der Filmindustrie (Einspielquote) einfügt, in Deutschland ignoriert.²⁴¹

they have only barely paid attention to developing a healthy film-cultural infrastructure capable of nurturing and sustaining a broad range of homemade productions – including artistically innovative small-scale films that do not

²³⁷Berlinale 2010. Türkischer Film „Bal“ gewinnt den Goldenen Bären (20.02.2010): in: Online-Portal *Zeit Online*, unter: <http://www.zeit.de/kultur/film/2010-02/berlinale-sieger> (Letzter Zugriff am 14.05.2011)

²³⁸Gasperi, Walter (17.02.2010): 60. Berlinale: Kühle Studie von Arslan und Heisenberg, in: Online-Portal *artCore*, unter: <http://www.kultur-online.net/?q=node/11119> (Letzter Zugriff am 14.05.2011)

²³⁹Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁴⁰Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁴¹Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

generally rake in big returns at the box office but that are, *esthetically*, considerably more challenging than the nation's best-known productions.²⁴²

Hier kommt die für diese Arbeit relevante Arbeit Akins, und das Potenzial der Berliner Schule, mit Arslan als Stellvertreter, ins Spiel.

Im nächsten Kapitel wird ein historischer Rückblick auf die deutsch-türkische Filmgeschichte in Deutschland geworfen, um nicht zuletzt die gleichwertige Bedeutung aller in Deutschland oder unter deutscher Beteiligung entstandenen Filme zu betonen.

6.1 Entwicklung deutsch-türkischer Filme seit den 1960er-Jahren

Im Kontext der vermehrten Einwanderung von Gastarbeitern nach Deutschland in den 1960er-Jahren bildet sich ein Migrantenkino in Form eines sozial-realistischen Genres heraus. Diese Entwicklung ist zum einen auf die bereits anfangs dargestellten kommunalen Förderungsoffensiven im kulturellen Bereich zurückzuführen. Aber auf der anderen Seite, befand sich der westdeutsche Film dieser Jahre in einer ökonomischen und ästhetischen Krise

[and therefore, Anm. der Autorin] insisted on a complete break with the German cinema's past, but also wanted a European outlook, following the lead that the French New Wave and the 'new' cinema's in Britain, Czechoslovakia or Poland had given.²⁴³

Der deutsche Film revoltierte mit dem Oberhausener Manifest — bei den 8. Oberhausener Kurzfilmtagen am 28. Februar 1962 von 26 Regisseuren, Kameralenten, Schauspielern und Produzenten²⁴⁴ unter dem Titel *Papas Kino ist tot*²⁴⁵ proklamiert — gegen das populäre Kino in Europa und den USA²⁴⁶, verlangte eine Erneuerung und substanzielle

²⁴²Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁴³Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael [Hrsg.] (1999): *The BFI Companion to German Cinema*, British Film Institute, London, S. 117

²⁴⁴Darunter Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Bodo von Blüthner, u.v.a., siehe: Das Oberhausener Manifest, in: Online-Portal *Deutsches Filmhaus*, unter: http://www.deutsches-filmhaus.de/sonst_seiten_fotos/012_oberhausener_manifest.htm (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁴⁵„These directors identified the postwar commercial cinema with National Socialism, since many German directors of the 1950s had indeed begun their careers during the Third Reich [hence *Papas Kino ist tot*, Anm. der Autorin]“, Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael [Hrsg.] (1999): *The BFI Companion to German Cinema*, British Film Institute, London, S. 181

²⁴⁶„They longed to create a new film language, but also to reconnect with classic German film traditions from before the days of Nazi cinema and move away from the confines of an American-style commercial cinema. For the signatories, not only the Nazi-period Ufa style but also the

Veränderung der eigenen Filmkultur²⁴⁷ und gestaltete somit die Filmwelt der 1960-Jahre paradigmatisch um²⁴⁸:

Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen. Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen. Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.²⁴⁹

Ein Auftakt, der durch Filmförderungen, Produktionen im sich etablierenden Massenmedium Fernsehen und der internationalen Anerkennung — besonders auf Filmfestivals, wie bereits oben aufgefähert — von Autorenfilmern in Gang gebracht wurde.²⁵⁰ Diese Voraussetzungen für ein sozial geprägtes Sendungsbewusstsein seitens der Filmemacher boten denn auch im Spielfilm Raum zur Erfahrungsprojektion von Außenseitern und Minderheiten. Zu nennen sind hier Rainer Werner Fassbinders *Katzelmacher* (1969) und *Angst essen Seele auf* (1973).²⁵¹

Allerdings bedingen die Kriterien der Auswahl und Förderungen oft eine Einschränkung auf bestimmte Themenfelder und Fragestellungen. Gefragt waren pflichtbewusste Problemfilme, ein *cinema of duty*, wie es im britischen Kontext heißt. Mit einer gewissen Herablassung wurde den 'Ausländern' ihr kultureller Platz zugewiesen, und FilmemacherInnen sahen sich häufig

Hollywood-stylte cinema of illusion affirmed and perpetuated the lamentable status quo of the systems that produced them.“, Haase, Christine (2007): *When heimat meets Hollywood: German filmmakers in America, 1885-2005*, Studies in German language, linguistics, and culture, Camden House, UK, S. 38f.

²⁴⁷Glinzki, Olga (2008): *Der Aufbruch der deutschen Autorenfilmer. Die Forderungen und Folgen des Oberhausener Manifest am Beispiel von Alexander Kluges Film Abschied von Gestern*, GRIN Verlag, Norderstedt, Deutschland, S. 8

²⁴⁸Vgl. M. A. Moosmann, Carolin (2010): *Die Entwicklung der Idylle in Literatur und Film. Exemplarisch veranschaulicht an ausgewählten Werken des Realismus, des Heimatfilms der Nachkriegszeit und des kritischen Heimatfilms*, Magisterarbeit, Hochschule: Eberhard-Karls-Universität Tübingen (interdisziplinär — Deutsches Institut / Kunsthistorisches Institut), S. 55

²⁴⁹Oberhausener Manifest vom 28. Februar 1962, in: Online-Portal *LeMo*, unter: http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel_erklaerungOberhausenerManifest/index.html (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁵⁰Eine detaillierte Analyse der ökonomischen und kulturellen Zusammenhänge von kommerziellen Kino und Fernsehen in Deutschland und der damaligen Praxis internationaler Filmwirtschaft kann im Rahmen dieser Arbeit nur rudimentär dargestellt werden. Eine umfassende und intensive Untersuchung bietet Elsaesser, Thomas (1994): *Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, Hayne Verlag, München

²⁵¹Göktürk, Deniz (Oktober 2010): *Turkish delight — German fright. Unsettling oppositions in transnational cinema*, in: Online-Portal *Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik*, unter: <http://epicp.net/transversal/0101/goektuerk/de> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

festgelegt auf leidvolle Geschichten vom Verlorensein 'zwischen den Kulturen'.²⁵²

Demnach setzten sich die frühen deutsch-türkischen Filme fast zur Gänze mit den sozial-politischen Lebensumständen der ersten Generation von türkischen Gastarbeitern auseinander. So ist zum Beispiel Tefik Başers *40qm Deutschland* (1986)²⁵³ in seinem Bezug auf die Lebensrealität türkischer Gastarbeiter aufschlussreich. Auch wenn in diesem Film Stereotypen und Klischees über archaische Sitten und Traditionen reproduziert werden, kann gerade durch das Medium Film eine breite Öffentlichkeit erreicht werden. Somit tragen diese frühen Filme maßgeblich zur gesellschaftspolitischen Verständigung zwischen der deutschen und türkischen Kultur bei. Jedoch spiegeln diese frühen Filme der 1970er- und 1980er-Jahre eines Başers oder auch Hark Bohms *Yasemin* (1987/88) die deutsch-türkischen Figuren ausschließlich in einer Opferrolle wider — eine Rolle, die durch Restriktion und Ohnmacht, einer isolierten Existenz am Rande der deutschen Gesellschaft, gekennzeichnet ist. Die Menschen werden weder fähig zu agieren, zu kommunizieren, noch zu reagieren charakterisiert. Dieses filmische Porträtieren des türkischen Gastarbeiters ist als Kritik an gesellschaftspolitischen Zuständen und soziale Anklage gemeint.²⁵⁴

Gegen diese Typisierung tritt jene jüngere Generation von deutsch-türkischen Filmemachern, wie Yüksel Yavuz, Kutluğ Ataman, Fatih Akin, Thomas Arslan (um nur einige zu nennen) in den 1990er-Jahren an. Die Filme dieser zweiten Generation von Deutsch-Türken tragen deutliche autobiografischere Züge und schildern das Leben in urbanen Räumen in Deutschland, zollen darüber hinaus aber auch der Traditionsverbundenheit der Elterngeneration Tribut:

hey are not only rendering the victim cinema films of the 1980s [...] obsolete but the token Turk as well.²⁵⁵

Sie zeigen mit ihren Milieudramen ihre sozial-politische Realität auf, um, so scheint es, in ihrer weiteren Filmentwicklung diese Themen der Identifikationssuche in kulturellen Traditionsmustern letztlich zu überkommen und sich individuellen, subjektiven Thematiken

²⁵²Göktürk, Deniz (Oktober 2010): Turkish delight — German fright. Unsettling oppositions in transnational cinema, in: Online-Portal *Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik*, unter: <http://epicp.net/transversal/0101/goektuerk/de> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁵³Der Film erzählt die Geschichte der beklemmenden, chancenlosen Situation eines türkischen Gastarbeiterehepaares und dem Leben der Ehefrau in ihrer gefängnisartigen, winzigen und von der Außenwelt abgeschotteten Hamburger Wohnung.

²⁵⁴Schäffler, Diana (2007): Deutscher Film mit türkischer Seele, VDM Verlag Dr. Müller e.K., Saarbrücken, S. 19ff.

²⁵⁵Hüttmann, Oliver (2000): Country Code TR, in: Göktürk, Deniz / Gramling, David / Kaes, Anton [Hrsg.] (2007): *Germany in transit: nation and migration, 1995–2005*, University of California Press, London, S. 463–468, S. 464

zu widmen. Das Thema Migration steht dabei immer wieder im Vordergrund; ein Leben zwischen bzw. mit unterschiedlichen Kulturgemeinden ist fester Bestandteil der Identität und nicht, wie in den Filmen der ersten Generation, essentielle Streitfrage. Jene Filme zeugen von einem Selbstbewusstsein im doppelten Sinne: Zum einen dem Bewusstsein ihrer ethnischen Herkunft und zum anderen, sich selbstbewusst mit seinem Umfeld auseinanderzusetzen und sein Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen. So handelt Fatih Akins *Gegen die Wand* (2004) zwar ganz offenkundig von den Problemen einer jungen Deutsch-Türkin, doch die in diesem Film behandelten Themen, z.B. Liebe und individuelle Freiheit, sind gleichzeitig so universell, dass man kaum noch von einem spezifischen Migrantenfilm oder symptomatisch türkischen Problemkonstellationen sprechen kann.²⁵⁶

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.²⁵⁷

Man kann hier von einer Entwicklung hin zum *Cinéma du métissage*²⁵⁸ sprechen. Einem Kino also, das vom Leben zwischen den Kulturen erzählt und nicht mehr im sozialkritischen Genre des *Migrantenkino* stecken bleibt.²⁵⁹

²⁵⁶Das Weimarer Kino zwischen Klassik und Avantgarde, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/3c/Artikel.....THEMENTHEMENTHEMENTHEMENTHEMENTH.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁵⁷Das Weimarer Kino zwischen Klassik und Avantgarde, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/3c/Artikel.....THEMENTHEMENTHEMENTHEMENTHEMENTH.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁵⁸Métissage ist ein im Französischen geprägter Begriff für „zwischen zwei Kulturen leben“. Siehe: Seeßlen, Georg (17.05.2002): Vertraute Fremde. Das türkisch-deutsche Kino als "Kino der Métissage" gibt so präzise wie zärtliche Einblicke in die soziale Realität des Landes, in: Online-Ausgabe *derFreitag*, unter: <http://www.freitag.de/2002/21/02211101.php> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁵⁹Schäffler, Diana (2007): Deutscher Film mit türkischer Seele, VDM Verlag Dr. Müller e.K., Saarbrücken, S. 7

6.1.1 Deutsch-türkisches Kino als *Cinéma du métissage*?

Das Konzept des *Cinéma du métissage* entspringt dem französischen *Cinéma beur*²⁶⁰, ist aber auch im britischen Film ein bekanntes Genre und hat sich als solches schließlich auch in Deutschland durchsetzen können. Das *Cinéma du métissage* zeichnet sich durch eine „Begabung zur Fremdheit“²⁶¹ aus, d.h. der Beobachtungsfähigkeit, gesellschaftliche Irritationen wahrzunehmen und diese über Filme zu vermitteln. Diese Begabung erkennt Georg Seeßlen als elementaren Katalysator des deutschen Autorenfilms und später des Kinos der dritten Generation von Einwanderern:

Wenn es in Deutschland einen Kino-Impuls gibt, der mit jener fremden Vertrautheit auf das Land sieht, mit der einigermaßen Genauigkeit erzielt werden kann, dann ist es ein 'Kino der Métissage', ein Kino zwischen den Kulturen, das Kino, das die dritte Generation der Migranten in Angriff genommen hat, in Frankreich, England und schließlich auch in Deutschland.²⁶²

Das deutsch-türkische Kino kann daher als ein Subgenre des *Cinéma du métissage* aufgefasst werden, das durch seine Art der cineastischen Selbstreflexion das alltägliche Leben zwischen unterschiedlichen Kulturen beschreibt.²⁶³ Mittlerweile muss dieses

²⁶⁰Hamid Naficy führt zwei mögliche Bestimmungen für das französische *Cinéma Beur* an, die er beide jedoch als nicht optimal erachtet: Die von Christian Bosséno offerierte Definition: „A *beur* film is one which was made by a young person of North African origin who was born or who spent his or her youth in France, and which features *beur* characters.“, ist zu restriktiv, „[...] for it ignores the pervasive effects of French colonialism, which has created a kind of exile in situ, or internal exile, within the former colonies.“ Die drei von dem Romanschriftsteller und Filmemacher Farida Belghoul aufgestellten Definitionskategorien offerieren da ein vielfältigeres Spektrum und unterschiedliche Perspektiven auf das Wesen des *Cinéma Beur*. Sie besagen, dass *Cinéma Beur* Filme von a) *beur*-Regisseuren — die also in Frankreich geboren und aufgewachsen sind, aber einen islamischen oder algerischen Familienbackground mitbringen, b) *émigré* Filmemachern, die in Algerien geboren und aufgewachsen sind und mit ihrer nationalen Identität hadern und c) französischen Filmemachern sind, die *beur*-Thematiken behandeln. Doch auch hier fügt Naficy hinzu, dass nicht alle *beur*-Regisseure unbedingt *beur*-Thematiken behandeln und auch „the feeling of being displaced internally or being forced to make films outside the country [due to the impoverished national film production budget in France, Anmk. der Autorin] opened Algerian filmmakers to exilic tensions and hybridized identities — central themes in *beur* cinemas.“, Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, New Jersey, S. 96ff.

²⁶¹Seeßlen, Georg (17.05.2002): Vertraute Fremde. Das türkisch-deutsche Kino als "Kino der Métissage" gibt so präzise wie zärtliche Einblicke in die soziale Realität des Landes, in: Online-Ausgabe *derFreitag*, unter: <http://www.freitag.de/2002/21/02211101.php> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁶²Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁶³Lang, Katrin (2010): *Transkulturelle Räume bei Faih Akin. Am Beispiel von "Gegen die Wand" und "Auf der anderen Seite"*, GRIN Verlag, Norderstedt, Deutschland, S. 7

Verständnis *von zwischen den Kulturen leben* jedoch kritischer betrachtet werden. So bietet Seeßlen eine sinnvolle Definition:

Métissage — das heißt: Unterwegs sein, von der alten zur neuen Kultur, aber auch wieder zurück, heißt zugleich Nebeneinander und Ineinander, heißt zugleich Verstellung und Kenntnis.²⁶⁴

Denn Menschen mit unterschiedlichen ethnischen Hintergründen ebenso wie Menschen unterschiedlicher regionaler Herkunft leben vielmehr in der Summe ihrer Unterschiede, als sich in der undefinierbaren Grauzone zwischen zwei vermeintlich klar definierten Kulturen zu bewegen. Ihre individuelle Lebensgeschichte trägt ebenso stark zu ihrer Identität bei wie ihr unmittelbarer Alltag und bildet somit anstelle eines Schwankens zwischen Kulturen vielmehr eine reichhaltige, dynamische und lokal geprägte Kultur — die selbstverständlich ebenso viel Konfliktpotential bieten kann. Dazu eine Definition von Terkessidis:

Daher möchte ich Interkultur auch verstehen als »Kultur-im-Zwischen«, als Struktur im Wandel, als etwas, das nicht ganz oder noch nicht — ein »Werden« im Sinne von Gilles Deleuze oder Félix Guattari.²⁶⁵

Einen klar abgegrenzten Rahmen ziehen zu wollen, der dem deutsch-türkischen Film eine deutliche Wesenseinheit attestiert ist darüber hinaus nicht sinnvoll, da es der Eigenpositionierung dieser Filme und ihrer Auswahl an filmischen Mitteln, Genres und Sujets nicht Rechnung tragen vermag und so einen Dialog und Entwicklung blockieren würde.²⁶⁶

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass mit der Loslösung deutsch-türkischer Schauspieler und Filmemacher von typisierenden und restriktiven Konzepten, auch Stimmen der Kritik laut werden. So zum Beispiel:

The guardians of popular diversity are not exactly happy about this emancipation. The hype has already been denounced as a bourgeois media trick to obscure quotidian racism and social problems. Or the climbers [damit sind jene sich emanzipierenden Schausteller und Filmemacher gemeint, Anmerkung der Autorin] get pigeonholed as well-behaved quota foreigners willing to be bought out for their conformity.²⁶⁷

²⁶⁴Seeßlen, Georg (17.05.2002): Vertraute Fremde. Das türkisch-deutsche Kino als "Kino der Métissage" gibt so präzise wie zärtliche Einblicke in die soziale Realität des Landes, in: Online-Ausgabe *derFreitag*, unter: <http://www.freitag.de/2002/21/02211101.php> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁶⁵Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp, Berlin, S. 131

²⁶⁶Sowohl als auch: Das „deutsch-türkische“ Kino heute, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/cb/Artikel,,,,,,,,,ED2A50E4A3E5E7B4E03053D50B3708F2,,,,,,,,,,,,,html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁶⁷Hüttmann, Oliver (2000): Country Code TR, in: Göktürk, Deniz / Gramling, David / Kaes, Anton [Hrsg.] (2007): *Germany in transit: nation and migration, 1995–2005*, University of California Press,

Ganz unberechtigt scheint dieser Hinweis auf den ersten Blick nicht zu sein, schwingt doch deutlich die Befürchtung des Autors mit, dass durch die Förderung jener Filme, die sich leichtfüßig, gar humorvoll, mit dem multiethnischen Leben junger Menschen in Deutschland befassen und dafür nationale wie auch internationale Anerkennung erwerben, die tatsächlichen Probleme und Diskriminierung von Minderheiten — wobei man von Deutschen mit türkischer Abstammung nicht mehr wirklich von einer Minderheit reden kann – banalisieren und in Vergessenheit drängen. Doch Regisseure wie eben Fatih Akin oder Thomas Arslan zeigen, wie man sich im Spielfilm einerseits ernsthaft mit den Themenkomplexen von Deutsch-Türken auseinandersetzen und somit ein kritisches mediales Bewusstsein sowie eine Diskussionsplattform schaffen kann, andererseits aber, statt stets lediglich Konfliktpotential zu bezeugen, auch die Bereicherung des kulturellen Lebens in Deutschland zu betonen und eine Perspektive für die Zukunft anzubieten, ohne dabei die Gegenwart zu bagatellisieren. Das Kino ist ein Ort der Beziehungen, das Verbindungen schafft zwischen – ganz technisch – dem Ton und dem Bild, viel entschiedener aber zwischen dem Publikum und dem Film. Fatih Akin und Thomas Arslan vermögen mit ihrer filmischen Emanzipation über das Leben mit/zwischen zwei Kulturen hinauszuweisen. Fatih Akin, der seine Filme mit „unnachahmliche[r] Leichtigkeit und Stilsicherheit“²⁶⁸ macht und Thomas Arslan, der „mehr als ein Bild vom Leben zwischen den Kulturen, sondern de[n] Schlüssel einer umfassenderen Fremdheit, die Berührung von *trancendental style* und Métissage-Kino“²⁶⁹ in seinen frühen Filmen²⁷⁰ zu transportieren vermag.

Wichtig ist, dass jene jungen deutsch-türkischen Filme der zweiten und dritten Generation von Zugewanderten die Freiheit besitzen, sozial-realistische Filme zu machen, die dabei dennoch auch individuelles Kunstwerk bleiben. Sie können ihre Herkunft und ihr Leben als Kinder von Arbeitsimmigranten thematisieren, sind aber keinesfalls darauf beschränkt. So haben zum Beispiel viele Filme von Thomas Arslan keinen expliziten Bezug zu Einwanderungsgeschichten und auch sein Debütfilm *Macht die Musik leiser* (1993/1994) porträtiert ganz allgemein das Erwachsenwerden von Jugendlichen unterschiedlicher

London, S. 463-468, S. 465

²⁶⁸Seeßlen, Georg (17.05.2002): Vertraute Fremde. Das türkisch-deutsche Kino als "Kino der Métissage" gibt so präzise wie zärtliche Einblicke in die soziale Realität des Landes, in: Online-Ausgabe *derFreitag*, unter: <http://www.freitag.de/2002/21/02211101.php> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁶⁹Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁷⁰Seeßlen bezieht sich hier auf Arslans *Dealer* (1999), siehe: Seeßlen, Georg (17.05.2002): Vertraute Fremde. Das türkisch-deutsche Kino als "Kino der Métissage" gibt so präzise wie zärtliche Einblicke in die soziale Realität des Landes, in: Online-Ausgabe *derFreitag*, unter: <http://www.freitag.de/2002/21/02211101.php> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Coloeur im Ruhrgebiet. Auch bei anderen deutsch-türkischen Regisseuren, wie Ayşe Polat oder Züli Aladağ, spielt das Thema *Einwandererkind* nur eine untergeordnete Rolle.²⁷¹

Das Genre des *Cinéma du métissage* als Sprachrohr der Vielfältigkeit bestätigt dennoch letztlich dualistische Annahmen in Hinblick auf kulturelle Identitäten, so wie dies überholte Kategorien des *Third Cinema*²⁷² oder *Sub-State Cinema*²⁷³ tun und auch Georg Seeßlen trotz seines dynamischen Verständnisses des *Cinéma du métissage* seine Figuren im „Niemandsländ zwischen den Kulturen“²⁷⁴ gefangen sieht:

Die dritte Generation hat sich dagegen mehr Bewegungsfreiheit erkämpft; ihr Problem ist im Gegenteil eine wenig versprechende Weite, ein Niemandsländ zwischen den Kulturen. Die Menschen der dritten Generation leben in einem doppelten Zwiespalt: nicht nur *in* zwei Kulturen, der einen, die 'zu Hause' bewahrt wird und der anderen auf der Straße und bei der Arbeit, sie leben auch zwischen den Traditionen der jeweiligen Kulturen. So erzählen die neueren Filme nicht nur davon, was es heißt, als Außenseiter behandelt zu werden, sondern auch davon, wie notwendig zur Selbstbehauptung es sein kann, mit den Vorstellungen der Elterngeneration zu brechen.²⁷⁵

Einen möglichen Ausweg zeigt ein anderes Verständnis des Filmgenres, das sich dem Postulat verschrieben sieht, geographische, nationale und kulturelle Grenzen aufzubrechen. Hamid Naficy spricht vom *Independent Transnational Cinema*²⁷⁶, Elle

²⁷¹Sowohl als auch: Das „deutsch-türkische“ Kino heute, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/cb/Artikel,,,,,,,,,ED2A50E4A3E5E7B4E03053D50B3708F2,,,,,,,,,,,,,html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁷²Zum *Third Cinema* werden politisch motivierte Filme aus sogenannten Dritte Welt Ländern subsummiert, die über keine ausgereifte Filmindustrie verfügen. Dazu zählen im Allgemeinen Lateinamerika, Afrika, Asien und der Mittlere und Nahe Osten: „These films are political in terms of making political statements either directly or through allegory in relation to, or about their own country. They are also political stylistically (as counter-cinema) and again target their own nation's mainstream cinema. Finally, they are politicized in their statements (style and content) against dominant film practices outside their country.“, Hayward, Susan (2006): *Cinema Studies. The Key Concepts*, Routledge Key Guides, 3rd Edition, UK, S. 364

²⁷³„Sub-State Cinemas range from, on the one hand, those which enjoy some degree of state sanction and support (such as Welsh and Québécois cinema) to, on the other hand, clandestine, underground movements within the nation state.“, Chapman, James (2003): *Cinemas of the World. Film and Society in the Twentieth Century*, Reaktion Books, London, S. 45

²⁷⁴Seeßlen, Georg (17.05.2002): *Vertraute Fremde. Das türkisch-deutsche Kino als "Kino der Métissage"* gibt so präzise wie zärtliche Einblicke in die soziale Realität des Landes, in: Online-Ausgabe *derFreitag*, unter: <http://www.freitag.de/2002/21/02211101.php> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁷⁵Seeßlen bezieht sich hier auf Arslans *Dealer* (1999), siehe: Seeßlen, Georg (17.05.2002): *Vertraute Fremde. Das türkisch-deutsche Kino als "Kino der Métissage"* gibt so präzise wie zärtliche Einblicke in die soziale Realität des Landes, in: Online-Ausgabe *derFreitag*, unter: <http://www.freitag.de/2002/21/02211101.php> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁷⁶„A fifth category, *transnational cinema*, made in part by hyphenated Iranians, does not necessarily deal with Iranian issues but instead with universal issues of love and displacement.“, Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University

Shohat und Robert Stam von *Postcolonial Hybrid Films*²⁷⁷. Auch der Begriff des etwas unglücklich anmutenden *Euro-Pudding*²⁷⁸ versucht die Dynamik und Vielfältigkeit Globalität von zu fassen. Im Kontext der deutsch-türkischen Filmentwicklung und deren Emanzipierung von eingeschränkten Identitäten, attestiert Göktürk den meisten Filmemachern allerdings trotz dem Versuch „der kulturellen Imagination der subnationalen Nische zu entwachsen und in transnationale Netzwerke einzutreten“²⁷⁹ eine Verortung in rückschrittigen nationalen Diskursen. Sicherlich zutreffend für die frühen deutsch-türkischen Filmproduktionen in Deutschland, wird sich anhand von den hier in direktem Vergleich analysierten Filmen von Akin und Arslan zeigen, dass diese ganz bewusst Lebensrealitäten in Deutschland aufgreifen und sich darauf verstehen vermeintlich lokalspezifische Themen auf eine universelle Ebene zu heben.

Diese historische Betrachtung erweist sich für das folgende Kapitel als grundlegend, um einen Blick auf die deutsch-türkische Filmlandschaft werfen zu können und eine sinnvolle Einbettung der Thematik zu gewährleisten. Die bereits oben angeklungene Kritik an einer allzu humoristischen Herangehensweise an sozialpolitische Alltagsrealitäten von Deutsch-Türken wird auch im Folgenden erneut aufgegriffen, um eine differenziertere Perspektive auf jene hier behandelten Filme zu ermöglichen.

6.2 Die zeitgenössische deutsch-türkische Filmlandschaft

Wie sich in den vorherigen Kapiteln schon gezeigt hat, sind die innovativen Regisseure des zeitgenössischen deutschen Kinos junge Türken.

Press, New Jersey, S. 78

²⁷⁷ „Many films focus on postcolonial diasporas in the First World [...]. Indeed, one might speak of a genre of postcolonial hybrid films.“, Shohat, Ella / Stam, Robert [Hrsg.] (1994): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Routledge, UK, S. 42 und: „Often displacements are piled on to displacements. A number of recent postcolonial films [...] bear witness to the tense postcolonial hybridity of former colonials growing up in what was once the 'motherland'.“, Stam, Robert / Miller Toby [Hrsg.] (2000): *Film Theory: An Introduction*, Wiley-Blackwell; 1st Edition, UK, S. 296

²⁷⁸ „[*Euro-Pudding* is, Anm. der Autorin] a term that is used to describe a co-production that is determined by the necessities of funding rather than the desire of the makers of working together.“, Eleftheriotis, Dimitris (2002): *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts and Frameworks*, Continuum, New York, S. 12 und: „'Euro-Pudding' appeared as a term to denounce such productions [i.e. co-productions, Anm. der Autorin], recognizing them as often well-intentioned films, but nevertheless as productions that replace national conflicts with a sweet but ultimately bland narrative that can only appeal to a least common denominator of culture.“, Halle, Randall (2008): *German Film after Germany. Toward a Transnational Aesthetic*, University of Illinois Press, United States of America, S. 48

²⁷⁹ Göktürk, Deniz (Oktober 2010): *Turkish delight — German fright. Unsettling oppositions in transnational cinema*, in: Online-Portal *Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik*, unter: <http://epicp.net/transversal/0101/goektuerk/de> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Trotz der merklich steigenden Anerkennung und auch Wertschätzung deutsch-türkischer Kultur in Deutschland gibt es dieser Tendenz gegenüber auch kritische Stimmen, die zu einer genaueren Analyse des sogenannten *Türkenbonus* auffordern. So beschreibt Tayfun Erdem²⁸⁰, dass die Würdigung von Filmemachern, die die sozialpolitischen Realitäten der türkischen Immigranten in ihren Filmen porträtieren (wie beispielsweise Tevfik Başer) nicht automatisch vergeben sei, nur weil der Künstler türkischer Herkunft ist und somit über einen vermeintlichen *Bonus* verfüge. Dies sei lediglich eine absurde Komödie, die nichts mit der Anerkennung von künstlerischer Leistung gemein habe. Vielmehr wäre diese unkritische Art und Weise der Achtung eine Respektlosigkeit sondergleichen gegenüber einem Künstler, maskiert unter dem Mantel der Solidarität:

This Turk bonus is actually nothing but a passive indifference and superficiality toward the culture of the others, whether out of ignorance or lazy complacency, cautious restraint or hesitation before a *real* discovery of the other culture.²⁸¹

Damit wird angedeutet, dass jene unreflektierte und oberflächliche Ehrung türkischer Künstler im Prinzip nichts anderes als jene Schauspiele der bereits an oben angeführter Stelle ausführlich dargestellten Zurschaustellung der 1970er- und 1980er-Jahre sind. Erdem schreibt diese Haltung gegenüber der fremdländischen Kultur dem missverstandenen Verständnis von Solidarität und *political correctness* und nicht zuletzt dem Eingeständnis der politischen Verfehlung zu.²⁸²

Die kritik- und urteilsfreie Hinnahme türkischstämmiger Filme, Performance, Theater etc. jedweder Art ist nichts weiter als ein Zugeständnis an das eigene Versagen sich kritisch und ernsthaft mit der türkischen Kultur auseinanderzusetzen. Denn nur jene Kunst, die europäischen Standards entspricht kann, jenem Maß also mit dem auch alle anderen europäischen Kunstformen gemessen werden, erfährt glaubhafte Würdigung und Anerkennung²⁸³, so Erdem. Erst dann könnten auch überflüssige Termini wie *europäisch* weggelassen werden, da diese Kategorien in einer wahren Koexistenz von *Einheimischen* und *Fremden* sinnlos würden:

When the goal is to enrich one's own life through the appropriation of foreign cultures and not just make a gesture of solidarity towards a foreign

²⁸⁰Erdem, Tayfun (2007): Down With The Turk Bonus!, 1989, in: Göktürk, Deniz / Gramling, David / Kaes, Anton [Hrsg.]: Germany in transit: nation and migration, 1995–2005, University of California Press, London, S. 437–440

²⁸¹Ebd., S. 438

²⁸²Erdem, Tayfun (2007): Down With The Turk Bonus!, 1989, in: Göktürk, Deniz / Gramling, David / Kaes, Anton [Hrsg.]: Germany in transit: nation and migration, 1995–2005, University of California Press, London, S. 437–440, S. 438

²⁸³Ebd., S. 438

artist, then we must accept that such a goal requires a higher level of knowledge and a more detailed acquaintance.²⁸⁴

Dies wiederum bedeutet nicht, dass ein jeder zum Spezialisten der türkischen Kultur werden muss, um dieser auf gleicher Augenhöhe begegnen zu können. Lediglich die Einstellung gegenüber der türkischen Kunst und Kultur muss kritisch überdacht werden. Nur weil die Kunst einer fremdländischen Kultur unter dem Etikett der Exotik abgestempelt werden kann, heißt dies noch lange nicht, dass jede künstlerische Manifestation dieser Kultur auch lobenswert sei. Hinter dieser kritiklosen Bevorzugung von türkischen Künstlern wird nur wieder eine Diskriminierung erkennbar, nämlich dass Türken unfähig seien, im Kontext westlicher Maßstäbe hochqualifizierte Leistungen zu vollbringen; außerhalb ihrer eigenen, *authentischen* kulturellen Gemeinschaft.²⁸⁵ Erdem plädiert für das Ende der lapidaren, vereinfachten und verfälschten Solidaritätsbekundungen seitens sogenannter karitativer und humanistischer Einrichtungen gegenüber der ersten Generation von Türken in Deutschland. Vielmehr sollte man sich den Realitäten der folgenden, aktuellen Generation von jungen Deutsch-Türken widmen und beide Seiten, die der *Einheimischen* und die der *Ausländer*, einer kritischen und sensiblen Analyse unterziehen. Denn die Kunst und Kultur jener Generation ist keine *Ausländer*-Kultur, sondern in erster Linie Kunst, der als solcher Kritik und Respekt unter dem Kaleidoskop der gesamten globalen Kunstkritik und -rezeption gebührt. Erst durch einen solchen Paradigmenwechsel und die Befreiung von exotischer Stilisierung wird deutsch-türkischen Mitbürgern auf gleicher Augenhöhe begegnet. Dem Argument, dass viele deutsch-türkische Filme lediglich der Effekthascherei huldigen, muss allerdings entgegengesetzt werden, dass gerade dies Diskussionen zu katalysieren vermag. Lob und Kritik, kritische Beurteilungen einzelner Beiträge fördern nicht nur internationalen, sowie nationalen Erfolg, vielmehr können eo ipso soziopolitische und künstlerisch ästhetische Themenkomplexe so diskursiv durchleuchtet werden.

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass es in dieser Zeit durchaus auch qualitative und künstlerisch hervorragende Filme türkischer Regisseure gab, die in Deutschland viele Zuschauer erreichten und von Kritikern zu Recht gelobt wurden. Zu nennen ist hierbei vor allem Yilmaz Güneys *Yol – Der Weg* von 1982. Man kann ihn als die „türkische Variante des Autorenfilms“²⁸⁶ bezeichnen; ein Regisseur, der durch seine ganz eigene, individuelle

²⁸⁴Erdem, Tayfun (2007): Down With The Turk Bonus!, 1989, in: Göktürk, Deniz / Gramling, David / Kaes, Anton [Hrsg.]: Germany in transit: nation and migration, 1995–2005, University of California Press, London, S. 437–440, S. 439

²⁸⁵Ebd., S. 439

²⁸⁶Schäffler, Diana (2007): Deutscher Film mit türkischer Seele, VDM Verlag Dr. Müller e.K., Saarbrücken, S.20ff.

— symbollastige — Filmsprache und –ästhetik neue Maßstäbe gesetzt hat. Solche beachtliche Filme bleiben in den 1980er-Jahren allerdings Randerscheinungen.

Im deutsch-türkischen Kino der jüngeren Zeit, sprich seit den späten 1990er-Jahren, wird viel von einem Bewusstsein und einer Stärke, die eigene Identität auszuleben, anstatt sie zu problematisieren und schematisieren, spürbar. Weg von Klischees und Stereotypen hin zur Selbstverständlichkeit und Normalität der unmittelbaren interkulturellen Lebenswirklichkeit.²⁸⁷ Die nächste Generation der einstigen Immigranten nimmt die Inszenierung ihrer Träume, Sorgen und Hoffnungen selbst in die Hand.²⁸⁸

Der Schriftsteller Feridun Zaimoğlu drückt diesen Themenkomplex folgendermaßen aus:

The third generation in particular has no more interest in thinking about the stingy concepts of integration and assimilation, in busying themselves with luxury definitions like culture, identity, and homeland, because people have gotten beyond the Turkish folklorists and the Turk Information Service.²⁸⁹

Diese Überwindung der Darstellung und somit gleichzeitigen Manifestation von Parallelgesellschaften wird im Folgenden anhand von Fatih Akin und Thomas Arslan verdeutlicht. Besonders der der Bewegung der Berliner Schule zuzuordnende Thomas Arslan steht stellvertretend für ein Bewusstsein abseits der von Georg Seeßlen kritisierten Übermacht in Deutschland einiger weniger „Erzähl- und Bildermaschinen“²⁹⁰ in der Hand eines Eichinger²⁹¹ oder der *Degeto Film GmbH*. Diese erzeugen unabhängig von eingesetzter Energie oder Schneid, charakterisiert durch perfektionierte Bild- und Toninszenierungen und doch zugleich stets mit ausreichender ästhetischer Eigenwilligkeit gepaart um auf Festivals aufzufallen, trotz allem letztlich immer ähnliche, gehaltlose Filmresultate.²⁹² Diese monopolisierende Macht in der Filmindustrie kann zurückgeführt werden auf Dynamik und Prinzipien des entsprechenden Marktes und dessen politisch-

²⁸⁷Schäffler, Diana (2007): Deutscher Film mit türkischer Seele, VDM Verlag Dr. Müller e.K., Saarbrücken, S. 8

²⁸⁸Das Weimarer Kino zwischen Klassik und Avantgarde, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/3c/Artikel.....THEMENTHEMENTHEMENTHEMENTHEMENTH.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)10

²⁸⁹Hüttmann, Oliver (2000): Country Code TR, in: Göktürk, Deniz / Gramling, David / Kaes, Anton [Hrsg.] (2007): Germany in transit: nation and migration, 1995–2005, University of California Press, London, S. 463–468, S. 464

²⁹⁰Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine, in: Online-Portal *filmzentrale.com*, unter: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschulelegs.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁹¹† 25. Januar 2011, Zu Eichingers marktorientierter Position in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Films: „Eichinger, who began his producing career in 1978, brackets as well as bridges the 1970s and the 1990s, furnishing elements for an alternative history of the 1980s. Standing apart from both the New German Cinema and the old film industry chiefs [...], he pursued his own kind of internationalism, relying on best-seller story material. Often picking casts with worldwide appeal, he also entrusted his films to non-German directors.“, Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael [Hrsg.] (1999): The BFI Companion to German Cinema, British Film Institute, London, 4f.

²⁹²Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine, in: Online-Portal *filmzentrale.com*, unter: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschulelegs.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

ökonomischen Mechanismen, allgemeinen Träumen und Wünschen, einer gewissen Publikumsträgheit und der „Feigheit, Trägheit und Korruption“²⁹³ von Kritikern. Es wird sich zeigen, dass die Berliner Schule hingegen ihre Werke in ihren eigenen Händen und Köpfen wissen möchte. Darüber hinaus sei an dieser Stelle die Beobachtung vorweggenommen, dass sich auch Fatih Akin zeitweise sehr nahe an der Schwelle zur Konsensmaschinerie bewegt, aber trotzdem eine ganz eigene Filmsprache entwickelt hat, die sich den großen deutschen Erzähl- und Bildermaschinen zu entziehen weiß.

6.2.1 Fatih Akin

Wie bereits dargelegt, hat Fatih Akins Filmschaffen in großem Ausmaß zur jüngsten erfolgsgekrönten Bilanz des deutschen Films beigetragen. Zwar war Akins erster großer internationaler Erfolg *Gegen die Wand* (2004) ein Drama mit deutlichen Bezügen zu seinem türkischen Hintergrund, doch bereits mit seiner Milieustudie *Kurz & Schmerzlos* (1998), seinen ersten Schritten in der Medienöffentlichkeit, wird deutlich, dass seine Filme den Themenkomplex ethnischer Diversität nicht automatisch in den Fokus stellen, sondern diese Vielfältigkeit vielmehr inhärent zu beobachten wissen. So ist auch sein neuester Film *Soul Kitchen* (2009) ein Heimat-, wenn nicht sogar Kiezfilm, der „sich durch Freunde und Locations, nicht durch Nationalitätsfragen definiert“²⁹⁴. Für Akin bedeutet Heimat einen Zustand und keinen Ort.²⁹⁵

6.2.1.1 Themen, Motivationen, Vorbilder

Fatih Akin hat einige seiner Vorbilder im amerikanischen Mainstreamfilm. Im Zusammenhang mit seinen Dreharbeiten zum Kurzfilm *Chinatown*, der Teil einer Omnibusproduktion namens *New York, I love you* (2009) ist, sagte er: „If you love the cinema, you have to love America.“²⁹⁶ Doch auch wenn Akin bereits zahlreiche Anfragen

²⁹³Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine, in: Online-Portal *filmzentrale.com*, unter: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschulelegs.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁹⁴Tilman, Christina (15.09.2009): Neuer Akin-Film. Hamburger Heimspiel. Fatih Akin war seiner Heimatstadt noch einen Film schuldig. In "Soul Kitchen" kämpft ein Restaurant und sein kauziges Personal gegen die Gentrifizierung, in: Online-Portal *Zeit Online*, unter: <http://www.zeit.de/kultur/film/2009-09/fatih-akin-film-venedig?page=all> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁹⁵Tegen, Andin (Dezember 2009): Die Heimat in sich selbst, in: Hamburg. Das Magazin aus der Metropole, Ausgabe 16, S. 9

²⁹⁶Kulish, Nikolas (06.01.2008): A hand that links Germans and Turks, in: Online-Ausgabe *New York Times*, unter: <http://www.nytimes.com/2008/01/06/movies/awardsseason/06kuli.html> (Letzter

und Angebote von Hollywood erhalten hat, will er sich nicht den Verlockungen hingeben, denn für ihn ist das Kino zuallererst eine Wissenschaft, eine Leidenschaft, eine Kunstform; erst danach ein wirtschaftlich orientiertes Geschäft, dass, wie er sagt, allerdings im Vergleich zu seiner Verantwortung seines Kindes nur trivial ist.²⁹⁷ Man kann Akins Schaffen nicht als eine direkte Abgrenzung zu Hollywoodproduktionen bezeichnen, vielmehr steht Akins Art und Weise Filme zu machen für ein globalisiertes Kino, das „in der kritischen und unbedingt notwendigen Ergänzung zum US-Erzählmonopol“²⁹⁸ funktioniert.

So ist eines seiner größten Vorbilder (und mittlerweile Freund) Martin Scorsese. Beide arbeiten im Team der non-profit-Organisation *World Cinema Foundation*, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, weltweit gefährdete Filmschätze zu restaurieren.²⁹⁹ In puncto Regiearbeit beschreibt Akin, ebenso wie Scorsese den Entstehungsprozess von *Raging Bull* (1980) als Kamikaze bezeichnet hat³⁰⁰, auch seine eigene Arbeit an *Gegen die Wand* (2004) als Kamikaze-Unterfangen, bei dem er zwei Bandscheibenvorfälle erlitt.³⁰¹ Akin zieht noch eine weitere Parallele zu Scoreses Arbeitsmentalität. Ähnlich wie bei den Dreharbeiten zu *The Godfather* (1972), kann auch er, Akin, kaum zwischen Privat und Arbeit trennen, wenn man so bedingungslos, kompromisslos, voller Leidenschaft arbeitet und sein Leben einzig dem Film widmet.³⁰² Somit ist nicht verwunderlich, dass Akins Filme immer auch eine sehr persönliche Konnotation haben bzw. von einer ganz persönlichen Motivation getragen werden und ein Spiegel seiner selbst sind. In dieser Bedingungslosigkeit und emotionalen Entäußerung des Filmemachens erkennt Akin eine

Zugriff am 15.03.2010)

²⁹⁷Sinngemäß zitiert aus: Mein Leben - Fatih Akin (Deutschland, Türkei, 2007, 43mn), ZDF, Regie: Frank Eggers, ausgestrahlt auf arte am 11.10.2008 um 6:45 Uhr, nähere Informationen siehe: <http://www.arte.tv/de/woche/244.broadcastingNum=898046.day=1.week=42.year=2008.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁹⁸Buß, Christian (25.09.2007): Fatih Akins neuer Film. Jedem seine eigene Heimat, in: Online-Portal *Spiegel Online Kultur*, unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,507815,00.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

²⁹⁹Jaafar, Ali (20.01.2008): Fatih Akin's projects cross borders, in: Online-Portal *Mavi Boncuk Cinema. Turkish Cinema Newsletter*, unter: <http://turkfilm.blogspot.com/2008/01/article-fatih-akins-projects-cross.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011) und: „Scorsese's prestige also comes from his championing of film preservation and his efforts to ensure our 'film heritage' is not lost.“, siehe: Raymond, Marc (21.05.2002): Martin Scorsese, in: Online-Ausgabe *senses of cinema*, Issue 20, unter: <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/scorsese/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁰⁰„I put everything I knew and felt into that film and I thought it would be the end of my career,“ Scorsese said. „It was what I call a kamikaze way of making movies: pour everything in, then forget about it and find another way of life.“, Berliner, Todd (2005): Visual Absurdity in *Ragin Bull*, in: Hayes, Kevin J. [Hrsg.] (2005): Martin Scorsese's *Raging Bull*, Cambridge Film Handbooks, Cambridge, United Kingdom, S. 41-68, S. 41f.

³⁰¹Sinngemäß zitiert aus: Mein Leben - Fatih Akin (Deutschland, Türkei, 2007, 43mn), ZDF, Regie: Frank Eggers, ausgestrahlt auf arte am 11.10.2008 um 6:45 Uhr, nähere Inforamtionen siehe: <http://www.arte.tv/de/woche/244.broadcastingNum=898046.day=1.week=42.year=2008.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁰²Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Ähnlichkeit zum Leistungssport: Den leistungsorientierten Ehrgeiz durch den man immer schneller und besser wird.³⁰³ In folgendem konkreten Beispiel wird Akins sportlicher Wetteifer deutlich. Mit dem internationalen Triumph von *Gegen die Wand* (2004) fühlte Akin sich unter Druck gesetzt, diesen Film künstlerisch überbieten zu müssen:

I had to prove to myself that HEAD-ON wasn't the best I could do. I relate a lot of things to sports, so I kept thinking that I didn't want to go out in the first round. I was faced with the challenge of following up HEAD-ON. Being faster than Carl Lewis. Being Ben Johnson.³⁰⁴

Man entwickelt sich also weiter, scheinbar je schneller desto besser, und doch meint Akin, dass „der erste Film [mit dem man große öffentliche Resonanz erzeugen kann, i.e. *Gegen die Wand*, Anm. der Autorin] immer eine Legende, ein Mythos“³⁰⁵ ist, ein Mythos von dem Akin bis heute zehrt. So wie Scorsese will Akin dabei immer neue Filmsprachen und -mittel ausprobieren und dabei alles an Inspiration nutzen, was ihm zur Verfügung steht, das bedeutet auch, selbst so viele Filme wie nur möglich zu sehen.³⁰⁶ Dass sich Akin darauf versteht, verschiedenste Tonarten in seinen Filmen anzuschlagen, wird nicht nur mit einem Blick auf seine weitgefächerte Filmographie deutlich. Auch auf kleiner Ebene, zwischen den ersten beiden Filmen, *Gegen die Wand* (2004) und *Auf der anderen Seite* (2007) seiner anvisierten Trilogie zu Liebe, Tod und Teufel, zeigt sich, wie er „aus jedem Film ein vollkommen eigenständiges und doch typisches Kunstwerk zu formen“³⁰⁷ weiß.

Akins sportlicher Wetteifer und Stolz wird auch in einer weiteren Aussage deutlich, die er bereits 1998 zum Kinostart von *Kurz & Schmerzlos* (1998) machte:

Scorsese und die anderen Italoamerikaner haben 70 Jahre gebraucht, bis sie anfangen, ihre Filme zu machen. Die Algerierfranzosen haben 30 Jahre für ihr *cinéma beur* gebraucht. Wir sind schneller. Wir legen jetzt schon los.³⁰⁸

³⁰³Sinngemäß zitiert aus: Mein Leben - Fatih Akin (Deutschland, Türkei, 2007, 43mn), ZDF, Regie: Frank Eggers, ausgestrahlt auf arte am 11.10.2008 um 6:45 Uhr, nähere Inforamtionen siehe: <http://www.arte.tv/de/woche/244,broadcastingNum=898046,day=1,week=42,year=2008.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁰⁴Auf der anderen Seite, in: Pressekit, unter: http://www.auf-der-anderen-seite.de/THE_EDGE_OF_HEAVEN_pressekit.pdf (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁰⁵Sinngemäß zitiert aus: Mein Leben - Fatih Akin (Deutschland, Türkei, 2007, 43mn), ZDF, Regie: Frank Eggers, ausgestrahlt auf arte am 11.10.2008 um 6:45 Uhr, nähere Inforamtionen siehe: <http://www.arte.tv/de/woche/244,broadcastingNum=898046,day=1,week=42,year=2008.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁰⁶Sinngemäß zitiert aus: Mein Leben - Fatih Akin (Deutschland, Türkei, 2007, 43mn), ZDF, Regie: Frank Eggers, ausgestrahlt auf arte am 11.10.2008 um 6:45 Uhr, nähere Inforamtionen siehe: <http://www.arte.tv/de/woche/244,broadcastingNum=898046,day=1,week=42,year=2008.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁰⁷Kurz, Joachim: Auf Liebe folgt der Tod, in: Online-Portal *kino-zeit.de* unter: <http://www.kino-zeit.de/filme/auf-der-anderen-seite-cannes-2009> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁰⁸Nicodemus, Katja (26.09.2007): Ankunft in der Wirklichkeit. Mit Fatih Akins „Gegen die Wand“ siegt das deutsche Kino über die deutschen Träume von einer Leitkultur, in: Online-Portal, *Zeit Online*, Nr. 9, unter: <http://www.zeit.de/2004/09/Berlinale-Abschluss> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Dabei fungieren Akins Filme nicht als soziologische Seismologien, die die innere Beschaffenheit interkultureller Lebensstrukturen vermessen. Akin begibt sich mit seinen Filmen auf eine metakulturelle, über das Soziologische hinausweisende Ebene, wodurch sie sich von französischen *Banlieue*-Filmen³⁰⁹ unterscheiden:

Ihre [damit ist sowohl Akin, als auch Arslan gemeint, Anm. der Autorin]
Arbeiten sind nicht engagierter Ausdruck einer sozialpolitischen Bemühung.
Vielmehr handelt es sich um ein Kino, das gerade nicht von jugendlicher
Delinquenz, sozialen Brennpunkten, kultureller Isolation oder Ghettoisierung
handelt und dem wohl gerade deshalb eine Gewisse medial Griffigkeit fehlt.³¹⁰

Diese mediale Griffigkeit hat Akin allerdings mit *Gegen die Wand* (2004) nachgeholt und sich damit in den Medien seinen Aufmerksamkeitsplatz gesichert. Auch wenn sich Akin in der medialen Öffentlichkeit rund um den *Berlinale*-Erfolg noch gegen die Etikettierung des *Gastarbeiterfilms* zur Wehr setzen musste³¹¹, so ist dieses reduzierende Label mittlerweile obsolet. Thematisch kreisen Akins Filme weiterhin um das emotionale Verhältnis zwischen Türken und Deutschen. Auch *Auf der Anderen Seite* (2007) lotet geographisch und emotional die kulturelle Konstellation Türkei-Deutschland aus, schlägt Brücken zwischen Nationen und Kulturen, aber auch zwischen Generationen von Vater und Sohn bzw. Mutter und Tochter.³¹²

Akin sieht sich als europäischer Autorenfilmer³¹³, der seine Drehbücher selbst schreibt, durch seine eigene Produktionsfirma *Corazón International GmbH & Co. KG* in Hamburg finanziert und in Szene setzt. Als sein eigener Produzent hat Akin die Freiheit, sich dezidiert für bestimmte Projekte einzusetzen und seine eigenen Ideen zu verwirklichen und zu schützen. So hat er zum Beispiel Özer Kızıltans *Takva* (2006) einerseits finanziell und technisch unterstützt, ihm andererseits durch seinen Namen und seine Reputation

³⁰⁹Zur Unterscheidung von *Cinéma de beur* und *Cinéma de banlieue*: „[...] *beur*-authored films [are, Anm. der Autorin] associated either with *beur* cinema of the 1980s or *banlieue* cinema of the 1990s, both of which privilege contemporary urban or *banlieue* settings and foreground the dilemmas faced by young, particularly male, working-class youths in their attempts to integrate into French society.“, Tarr, Carrie (2005): *Reframing Difference. Beur and banlieue filmmaking in France*, Manchester University Press, Manchester, S. 124

³¹⁰Nicodemus, Katja (26.09.2007): *Ankunft in der Wirklichkeit. Mit Fatih Akins „Gegen die Wand“ siegt das deutsche Kino über die deutschen Träume von einer Leitkultur*, in: Online-Portal, *Zeit Online*, Nr. 9, unter: <http://www.zeit.de/2004/09/Berlinale-Abschluss> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³¹¹Nicodemus, Katja (26.09.2007): *Ankunft in der Wirklichkeit. Mit Fatih Akins „Gegen die Wand“ siegt das deutsche Kino über die deutschen Träume von einer Leitkultur*, in: Online-Portal, *Zeit Online*, Nr. 9, unter: <http://www.zeit.de/2004/09/Berlinale-Abschluss> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³¹²Kulish, Nikolas (06.01.2008): *A hand that links Germans and Turks*, in: Online-Ausgabe *New York Times*, unter: <http://www.nytimes.com/2008/01/06/movies/awardsseason/06kuli.html> (Letzter Zugriff am 15.03.2010)

³¹³*Autorenfilm* ist hier im Kontext des Jungen und Neuen Deutschen Films der 1960er-Jahre zu verstehen, „meaning that they [i.e. *Autorenfilmer*, Anm. der Autorin] combined the roles of script-writer, director and producer and exercised complete control over the final product.“, Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael [Hrsg.] (1999): *The BFI Companion to German Cinema*, British Film Institute, London, S. 33

auch medialen Erfolg beschert³¹⁴. Somit fördert Akin auch das Verhältnis zwischen der deutschen und der türkischen Filmindustrie.

Gleichzeitig ermöglicht er sich damit, unvermutete Projekte fördern zu können und sich für ein eventuelles Leben nach dem Filmemachen abzusichern:

I love the fact that with producing I can protect my own work. That's why I became a producer. As a filmmaker, you have a story to tell, but maybe one day I won't have anything more to say. At least I'll still have production left as an option. It's like gambling. You put money in a slot machine and suddenly you have a project.³¹⁵

Diese Absicht sich nicht auf eine Funktion festzulegen, wird auch an einem weiteren Beispiel deutlich: So hatte Akin sein Drehbuch für *Kurz & Schmerzlos* (1998) bei der unabhängigen Produktionsfirma *Wüste Film* eingereicht, in der Hoffnung, im selbigen eine Rolle spielen zu können. Schon vorher hatte Akin als Schauspieler in einigen kleineren Produktionen mitgewirkt, war allerdings mit den Typisierungen und Klischees, denen er vor der Kamera gerecht werden sollte, nicht glücklich. Anstatt in seinem Film einen Part zu bekommen, wurde Akin dank der Unterstützung des Produzenten Schwingel, der sich vom Talent Akins überzeugt hatte, bei *Wüste Film* kurzerhand als Regisseur eingesetzt.³¹⁶

Akin selber beschreibt sich als jemand, der zwischen zwei Kulturen lebt. In Deutschland aufgewachsen, lernte er die türkische Kultur durch zahlreiche Urlaube im Heimatland seiner Eltern kennen. Dennoch befindet er seine Beziehung zur Türkei alles andere einfach und sagt selbst, mit der Türkei verbinde ihn eine Art Hassliebe.³¹⁷ Diese Positionierung im Leben appliziert Akin selbstverständlich auch auf seine Filme: „Since I'm in between these two cultures, it's natural that my films are in between, too.“³¹⁸ Inspiration

³¹⁴Trotz der prominenten Unterstützung: „'Takva' ist türkisches Reformkino. Es ist der sechste Film einer Plattform namens 'Yeni Sinemacilar' (Neue Filmemacher). Sie hat sich seit 1998 mit mutigen Projekten durchgesetzt und wird zunehmend zum Vorbild für türkische Regisseure. Ihre Filme zeichnen sich durch ein kleines Budget, überschaubare Drehorte und experimentelle Musik aus.“, Ataman, Ferda (16.11.2007): Allah, vergib mir!, in: Online-Portal *Spiegel Online Kultur*, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,517750,00.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³¹⁵Jaafar, Ali (20.01.2008): Fatih Akin's projects cross borders, in: Online-Portal *Mavi Boncuk Cinema. Turkish Cinema Newsletter*, unter: <http://turkfilm.blogspot.com/2008/01/article-fatih-akins-projects-cross.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³¹⁶Kulish, Nikolas (06.01.2008): A hand that links Germans and Turks, in: Online-Ausgabe *New York Times*, unter: <http://www.nytimes.com/2008/01/06/movies/awardsseason/06kuli.html> (Letzter Zugriff am 15.03.2010)

³¹⁷„With every meter I shoot in Turkey, I try to understand the country more and more. But the more I understand it, the more it makes me sad. I hate the politics, the nationalism. Look at what's happening in that country. History repeating itself. The same mistakes again and again. I love the country, but shooting in Turkey takes a lot of energy, tears and blood.“, in: Pressekit *Auf der anderen Seite*, unter: http://www.auf-der-anderen-seite.de/THE_EDGE_OF_HEAVEN_pressekit.pdf (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³¹⁸Auf der anderen Seite, in: Pressekit, unter: http://www.auf-der-anderen-seite.de/THE_EDGE_OF_HEAVEN_pressekit.pdf (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

für seine Filme sind also auch seine ganz eigenen und persönlichen Lebensumstände und -erfahrungen:

For a long time, there was this idea that to be a German citizen you had to have German blood. This is a very old-fashioned idea. I am a Turkish-German filmmaker, which means I am a bastard of two cinemas.³¹⁹

Damit kehrt Akin hervor, dass er sich weder der einen noch der anderen nationalen Filmkultur zuordnen kann und dass er zwischen zwei Kinossesseln sitzt. Er betont, dass er sich besonders für zwischenmenschliche Beziehungen interessiert:

I'm fascinated by human relationships. Not just boy meets girl or in a sexual sense, but also between parents and children. All human relationships.³²⁰

Dabei unterläuft er bewusst und gerne gängige Klischees; auch die Figur des Nejat in *Auf der anderen Seite* (2007) ist ein deutscher Professor mit türkischer Herkunft und diese Konstitution „breaks with certain clichés which still exist in Germany.“³²¹ Es ist Akin offenkundig ein Anliegen zu betonen, dass die Türken eine wichtige in der deutschen Kultur, Politik und Wissenschaft spielen und nicht bloße Streuner der städtischen Straßen sind.³²²

Da Akin das Leben per se als politisch empfindet, sind auch seine Filme durchaus politisch motiviert. Dass er hofft, seine Filme könnten die Welt verändern, bezeichnet er weniger als politisch denn als philosophisch, aber voneinander trennen könne man Leben, Politik und Kunst nicht. Dabei schließt er nicht aus, seine Überzeugungen im nächsten Moment ändern zu können; er will der Welt und seinen Erfahrungen gegenüber offen und flexibel bleiben, eine weniger kopfgesteuerte und eher gefühlsgelenkte Haltung, die auch seine Filmographie widerspiegelt.³²³

³¹⁹ Jaafar, Ali (20.01.2008): Fatih Akin's projects cross borders, in: Online-Portal *Mavi Boncuk Cinema. Turkish Cinema Newsletter*, unter: <http://turkfilm.blogspot.com/2008/01/article-fatih-akins-projects-cross.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³²⁰ Auf der anderen Seite, in: Pressekit, unter: http://www.auf-der-anderen-seite.de/THE_EDGE_OF_HEAVEN_pressekit.pdf (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³²¹ Auf der anderen Seite, in: Pressekit, unter: http://www.auf-der-anderen-seite.de/THE_EDGE_OF_HEAVEN_pressekit.pdf (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³²² Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³²³ Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

6.2.3 Thomas Arslan — im Vergleich zu Fatih Akin

In diesem kurzen Zwischenkapitel sollen vor dem Hintergrund der Ausführungen zu Fatih Akins Arbeitseinstellungen und Motivationsgründen jene Unterschiede aufgezeigt werden, die Akins und Arslan Arbeiten grundsätzlich von einander abgrenzen.

Anhand Akins persönlicher Statements lässt sich festhalten, dass er zwar beabsichtigt, weltweit Filme zu drehen und dennoch seiner Heimatstadt Hamburg treu bleibt. Arslan scheint sich im Großraum Berlin zu verankern.

Wie die bereits im vorigen Kapitel vorgenommenen Auswertungen zeigen, probiert Fatih Akin die verschiedensten Genres aus, von Roadmovies und Milieustudien über Dokumentationen und Krimis bis hin zu tragischen Spielfilmen, wohingegen Arslan einem bestimmten ästhetischen Stil treu bleibt. Dadurch entsteht der Eindruck, dass Akin spielerischer und instinktiver an seine Arbeit herangeht, Raum für Zufälle lässt, anders als bei Arslans Arbeiten, die eine strengere, formalistischere Aura umgibt.

Akin schlachtet seine Protagonisten emotional gerne bis aufs Letzte aus, sodass sie für den Zuschauer erfassbar und nachvollziehbar werden; Arslan bietet dem Zuschauer mit seinen Figuren eher Projektionsflächen an und gibt kaum bis keine Vorgaben zur Rezeption. Damit läuft er bei ungeduldigem Publikum leicht Gefahr, dass seine Charaktere befremdlich und auf den ersten Blick unzugänglich bleiben.

Im Hinblick auf den Einsatz und Umgang von Sound und Bild im Film zeichnen sich Akins Arbeiten als flexibel und experimentell aus. Seine Storylines bleiben oftmals nah am Themenkomplex deutsch-türkischer Alltagswelt. Seine Filme drehen sich häufig um die Frage nach der Heimatverortung, wobei deutlich Akins persönliche Meinung zum Tragen kommt, dass Heimat nicht zwingend ortsgebunden sein muss, sondern vielmehr eine Empfindung umschreibt, die man mit einer bestimmten Umgebung und Erfahrungswelt verbindet. Heimat impliziert das aktive Schaffen und Gestalten der eigenen Umgebung und weniger das durch ethnische Herkunft Gegebene, denn letztlich ist die Frage nach Heimat ein Erkunden der eigenen Biografie. Auch Arslans anfängliche Filmarbeiten loten diesen Themenkomplex aus, doch seine Filmographie zeigt eine andere Entwicklung als jene Akins auf. Diese sind stärker an die Ästhetik der Berliner Schule gebundene Thematiken und Arbeiten und auch die Produktionshintergründe unterschieden sich maßgeblich; Umstände die im folgenden Kapitel detaillierter erläutert werden.

6.2.4 Thomas Arslan und die Berliner Schule

Um im Folgenden die bereits skizzierten Unterschiede zwischen Fatih Akin und Thomas Arslan ausführlicher darzustellen und einen Zugang zu der Arbeitsweise und den Motivationshintergründen der Arbeiten von Thomas Arslan zu bekommen, wird hier der Bezugsrahmen der Berliner Schule genauer erläutert.

Thomas Arslan zählt neben Christian Petzold und Angela Schanelec zur ersten Generation, dem inneren Kreis, der Berliner Schule.³²⁴ Berliner Schule ist vor Allem ein von Kritikern und Journalisten eingesetzter Begriff, der auch in dieser Arbeit verwendet werden soll, um eine Strömung innerhalb der deutschen Filmlandschaft zu beschreiben. Die Berliner Schule kann als Anregung unkonventionelle und facettenreiche Filme zu machen beschrieben werden. Diskutiert werden die Themen und Positionen der Berliner Schule hauptsächlich in einschlägigen Zeitschriften:

The Berliner Schule has its aesthetic programme expressed on the pages of Revolver magazine, emphasizing the importance of creating a platform for exchange of ideas over academic-style theorizing. It cannot be called a movement in a strict sense, as the current range of filmmakers associated with the Berliner Schule is diverse enough to disagree upon many points expressed in Revolver or each other's films. There are two 'generations' commonly associated with the Berliner Schule. The first generation mainly includes three directors, namely Christian Petzold, Angela Schanelec and Thomas Arslan. Directors such as Valeska Grisebach, Matthias Luthardt, Maria Speth, Benjamin Heisenberg, Christoph Hochhäusler, Ulrich Köhler, Henner Wickler, Maren Ade, Elke Hauk, Sylke Enders and some others are associated with the second generation.³²⁵

Auch wenn sich die drei oben genannten Regisseure zwar alle auf der *Deutschen Film- und Fernsehakademie (DFFB)* in Berlin kennengelernt und die Berliner Schule ins Leben gerufen haben³²⁶, so kommen weitere Regisseure einer zweiten Generation von Filmemachern, die man dieser Strömung hinzurechnen kann, dazu.³²⁷ Man kann nicht von

³²⁴Beier, Lars-Olav / von Uslar, Moritz (10.09.2007): Man will sich nicht verlieben, in: Online-Ausgabe *Der Spiegel*, Nr. 37, unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-52909377.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³²⁵Vinogradova, Maria (2010): The Berliner Schule as a recent New Wave in German Cinema, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Nr. 3, S. 157

³²⁶Knörer, Ekkehard: Notes on German Cinema, in: Online-Ausgabe *Vertigo Magazine. For worldwide independent film*, unter: <http://www.vertigomagazine.co.uk/showarticle.php?sel=cur&size=1&id=772> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³²⁷Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

einer im eigentlichen Sinne leitmotivischen Berliner Schule sprechen, da es weder ein Manifest noch eine betont enge Zusammenarbeit gibt. Vielmehr bestehen die Regisseure auf ihre autonomen Werke und suchen den produktiven Diskurs über unterschiedliche Standpunkte und Perspektiven.³²⁸ Dennoch hat dieses Gespann in der Zeitschrift *Revolver* (herausgegeben von Hochhäusler und Heisenberg) eine Art Diskurstammtisch, wo sich eingespielte Regie- und Kamerateams untereinander und mit den gleichgesinnten Haneke-Anhängern der Wiener *coop 99*³²⁹ austauschen können.³³⁰

Zwischen den Filmen, die der Berliner Schule zugeordnet werden können, lassen sich biografische und ideelle Affinitäten und darüber hinaus gemeinsame Produzenten³³¹ feststellen. Ebenso werden auf inhaltlicher und formaler Ebenen trotz individueller Unterschiede Gemeinsamkeiten deutlich. Letztlich ist wichtig, dass es diesen Filmemachern primär um das gemeinsame, sich unterstützende Produzieren von Filmen geht und nicht um einen sich ausstechenden Wettkampf um finanziellen Erfolg³³². Summa summarum ziehen diese Filmemacher also aus um als Bewusstseinsensor der Gegenwart Filme mit neuen ästhetischen Ansprüchen zu machen und dem Zahn der Zeit kreativ auf den Nerv zu fühlen. Diese enge Verbundenheit innerhalb dieses Kreativenkollektivs hat aber auch strategische Gründe, denn, so Thomas Arslan in einem Bericht über die Berliner Schule im *fluter*, den „Marktgesetzen des Mediensystems biedern sie sich alle nicht an, deshalb sind Standortbestimmung, Selbstvergewisserung und Austausch in einer Gruppe umso wichtiger, um nicht allein vor sich hinzudümpeln“.

6.2.4.1 Themen und Motivationen der Berliner Schule

Primäre Motivation der Berliner Schule ist sicherlich das Experiment herauszufinden, ob das Medium Film noch eine Möglichkeit des Ausdrucks und der gesellschaftlichen

³²⁸Vinogradova, Maria (2010): The Berliner Schule as a recent New Wave in German Cinema, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Nr. 3, S. 157f.

³²⁹Siehe Homepage *coop99*, unter: <http://www.coop99.at/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³³⁰Rodek, Hans-Georg (15.11.2006): Die fetten Jahre der Berliner Schule, in: Online-Portal *Welt Online*, unter: http://www.welt.de/kultur/article94501/Die_fetten_Jahre_der_Berliner_Schule.html (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³³¹Finanziell werden die Filme größtenteils von der Berliner Firma Schramm Film unterstützt, vgl. Glombitza, Birgit (09.02.2006): Jeder kann ein Held sein. Die Ästhetik der »Berliner Schule« hat das deutsche Kino revolutioniert. Jetzt stürmt die zweite Generation die Berlinale. Eine Begegnung mit Henner Winckler, Valeska Grisebach und Ulrich Köhler, in: Online-Portal *Zeit Online*, Nr. 9, unter: http://images.zeit.de/text/2006/07/B-Berliner_Schule (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³³²Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine, in: Online-Portal *filmzentrale.com*, unter: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschulelegs.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Demoskopie ist, oder ob es sich bereits samt seiner Befähigungen zum Rädchen in einer übermächtigen Filmindustrie hat instrumentalisieren lassen.³³³

Konkret kreisen viele Thematiken um gesellschaftlichen Wandel, verknüpft mit der gleichzeitigen Erfahrung des Scheiterns politischer Utopien; man begibt sich auf die Suche nach Zeichen der Veränderung, aber nicht im globalen Raum, sondern vielmehr im Mikrokosmos von Familienstrukturen, Freundes- und Arbeitskreisen.³³⁴ Dabei kreieren die Filmemacher so etwas wie soziopolitische, kulturelle und emotionale Landkarten des Nachkriegsdeutschland, vom Fall der Berliner Mauer und der Wiedervereinigung, der massenhaften Arbeitslosigkeit und Auslagerung von Arbeitsplätzen, den sozialen Unpässlichkeiten und der Milleniumsgeneration, die mit der Erosion des deutschen Sozialstaats konfrontiert ist und damit „zum wachsenden Heer der Absteiger zu gehör[t].“³³⁵ — Sozialer Wandel und Themen, die unweigerlich Konsequenzen für den persönlichen und privaten Raum haben. Dennoch sind die Filme der Berliner Schule nicht als politisch erleuchtende, missionarische Botschaftskeulen falsch zu verstehen. Vielmehr, um es mit den Worten Ulrich Köhlers zu sagen, ist Kunst, die nichts weiter sein will als Kunst, viel subversiver als thematisch konzeptionierte Kunst, deren Popularität stets nur als Index zur Bestätigung des Status Quo fungiert.³³⁶ Auch für Arslan bedeutet einen politischen Film zu machen nicht explizit politische Thema aufzugreifen: Viel erheblicher ist die Haltung des Regisseurs gegenüber seinem Sujet und dass dieser ein „Bewusstsein hat über die Nähe und Distanz zu den Dingen und Menschen. Das kann man politisch nennen oder nicht.“³³⁷

Es werden Streifzüge durch das alltägliche, vom Kapitalismus infizierte und verführte Leben unternommen, das nicht selten unmittelbar in Berlin, viel öfter jedoch im ruralen Umgebungsland Berlins stattfindet.³³⁸ Thematisch fokussieren die meisten Filme der Berliner Schule auf das Einfangen von Normalität, zu der eben auch der Verfall von

³³³Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine, in: Online-Portal *filmzentrale.com*, unter: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschulelegs.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³³⁴Rodek, Hans-Georg (15.11.2006): Die fetten Jahre der Berliner Schule, in: Online-Portal *Welt Online*, unter: http://www.welt.de/kultur/article94501/Die_fetten_Jahre_der_Berliner_Schule.html (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³³⁵Online-Portal *Tag/Traum Filmproduktion Köln*, unter: <http://www.tagtraum.de/pages/de/produktionen/rezensionen/3.8.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³³⁶Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³³⁷Gupta, Susanne (31.08.2005): Berliner Schule. Nouvelle Vague Allemande, in: Online-Ausgabe *fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung*, unter: <http://film.fluter.de/de/122/film/4219/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³³⁸Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Familienstrukturen oder sozialer Abstieg gehören, „though they do this so that *in* their visual intensification of normality the extraordinary at the heart of everydayness emerges.“³³⁹

Der schöne Tag (2001) von Arslan, zum Beispiel, ist kein Film, der die Manieren des Multikulti propagiert oder gar gewollt ein Loblied auf den neuen deutschen Film anstimmt. Vielmehr zeigt der Film aus der Perspektive der Hauptdarstellerin ein Leben, welches „in einer globalisierten, von Migrantenbewegungen geprägten Welt so millionenfach normal geworden ist, dass man eigentlich kein Wort mehr darüber verlieren möchte.“³⁴⁰

6.2.4.2 Berliner Schule: Ästhetische Prämissen Form und Inhalt

Eine ästhetische Achse in den Filmen der Berliner Schule bildet das genaue, geschärfte und verlangsamte Erzählen, Beobachten und Beschreiben. Anstatt mit großen Gesten, Farben und Tönen Geschichten zu konstruieren, geht es vermehrt um die zerbrechliche, aber präzise Dramaturgie eines Moments³⁴¹ — eine offene Narration³⁴² — und verlangt somit dem Zuschauer auch mehr Aufmerksamkeit und Einsatz ab als dieser vielleicht gewöhnt ist. Dies wird auch bei Arslans *Der schöne Tag* (2001) deutlich. Er wird beherrscht von dem natürlichen Umgang mit Licht, dezimierter Mimik und Gestik und „einer Geschichte, die eher aus beiläufig erzählten Situationen besteht“³⁴³ und so dem Zuschauer absolute Wachsamkeit abverlangt.

Die Regisseure dieser neuen Film-Welle sind präzise Observanten, Realität wird nicht beobachtet, um zu psychologisieren, reproduzieren oder ironisieren, vielmehr wird sie mit Hilfe formaler Strenge in eine gewisse Künstlichkeit überführt. Dabei überlässt die Kameraführung dem Zuschauer nicht die leichtfertige Möglichkeit zur Identifizierung oder deutlichen Distanzierung mit bzw. von den Figuren, sondern positioniert sie verstärkt in

³³⁹Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁴⁰Nicodemus, Katja (26.09.2007): Ankunft in der Wirklichkeit. Mit Fatih Akins „Gegen die Wand“ siegt das deutsche Kino über die deutschen Träume von einer Leitkultur, in: Online-Portal, *Zeit Online*, Nr. 9, unter: <http://www.zeit.de/2004/09/Berlinale-Abschluss> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁴¹Berlin in Echtzeit. Die „Berliner Schule und neue Perspektiven Richtung Osten, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/6b/Artikel,,,,,,,,EE45B584F69059AEE03053D50B376302,,,,,,,,,,,,,,...html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁴²Nord, Christina (07.07.2007): Notizen zur Berliner Schule, in: Online-Portal *new filmkritik*, unter: <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-07/notizen-zu-berliner-schule/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁴³Nicodemus, Katja (26.09.2007): Ankunft in der Wirklichkeit. Mit Fatih Akins „Gegen die Wand“ siegt das deutsche Kino über die deutschen Träume von einer Leitkultur, in: Online-Portal, *Zeit Online*, Nr. 9, unter: <http://www.zeit.de/2004/09/Berlinale-Abschluss> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

einem Raum dazwischen, einem Hin-und-Her-Pendeln, das wiederum der den Filmcharakteren eigenen Zerrissenheit entspricht.³⁴⁴ Die fiktive Wirklichkeit des Films soll so lange gesiebt werden, bis sie in ihrer reinsten Form verweilt und sorgfältig in der uns umgebenden Alltagswelt verankert werden kann. Es handelt sich also um das Aufzeigen von Realitäten, nicht mit einem dokumentarischen Abfilmen von Alltagsrealitäten missverstanden werden soll.

Auch Thomas Arslan will „Schauplätzen Präsenz geben, diese nicht nur als Hintergrund abrufen, weil das für mich [Thomas Arslan, Anm. der Autorin] genauso wichtig ist wie die Erzählung selber. Das herzustellen, durch die Genauigkeit der Beobachtungen und nicht durch große dramatische Behauptungen, das interessiert mich [Thomas Arslan, Anm. der Autorin].“³⁴⁵ Die Filmbilder werden also ästhetisch autonomisiert und von empirischen Realitäten abstrahiert und zwingen somit auch den Zuschauer zur Reflexion über gewohnheitsmäßige Sichtweisen.³⁴⁶ Reduktion ist das Mittel dieses nicht-psychologisierten Realismus, d.h. wenig Dialoge, wenig Mimik und Gestik, keine dynamischen Schnitte, statische Kameraeinstellungen, ohne die Möglichkeiten des Handwerks zur Manipulation eingesetzten:

Many, though not all, Berlin School Films are dominated by long takes, long shots, clinically precise framing, a certain deliberateness of spacing, sparse usage of non-diegetic music, poetic use of diegetic sound, and, frequently, the reliance on the unknown or even non-professional actors who appear to be chosen for who they 'are' rather than for whom they could be.³⁴⁷

Dieser radikal ästhetisierende Blick der Berliner Schule findet sein Pendant also in der Erzählgrammatik der Filme, sprich einfachen Innenräumen, paralysierender Stummheit, sorgfältig und bedacht eingesetzter Musik und Ton sowie bewusster Absenz psychologisierter Erklärungspräsenzen.³⁴⁸

³⁴⁴Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁴⁵Gupta, Susanne (31.08.2005): Berliner Schule. Nouvelle Vague Allemande, in: Online-Ausgabe *fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung*, unter: <http://film.fluter.de/de/122/film/4219/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁴⁶Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁴⁷Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁴⁸Online-Portal *Tag/Traum Filmproduktion Köln*, unter: <http://www.tagtraum.de/pages/de/produktionen/rezensionen/3.8.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Wie schon erwähnt herrscht in den Filmen der Berliner Schule eine explizite Nähe zum Alltäglichen, es wird genau beobachtet, wobei oft handlungskarge, langsame, aber sehr eindringliche Geschichten entwickelt werden. Nicht selten sind die Grenzen zwischen belanglos und bedeutungsvoll, große Katastrophen von Traumata im Mikrokosmos schwimmende. Dabei liegt die Konzentration auf der äußeren, ästhetischen Form; es gibt wenig Ablenkung und Zerstreuung, denn zentral sind die Figurenkonstellationen und weniger das Auflösen von Problematiken:

Zweifellos hegt man eine Aversion gegen bestimmte Techniken der kinematographischen Erzeugung von emotionalem Einverständnis, Identifikation und Gefühl. Und ebenso zweifellos lässt das alles genügend Spielraum, um sehr unterschiedliche Temperamente und Methoden zur Entfaltung zu bringen.³⁴⁹

So findet der Zuschauer viel Raum zur freien und eigenständigen Reflexion, es wird eine hohe Aufmerksamkeit seitens des Zuschauers geradezu eingefordert, denn:

die Einstellungen sind ohne Emphase, die Bilder ohne Ausrufezeichen, die Dialoge trocken, lakonisch, *à point*.³⁵⁰

Auch die Geräusche, Töne und Klänge werden nach Möglichkeit und mit größter Sorgfalt im Originalton aufgenommen und nicht im Studio nachträglich hinzugefügt. Die klaren Bilder und ausgedehnten Kameraeinstellungen der Berliner Schule zeigen, dass „was die Filme der Berliner Schule hinter sich gelassen haben: die leichtfertige Denunziation einer Figur.“³⁵¹ Das bedeutet auch, dass v die Schauspieler — bei Laiendarstellern stellt sich dies automatisch ein, da sie eben wegen ihrer selbst für die Rolle genommen wurden — hinter den Figuren zurücktreten; spannungsgeladene Situationen und Momente werden durch eine scheinbar distanzierte Haltung abgezirkelt. Umso mehr sind die Darsteller in der Lage, in den Figuren und dem Moment über eine Gegenwärtigkeit hinaus ein Vorher und Nachher mitschwingen zu lassen. So entstehen oft Augenblicke des Verharrens, der Zeitlosigkeit, der Ziellosigkeit und des Unbestimmten, die aber kein Scheitern und Fügen der Figuren in klischeehafte Impressionen vermitteln sollen, sondern vielmehr ein finales Aufbegehren gegen das Unvermeidliche darstellen. In der Zerrissenheit zwischen einer uneingeschränkten Freiheit und den Realitäten von Ehe, Familie und Beruf gefangen, überlässt man sich der Melancholie.³⁵² Ästhetisch markiert sich diese Melancholie in dem genauen Blick der Kamera auf Mikrokosmen, sprich Familie u.ä., und dem Verzicht auf

³⁴⁹Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine, in: Online-Portal *filmzentrale.com*, unter: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschulelegs.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁵⁰Nord, Christina (07.07.2007): Notizen zur Berliner Schule, in: Online-Portal *new filmkritik*, unter: <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-07/notizen-zu-berliner-schule/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁵¹Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁵²Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

utopische Zukunftsentwürfe. Letztlich lassen sich die Filme der Berliner Schule nicht auf eine ästhetische Grundsatzerklärung begrenzen, denn jeder einzelne Filmmacher tritt für unterschiedliche Vorstellungen von Realismus ein, welche wiederum unzählige Formen fiktionaler Aufladung lancieren³⁵³.

6.2.4.3 Rezeption der Berliner Schule

In der deutschen Öffentlichkeit werden die Filme der Berliner Schule „höchstens widerwillig geschätzt“³⁵⁴, im Ausland hingegen seit einigen Jahren gelobt und vor allem im *Sight and Sound* vom *British Film Institute* diskutiert.³⁵⁵ Mittlerweile jedoch genießen diese Autorenfilme der Berliner Schule auch innerhalb Deutschlands größeres Ansehen, wie man nicht zuletzt an den Tendenzen der *Berlinale* in den vergangenen Jahren ablesen kann. Mit der Sparte *Perspektive Deutsches Kino* erforscht das Filmfestival in Berlin regelmäßig die aktuelle deutsche Filmlandschaft und ihre innovativen Tendenzen. Dass Filme wie Valeska Grisebachs *Sehnsucht* (2006) bei der *Berlinale* 2006 im Hauptwettbewerbsprogramm gelaufen sind oder Petzolds *Yella* (2007) den *Silbernen Bären* abräumte³⁵⁶, zeigt das Interesse und die Würdigung solcher Filme seitens der deutschen Öffentlichkeit und Kritiker. Die zögerliche Anerkennung im eigenen Land, hat wohl damit zu tun, dass sie sich dem erfolgsgarantierendem Räderwerk, der wie bereits dargestellten, durchgreifenden Filmmonopole in Deutschland, zu fügen verweigern. Dennoch genießt das Schaffen der Berliner Schule unter jenen, die sich bewusst mit diesen Filmen auseinandersetzen, hohes künstlerisches und ästhetisches Ansehen. Anstatt das Können und die Kunstfertigkeit dieser Schule als bloße Gruppierung von charmannten Querdenkern zu ignorieren, muss man sie vielmehr als „nachhaltigen Teil unserer Filmkultur akzeptieren“³⁵⁷, denn

beides, Bilderfabrik und Kinokunst, kann in einer Filmkultur ohne weiteres nebeneinander existieren, wenn es einen Grundkonsens gibt, nach dem es verschiedene Konzepte des Filmischen nebeneinander gibt.³⁵⁸

³⁵³Nord, Christina (07.07.2007): Notizen zur Berliner Schule, in: Online-Portal *new filmkritik*, unter: <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-07/notizen-zu-berliner-schule/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁵⁴Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine, in: Online-Portal *filmzentrale.com*, unter: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschulelegs.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁵⁵Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁵⁶Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁵⁷Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine, in: Online-Portal *filmzentrale.com*, unter: <http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschulelegs.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁵⁸Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Damit wird deutlich, dass das Gegenwartskino der Berliner Schule weder eine Alternative zum Mainstream-Kino darzustellen noch dieses zu diskreditieren versucht. Diese Art Filme zu machen ist also kein explizites Gegenkino zum deutschen Mainstream-Kino, aber dennoch augenfällig konträr: Wenngleich es weder dem demonstrativen Aufbegehren der 1960er- und 1970er-Jahre (Oberhausener Manifest) des neuen deutschen Autorenfilms noch, wie in Frankreich, ein cinephiles Brechen mit tradierten Erzähltraditionen (*Nouvelle Vague/New Wave*) entspricht. Dennoch wird in den *Cahiers du Cinéma* der Berliner Schule aufgrund ästhetischer und ideeller Anverwandlungen der Name *Nouvelle Vague Allemande* verliehen³⁵⁹ und auch die Vorbilder (vor allem Robert Bresson und Jean-Luc Godard aus dem französischen *New Wave*-Kino³⁶⁰) lassen diese Adaption zu:

The New Wave taught an entire generation to experiment with the rules of storytelling [...] they followed the lead of neorealists, shooting primarily on location, using new or lesser known actors and small production crews.³⁶¹

Das Kollektiv der Berliner Schule versteht sich letztthin als ein Versuch, die Ästhetik des Films innerhalb der in deutschen Filmen prävalierenden Narrationsstrukturen seit dem Neuen Deutschen Film eines Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders etc. zu avancieren.³⁶² Gerade dieses Ausloten neuer Sichtweisen auf gesellschaftliche Dynamiken des deutschen Autorenkinos wird in Frankreich sehr begrüßt und als inspirierend empfunden. So wie in der *Nouvelle Vague* eher einfache Geschichten um komplexe Charaktere entwickelt werden, Raum für spontanes und persönliches Schauspiel seitens der zumeist Laiendarsteller vor der Kamera ist und nicht auf formale Perfektion des Filmproduktes abgezielt wird³⁶³, zeigen sich auch die Filme der Berliner Schule, und vor allem der hier behandelte Film *Ferien* von Thomas Arslan weist starke Ähnlichkeiten im Duktus der gewollten Unvollkommenheit auf.

³⁵⁹Gupta, Susanne (31.08.2005): Berliner Schule. *Nouvelle Vague Allemande*, in: Online-Ausgabe *fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung*, unter: <http://film.fluter.de/de/122/film/4219/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁶⁰„First, while the importance of the Wave lies in its vast size, with scores of first-time directors suddenly getting to make feature films, the most significant participants are really assumed to be the *Cahiers* critics-turned-directors, especially Chabrol, Godard, and Truffaut. Second, the New Wave is presented as a collection of people rather than of films or socioeconomic conditions.“, Neupert, Richard (2007): *A History of the French New Wave Cinema*, 2nd Edition, Wisconsin Studies in Film, University of Wisconsin Press, Wisconsin, S. xix

³⁶¹Neupert, Richard (2007): *A History of the French New Wave Cinema*, 2nd Edition, Wisconsin Studies in Film, University of Wisconsin Press, Wisconsin, S. xvff.

³⁶²Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁶³Neupert, Richard (2007): *A History of the French New Wave Cinema*, 2nd Edition, Wisconsin Studies in Film, University of Wisconsin Press, Wisconsin, S. xviii.

6.2.4.4 Resümee: Berliner Schule

Insgesamt unternehmen die Macher der Berliner Schule mit ihren Filmen die Anstrengung, originäre Mittel und Wege zu finden, um die Gegenwart ihres eigenen Landes zu beschreiben und zu analysieren, das noch immer auf der Suche nach seiner Identität zu sein scheint und das Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg und der noch nicht allzu lang zurückliegenden Wiedervereinigung von Ost- und Westdeutschland. Nicht um die Schrecken der Geschichte zu verleugnen, vielmehr um eine Art spekulative Route für eine andere Zukunft zu entwerfen.³⁶⁴

Die Filme der Berliner Schule zeichnen sich durch eine vehemente Nachdenklichkeit aus, die nicht davor zurückschreckt, Befindlichkeiten auszuliefern, Ernüchterung ohne Fluchtmöglichkeiten an die Bewusstseinsoberfläche zu zerren und den Zuschauern eine neue Bildersicht auf und von Deutschland präsentieren. Dabei kann häufig der Eindruck pessimistischer, melancholischer Zurückgezogenheit, eines ziellosen Flanierens aufkommen, wobei man jedoch genau genommen auf der Suche nach Wahrhaftigkeit und poetischer Textur ist. Dadurch entsteht nicht selten der Eindruck von Unbehagen, der Sehnsucht nach Grenzerfahrungen, Veränderung und Lähmung, die letztthin entscheidende Auswirkungen auf einen sozialen Wandel im privaten Leben haben. Daher beherrschen zahlreiche Filme der Berliner Schule Themen wie den sozialen Abstieg, den Zerfall von Familienstrukturen, den Niedergang des Sozialstaates, Arbeitslosigkeit etc.; Themen, die sich zwar nahe an die unmittelbare deutsche Lebensrealität schmiegen, aber dennoch universell begreifbar sind:

The Berlin School produces films that are politically necessary, not because these directors make 'political' films (i.e. message-driven films such as Michael Moore's) but because they make their films politically – because their images don't so much pretend to represent some invisible knowledge of 'real' Germany offered up as indispensable insights, as point to the future in hopes that the *force* of these images bears enough virtual potential for affecting yet-to-come moments with transformative energy, with the capacity to alter the very reality within which these images initially emerged.³⁶⁵

³⁶⁴Vgl. Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, in: Online-Ausgabe *Cineast. America's Leading Magazine on the Art and Politics of Cinema*, *Cineaste*, Vol. 33 No.4, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁶⁵Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Auch wenn das deutsche Autorenkino der Berliner Schule vornehmlich im Ausland und ausgewählten Kreisen Interessierter, aber auch zunehmend in der Öffentlichkeit des eigenen Landes rezipiert wird, sind damit gute Sendeplätze immer noch schwer zu besetzen. Auch im Kino sind die Filme der Berliner Schule nur marginal erfolgreich, abgesehen von den Einspielquoten von Petzolds *Die innere Sicherheit* (2000). Dagegen sind Fernsehkoproduktionen durchaus erfolgreicher, auch wenn nach den Programmplätzen für Filmdebüts die Sendeplätze eng zu werden scheinen. Dennoch, im „Rahmen ihrer Sendeplätze [waren diese Fernsehkoproduktionen, Anm. der Autorin] oft Quotensieger mit einem Marktanteil zwischen 12 bis 15 Prozent“.³⁶⁶

Nach den bisher erfolgte theoretischen Erörterungen zur Berliner Schule — die in ihren essentiellen Zügen auch die Prinzipien von Thomas Arslan postuliert — und den Erläuterungen zu Fatih Akins Herangehensweisen ans Filmdrehen, werden in den nächsten Kapiteln Akins *Auf der anderen Seite* (2007) und Arslans *Ferien* (2007) analysiert und verglichen gegenübergestellt.

³⁶⁶Gupta, Susanne (31.08.2005): Berliner Schule. Nouvelle Vague Allemande, in: Online-Ausgabe *fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung*, unter: <http://film.fluter.de/de/122/film/4219/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

7. *Ferien* (2007) und *Auf der anderen Seite* (2007) als Beispiele deutsch-türkischer Filmlandschaft

7.1 Ferien

7.1.1 Begründung der Filmauswahl und Produktionshintergründe

Der Drehbeginn für den fünften Spielfilm Arslans war bereits für 2002 angesetzt worden, doch die vom *ZDF* zugesagte Förderung wurde kurzfristig zurückgezogen.³⁶⁷ Erst Fünf Jahre später konnte der Film abgedreht werden, mit knappem Budget und unterstützt von der Filmredaktion des *ZDF* und *3Sat*, sowie der *Pickpocket Filmproduktion*³⁶⁸ in Berlin. Auch viele vorherige Filme Arslans sind mit dieser Unterstützung entstanden.³⁶⁹

Die Besetzung der Protagonisten war von Anfang an klar; im herkömmlichen Sinne gecastet wurden nur die Nebenrollen.³⁷⁰ Dabei war es Arslan wichtig, dass seine Schauspieler nicht nach Drehbuchvorlagen agierten, sondern vielmehr „möglichst einfach“ und „realistisch“³⁷¹ ihre Figuren füllten. Anstatt eine Geschichte um einen zentralen Protagonisten zu erzählen, stehen in diesem Film mehrere Personen gleichzeitig und gleichberechtigt im Vordergrund:

Meine letzten beiden Filme hatten eine zentrale Figur, und mich hat es jetzt gereizt, einen Film über eine größere Gruppe zu machen. [...] Außerdem hat mich formal interessiert, dass die Familie ein Rahmen ist, in dem sich mehrere Personen und Erzähllinien etablieren lassen, zwischen denen ich wechseln kann.³⁷²

³⁶⁷Foerster, Lukas (06.03.2007): *Ferien*. Thomas Arslan verlässt in seinem ersten Spielfilm seit sechs Jahren das multikulturelle Berlin und wendet sich einem Familiendrama in einem Landhaus in der Uckermark zu, in: Online-Portal *critic.de* — *Die Filmseite*, unter: <http://www.critic.de/filme/detail/film/ferien-794.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁶⁸Stafford, Roy (19.03.2011): BIFF 2011 #3: *Ferien* (Vacation, Germany 2007), in: Online-Portal *The Case for Global Film. Discussing everything that isn't Hollywood (and a little that is)*, unter: <http://itpworld.wordpress.com/2011/03/19/biff-2010-3-ferien-vacation-germany-2007/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁶⁹Fotiadis, Alexandros (14.06.2007): Sommersonne und Herzeleid. "Ferien" zeigt uns die allerrealste Realität des Ferienalltags, in: Online-Portal *3Sat*, unter: <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tips/109719/index.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁷⁰Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁷¹Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁷²Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Auch wenn zu diesem Zeitpunkt bereits zahlreiche Filme mit ähnlichen Themenkomplexen erschienen waren — Andreas Dresen *Willenbrock* (2005), Christian Petzold *Gespenster* (2005), Ulrich Köhler *Bungalow* (2002), Christoph Hochhäusler *Falsche Bekenner* (2005), *Milchwald* (2003) — markiert Arslans Film stilistische Besonderheiten und Einzigartigkeiten, nicht nur innerhalb der Berliner Schule, sondern auch innerhalb seiner eigenen Filmschaffens. Der Film scheint stringent dem stilistischen Konzept der unbeteiligten, aber vorsichtig genauen Beobachtung untergeordnet, weder gibt es kommentierende Kamerabewegungen noch wurden den Schauspielern Vorgaben zur Ausagierung ihrer Rollen gemacht. Als besonders bemerkenswert erweist sich nicht nur die konsequent statische Kameraführung in diesem Film — im Unterschied zu den dynamischen Kamerabewegungen in Arslans vorherigen Spielfilmen. Sondern insgesamt bildet der Film ein formales, in sich geschlossenes Gefüge, sowohl stilistisch und ästhetisch, als auch inhaltlich.

7.1.2 Thema und Filminhalt

Auf den Punkt gebracht erzählt der Film von einem Sommer in der Uckermark, wo Anna und ihr zweiter Ehemann Robert mit ihrem jugendlichen Sohn Max in einem abgeschiedenen und idyllischen Landhaus leben und von Annas Töchtern aus erster Ehe Besuch bekommen. Zum einen Laura und ihrer Familie und zum anderen Lauras jüngerer Schwester Sophie, die für die Sommerferien anreisen. Darüber hinaus wird auch Annas kranke Mutter vorübergehend in dem Landhaus aufgenommen, später jedoch in ein Krankenhaus gebracht, wo sie letztlich stirbt. Es treffen vier Generationen einer Familie aufeinander, und die anfängliche, vermeintliche Idylle beginnt langsam zu bröckeln, als die Beziehungen der einzelnen Figuren zueinander zunehmend erkennbar werden. Trotz der geographischen Versammlung der ansonsten zerstreuten Familie, ist das den Film beherrschende Thema die Entfremdung. Dabei werden die zwischenmenschlichen Beziehungen von Mutter und erwachsener Tochter, Ehepartnern, von Schwester zu Schwester, Vater und Sohn sowie Teenager-Liebesbeziehungen fragmentarisch offenbart. Auf einer weiteren Ebene wird auch die Disposition der deutschen Bürgerlichkeit der Gegenwart beobachtet, welche aber nur in wenigen Momenten anklingt.

7.1.3 Begründung der Sequenzenauswahl

Um eine ausführliche Erläuterung der filmischen Strukturen, d.h. der Filmsprache, Bild- und Tonästhetik, Kamera und Montageverfahren sowie thematischen Kernpunkten zu ermöglichen, ist es nicht notwendig, hier eine vollständige Filmanalyse vorzulegen. Zielführender ist es, anhand ausgewählter Schlüsselsequenzen und deren präziser Protokollierung oben genannte Aspekte exemplarisch zu analysieren. Zu diesem Zweck werden, nach vorangehender Kontextsituierung der jeweiligen Sequenz, folgend die Eröffnungssequenz, die Offenbarungsszene, in der Laura ihrem Ehemann Paul ihre Affäre gesteht, und schließlich die Szene des Abendessens, das in einem Familienstreit endet, aufnotiert.

7.2 Filmanalyse³⁷³

7.2.1 Filmdaten³⁷⁴

<i>Titel:</i>	Ferien Spielfilm, Deutschland 2006/2007 Farbe, 2502 m, 91 Minuten
<i>Drehbuch und Regie:</i>	Thomas Arslan
<i>Kamera:</i>	Michael Wiesweg
<i>Schnitt:</i>	Bettina Blickwede
<i>Produktion und Co-Produktion:</i>	Thomas Arslan, Pickpocket Filmproduktion Berlin in Zusammenarbeit mit <i>Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF)</i> / <i>3Sat</i> (Mainz)
<i>Darsteller:</i>	Angela Winkler, Karoline Eichhorn, Uwe Bohm, Anja Schneider u.v.m.
<i>Sprache:</i>	Deutsch
<i>Aufführung:</i>	Uraufführung Deutschland: 13.02.2007, Berlin, IFF – Panorama Special, Kinostart Deutschland: 04.06.2007

³⁷³Formale Gliederung der Filmanalysen nach Faulstich, Werner (2002): Grundkurs Filmanalyse, Wilhelm Fink Verlag, München

³⁷⁴Vgl. Ferien, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/b7/Credits.....266D5A75FE5B4D8AB26C9CB5751E91B9credits.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

7.3 Sequenzprotokolle

7.3.1 Erstes Sequenzprotokoll: Eröffnungssequenz

Die Eröffnungssequenz des Films eignet sich besonders, um die charakteristische Bild- und Tontechnik, sprich die Kameraführung und das Montageprinzip, des Films zu analysieren. Es handelt sich hierbei um die ersten 22:25 Minuten des Films, in denen die Themenkomplexe, die im weiteren Verlauf entfaltet werden, in ihren Grundkonstellationen angedeutet und angelegt werden. Fast zur Gänze spannt sich die Erzählung auf dem Grundstück von Anna und Roberts Landhaus in der Uckermark auf. Dieser Ort wird zu Beginn des Films vorgestellt, einzelne Schauplätze hervorgehoben und die Beziehungen der einzelnen Familienmitglieder untereinander skizziert. Bei der folgenden Sequenzanalyse wird besonderes Augenmerk auf die Kameraführung, die Ton- und Lichtverhältnisse und die Dialoge gelegt. Die Dialoge spielen eine wichtige Rolle, da sie bereits latent den Fortgang der Geschichte umfassen.

Sequenz 1

Erste Einstellung: Man hört Vogelgezwitscher, Grillenzirpen, Naturgeräusche. Einblendung von Koproduktion und Filmförderung. Schnitt.

Zweite Einstellung: Fortlaufen der Naturgeräusche. Blick aus schattigem Wald über einen Trampelpfad hin auf eine hell erleuchtete Wiese. Schnitt.

Dritte Einstellung: Fortlaufen der Naturgeräusche. Blick von der Schwelle einer im Schatten liegenden Haustür hin auf eine halbschattige kleine Sitzgruppe entlang einer Hauswand vor der Haustür. Das Sonnenlicht reflektiert an herumfliegenden Insekten. Schnitt.

Vierte Einstellung: Fortlaufen der Naturgeräusche. Blick auf einen Bereich gemähter Wiese. Im Schatten eines Baumes steht eine Holzbank am Baumstamm angelehnt. Von diesem aus ist bis hinüber zum nächsten Baum eine Leine mit drei in der Sonne hängenden Handtüchern gespannt. Wieder reflektiert das Licht von herumschwirrenden Insekten. Schnitt.

Fünfte Einstellung: Fortlaufen der Naturgeräusche. Blick auf Anna, die zurückgelehnt auf einer im Halbschatten stehenden Holzbank mit dazugehörigen Holztisch vor einer

wildwuchernden Wiese sitzt. Sie trägt Alltagskleidung, schaut zuerst in Richtung Wiese, dann an der Kamera vorbei und erneut in die Ferne. Schnitt.

00:00 – 01:35

Sequenz 2

Max und seine Freundin sitzen in einem Zimmer auf dem Bett und teilen sich eine Zigarette. Das Fenster ist geöffnet, man hört weiterhin die Naturgeräusche.

01:35 – 02:05

Sequenz 3

Blick über eine im Dunkeln liegende, steile und enge Holztreppe hin auf die geöffnete Haustür, über welche Sonnenlicht ins Innere tritt. Die Jugendlichen kommen die Treppe hinunter und treten durch die Haustür an der im Halbschatten liegenden Sitzgruppe entlang der Hauswand ins Freie. Anna fragt ihnen hinterher ob sie zum Essen wieder da seien. Die beiden wissen es noch nicht und gehen weiter.

02:05 – 02:24

Sequenz 4

Naturgeräusche. Blick auf einen von Autoreifen abgefahrenen Weg über ein Feld entlang der Waldgrenze. Ein Auto kommt den Weg staubaufwirbelnd entlanggefahren; der Kamera entgegen und an dieser vorbei. Schnitt. Man sieht das Auto auf demselben Weg aus dem Bild hinausfahren.

02:24 – 03:00

Sequenz 5

Naturgeräusche. Laura, Paul und ihre beiden Kinder entladen den Gepäckraum ihres Autos. Dieses steht im Halbschatten der Waldgrenze vor einem Eisentor. Die Familie geht samt Gepäck durchs Tor (Bildmitte) und links hinten aus dem Bild. Schnitt. Die Familienmitglieder laufen hintereinander, erst die Kinder, dann die Eltern, von links nach rechts über den vergrößerten Ausschnitt mit der gemähten Wiese, dem Garten mit der Wäscheleine und der Bank durchs Bild. Die Kamera verweilt in der Totalen und folgt den Personen nicht. Schnitt. Anna kommt aus dem Hauseingang, um die Kinder zu begrüßen

und schickt sie weiter zu Robert, der im Garten sei. Danach umarmt sie Laura, erkundigt sich nach der Anreise, wobei diese erwidert, sie habe Kopfschmerzen, begrüßt Paul und hilft beiden, ihr Gepäck ins Zimmer zu räumen. Die Gruppe tritt nach rechts aus dem Bild durch eine Tür ab. Kamera verweilt. Man hört eine Tür schließen. Kurze Zeit später Schnitt.

03:00 -04:05

Sequenz 6

Blick in ein helles Zimmer. Paul und Laura packen aus, Anna fragt, ob sie Kaffee machen soll. Laura möchte allerdings lieber Wasser und Aspirin. Anna verlässt das Zimmer. Paul befürchtet, seinen Rasierapparat vergessen zu haben und fragt Laura, ob sie diesen vielleicht eingepackt habe. Sie antwortet knapp: „Warum soll ich deinen Rasierapparat einpacken?“ Paul findet ihn in seiner Reisetasche. Schnitt.

04:05 – 04:36

Sequenz 7

Naturgeräusche. Nahaufnahme von oben auf einen Ameisenhaufen am Boden. Schnitt. Totale auf den Garten und die beiden Kinder, die den Ameisenhaufen, der sich direkt auf dem Übergang von gemähter zur naturbelassener Wiese befindet, aus der Nähe betrachten. Schnitt.

04:36 – 04:53

Sequenz 8

Naturgeräusche. Anna und Laura sitzen am Tisch vor der Haustür auf der Veranda im Halbschatten. Laura sagt, dass sie den Garten sehr schön fände, Anna entgegnet ihr, wieviel Arbeit die Instandhaltung koste und erkundigt sich nach Lauras Wohlempfinden und ihrem Beruf als Übersetzerin. Laura meint, sie werde damit aufhören, da sich damit nicht ausreichend Geld verdiene lasse. Sie weiß aber auch noch nicht ,was sie stattdessen machen soll. Daraufhin Anna: „Na, jetzt erholst du dich erst mal hier.“ Schweigen. Laura: „Wie ruhig das hier ist.“ Anna lächelt knapp. Schnitt.

04:53 – 06:51

Sequenz 9

Die Kinder sitzen auf einem Sofa und schauen an der Kamera vorbei auf einen Fernseher, der nicht im Bild ist, dessen Geräuschkulisse man aber hört. Schnitt. Naturgeräusche. Robert neben Laura, Anna neben Paul, sitzen einander im halbschattigen Garten an einem gedeckten Gartentisch gegenüber und unterhalten sich entspannt. Robert bietet Paul eine Zigarette an, woraufhin dieser gesteht, er habe aufgehört mit dem Rauchen. Laura im gewollt lockeren Ton: „Und seitdem ist er unerträglich.“ Paul leicht verärgert: „Unerträglich? Was redest du denn da?“, und bewirft Laura mit einem Krümel von seinem Teller. Laura: „Mann, das war ein Witz!“ Nach einem kurzen Schweigen erkundigt sie sich nach Max. Robert erzählt, dass Max eine Freundin habe, ständig unterwegs sei und sie ihn deshalb kaum mehr zu Gesicht bekämen. Daraufhin Anna: „Na, er ist halt kein Kind mehr“, und schiebt schnell hinterher: „Schön, dass ihr da seid. Es ist still geworden in diesem Haus.“ Paul: „Ihr habt es so schön hier. In Berlin ist es laut. Die Luft ist verpestet. Die Bürgersteige sind voller Hundescheisse.“ Robert zu Anna: „Deshalb hast du es da ja auch nicht ausgehalten.“ Daraufhin entgegnet Anna, sie schaut dabei niemanden direkt an: „Aber inzwischen ist hier alles anders. In den letzten Jahren hatten wir ständig Besuch. Jetzt kommt gar keiner mehr. Max wird auch bald ausziehen. Das Haus verödet langsam.“ Laura und Robert versuchen sie zu beschwichtigen. Nachdem Robert ihr im betont lockeren Ton vorwirft, sie vergräule ja noch ihr Gäste, lächelt Anna mit Mühe und trinkt schnell aus ihrem Glas. Robert schenkt allen Wein nach. Schnitt.

06:51 – 08:32

Sequenz 10

Laura liegt im Doppelbett auf der rechten Seite, man hört Grillenzirpen. Paul legt sich neben sie ins Bett. Laura schaut an die Decke und beginnt: „Ich weiß nicht, ob das so eine gute Idee gewesen ist, hier die Sommerferien zu verbringen. Ich vergesse immer, wie anstrengend meine Mutter ist.“ Paul: „Ich mag deine Mutter sehr.“ Laura: „Aber sie ist so schwierig. Sie erzählt immer das Gleiche.“ Paul: „Jetzt wart's doch erst mal ab. Wir sind doch grad erst angekommen.“ Laura seufzt tief. Paul weiter: „Was ist denn los mit dir?“ Laura schaut Paul an: „Nichts.“ Paul nähert sich Laura und befragt sie genauer: „Irgendwas ist doch los mit dir.“ Laura daraufhin genervt: „Jetzt hör auf. Es ist nichts.“ Beide schauen sich eine Weile stumm in die Augen. Paul beginnt Laura am Bauch zu streicheln und befindet: „Du hast ganz schön zugelegt.“ Laura empört: „Was?!“ Paul: „Du bist dicker geworden.“ Laura: „Spinnst du?“ Paul inspiziert Lauras Bauch genauer: „Diese Falten hier...“, woraufhin Laura sich leicht aufrichtet um auch sehen zu können. Laura

rechtfertigt sich, indem sie behauptet, nicht mehr so viel zu trainieren, woraufhin Paul lächelnd feststellt, dass es doch so einfach sei, Laura zu ärgern. Laura schubst Paul mit dem Kommentar „Blödmann“ und einem Schupser an seinen Kopf von sich fort. Schweigen. Paul beugt sich über Laura und möchte sie küssen, doch sie weicht ihm mit dem Kommentar „Ich bin wahnsinnig müde.“ aus. Paul küsst sie leicht auf die Wange, fällt auf seine Bettseite zurück und Laura dreht ihm den Rücken zu. Paul löscht die Nachtschlampe. Schweigen. Schnitt.

08:32 – 10:03

Sequenz 11

Blick nach oben in die Baumwipfel einiger dünner Birken. Blauer Himmel. Die Baumkronen schaukeln stark im Wind. Es rauscht. Schnitt.

Es rauscht weiterhin laut. Laura und Paul sitzen lesend und mit Kaffee an einem massiven Holztisch im Schatten der Birken. Nach einiger Zeit sagt Laura, sie wolle spazieren gehen, überlässt Paul den Kaffee und geht diagonal von links hinten nach rechts vorne aus dem Bild. Paul schenkt sich Kaffee nach, stellt die Kanne auf die flatternde, von Laura zurückgelassene Zeitung und liest in seinem Magazin weiter. Schnitt.

10:03 – 11:05

Sequenz 12

Fortlaufen der Naturgeräusche. Blick aus schattigem Wald über einen Trampelpfad auf die hell erleuchtete Wiese. Laura kommt von vorne rechts in das Bild über den dunklen Pfad geschritten und verschwindet nach rechts hinten, dem Weg folgend. Schnitt. Laura kommt auf dem von Autoreifen abgefahrenen Weg entlang der Waldgrenze auf die Kamera zugelaufen. Sie holt ein Handy aus ihrer Tasche hervor, hält es sich ans Ohr und bleibt kurz vor der Kamera stehen. Keine Nachricht, also steckt sie das Telefon zurück. Sie schaut zurück nach hinten, von wo sie gekommen ist, dann schaut sie vor sich auf den Boden. Schnitt.

11:05 – 12:05

Sequenz 13

Paul und seine Kinder spielen mit einem Ball im flachen Wasser eines Sees. Paul kommt ans Ufer gewatet und verschwindet nach rechts vorne aus dem Bild. Die Kamera bleibt bei den spielenden Kindern. Schnitt.

12:05 – 12:43

Sequenz 14

Eine blonde Frau liegt im Bikini lesend auf einem Handtuch vorne rechts im Bild im Schatten. Paul steht im Sonnenlicht, hinten in der Mitte des Bildes, bei seinen Sachen, schaut die Frau an und beginnt: „Ich hoffe wir stören Sie nicht?“ Sich nach Paul umdrehend antwortet diese: „Nein, überhaupt nicht.“ Paul schaut auf seine Kinder außerhalb des Bildes, die Frau schaut Paul an. Sie schaut zurück in ihr Magazin. Paul schaut sie erneut an: „Ganz schön hier.“ „Ja“, entgegnet die Frau. Beide schauen sich kurz an, dann gemeinsam gen See. „Diese Stelle mag ich besonders gerne.“, erzählt die Frau. Sie schauen sich an, Paul nickt. Beide kommen ins Gespräch, Paul erfährt, dass die Frau auch nur zu Besuch da ist. Er nähert sich ihr und hockt sich genau auf die Licht-Schatten-Grenze. Die Frau duzt ihn und sie stellen fest, dass sie beide aus Berlin sind. Die Frau dreht sich auf den Rücken. Beide schauen aufs Wasser. Paul: „Die Welt ist klein.“ Sie: „Ja, das stimmt. Was machst du in Berlin?“ Paul dreht sich ihr zu: „Ich bin Journalist. Und du?“ „Lehrerin.“ Er schaut sie an, sie schaut auf die Kinder: „Sind das deine Kinder?“ „Ja“, bestätigt er. Schnitt.

Die Kamera steht hinter der Frau und Paul. Die Frau liegt in der Mitte des Bildes nah am Ufer des Sees, Paul hockt links neben ihr. Beide im Schatten. Gemeinsam beobachten sie die Kinder eine Weile beim Spielen. Schnitt.

12:43 – 12:48

Sequenz 15

Naturgeräusche aus dem Off. Anna sitzt im Wohnzimmer am Esstisch, Kaffee trinkend, Zeitung lesend. Das Telefon klingelt. Anna steht auf und geht nach links aus dem Bild. Aus dem Off: Sie hebt ab und sagt: „Ja? Ach...und wie geht es dir jetzt?“ Sie kommt mit dem Telefon an ihren Platz am Esstisch zurück. „Leg dich doch ein bißchen hin. Ich komm

gleich. Ja.“ Sie verweilt stumm am Apparat bevor sie auflegt und das Telefon vor sich hin auf den Tisch legt. Schnitt.

12:48 – 13:13

Sequenz 16

Naturgeräusche. Max sitzt mit nacktem Oberkörper auf der Kante seines Bettes. Seine Freundin lehnt mit dem Kopf gegen seine Schulter. Sie möchte, dass Max ihr verspricht, dass sie sich niemals voneinander trennen werden. Max akzeptiert nur widerwillig. Schweigen. Schnitt.

13:13 – 13:45

Sequenz 17

Blick auf den von Autoreifen abgefahrenen Weg. Die Waldgrenze befindet sich im hinteren Teil des Bildes. Naturgeräusche. Ein Jeep kommt von links hinten ins Bild nach rechts vorne aus dem Bild den Weg entlang gefahren. Schnitt.

Der Jeep steht im Schatten vor Lauras und Pauls geparktem Auto. Die linke, hintere Bildseite ist in gleißendes Sonnenlicht getaucht. Anna holt einen Koffer aus dem Kofferraum des Geländewagens, neben dem links eine ältere Dame, ihre Mutter, steht. Diese ergreift das Gepäckstück und geht in Richtung des Eingangstores davon. Anna schließt den Kofferraum und eilt ihrer Mutter nach, um ihr den Koffer abzunehmen. Diese entgegnet: „Nein, das geht schon.“ Anna weicht zurück, überholt sie auf dem Weg durchs Eingangstor. Schnitt.

13:45 – 14:25

Sequenz 18

Lauras Tochter und Sohn gehen mit ihrer Urgroßmutter zur Sitzecke auf der Wiese bei den Birken und spielen ihr einen Streich, indem sie ihr ein Furzkissen unterlegen. Schnell rennen die Kinder lachend aus dem Bild und auch die Großmutter ist amüsiert. Schnitt. Die Kamera ist nun näher an der Figur in der Halbtotale, es sind nur noch zwei Holzstühle und der halbe Tisch im Bild. Annas Mutter holt einen Satz Karten hervor und beginnt sie zu mischen, als Laura sich mit einer Karaffe Wasser und zwei Gläsern dazusetzt. Sie unterhalten sich. Laura erzählt, dass es zwischen ihr und Paul momentan

schwierig sei und möchte von ihrer Oma wissen, ob sie nach dem Tod ihres Mannes nie wieder einen anderen Mann in ihrem Leben hatte. Diese erzählt, dass sie es durchaus versucht hätte, es aber nicht funktioniert habe, da sie ihrem verstorbenen Mann lange hinterhergetrauert habe, nun aber nicht mehr in der Vergangenheit lebe und außerdem zu viel tun habe. Es stellt sich heraus, dass weder Laura noch ihre Großmutter Kontakt zu Sophie haben, was diese sehr bedauert, da die Kinder früher unzertrennlich waren. Naturgeräusche. Schnitt.

14:25 – 17:12

Sequenz 19

Paul sitzt in seinem Zimmer am Tisch und arbeitet am Computer. Laura kommt kurz herein, möchte, dass Paul ihr hilft, das Kinderzimmer zu räumen, damit die Großmutter einen Schlafplatz hat. Paul geht ihr genervt seufzend hinterher. Schnitt.

Paul und Laura tragen eine Matratze und das Gepäck der Kinder von einem Zimmer in das danebenliegende. Schnitt. Sie legen die Matratze auf den Boden. Paul zieht seine Frau zu sich auf die Matratze. Erst überrascht, dann zunehmend wütender herrscht sie Paul bei einer Rangelei an, sie loszulassen. Dieser lässt nicht locker. „Erst wenn du mich schlägst“, erklärt er ihr. Laura kämpft sich frei, beide sitzen sich schnaufend gegenüber. „Du bist so“, beginnt Laura. „Was?“ fährt ihr Paul unwirsch dazwischen. Laura steht auf und verlässt den Raum. Paul bleibt ratlos zurück. Schnitt.

17:12 - 18:31

Sequenz 20

Anna gießt die Blumen auf der im Halbschatten liegenden Veranda. Robert kommt mit Einkäufen unterm Arm ins Bild, begrüßt Anna mit einem Kuss auf die Wange und geht ins Haus. Anna erwidert seinen Kuss nicht, streicht sich wie abwesend nur leicht die Haare aus dem Gesicht und widmet sich weiter den Pflanzen. Schnitt. Anna und Robert sitzen am Küchentisch und Anna erzählt, dass es ihrer Mutter schlecht ginge und informiert ihren Mann, dass sie ihre Mutter vorübergehend bei sich aufnehme. Dieser widerspricht, es gäbe bei ihnen doch nicht genügend Platz für alle. Anna beharrt aber, woraufhin Robert beschwichtigend die Hände hebt. Schnitt. Großmutter sitzt auf dem Sofa in ihrem Zimmer und cremt sich die Hände ein. Schnitt.

18:31 – 19:57

Sequenz 21

Max und seine Freundin fahren in der rötlichen Abenddämmerung, die Sonne im Rücken, auf einem Mofa eine Landstraße entlang, im gleichbleibenden Abstand auf die Kamera zu. Musik läuft. Saiteninstrumente. Filmtitel, Schauspieler und Credits werden eingeblendet. Musik-Fade Out. Schnitt.

19:57 – 22:25

7.3.2 Zweites Sequenzprotokoll: Offenbarungsszene Laura und Paul

Es ist Lauras Geburtstag. Robert hat mit Lauras Kindern den Kuchen mit Kerzen bestückt. Alle sitzen gemeinsam am Gartentisch und feiern Laura. Am Abend kommt es zwischen Laura und Paul zum klärenden Gespräch.

Sequenz 1

Kamera steht draußen. Es ist stockfinstere Nacht. Grillenzirpen. Man blickt durch die Verandatür in der Mitte des Bildes in die hell erleuchtete Küche, wo Laura ein kleines Geschenk von Paul, eine Uhr, am Küchentisch auspackt. Durch den starken hell-dunkel Kontrast sieht es aus, als sei der sichtbare Küchenausschnitt in zwei nebeneinander liegende Quadrate geteilt, die vollkommene Dunkelheit umgibt. Laura steht im rechten Rechteck. Als Paul von links in das linke Rechteck an den Tisch herantritt um sich und seiner Frau Wein einzuschenken, geht Laura nach rechts aus dem Bild. Schnitt.

00:00 – 00:20

Sequenz 2

Laura sitzt rechts im Bild auf einem Sessel, der Kamera zugewandt in der Halbtotale und betrachtet Pauls Geschenk. Paul kommt von rechts in Bild, setzt sich auf das Sofa in der linken Bildhälfte und reicht Laura eines der Gläser mit Wein. Laura stellt ihres auf den Tisch zu ihrer Rechten. Sie bedankt sich für die Uhr: „Sie ist schön“, woraufhin Paul annimmt, dass sie ihr also nicht gefalle. Laura widerspricht nicht. Kurz darauf gesteht sie ihm: „Paul, ich habe jemanden kennengelernt.“ Paul rührt sich erst nicht, möchte dann aber wissen, wie lange die Affäre schon geht, wie oft sie sich getroffen haben, wo sie sich kennengelernt haben. Laura versucht anfangs, sich zu rechtfertigen, dass sie zunächst

dachte, die Affäre sei belanglos, und sie hätte deshalb Paul nicht früher informiert. Dann beantwortet sie Pauls Fragen. Die Beziehung dauere schon vier Monate lang an, sie haben sich bei einer Ausstellungseröffnung kennengelernt, würden sich ein, zwei Mal die Woche treffen, Paul kenne ihn nicht. Paul sagt, es sei seltsam, dass er nichts bemerkt habe und wirft Laura vor, dass sie es ihm vor dem Urlaub hätte sagen müssen, da er sich jetzt wie ein Idiot vorkäme. Laura stimmt ihm zu. Nach einer Pause schlussfolgert Paul: „Hast du dich also verliebt. So sehr, dass du bereit bist, alles aufzugeben.“ Laura lehnt sich nach vorne und sagt etwas heftiger: „Ich weiß es nicht Paul. Im Moment weiß ich überhaupt nichts mehr.“ Paul macht dicht: „Ist aber sehr wenig, was du dazu zu sagen hast.“ Laura fällt zurück in ihren Sessel. Laura möchte, dass sie sich schlafen legen, woraufhin diesmal Paul ihr etwas heftiger vorwirft, dass das schon immer ihre Taktik gewesen wäre, wenn sie sich streiten. „Kann sein“, pflichtet Laura bei. Paul steht auf, geht aus dem Bild. Laura legt die Uhr auf die Sessellehne. Paul kommt mit seinem Bettzeug zurück und setzt sich wieder hin. Laura schaut vor sich auf den Boden, Paul schaut sie an, Laura steht auf und geht. Paul starrt vor sich hin, schaut auf die Uhr, nimmt sie in die Hand, betrachtet sie kurz und wirft sie kräftig auf den Sessel, auf dem Laura zuvor saß. Schnitt.

00:20 – 05:13

7.3.3 Drittes Sequenzprotokoll: Familienstreit

Anna hatte schon tagsüber angekündigt, dass sie am Abend etwas ganz besonders würde kochen wollen, es allerdings eine Überraschung werden sollte. Sie vergewissert sich, dass am Abend auch alle zu Hause sind, da sie allen eine Freude bereiten will. Sophie und Paul erledigen die Einkäufe, wobei es zwischen den beiden zu einem Kuss kommt, der von Paul ausgeht, von Sophie aber nicht wirklich erwidert wird.

Sequenz 1

Naturgeräusche. Paul, Laura, Anna, Sophie und Robert sitzen am gedeckten Küchentisch, der diesmal mit einer Tischdecke bedeckt ist. Anna sitzt in der Bildmitte hinten, am Kopf des Tisches. Links neben ihr Laura, rechts von ihr Sophie. Paul sitzt neben Laura, im vorderen linken Bildrand, Robert ihm vis à vis neben Sophie. Vorne in der Mitte des Bildes, Anna gegenüber am anderen Tischende, steht ein leerer Stuhl. Anna hat sich das Haar locker nach hinten zusammengebunden und trägt eine Bluse. Sie erkundigt sich

nach der Uhrzeit. Sie ist überrascht, dass es schon nach 23:00 Uhr ist und Robert fragt noch, was denn los sei. Anna eröffnet, dass sie Lauras und Sophies Vater erwartet hätte. Laura ist fassungslos, Anna aber dachte, es sei schön, sich nach all den Jahren wiederzusehen. Laura ist erbost, dass sie vorher nicht gefragt wurde. Robert nimmt sein Geschirr und geht, wobei er nicht den kürzesten Weg aus dem Bild nimmt, sondern so, dass er kurzzeitig das Bild verdunkelt. Aus dem Off hört man eine Tür schließen. Schweigen. Vereinzelt Nippen am Wein. Paul entschuldigt sich und verlässt den Tisch. Man hört von Paul aus dem Off eine Tür schließen.

00:00 – 00:27

Sequenz 2

Laura atmet sichtbar heftig, und wirft ihrer Mutter ungläubig vor, dass sie es zugelassen hätte einfach hereinzuspazieren, als ob nichts gewesen wäre. Laura ist wütend auf ihre Mutter, dass diese ihrem Ex-Mann nach über zwei Jahrzehnten der Abwesenheit noch immer nachtrauere. Anna versucht sich zu erklären — sie habe in letzter Zeit des Öfteren mit ihm telefoniert und habe in seiner Stimme eine Veränderung bemerkt. Dies quittiert Laura mit einem rügenden Seufzer. Laura redet heftig auf ihre Mutter ein, dass er sie nie geliebt hätte, sich einen Dreck um sie schere. Sophie weist ihre Schwester an aufzuhören und zündet sich eine Zigarette an. Schweigen. Zwischen Laura und Sophie beginnt ein Wortgefecht. Laura ist froh, dass der Vater nicht aufgetaucht ist, Sophie hingegen hätte ihn gern gesehen. Anna schaut vor sich hin. Laura fährt Sophie an, dass sie sich nicht dümmer anstellen soll als sie sei, ihr Vater ein egoistisches Arschloch und ein Feigling sei und sein Ausbleiben Beweis genug sein sollte. Sophie wehrt sich, indem sie Laura Selbstgerechtigkeit vorwirft. „Und du könntest mal aufhören, das kleine Mädchen zu spielen“, sagt Laura. Daraufhin Sophie: „Du blöde Kuh.“ Anna fängt an zu lachen und legt ihr Gesicht in ihre Hand. „Alles frisst du in dich hinein. Wenn ich schon dein verkniffenes Gesicht sehe. Manchmal hätte ich Lust, dir eine zu knallen“, fährt Sophie fort. Laura verlässt mit den Worten „Mir reicht’s. Vielen Dank für den schönen Abend.“ den Raum. Sophie wirft ihr wütend einen kleinen Gegenstand vom Tisch hinterher. Tür im Off knallt. Anna blickt wieder auf, Sophie kurz an und starrt wieder vor sich hin auf den Tisch. Schweigen. Sophie schaut ihre Mutter kurz an, drückt ihre Zigarette mit den Worten „Man kann am Ende der Welt wohnen, euch und eure Geschichte wird man einfach nicht los.“ aus. Dann steht sie auf und verlässt den Raum. Tür im Off öffnet und schließt sich. Anna bleibt regungslos sitzen. Schnitt.

00:27 – 03:05

7.4 Auswertung

7.4.1 Die Figuren und ihr Verhältnis zueinander

Anna ist Mitte Fünfzig und lebt mit ihrem zweiten Ehemann Robert und ihrem gemeinsamen Sohn Max in der Uckermark. Sie hat aus erster Ehe zwei erwachsene Töchter, wovon die eine, Laura, mit ihrer Familie in Berlin lebt. Sophie, die jüngere von den beiden und ist Musikerin; man erfährt nicht genau, wo sie lebt. Anna wurde von ihrem ersten Mann vor mehr als zwanzig Jahren verlassen, hängt dennoch an ihm und ist tief enttäuscht, als dieser ihrer Einladung zu einem Abendessen weder nachkommt noch absagt. Anna und ihre zweite Familie sind von Berlin aufs Land gezogen. Anna scheint eine sehr ruhige, in sich gekehrte und nachdenkliche Frau zu sein. Sie wirkt oftmals apathisch und abwesend, bewegt sich stets fast schleichend, spricht sanft, aber bestimmt. Ihrer Mutter gegenüber ist sie sehr fürsorglich, nimmt sie in ihrem Haus zur Pflege auf, obwohl Laura es bereits schon als zu beengt empfindet. Man erfährt auch, dass Anna sich in ihrem Landhaus nicht mehr wohlfühlt und einsam ist. Sie möchte wieder nach Berlin ziehen, obwohl sie damals bewusst nicht mehr in der lauten und strapaziösen Stadt leben wollte. Ihrem Mann Robert hingegen gefällt das Landleben, obschon er sich bewusst ist, dass er und seine Familie von den hiesigen Landbewohnern als die „Zugezogenen“ typisiert und somit auch aus der Gemeinschaft ausgeschlossen werden. Ein Zustand, unter dem auch Max leidet, der diese ihm auferlegte Sonderstellung besonders durch Provokationen seitens seiner Altersgenossen zu spüren bekommt und der seine Halbschwester Laura um ihr Leben in Berlin beneidet. Robert stimmt letzten Endes seiner Frau zuliebe dem Hausverkauf und somit dem Leben in Berlin zu.

Laura ist Annas älteste Tochter aus erster Ehe. Sie ist mit Paul verheiratet und hat einen Sohn und eine Tochter, die in etwa dem gleichen kindlichen Alter sind. Die Familie ist für die Sommerferien in die Uckermark gefahren, wobei Laura hofft, durch die räumliche Veränderung und Distanz zu Berlin ihre Gefühle zu sortieren, denn sie hat bereits seit einigen Monaten eine Affäre. Paul ahnt nichts von all dem und die Offenbarung seiner Frau an ihrem Geburtstag trifft ihn gänzlich unvorbereitet. Bereits mit der Eröffnung des Films wird eine latente Anspannung zwischen Laura und Paul spürbar. Laura verhält sich Paul gegenüber zurückweisend und angestrengt. Während der Zuschauer bereits in der Eröffnungssequenz darüber informiert wird, dass Laura mit ihren Gedanken woanders ist - sie entzieht sich bereits in der Eröffnungssequenz dem Familienkreis, geht spazieren und checkt ihr Handy nach eventuell hinterlassenen Nachrichten — erahnt Paul zwar, dass etwas nicht in Ordnung ist, kann aber mit seinen Annäherungs- und Gesprächsversuchen

nichts ausrichten und wird von Laura auf Distanz gehalten. Laura offenbart zwar, dass sie sich schon länger in jemand anderen verliebt hat, hat während ihres Urlaubs allerdings keinen Kontakt zu diesem Mann und auch dieser sucht keinen aktiven Kontakt zu Laura. Dennoch ist diese unentschlossen ob bevorstehender Entscheidungen, d.h. einer eventuellen Trennung von ihrem Mann. Laura hat gehofft, mit dem Urlaub Klarheit zu bekommen, spricht unter anderem mit ihrer Großmutter indirekt über ihr Gefühlsdilemma, schließt Paul aber dabei aus ihrem Leben aus. Zwar lässt sie sich im kurzweilig wieder auf ihn ein, stellt ihren Mann letztlich aber doch vor vollendete Tatsachen. Paul reist alleine nach Berlin zurück.

Laura und ihre Schwester Sophie waren sich als Kinder sehr nahe, haben sich aber mit der Zeit auseinandergelebt, sodass keine viel über die andere weiß. Sophie führt im Gegensatz zu ihrer großen Schwester ein lockeres Leben, sie ist ungebunden und widmet sich ihrer Musik. Sophie mag Paul gerne, neckt ihn, was Paul zunächst in Verlegenheit bringt, nachdem er aber von der Affäre seiner Frau weiß, überrumpelt er Sophie regelrecht indem er sie unvermittelt küsst. Vielleicht als eine Reaktion auf die Demütigung durch Laura erlaubt er sich diesen hilflosen Ausrutscher, der jedoch ohne weiter ausgeführte Konsequenzen bleibt.

Die nur am Rande erwähnten sozialen Hintergründe der Familie fasst Arslan wie folgt zusammen:

Diese Familie [kommt] aus einer bürgerlichen Schicht, die schon bessere Zeiten gesehen hat und jetzt fast vor der Mittellosigkeit steht, aber trotzdem noch ein Leben führt, als sei die Vergangenheit noch existent.³⁷⁵

7.4.2 Analyse der Sequenzen: Filmsprache, Kamera/Montage, Musik/Ton, Ausstattung

Die Eröffnungssequenz des Films dauert gedehnte 22:25 Minuten, ohne großen Schauplatzwechsel, und führt den Zuschauer bedacht in die Präliminarien der Ereignisse ein. Die Sequenz gibt den Rahmen der Familiengeschichte vor und etabliert mehrere Erzählstränge, um dann die „verschiedene[n] Facetten von Familien und Liebesgeschichten durchzuspielen.“³⁷⁶ Anfangs stehen die statischen Bilder jener Örtlichkeiten, wo sich im Verlauf des Films die Familienmitglieder zusammentreffen: Das

³⁷⁵Presseheft *Ferien*, S. 5, unter: <http://www.peripherfilm.de/kinopresseservice/ferien/index.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁷⁶Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Grundstück von Lauras Landhaus und die unmittelbare Umgebung in der Uckermark. Ausgangspunkt und Rahmumgebung für Arlsan war die Familie, deren Konstitution er durchforschen wollte. Erst danach fügte sich der Drehort als weitere Rahmungs- und Fokussierungsinstanz ein:

Es sollte um eine Familie gehen, die räumlich versprengt ist, nur noch wenig miteinander zu tun hat und für einen bestimmten Zeitraum an einem Ort zusammenkommt. Ein abgeschiedener Ort, der etwas Einsames, fast Aus-der-Welt-Gefallenes hat, wo die Menschen auf sich selbst zurückgeworfen sind. In ‚Ferien‘ ist es das abgelegene Haus, in dem nach und nach die Familienmitglieder eintreffen. Etwas Entsprechendes haben wir gesucht und in der Uckermark gefunden.³⁷⁷

Die Kamera steht bei dieser Konstellation stets wie ein stummer und kommentarloser Beobachter im Raum und zeichnet auf, was sich in ihrem Blickfeld ergibt. Im gesamten Film kommt keine dynamische Kameraführung vor, mit Ausnahme der letzten Einstellung der Eröffnungssequenz, in welcher Max mit seinem Mofa und seiner Freundin auf dem Rücksitz die Landstraße entlang fährt, in konstantem Abstand der Kamera hinterher. Es sei vorweggenommen, dass diese Einstellung etwas Erfrischendes hat, man den Fahrtwind beinahe zu spüren vermeint und man die Möglichkeit bekommt nach fast 20 Minuten regungsloser Kamerabilder, sorgfältiger Schnitte und Montage aufzuatmen. Die Mofa-Fahrt bedeutet vielleicht gerade für den Jugendlichen Max ein Stück Freiheit in der Abgeschiedenheit des Landlebens und wird mit dieser Kamerafahrt zum Ausdruck gebracht.

Ganz zu Beginn, bei der Einblendung der Produktionsinformationen, hört man schon aus dem Off Vogelgezwitscher, Insektengeräusche, ein stetiges Rauschen des Windes, der Zuschauer erfährt schon vor dem ersten Filmbild, dass es Sommer ist und die Geräuschkulisse so aufgenommen wurde wie vorgefunden. Die Kamera steht auf einem Waldweg im Schatten und der Blick ist entlang des Weges hinaus auf ein in gleißendes Sonnenlicht getauchtes Feld, im Zentrum des Bildes, gerichtet. Man lauscht den Naturgeräuschen, die Bäume bewegen sich im Wind und man meint beinahe, vom Sonnenlicht geblendet zu werden, da der Kontrast zwischen dem Schatten im Wald, wo die Kamerapositioniert ist, und dem Sonnenlicht auf der Wiese immens ist. Auch hier entsprechen die natürlichen Lichtverhältnisse den dokumentierten. Es erfolgt ein Schnitt und die Kamera steht plötzlich auf einer Türschwelle und ist auf den Innenhof des Hauses gerichtet. Einen Moment später ist ein Ausschnitt des Gartens im Blickfeld, wieder mit

³⁷⁷Fotiadis, Alexandros (14.06.2007): Sommersonne und Herzeleid. "Ferien" zeigt uns die allerrealste Realität des Ferienalltags, in: Online-Portal 3Sat, unter: <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tips/109719/index.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

starken, durch die natürlichen Lichtverhältnisse vorgegebenen Hell-dunkel-Kontrasten. Erst dann, nach einem weiteren Schnitt, sieht man Anna, wie sie ihren Gedanken nachhängend, nachdenklich auf einer Gartenbank sitzt. Mit dem nächsten Schnitt befindet man sich in Max', schaut zu, wie er und seine Freundin sich eine Zigarette teilen. Auffällig ist also schon ganz zu Anfang des Films, dass die Kamera an unterschiedlichen, sich wiederholenden Orten stets regungslos positioniert ist. Mal scheint die Kamera versteckt zu sein, so wie sie in einer dunklen Ecke der Stiege steht, als Max und seine Freundin an ihr vorbei laufen. Dann wiederum steht sie wie ein stiller Betrachter mit starrem Blick mitten auf der Türschwelle und zeigt, was sich in ihrem Blickfeld abspielt. Dabei ist die Kamera immer unbewegt und die Perspektivenwechsel erfolgen durch Schnitte anstatt überleitende Kamerafahrten. Dies lässt sich an folgender Einstellung in der Eröffnungssequenz beispielhaft zeigen:

Die Kamera steht neben dem Feldweg, der zu Annas Haus führt. Ein Auto kommt den Weg entlanggefahren, fährt an der Kamera vorbei. Anstatt diese nun mit einem Schwenk dem Auto folgen zu lassen, verweilt die Kamera noch einen Moment auf Position, man sieht den vom Auto aufgewirbelten Staub emporsteigen, bevor ein Schnitt erfolgt und die Kamera, noch an der selben Position, aber um 180 Grad gedreht, das sich nun von der Kamera wegbewegende Auto ins Visier nimmt.

Diese mit der Eröffnungssequenz eingeführte Haltung der Kamera wird während des ganzen Films beibehalten. Fast scheint es, als habe man an verschiedenen Orten rund um und auf Annas und Roberts Grundstück unbewegliche Kameras aufgestellt und das Geschehen, das sie, wie es scheint zufällig einfangen, aneinander gefügt.

So werden auch die ersten Bilder des Feldweges, des Gartens, der Veranda, des Waldweges erst nach und nach einem Kontext preisgegeben. Die Orte existieren zunächst auch ohne, dass sie Schauplätze zwischenmenschlicher Beziehungen sind. Scheinbar nebenbei und unvorhergesehen werden sie von Menschen bevölkert und der Zuschauer als Beobachter mittels der Kamera peu à peu an die einzelnen Charaktere und ihr Beziehungsgeflecht zueinander herangeführt. Wie ein Puzzle fügen sich die Einstellungen letztlich zu einem Ganzen und der Zuschauer kann sich ein Bild von dem Schauplatz machen; doch man bekommt nie, zum Beispiel aus der Vogelperspektive, das gesamte Areal gezeigt. In dem Maße, wie die einzelnen Einstellungen zunächst völlig unzusammenhängend erscheinen, sind auch die Figuren in ihrer Konstellation zuerst undurchsichtig. Da man nur erfährt, was sich direkt im Blickfeld der Kamera abspielt, obliegt es dem Zuschauer, genau zu beobachten, wie sich die einzelnen Figuren zueinander verhalten, auf ihre Körpersprache und Mimik zu achten, was sie sagen oder auch nicht, und Nuancen ihrer Kommunikation untereinander wahrzunehmen. Während

sich diese Verhältnisse jedoch im Verlauf des Films immer klarer abzeichnen und für den Zuschauer durchschaubarer und dynamischer werden, behält die Kameraführung ihre distanzierte, statische Haltung bei. Gerade in der Eröffnungssequenz des Films hat man den Eindruck, als würden Kamera und Inhalt Parallelen aufweisen, denn man bekommt nur Ausschnitte zu fassen. Während sich die inhaltlichen Ebenen jedoch zunehmend ineinander fügen, verweilt die Kamera an ihren wenigen festgelegten Orten. Nur vor dem geistigen Auge des Zuschauers lässt sich ein Gesamtbild erstellen bzw. können weitere Bedeutungsebenen erkundet werden.

Es gilt also festzuhalten, dass mittels der Kameraführung der Eindruck erweckt wird, als ob die Kamera schon immer an diesen Orten positioniert wäre, und so, wie sie die natürlichen Lichtverhältnisse und Umgebungsgeräusche dokumentiert, fängt sie eben auch den zunehmenden Tumult der Familie ein, zumeist in halbnahen Aufnahmen. Menschen laufen an ihr vorbei, entfernen oder nähern sich, ohne aber jemals Notiz von der Kamera zu nehmen.

Es bietet sich dem Zuschauer während des gesamten Films nur eine begrenzte Auswahl von Schauplätzen und Perspektiven. Arslan intendiert, durch die Wiederholung derselben Schauplätze ein Zeitgefühl zu transportieren, denn:

Wenn derselbe Ort aus demselben Blickwinkel in einem anderen Licht zu sehen ist, entwickelt sich eher ein Gefühl für einen Ort und das Vergehen von Zeit, als wenn man aus Gründen der vermeintlichen Interessantheit immer wieder neue Perspektiven anbietet.³⁷⁸

Die Kamera nimmt demnach eine bewusst distanzierte, aber interessiert beobachtende Haltung ein. Diese feine Schwelle zwischen Penetration und Diskretion manifestiert sich auch in der Montage der Bilder, die Arslan wie folgt kommentiert:

Außerdem habe ich versucht, nur zu schneiden, wenn es zwingend notwendig war. Ich habe versucht, mit der Kamera einen Abstand zu den Personen zu wählen, der ihnen ein Präsenz gibt, ihnen aber nicht zu sehr ‚auf die Pelle‘ rückt — also einen Grat zwischen Nähe und Distanz zu finden. Der Film begibt sich auch nicht wirklich hinein in die dramatischen Momente, die man ja auch ganz anders filmen könnte. Die werden aus einer ‚interessierten

³⁷⁸Forst, Achim (08.02.2007): "Der nicht erklärte Rest." Interview mit Regisseur Thomas Arslan, in: Online-Portal 3Sat, unter: <http://www.3sat.de/SCRIPTS/print.php?url=/film/news/festivals/104121/index.html> (Letzter Zugriff am 17.01.2009 — Erneuter Zugriff nicht möglich: „Sehr geehrte Zuschauerin, sehr geehrter Zuschauer leider können wir Ihnen diese Seite nicht mehr anbieten, weil wir sie nicht unbegrenzt vorhalten dürfen. Das bestimmt die Änderung des Rundfunkstaatsvertrags der 16 deutschen Bundesländer (RÄStV § 11d Absatz 2 Ziffer 3) vom 1. Juni 2009“)

Distanz‘ beobachtet, so wie die Bäume, das Haus und alles andere. Ich wollte alles gleich behandeln.³⁷⁹

Diese Haltung der „interessierten Distanz“ wird besonders in der Offenbarungsszene deutlich, als Laura ihrem Mann ihre Affäre gesteht. Darüber hinaus zeigt sich anhand dieser Szene deutlich, wie die Kameraeinstellung als eine Art der zusätzlichen Rahmung zu fungieren scheint. Kurz bevor Laura und Paul sich zum klärenden Gespräch zusammenfinden, steht die Kamera vor dem Haus, man hört das nächtliche Grillenzirpen. Fast zwei Drittel des Bildes sind schwarz, man sieht lediglich Laura von außen durch die Verandatür im hell beleuchteten Wohnzimmer stehen, wobei sie aber das Blickfeld der Kamera augenblicklich verlässt, sobald Paul hinzutritt. Fast scheint es, als würde sie die Beengtheit und die unvermeidliche Aussprache nicht verkraften und wolle sich dieser entziehen, doch schon mit der nächsten Einstellung wird deutlich, dass es keine Fluchtmöglichkeit mehr gibt und sie Paul die Wahrheit sagen muss, denn beide finden sich nun in der in kühle Farben und klare Linien strukturierten Sitzecke des Wohnzimmers wieder. Hier scheinen die exakt komponierten Bilder ihre Figuren in auffällig graphischen Strukturen festzuhalten. Dies ist eine höchst emotionale Angelegenheit, die keinerlei Entsprechung in der kantigen, kühlen und streng linearen Zimmereinrichtung zu finden scheint. Aber es kommt auch zu keiner aufbrausenden Streitszene — stumpfe Anschuldigungen, ein hilfloses Rudern um Erklärungen und Wortlosigkeit beherrschen die Szene und beschreiben die zunehmende Entfremdung der Eheleute. Unbeteiligt, aber unbittlich beobachtet die Kamera, bis es, scheinbar, erneut keinen anderen Ausweg mehr gibt als das Bildrechteck zu verlassen.

Auch der Familienstreit, der im dritten Sequenzprotokoll festgehalten wurde, betont die dünne Grenze zwischen Nähe und Distanz. Es handelt sich hierbei um eine einzige Einstellung einer immer dramatischer werdenden Familiensituation, wobei die Perspektive der Kamera nicht wechselt und auch nicht durch Schnitte modifiziert wird. Aber auch die Schauspieler verhalten sich relativ ruhig, ohne ausladende Gesten, lediglich an ihren Stimmen und ihrem Schweigen merkt man den Grat der Gereiztheit und Aufgebrachtheit. Doch diese Art der Zurückhaltung, vor allem der *Einsilbigkeit* der Kamera, hat einen intensivierenden Effekt auf den Zuschauer und macht das Geschehen eindringlicher:

³⁷⁹Forst, Achim (08.02.2007): "Der nicht erklärte Rest." Interview mit Regisseur Thomas Arslan, in: Online-Portal 3Sat, unter: <http://www.3sat.de/SCRIPTS/print.php?url=/film/news/festivals/104121/index.html> (Letzter Zugriff am 17.01.2009 — Erneuter Zugriff nicht möglich: „Sehr geehrte Zuschauerin, sehr geehrter Zuschauer leider können wir Ihnen diese Seite nicht mehr anbieten, weil wir sie nicht unbegrenzt vorhalten dürfen. Das bestimmt die Änderung des Rundfunkstaatsvertrags der 16 deutschen Bundesländer (RÄStV § 11d Absatz 2 Ziffer 3) vom 1. Juni 2009“)

Wir haben überlegt, die Szene in mehrere Einstellungen aufzuteilen, uns dann aber doch entschieden, die Szene in einer einzigen Einstellung zu drehen. Wenn da die Fünfergruppe gemeinsam am Tisch sitzt, sich der Tisch dann immer mehr leert und Angela Winkler schließlich ganz alleine sitzen bleibt — das empfand ich als stärker, als wenn man ständig hin und her geschnitten hätte.³⁸⁰

Lediglich die bereits erwähnte Mofafahrt bricht mit diesem statischen Usus. Hinzu kommen einige Einstellungen, bei denen die Kamera zum Beispiel hinauf in die Baumwipfel schaut, fast als würde sie kontemplativ ihren gewohnten Blick abwenden und ihre Souveränität gegenüber den Schauspielern bekräftigen. Ein andermal scheint sie mit den Kindern von Laura und Paul einen Ameisenhaufen genau zu inspizieren, indem sie sich ganz nah von oben an das Ameisengetümmel begibt. Die Kamera unterbricht damit zwar den Handlungsstrang, offeriert aber keinerlei tiefgreifende Einsicht in das Verhalten der Figuren.

Die Geräusche und Lichtverhältnisse im Film sind so aufgezeichnet, wie sie im Moment der Aufnahme herrschten. Es werden keinerlei Mechanismen zur Wahrnehmungssteuerung des Zuschauers eingesetzt. Das verstärkt den distanzierten, formalisierten äußerlichen Eindruck des Films, und es gibt keine Möglichkeit für den Zuschauer, mittels Musik oder Ton einen tieferen Einblick in die Gefühlswelt der Figuren zu bekommen. Um sich mit den Figuren in eine Beziehung zu setzen, muss der Zuschauer seine eigenen Erfahrungen heranziehen und so das emotionale Bild subjektiv abrunden. Entweder er kann sich mit einer der Figuren in eine persönliche Relation setzen oder nicht. Dies hängt ganz und gar vom jeweiligen Betrachter ab, da der Film keinerlei Intentionen hegt, den Zuschauer aktiv mit einzubeziehen. Weder katalysieren Kameraführung und Ton eine besondere dramatische Entwicklung der Geschehnisse, noch bieten sie dem Zuschauer einen vorsätzlichen Identifikationspunkt. Dazu Arslan:

Ich mache kein Dogma daraus, aber ich mag es nicht, wenn mich die Musik in einem Film zu sehr an die Hand nimmt. In den meisten Filme finde ich die Art, wie mit Musik „Stimmung“ gemacht wird, zu leicht.³⁸¹

³⁸⁰Forst, Achim (08.02.2007): "Der nicht erklärte Rest." Interview mit Regisseur Thomas Arslan, in: Online-Portal 3Sat, unter: <http://www.3sat.de/SCRIPTS/print.php?url=/film/news/festivals/104121/index.html> (Letzter Zugriff am 17.01.2009 — Erneuter Zugriff nicht möglich: „Sehr geehrte Zuschauerin, sehr geehrter Zuschauer leider können wir Ihnen diese Seite nicht mehr anbieten, weil wir sie nicht unbegrenzt vorhalten dürfen. Das bestimmt die Änderung des Rundfunkstaatsvertrags der 16 deutschen Bundesländer (RÄStV § 11d Absatz 2 Ziffer 3) vom 1. Juni 2009“)

³⁸¹Ebd., (Letzter Zugriff am 17.01.2009 — Erneuter Zugriff nicht möglich: „Sehr geehrte Zuschauerin, sehr geehrter Zuschauer leider können wir Ihnen diese Seite nicht mehr anbieten, weil wir sie nicht unbegrenzt vorhalten dürfen. Das bestimmt die Änderung des Rundfunkstaatsvertrags der 16 deutschen Bundesländer (RÄStV § 11d Absatz 2 Ziffer 3) vom 1. Juni 2009“)

7.5 Fazit

Die Identifikation mit den Begebenheiten hängt von dem persönlichen Erfahrungshorizont des Zuschauers ab. Nach eigenen Angaben ist für Arslan Familie „ein komplexes emotionales Kraftfeld mit starken Anziehungs- und Abwehrbewegungen.“³⁸² In diesem Kraftfeld organisiert Arslan ein komplexes Netz aus familiären und amourösen Beziehungen, die im scheinbar starken Gegensatz zur Kameraführung und Dramaturgie stehen. Doch die Intensität der Familiengeschichte soll nicht durch Dramaturgie und Kamera getragen oder lanciert werden, denn vielmehr birgt der Umstand selber, dass jede der Figuren sein Lebensglück zu finden versucht, scheinbar aber nicht genau zu wissen scheint wie, bereits genügend existentiellen Hochdruck in sich.³⁸³

Einher mit der bewussten Nicht-Psychologisierung der Figuren und den damit verbundenen Identifikationsstrukturen geht die Tatsache, dass die gesellschaftlichen und beruflichen Hintergründe der Einzelnen kaum in den Vordergrund treten. Man erfährt zwar, dass Sophie Musikerin ist und Paul arbeitet zwischenzeitlich an seinem Computer, aber diese soziologische Kulisse „spielt eher als ein fernes Echo in die Geschichte rein.“³⁸⁴ Denn, so Arslan weiter, berufliche Hintergründe würden nicht maßgeblich eine Figur Verhalten nicht maßgeblich begründen. So entwickelt sich die Dynamik der Figuren auch lediglich innerhalb der Familienstrukturen und deren Interaktionen.

In Arslans auf reine Beobachtung fokussiertem Blickfeld steht auch das in Deutschland gegenwärtige bürgerliche Leben. Neben dem Durchexerzieren von innerfamiliären Beziehungen, scheint Arslan auch Funktionsweisen und Voraussetzungen des deutschen Bürgertums auszuloten.³⁸⁵ Dies kommt besonders in der Figur Roberts, und Annas Verhalten ihm gegenüber, zum Tragen. Robert nimmt an Annas Seite lediglich eine periphere Rolle ein. Sie nimmt keine Rücksicht auf seine Gefühle, indem sie Kontakt zu ihrem Exmann hält und sogar zu einem mit viel Aufwand verbundenem Abendessen einlädt; auch lässt sie sich von Robert in ihrer Entscheidung wieder nach Berlin zu ziehen nicht beeinflussen. Hier wird eine der im Film ganz wenigen soziologischen Reichweiten angedeutet, die zeigt, „dass die bürgerliche Gesellschaft ein in mancher Hinsicht geschlossenes System darstellt, in welchem Menschen, die dem eigenen

³⁸²Thomas Arslan über „FERIEN“ (aus einem Gespräch mit Michael Baute), in: Online-Portal *fsk Kino & Peripher Filmverleih GmbH* <http://www.peripherfilm.de/ferien/interview.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁸³Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁸⁴Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁸⁵Foerster, Lukas (06.03.2007): Ferien. Thomas Arslan verlässt in seinem ersten Spielfilm seit sechs Jahren das multikulturelle Berlin und wendet sich einem Familiendrama in einem Landhaus in der Uckermark zu, in: Online-Portal *critic.de* — *Die Filmseite*, unter: <http://www.critic.de/filme/detail/film/ferien-794.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Selbstverständnis nicht vollständig entsprechen [hier: Robert, Anm. der Autorin], höchstens eine periphere Position einnehmen können.“³⁸⁶

Es wird also letztlich deutlich, dass die von Arslan gewählte Form, die Geschichte einer Familie zu erzählen, mit Nähe- und Distanzbeziehungen kalkuliert umgeht. Die dadurch entstehende Episodenhaftigkeit der Erzählung, die damit verweigerte Überwältigungsdramaturgie³⁸⁷ und die womöglich dadurch fehlenden Identifikationsmöglichkeiten für den Zuschauer, können als fehlendes emotionales Einfühlungsvermögen missinterpretiert werden, da diese nicht mit den geläufigen und gewohnten Narrationsmethoden in Szene gesetzt werden. Sie dienen aber laut dem Regisseur eher der Verschärfung und Verstärkung eben dieser, da seine Methode sich näher an der Realität des Menschen befindet:

Kühle, ich weiß nicht – das ist nicht das, was ich produzieren will. Auch ich versuche in meinen Filmen, Emotionen zu wecken, nur auf anderen Wegen – nicht so, dass der Zuschauer am Nacken gepackt und mit der Nase drauf gestoßen wird. Ich will die Figuren meiner Geschichten nicht komplett erklären. Auch bei einem Menschen, den man persönlich gut kennt, gibt es ja immer große Bereiche des Unbekannten. Das ist für mich ein realer Blick auf die Menschen – näher am Konkreten. Mich interessieren Filme, bei denen ein Rest bleibt, der nicht erklärt wird, weil ja erst dadurch das Vorstellungsvermögen angeregt und Phantasie freigesetzt werden kann. Anders, als wenn man dem Zuschauer alles unter die Nase reibt, was er zu sehen, zu empfinden oder zu denken hat über eine Figur. Mir ist wichtig, dass meine Figuren nicht Sklaven des Drehbuchs sind. Ich versuche, sie als individuelle Figuren ernst zu nehmen. Das heißt für mich auch, dass man nicht behauptet, alles über sie zu wissen und in ihren Kopf hineinkriechen kann. Diese Grenze nicht zu überschreiten, ist etwas, an dem ich arbeite.³⁸⁸

³⁸⁶Foerster, Lukas (06.03.2007): Ferien. Thomas Arslan verlässt in seinem ersten Spielfilm seit sechs Jahren das multikulturelle Berlin und wendet sich einem Familiendrama in einem Landhaus in der Uckermark zu, in: Online-Portal *critic.de* — *Die Filmseite*, unter: <http://www.critic.de/filme/detail/film/ferien-794.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁸⁷Forst, Achim (08.02.2007): "Der nicht erklärte Rest." Interview mit Regisseur Thomas Arslan, in: Online-Portal *3Sat*, unter: <http://www.3sat.de/SCRIPTS/print.php?url=film/news/festivals/104121/index.html> (Letzter Zugriff am 17.01.2009 — Erneuter Zugriff nicht möglich: „Sehr geehrte Zuschauerin, sehr geehrter Zuschauer leider können wir Ihnen diese Seite nicht mehr anbieten, weil wir sie nicht unbegrenzt vorhalten dürfen. Das bestimmt die Änderung des Rundfunkstaatsvertrags der 16 deutschen Bundesländer (RÄStV § 11d Absatz 2 Ziffer 3) vom 1. Juni 2009“)

³⁸⁸Ebd., (Letzter Zugriff am 17.01.2009 — Erneuter Zugriff nicht möglich: „Sehr geehrte Zuschauerin, sehr geehrter Zuschauer leider können wir Ihnen diese Seite nicht mehr anbieten, weil wir sie nicht unbegrenzt vorhalten dürfen. Das bestimmt die Änderung des Rundfunkstaatsvertrags der 16 deutschen Bundesländer (RÄStV § 11d Absatz 2 Ziffer 3) vom 1. Juni 2009“)

8.1 Auf der anderen Seite

8.1.1 Begründung der Filmauswahl/Produktionshintergründe

Auch dieser Film behandelt zum einen Familienkonstellationen und -konflikte sowie Liebesbeziehungen, aber rückt darüber hinaus zum anderen auch verstärkt die zusätzliche Ebene des Kulturkonfliktes in den Vordergrund. Die Szenerie des Films ist nicht örtlich beschränkt, sondern dehnt sich zu zahlreichen Schauplätzen aus, wobei nicht nur Bremen, Hamburg, Istanbul und Trabzon ins Blickfeld rücken, sondern es werden auch innerhalb der Städte viele Straßen und Innenräume (Flughafen etc.) mit einbezogen.

Der Film präsentiert ein Kino, dass über Kategorien des nationalen erhaben ist und den gesamten Globus zu seinem Spielplatz erklärt.³⁸⁹ Dennoch werden im Film typisierte Kategorien der deutschen und türkischen Nationalität bedient: So zum Beispiel, ärgert sich Lotte über das Deutsch-Sein ihrer Mutter (Brotzeit ist typisch deutsch) und Ayten rebellierte gegen das türkisches Justizsystem und feindliche Frauenbild.

Wie schon erläutert, ist das Thema Heimat bei Akin kein geographisch gebundener Ort mit nationalen Mythen, sondern vielmehr ein Gefühl, dass sich nicht mit abstrakten Ideen und Kategorien des Nationalen beschreiben lässt. Diese Einstellung des Regisseurs kommt auch im Film zum Tragen: Susanne (Hanna Schygulla) findet ihre neue Heimat in Istanbul, weil sie sich dort mit ihrer toten Tochter am engsten verbunden fühlt, Ayten hingegen versucht sich aktiv eine Heimat zu erkämpfen und Ali versucht sich mit dem Einkauf der Prostituierten Yeter ein bisschen Heimat, d.h. indem er so versucht sich mit seiner Muttersprache (Türkisch) und aus der Heimat gewohnten Verhaltensmustern zwischen Mann und Frau, in seine kleiner Bremer Wohnung zu holen. Das Thema Entfremdung und Befremdung von sich nahestanden Menschen ist bei Akin ebenso präsent wie bei Arslan.

8.1.2 Thema/Filminhalt

In drei Kapitel unterteilt zeigt der Film die Schicksalsverstrickung zweier Familien. Da ist der türkischstämmige junge Deutschprofessor Nejat Aksu und sein Vater Ali, der als Einwanderer nach Deutschland kam. Nejat lebt und arbeitet in Hamburg, sein Vater ist

³⁸⁹Buß, Christian (25.09.2007): Fatih Akins neuer Film. Jedem seine eigene Heimat, in: Online-Portal *Spiegel Online Kultur*, unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,507815,00.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Witwer, in Pension und lebt in Bremen. Ali lernt bei seinen Bordellbesuchen die Hure Yeter kennen und schlägt ihr ein Geschäft vor: Sie solle gegen Bezahlung mit ihm leben und so seine Einsamkeit vertreiben. Yeter stimmt zu, lernt Nejat kennen, der anfänglich von der Verbindung zwischen Yeter und seinem Vater befremdet ist, und erzählt ihm von ihrer Tochter Ayten, zu der Yeter seit einiger Zeit keinen Kontakt mehr hat. Ali benimmt sich zunehmend aggressiver gegenüber Yeter, bis diese ihn verlassen will. Ali schlägt sie im Alkoholrausch zu Boden, wobei Yeter unglücklich fällt und stirbt; Ali muss dafür ins Gefängnis. Nach diesem Vorfall wendet sich Nejat von seinem Vater ab und beschließt nach Istanbul zu gehen, um Yeters Tochter Ayten ausfindig zu machen. Während seiner erfolglosen Suche übernimmt er einen deutschen Buchladen in Istanbul, in dem er später eine junge deutsche Frau, Lotte, kennenlernt und bei sich zur Untermiete aufnimmt. Lotte ist Aytens Geliebte und dieser nach Istanbul nachgereist, nachdem Ayten aus Deutschland ausgewiesen wurde. Ayten war in einer politisch Verfolgten Gruppierung in Istanbul aktiv gewesen und war nach Deutschland geflohen, um ihre Mutter wiederzufinden. In Deutschland lernt sie Lotte kennen und die beiden verlieben sich in einander. Dann wird Ayten als illegale Einwanderin entdeckt, ihr Gesuch um politisches Asyl abgelehnt und sie wird schließlich nach Istanbul ins Frauengefängnis geschickt. Lotte ist mit der Absicht, ihre Freundin aus dem Gefängnis zu holen nach Istanbul gereist, wird aber kurz darauf von einem Straßenjungen erschossen. Nejat benachrichtigt Lottes Mutter in Deutschland über den Tod ihrer Tochter, woraufhin diese nach Istanbul kommt, um Lottes Wunsch Ayten zu retten zu verstehen. Sie hilft Ayten aus dem Gefängnis zu kommen und unterstützt sie dabei, sich ein neues Leben aufzubauen. Währenddessen wird Ali aus dem Gefängnis entlassen und aus Deutschland ausgewiesen. Er reist zurück in seine Heimat Trabzon, wobei er einen Zwischenstopp in Istanbul einlegt, seinen Sohn allerdings nicht aufsucht. Nejat erfährt dies von seinem Onkel und beschließt, seinem Vater nachzureisen, um sich wieder mit ihm zu versöhnen. Bei einem Gespräch mit Lottes Mutter war ihm sein Glück einen noch lebenden Vater zu haben, bewusst geworden. Auch bittet er Lottes Mutter, für die Zeit seiner Abwesenheit die Buchhandlung zu übernehmen.

Der Film entwirft nicht nur ein komplexes Geflecht von Familien- und Liebesbeziehung, das sich konventionellen Erwartungen entzieht. Es werden persönliche Dramen und emanzipatorische Entwicklungen einzelner Charaktere dargelegt. Darüber hinaus greift Akin aktuelle gesellschaftspolitisch relevante Themen, wie die Lebensumstände von türkischen Arbeitsimmigranten in Deutschland und das Leben ihrer Kinder auf. Auch wird die Diskussion um den EU-Beitritt der Türkei angeschnitten, das türkische Justizsystem, Abschiebungsregulierungen in Deutschland, die Position der Frau in der patriarchalischen, türkischen Gesellschaftsordnung, Homosexualität und Prostitution thematisiert. Akin scheut nicht davor zurück, eine Vielzahl von tagespolitischen Ereignissen und

Schauplätzen aufzugreifen und miteinander zu verweben, wodurch sein breites, persönliches Interesse an diesen Dingen zum Ausdruck kommt. Auch das kurze Gespräch zwischen Nejat und dem Tankwart über den Musiker Kazim Koyuncu — als Verweis auf die noch immer spürbaren Auswirkungen Tschernobyls und vom Aussterben bedrohte Sprachgruppen in der Türkei (Koyuncu singt in lasischer Sprache)— und der offenkundig in die Geschichte eingebrachte Roman Selim Özdogans „Demircinin Kizi“ — sogar mit der eindeutigen Aufforderung „Read this book!“ im Abspann an das Publikum gerichtet—, bekommt der Film einen starken interdisziplinären, persönlich motivierten Charakter und beinahe aufklärerischen Impetus.

8.1.3 Begründung der Sequenzauswahl

Anders als bei Arslans Film ist es hier wichtig, inhaltlich-strukturell entscheidende Szenen herauszugreifen und zu analysieren, da bei Akıns Film eher die Einzigartigkeit der Geschichte und die Anordnung der einzelnen Szenen im Vordergrund steht. Der Film ist in drei Kapitel unterteilt: Yeters Tod, Lottes Tod, Auf der anderen Seite. Darüber hinaus wird die Handlung von einer Rahmensequenz umfasst, d.h. der Film wird mit einer Sequenz eröffnet, die an einem bestimmten Punkt abbricht und ohne weitere Einbettung oder Erklärung für sich stehen bleibt, bis sie sich am Schluss exakt wiederholt und bis zu Ende ausgeführt wird, was gleichzeitig das Ende und die Abrundung des Films ist. Daher wird in der ersten Sequenzanalyse diese Rahmung protokolliert, da sie dem Film eine bestimmte Struktur gibt und inhaltlich das Verhältnis zwischen dem Protagonisten Nejat und seinem Vater charakterisiert. Dieses Prinzip, einen Erzählstrang in einem gewissen Moment des Films anzulegen und erst an einem späteren Zeitpunkt auszuführen, wird mehrmals im Film und kapitelübergreifend angewandt. Diese Organisation in Verschachtelungen wird bei der Filmanalyse eingehend ausgewertet und gegliedert. Bei der Wiederholung der ersten Szene am Ende, wird diese häufiger unterbrochen, um so auch vorherige Handlungsstränge des Filmes zusammenzuführen und schließlich der Film zum Abschluss gebracht.

Ein weiteres Sequenzprotokoll wird zwei strukturell ähnlich angelegte Szenen umfassen. Es handelt sich dabei um das Ausweisungsurteil Aytens aus Deutschland und weiters um eine Gespräch zwischen Lottes Mutter, Susanne, und Nejat, in dem diese berichtet, bereits vor langer Zeit schon einmal in Istanbul gewesen zu sein. Das Besondere an diesen Szenen ist, dass die Dialoge nicht mit den gezeigten Bildern übereinstimmen, sondern, während man Aytens Urteilsverkündung bzw. das Gespräch hört, finden im Bild

anderweitige Handlungen statt. So sieht man Lotte bereits während des Urteilsspruchs panisch ihren Pass suchen, damit sie Ayten in die Türkei nachreisen kann, wobei zwischen dem Richterspruch und Lottes Abreise ein Zeitsprung ist. Während Lottes Mutter Nejat von ihrem ersten Besuch in Istanbul von vor über dreißig Jahren erzählt, werden ihre Worte, d.h. ihre Erinnerungen an die Stadt, mit aktuellen Bildern der Stadt untermalt und somit ihre Beobachtungen bezüglich der Veränderung des Stadtbildes bekräftigt. Es handelt sich hierbei um zwei sehr analog angelegte Szenen, denn bei beiden wird zwischen dem Gesagten und dem Gezeigten eine zeitliche Differenz deutlich. In der ersten Szene greift das Bild, d.h. die Handlung, dem Gesagten zeitlich voraus, in der zweiten wird durch die Kontrastierung zwischen Erinnerungen und Bildern des aktuellen Istanbul ein Gefühl der unumgänglichen Veränderung deutlich, eine Tatsache, mit der sich auch Lottes Mutter anfreunden muss, da ihr Leben trotz des Verlustes ihrer Tochter weitergeht.

8.2 Filmanalyse: Auf der anderen Seite

8.2.1 Filmdaten

<i>Titel:</i>	Auf der anderen Seite
	Spielfilm, Deutschland 2006/2007
	Farbe, 3301 m, 120 min
<i>Drehbuch und Regie:</i>	Fatih Akin
<i>Kamera:</i>	Rainer Klausmann
<i>Musik:</i>	Shantel
<i>Schnitt:</i>	Andrew Bird
<i>Produktion und Co-Produktion:</i>	Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg) ³⁹⁰ mit Ankafilm (Istanbul) ³⁹¹ ; Norddeutscher Rundfunk (NDR) (Hamburg); Dorje Film (Rom)

³⁹⁰Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg). Filmographie, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter:
<http://www.filmportal.de/df/2c/Uebersicht.....E7AB22909AE04DAF99108F9630BC8040.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁹¹Norddeutscher Rundfunk (NDR) (Hamburg). Filmographie, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter:
<http://www.filmportal.de/df/ed/Uebersicht.....E54F2424838A4E00AFCB57F73532DEE3.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

<i>Darsteller:</i>	Baki Davrak, Nursel Köse, Hanna Schygulla, Tunçel Kurtiz, Nurgül Neşilçay, Patrycia Ziołkowska, u.v.m.
<i>Sprache:</i>	Deutsch, Türkisch
<i>Aufführung:</i>	Kinostart (DE): 27.09.2007; Uraufführung (FR): 23.05.2007, Cannes, IFF – Wettbewerb
<i>Auszeichnungen:</i>	<i>Beste Nebendarstellerin:</i> IFF Antalya 28.10.2007; <i>Beste Regie:</i> Bayerischer Filmpreis 18.01.2008; <i>Beste Regie:</i> IFF Antalya 28.10.2007; <i>Bester Nebendarsteller:</i> IFF Antalya 28.10.2007; <i>Bester Schnitt in der Kategorie Spielfilm: Schnitt-Preis</i> 01.12.2008; <i>Bester Schnitt:</i> IFF Antalya 28.10.2007; <i>Bester Schnitt:</i> Preis der deutschen Filmkritik 2007 11.02.2008; <i>Bestes Drehbuch:</i> IFF Cannes 27.05.2007; <i>Drehbuchpreis:</i> Europäischer Filmpreis 02.12.2007; <i>Drehbuchpreis:</i> IFF Cannes 27.05.2007; <i>Filmband in Gold für das beste Drehbuch:</i> Deutscher Filmpreis 25.04.2008; <i>Filmband in Gold für den besten Schnitt:</i> Deutscher Filmpreis 25.04.2008; <i>Filmband in Gold für den besten Spielfilm:</i> Deutscher Filmpreis 25.04.2008; <i>Filmband in Gold für die beste Regie:</i> Deutscher Filmpreis 25.04.2008; <i>Großer Preis der Jury:</i> IFF Antalya 28.10.2007; <i>Prix Lux:</i> Europaparlament Brüssel 23.10.2007 ³⁹²

8.3 Sequenzprotokolle

8.3.1 Erstes Sequenzprotokoll: Eröffnungs- und Schlussequenz

Eröffnungssequenz und Schlussequenz fungieren als Rahmen des Films und deuten bereits auf das mehrschichtige Erzählkonstrukt des Films hin.

8.3.1.1 Eröffnungssequenz

Sequenz 1

Einblendung der Produktionskredits. Man hört Wellen sachte an einen Strand schlagen und Vogelgezwitscher auf dem Off.

Man schaut auf eine kleine heruntergekommene Hütte, irgendwo auf dem Land in der Türkei.

³⁹²Auf der anderen Seite, in: Online-Portal *filmportal.de*, unter: <http://www.filmportal.de/df/9f/Credits.....1797E96FAF984FFDBC0C45789A4001FBcredits.....html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Die Kamera fährt langsam zurück und macht einen langsamen Schwenk nach rechts, bis eine Tankstelle ins Bild kommt. Ein Auto kommt von rechts an die Zapfsäule herangefahren. Man hört türkische Musik im Hintergrund. Nejat steigt aus dem Auto und lässt volltanken. Bei der Begrüßung der Männer erfährt man, dass Bayram³⁹³ ist. Nejat geht in das Tankstellenkiosk Schnitt.

Im Inneren des Tankwartladens, die Musik ist nun etwas lauter, geht die Kamera Nejat voraus und beobachtet wie er sich ein Toast bestellt und durch den Laden streift. Währenddessen fragt er nach der Musik, die spielt. Der Tankwart erzählt ihm, dass dies Kazim Koyuncu sei, ein begabter Musiker, der leider vor kurzem als noch junger Mann an Krebs gestorben ist, eine Folgeerscheinung Tschernobyls. Der erste Tankwart kommt herein und teilt den zu bezahlenden Betrag mit, Nejat hat derweil eine Flasche Wasser und etwas zu knabbern gegriffen und bezahlt. Schnitt.

Nejat fährt Auto, die Kamera ist in der Halbtotale auf sein Profil gerichtet. Es läuft Kazim Koyuncu. Schnitt.

Die Kamera zeigt jetzt aus Nejats Sicht den Straßenverlauf. Er fährt durch zwei Tunnel, beim zweiten wird das Bild dunkel. Musik- und Bild-Fade Out. Black Screen. Einblendung des ersten Kapitels: Yeters Tod.

00:00 – 02.14

8.3.1.2 Schlussequenz

Sequenz 1

Es wiederholt sich die gleiche Szene wie zu Beginn des Films, nur die Musik ist etwas lauter. Schnitt. Die Kamera filmt aus der Perspektive des Protagonisten die Autofahrt über einen Schotterweg. Schnitt. Halbtotale auf Nejats Profil, wie er hinter dem Lenkrad sitzt. Schnitt. Die Kamera steht nun neben der Straße, ein Ortsschild „Filyos“ im Blick. Nejats Auto fährt durchs Bild. Schnitt. Wieder Nejat beim Autofahren. Er nimmt die Sonnenbrille ab. Schnitt. Kamera steht am Straßenrand, Auto fährt auf sie zu, an ihr vorbei. Es ist Abenddämmerung. Schnitt. Kamera aus der Perspektive Nejats beim Autofahren. Schnitt. Nejat im Profil hinter dem Lenkrad, Brille wieder auf. Schnitt. Kamera aus der Perspektive

³⁹³Bayram bezeichnet ganz allgemein im Türkischen nationale oder religiöse Feiertage, die gesellschaftlich-kulturell zelebriert werden, wie zum Beispiel die Fastenzeit Şeker Bayram (Zuckerfest oder auch Ramadan), vgl. Online-Portal *Enzyklo. Online Enzyklopädie*, unter: <http://www.enzyklo.de/Begriff/Bairam> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Nejats beim Autofahren. Es ist Nacht. Er fährt durch eine Stadt. Schnitt. Kamera blickt vom Rücksitz aus dem fahrenden Auto. Schnitt. Kamera steht am Straßenrand, Nejats Auto fährt an ihr vorbei. Schnitt. Kamera steht in einer engen Straße, das Auto kommt um die Ecke eingebogen, fährt auf die Kamera zu und kommt auf halbem Wege zum Stehen. Der Motor wird abgestellt. Schnitt. Detail Nejats Gesicht. Er seufzt tief und lehnt seinen Kopf an das Lenkrad. Musik-Fade Out, Fade In Menschengebrabbel. Schnitt.

00:00 – 02:45

Sequenz 2

Im türkischen Frauengefängnis. Alle Frauen stehen nebeneinander in einer Reihe, Ayten verabschiedet sich einzeln voneinander. Schnitt. Kamera steht auf dem Innenhof des Gefängnisses. Ayten kommt ins Bild von zwei Wächterinnen eskortiert. Die Kamera folgt ihren Bewegungen. Von rechts kommt eine kleine Gruppe Frauen ins Bild, eine von ihnen fragt: „Hast du bereut?“ Schnitt. Detailaufnahme von Aytens Gesicht, der Hinterkopf der Frau ist noch teilweise im Bild. Ayten bejaht die Frage, woraufhin die Frau Ayten mit den Worten „Du Schlampe“ ins Gesicht spuckt. Schnitt. Gegenschuss. Nun Detailaufnahme der Frau und Aytens Hinterkopf teilweise im linken Bildrand. Ayten wird von einer der Wärterinnen an der Frau vorbeigestoßen, die Kamera folgt beiden. Aus dem Off: „Verräterin!“, Ayten wischt sich das Gesicht mit dem Handrücken ab. Schnitt.

02:45 – 03:23

Sequenz 3

Ayten steht an der Reling einer Fähre und schaut auf den Bosphorus und die Stadt. Die Kamera steht in ihrem Rücken, Totale, fährt langsam an sie heran, Halbtotale.

03:23 – 03:35

Sequenz 4

Lottes Mutter und Ayten stehen einander in der Buchhandlung gegenüber. Lottes Mutter ergreift ihre Hand und erkundigt sich nach Aytens Befinden und ob sie einen Platz zum Bleiben habe. Die Kamera fährt langsam näher an beide heran. Ayten weicht aus. Lottes Mutter bietet ihr an, einige Zeit bei ihr zu wohnen, in „Kurkucuma“. Ayten lächelt und berichtigt sie „Cukurcuma.“ Lottes Mutter nimmt Ayten in den Arm und sagt leise: „Cukurcuma.“ Die Kamera bleibt stehen, beide Frauen verweilen einen Moment in der

inniger werdenden Umarmung. Schnitt. Die Kamera steht im Buchladen direkt vor der Ladentür. Lottes Mutter und Ayten treten hinaus, Lottes Mutter schließt den Laden ab. Kamera folgt der Bewegung mit einem kleinen Schwenk nach unten. Flötenspiel setzt ein, beide Frauen gehen davon, die Kamera folgt ihnen mit einem Schwenk nach links oben, wo sie auf die nun leere Stelle, wo vorher die Suchanzeige nach Aytens Mutter hing, auf der Pinnwand zum Stehen kommt. Schnitt.

03:35 – 04:45

Sequenz 5

In einen zusammengeschusterten Unterstand sitzt ein Mann und spielt auf einer Flöte. Schnitt. Blick auf einen begrünten Hang. Schnitt. Blick von unten über einen grünen Hügel mit zwei Häusern. Schnitt. Blick von oben auf eine kleine Brücke, eine grüne, dicht bewachsene Landschaft mit einem Haus. Schnitt. Blick von einer Anhöhe auf eine kleine Siedlung am Meer mit Horizont. Schnitt. Kamera steht am Wegrand, Nejats Auto fährt von links nach rechts durchs Bild. Schnitt. Eine alte Frau arbeitet auf einem grünen Feld. Schnitt. Detailaufnahme der Frau, wie sie arbeitet. Die Kamera folgt den Bewegungen der Frau, im Hintergrund kommt Nejats Auto den Weg entlang durch das Bild gefahren. Aus dem Off hört man, wie er bremst und aussteigt. Schnitt. Halbtotale auf die Frau, sie richtet auf, als sie aus dem Off von Nejat angesprochen wird. Schnitt. Halbtotale Nejat, der am Feldrand steht und fragt, ob dies das Haus von Ali Aksu, seinem Vater, sei. Schnitt. Wieder Halbtotale der Frau, die erklärt, dass Ali angeln sei. Gegenschuss Nejat. Er bedankt sich und auch die Frau bedankt sich aus dem Off. Kamera folgt Nejat, wie er in sich zu seinem Auto begibt, mit einem Schwenk nach links. Musik aus. Schnitt. Totale. Blick auf eine Bucht, mit zwei kleinen Häusern und Fischerbooten am Strand. Man hört das Wasser plätschern. Man hört Nejat sich nach Ali erkundigen. Beide Männer stehen am Strand, weit weg von der Kamera. Sie sind kaum auszumachen. Nejat erfährt, dass Ali bald vom Fischen heimkommen wird. Schnitt. Die Kamera steht nun direkt am Strand, Halbtotale Nejat, wie er einige Schritte in Richtung Wasser macht. Schnitt. Detailaufnahme Nejats Gesicht. Er nimmt die Sonnenbrille ab und schaut aufs Meer. Man hört das Schlagen der Wellen. Schnitt. Kamera steht nun hinter Nejat am Strand. Totale. Man hört die Wellen. Nejat steht eine Weile regungslos bis er sich in den Sand hockt. Kurze darauf erscheint im linken oberen Bildrand *In Erinnerung an Andreas Thiel (1957 – 2006)*. Einblenden der Credits. Musik setzt ein. Abspann beginnt.

04:45 – 08:15

8.3.4 Zweites Sequenzprotokoll: Susannes Verlustschmerz

Telefonat zwischen Lotte und ihrer Mutter Susanne. Lotte braucht finanzielle Unterstützung um Ayten einen Anwalt besorgen zu können. Doch Lotte stirbt bevor sie etwas ausrichten kann, worauf ihre Mutter nach Istanbul reist um den letzten Tagen des Lebens ihrer Tochter auf die Spur zu kommen.

Sequenz 1

Blick von einer Treppe hinunter in den Eingangsbereich des Hotels, in dem Lotte in Istanbul wohnt. Aus dem Off hört man Laura: „Das Ganze wird ein wenig länger dauern.“ Dann ihre Mutter: „Ja? Oh, wie lange denn?“ Dabei Schnitt, und man sieht Laura in einer Nahaufnahme, wie sie auf dem Boden hockt, mit einem Telefonhörer in der Hand. Sie erklärt ihrer Mutter, dass sie auf unbestimmte Zeit in Istanbul bleiben wird. Ihre Mutter macht sich Sorgen um Lottes Studium. „Jetzt sag ich dir mal was. Das mache ich nicht mehr mit, du kannst doch nicht immer dein Leben vertun!“, droht sie ihrer Tochter. „Mama, zum ersten Mal in meinem Leben hat das, was ich tue einen Sinn. Zum ersten Mal habe ich das Gefühl, gebraucht zu werden. Ich muss Ayten helfen!“, entgegnet sie ihrer Mutter aufgebracht. Lotte ist fest entschlossen, Ayten einen Anwalt zu besorgen, woraufhin ihr Susanne vor Augen zu führen versucht, dass sie das nicht wird bezahlen können, dass sie selbst schon ein Jahr lang die Anwaltskosten für Ayten aufgebracht hat und sie dennoch die Ausweisung nicht verhindern konnten. Lotte ist verzweifelt, will, dass ihre Mutter ihren Vater fragt, was diese ablehnt. Lotte verfällt zunehmend in Schweigen. Ihre Mutter will, dass sie zurückkommt. Lotte verneint. „Schön, dann bleib da. Aber sieh zu, wie du zurechtkommst. Ich helfe dir nicht. Von jetzt an bist du endlich auf dich selbst gestellt“, droht ihr ihre Mutter und hängt auf. Lotte ist verunsichert und wütend. „Mama?!“, schreit sie in den Hörer und schleudert diesen von sich. Schwer atmend bleibt sie zurück. Während der ganzen Szene entfernt sich die Kamera sehr langsam von Lotte. Nach und nach erkennt man, dass Lotte in einer kleinen Telefonzelle kauert. Schnitt.

00:00 – 02:56

Sequenz 2

Musik. Einblendung Titel des dritten Kapitels: „Auf der anderen Seite“. Schnitt.

Musik läuft fort. Blick auf Flugzeug am Atatürk Flughafen, Gepäck wird über eine Rampe entladen. Schnitt. Musik weiterhin. Halbtotale auf Alis Profil, wie er bei der Passkontrolle steht. Ein Beamter kommt hinzu, inspiziert Alis Papiere und man erfährt, dass Ali aus

Deutschland ausgewiesen wurde. Er wird von den Beamten gebeten, ihnen zu folgen, die Gruppe geht aus dem Bild. Im gleichen Moment erscheint Lottes Mutter im Hintergrund am Schalter, die Kamera stellt sie scharf. Lottes Mutter erhält ihren Pass zurück und geht aus dem Bild. Schnitt.

00:00 – 00:38

Sequenz 3

Die Musik läuft weiter. Kamera befindet sich hoch oben in der linken Bildecke, die zugleich auch der äußerste Punkt des Hotelzimmers ist, das im Bild ist. Die Tür geht auf und Lottes Mutter und ein Hotelpage, der das Licht einschaltet, treten ein. Der Page stellt das Gepäck aufs Bett, erklärt, dass das Zimmer Fernsehen, Minibar und Airconditioning hat und fragt, ob Susanne noch etwas braucht. Diese schaut ihn stumm an, der Page verlässt das Zimmer. Susanne setzt sich aufs Bett. Kein Schnitt, sondern Überblendung, Susanne nimmt sich ein Getränk aus der Minibar. Schaut dies lange an bevor sie trinkt. Wieder Übergang. Susanne fängt an ihre Sachen auszupacken, legt sich dann aber aufs Bett. Fade Out. Fade In. Es ist Nacht, die Zimmerbeleuchtung an. Man hört Susanne laut schluchzen. Man sieht sie kaum. Sie befindet sich auf dem Boden zwischen Fenster und Bett. Fade Out. Fade In. Es ist hell draußen, das Bett ist zerwühlt, wieder kann man Susanne im Schatten des Zimmers nur erahnen. Man hört Nejats Stimme: „Hallo. Hier ist der Anschluss von Nejat Aksu. Ich bin zurzeit nicht zu erreichen. Bitte hinterlassen Sie nach dem Signalton eine Nachricht.“ Signalton. „Hallo. Ich bin Susanne Staub, die Mutter von Lotte Staub. Ich hab Ihre Nummer vom deutschen Konsulat bekommen.“ Fade Out. Fade In. Das Zimmer ist dunkel, draußen ist es hell. Stille, man kann Susanne nicht sofort ausmachen. Sie sitzt noch am Telefon. Steht auf, geht zum Fenster und öffnet dieses. Der Straßenlärm wird lauter. Schnitt.

00:38 – 04:09

8.3.5 Drittes Sequenzprotokoll: Aytens Ausweisungsurteil

Ayten Öztürks Berufungsantrag, sie als Asylberechtigte wegen politischer Verfolgung in ihrem Heimatland anzuerkennen, wird abgelehnt und Ayten aus Deutschland ausgewiesen.

Sequenz 1

Fade In. Halbtotale auf eine Richterbank in einem Amtszimmer. Die Richterin in der Mitte und vier weitere Amtsvorsteher stehen hinter dem Pult und verkünden Aytens Ausweisung. „Im Namen des Volkes ergeht folgendes Urteil.“ Gegenschuss. Halbtotale auf Ayten, wie sie mit ihrem Anwalt und einer weiteren Frau hinter einem Tisch steht. Hinter der Dreiergruppe erkennt man Susanne und Lotte stehen. Der Anwalt zu Aytens Linken flüstert ihr etwas zu. Man kann kein Wort verstehen, hört nur ein Nuscheln im Hintergrund. Währenddessen wird die Zurückweisung des Berufungsantrags verlesen. Schnitt. Halbtotale auf Susanne und Lotte, wie sie hinter der Bande stehen. Weiterhin Verlesung des Urteils. Schnitt. Halbtotale auf Richterbank, wie zu Beginn der Sequenz. Nach Beendigung der Verkündung bittet die Richterin alle, Platz zu nehmen. Schnitt. Halbtotale auf Ayten, gleiche Kameraposition wie beim ersten Mal. Alle setzen sich. Die Richterin beginnt: „Frau Öztürk, Ihre Berufung konnte keinen Erfolg haben.“ Dabei Detail Aytens Gesicht, wie sie an der Kamera vorbei in die Ferne schaut. Lottes Umrisse unscharf im Hintergrund. Die Richterin erklärt, warum der Antrag abgelehnt wurde. Ayten dreht sich nach Lotte um. Lottes Silhouette wird fokussiert, Aytens Kopf unscharf. Schnitt. Detail Aytens Gesicht, nach Lotte umgedreht. Schnitt. Detail Lottes Gesicht. Schnitt. Die Richterin liest aus dem Gesetzbuch vor, wer als politisch Verfolgter Asylrecht in Deutschland gewährt bekommen kann. Halbtotale auf Lotte, wie sie hastig ein paar Sachen aus einem Schrank in ihrem Zimmer zerrt. Susanne kommt hinzu und sagt etwas, das man kaum versteht. Lotte stürmt an der Zimmertür vorbei. Kamera folgt mit Schwenk nach rechts. Stimme der Richterin wird unterbrochen. Lotte zu ihrer Mutter: „Wo hast du ihn versteckt?“ Susanne: „Ich hab doch deinen Pass nicht...“ Lotte unterbricht sie: „Hör auf mich anzulügen!“ und wirft dabei wütend Bücher aus dem Regal zu Boden. Susanne versucht, ihre Tochter zu besänftigen, doch diese stößt sie von sich. Richterin: „Im Zuge der Absicht zum Beitritt der Türkei zur europäischen Union...“ Schnitt. Lotte wühlt weiter durch ihre Sachen am Boden unter ihrem Schreibtisch. Susanne kommt ins Bild, geht zum Schreibtisch, nimmt Lottes Pass in die Hand, setzt sich auf die Bettkante und hält den Pass vor Lottes Gesicht. Stimme die Richterin hört man im Off. Dann Susanne: „Hallo. Schau mal, wie blind du bist.“ Lotte hält schwer atmend inne und schaut den Pass an. Richterin weiter: „Das Gericht erkennt ihre Situation nicht...“ Lotte nimmt den Pass an sich. Schnitt. Blick auf die Vorderfront des Hauses. Lotte kommt mit gepacktem Rucksack heraus, gefolgt von Susanne. Die Kamera folgt beiden mit einem Schwenk nach rechts, wie sie durch die Gartentür gehen. Schnitt. Lotte und Susanne kommen eine kleine Treppe hinunter zu einem Auto, das im Bildvordergrund ausschnitthaft zu erkennen ist. Aus dem Off hört man die Stimme der Richterin: „...kann nicht von der...“ Lotte verstaut das Gepäck im Auto, die Kamera schwenkt nach links, ein Taxi kommt ins Bild. Susanne

bleibt am Ende der Treppe kurz vor dem Taxi stehen. Lotte umarmt ihre Mutter, diese: „Pass auf dich auf.“ Lotte steigt ins Taxi. Kameraschwenk nach links, sie folgt Lottes Bewegungen. Das Taxi fährt nach rechts aus dem Bild. Susanne winkt und bleibt zurück.

00:00 – 02:21

Sequenz 2

Richtertext aus dem Off:

„Nach Artikel 16a Absatz 1 Grundgesetz, genießt als politisch Verfolgter Asylrecht, wer bei einer Rückkehr in seiner Heimat wegen seiner Rasse, Religion, Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe oder wegen seiner politischen Überzeugung Verfolgungsmaßnahmen mit Gefahr für Leib und Leben oder Beeinträchtigung seiner persönlichen Freiheit zu erwarten hat. Nach den Feststellungen des Gutachters muss das Gericht jedoch davon ausgehen, dass Sie, Frau Öztürk, politische Verfolgung in der Türkei nicht erlitten haben. Im Zuge des beabsichtigten Beitritts in die Europäische Union kann auch nicht mehr davon ausgegangen werden, dass Sie bei der Rückreise in die Türkei nach einem erfolglosen Asylverfahren mit körperlichen Misshandlungen, also mit Folter zu rechnen haben. Das Gericht erkennt Ihre schwierige Situation nicht, Frau Öztürk, und hält auch ihr politisches Engagement in der Türkei für glaubwürdig. Ich kann auch nachvollziehen, warum Sie vor einem Jahr illegal eingereist sind, aber nach den hier anzuwendenden rechtlichen Maßstäben kann nicht von einer asylrechtsrelevanten Gefährdung im Falle einer Rückkehr in die Türkei ausgegangen werden.“

8.4 Auswertung

8.4.1 Analyse der Rahmensequenz: Prolog und Epilog

Das erste Sequenzprotokoll stellt den Prolog des Films dar, der auch zugleich das Ende des Films ist. Der Film wird also von einer Rahmensequenz zusammengehalten, die Anfang und Ende zugleich ist. Bereits in der Eröffnungssequenz liegt der Verlust eines geliebten Menschen, Nejat hatte vorübergehend die Bindung zu seinem Vater verloren, der Tod, die Trauer und die Bewältigung des Schmerzes liegen zeitlich schon weit in der Vergangenheit, bevor der Film überhaupt mit seiner Geschichte begonnen hat. Schon in

dieser stilistischen Rahmung werden nicht nur einige inhaltliche und filmästhetische Charakteristika, sondern darüber hinaus auch markante Unterschiede zu Arslans Film deutlich. Zunächst einmal wird der Protagonist in einer Umgebung gezeigt, die weder urban noch spezifisch rural ist, es handelt sich um eine Tankstelle irgendwo in der Türkei. Es entsteht anfänglich leicht der Eindruck eines Roadmovies. Bevor überhaupt das erste Filmbild zu erkennen ist, hört man schon das sanfte Schlagen von Wellen und Vogelgezwitscher. Kurz darauf gleitet die Kamera nicht wie vielleicht bereits antizipiert über einen Strand, sondern über das verlassene Areal der Tankstelle. Erst mit der Wiederholung und Ausformulierung des Prologs am Ende des Films wird das Wellenschlagen mit dem entsprechenden Bild komplettiert: Nejat, wie er am Strand hockt und auf die Rückkehr seines Vaters vom Angelausflug wartet. So fängt der Film zuallererst auf der Tonebene ganz explizit mit dem Schluss der Erzählung an. Dieser Vorgriff impliziert einen nahtlosen Kreislauf, dass ein bereits ausgelöschtes Leben auf der anderen Seite, d.h. auf der Seite der Lebenden, seine Spuren hinterlässt und somit weiterhin besteht. So wie dies bei Lotte und Susanne war. Die Mutter, die durch den Tod ihrer Tochter dieser näher als je zuvor gekommen ist und mit ihrem eigenen Leben, das der verstorbenen Tochter und auch ihr eigenes wieder aufnimmt. Auch für Nejat war der Vater nach dessen Inhaftierung gestorben, denn, so erklärt er seinem Cousin in Istanbul, ein Mörder sei nicht sein Vater. Doch Nejat bekommt, anders als Susanne, die Möglichkeit, die Beziehung zu seinem Vater wieder aufzunehmen. Auch ein Kreis, der sich schließt, zum Glück für Nejat noch im Reich der Lebenden.

In der ersten Einstellung des Films schwenkt die Kamera ruhig über den Bereich der Tankstelle, bis sie ihren Protagonisten ins Bild fahrend gefunden hat. Während Nejat durch den Tankstellenshop schlendert, scheint es, als würde die Kamera stets vor ihm zurückweichen, um Nejat in der Halbtotale zu halten. Noch sind die Bilder ruhig aneinander gereiht, die Kamera folgt der Figur eher sachte, hier wird noch nicht mit schnellen Schnitten und Gegenschnitten gearbeitet. Nur während der Autofahrt Nejats nimmt die Kamera kurz dessen Perspektive ein, wie er durch zwei Tunnel fährt, bevor durch eine Ab- und anschließende Aufblende mit der Kapitelüberschrift „Yeters Tod“ der erste Akt des Filmes beginnt. Erst als der Anfang des Films auch das Ende zu markieren beginnt, kommen häufiger schnelle Schnittfolgen vor. Zunächst wird der Prolog exakt wiederholt, mit dem einzigen Unterschied, dass die Musik, die vorher eher im Hintergrund gespielt hat, nun lauter ist. Der Zuschauer kennt das Lied und die Geschichte des Musikers bereits und die Musik wird nun mehr in den Vordergrund gerückt um zu gewährleisten, dass dem Zuschauer die Melodie des Songs nicht entgeht.

Nejats Autofahrt nach Trabzon ist geprägt von zahlreichen Aufnahmen einer Standkamera, die sich häufig am Straßenrand befindet. Unterbrochen werden diese Aufnahmen durch Halbtotale auf Nejats Profil, wie er hinter dem Lenkrad sitzt. Die Kamera weiß also schon im Vorhinein, wo Nejat langfahren wird und nimmt auch strategisch wichtige Orientierungshilfen, wie Ortsschilder, ins Visier, damit auch der Zuschauer eine Idee von der Route bekommt. Es werden verschiedene Lichtverhältnisse im Laufe eines Tages und einer Nacht aufgenommen, um den Eindruck einer langen Autofahrt und dem Verstreichen von Zeit zu verstärken. Die Distanz, die Nejat bei seiner Reise zurücklegt, markiert die Kamera mit einer Einstellung, in der sie aus dem fahrenden Auto auf dem Rücksitz nach hinten hinaus filmt. Aber diese Kameraeinstellung kann auch so interpretiert werden, dass Nejat nicht nur räumliche Weglänge hinter sich bringt, sondern auch seine Einstellung gegenüber seinem Vater hinter sich lässt und nun bereit ist, einen Neuanfang mit ihm zu wagen. Die Ankunft Nejats in Trabzon wird mit einer Reihe von Landschaftsaufnahmen gekennzeichnet und der Aufnahme einer alten Frau, die auf einem Feld arbeitet. Hier bekommt der Zuschauer repräsentativ ein Bild von der Landschaft geboten, in der auch der Regisseur selbst familiäre Wurzeln hat. Letztlich erfährt Nejat, dass sein Vater zu einem Angelausflug aufs Meer gefahren ist und entscheidet sich am Strand auf ihn zu warten. Der Zuschauer blickt gemeinsam mit Nejat gen Horizont auf das Schwarze Meer. Ein Filmbild, dass bereits an sich mit einer Vielzahl von metaphorischen Bedeutungen aufgeladen ist. Es signalisiert Hoffnung und Neuanfang, es steht für eine Tabula Rasa, bei der alles möglich ist. Es ist weiters eine Verbindungsstrecke zwischen zwei Seiten, ein Weg, der Unbestimmtheit, aber ebenso viele Chancen in sich birgt. Das Meer als Hintergrund, welches offenbart, dass Nejat die Probleme und Beklommenheit seiner Vergangenheit überwindet, in dem Versuch der Bewusstwerdung seiner selbst, und die Liebe zu seinem Vater trotz allem ungebrochen ist: „The experience of the sea in many instances enables the protagonists to achieve a different kind of perspective and some kind of moral improvement within themselves”.³⁹⁴

Eingewoben in das Ende von Nejats Geschichte ist auch die Entlassung von Ayten aus dem Frauengefängnis. Zwar wird Ayten von einer ihrer Mitinsassinnen wegen des Verrats an ihren politischen Idealen verachtet und gedemütigt, doch Ayten ist nun stark genug um zu wissen, dass sie ihr Leben selbst in die Hand nehmen kann. Dieser Eindruck wird verstärkt, als Ayten auf der Fähre steht und auf den Bosphorus schaut. Auch hier birgt das Wasser symbolisch die Freiheit der Zukunft, und indem die Kamera langsam näher an Ayten heranfährt und sie damit in den Fokus nimmt, wird der Raum um sie herum immer

³⁹⁴Ludewig, Alexandra (2006): A German 'Heimat' further east and in the Baltic region?. Contemporary film as a provocation, in: Journal of European Studies, Nr. 36; 157, SAGE Publications, S. 157-179, S. 164

größer auch die ihr offenstehenden Möglichkeiten, ein neues Leben zu beginnen, spürbar. Der Bosphorus steht hier als Katalysator zur Befreiung und Selbstbestimmung³⁹⁵. Ayten hat sich seit Beginn des Films in ihrem Auftreten stark entwickelt. Sie versteckt sich nun nicht mehr hinter ihrem burschikosen Gebaren. Nun ist sie Susanne gegenüber fast schüchtern und unsicher, als diese ihr ihre Unterstützung ein neues Leben zu beginnen anbietet. In dieser Szene der Annäherung fährt die Kamera erneut langsam auf das Duo zu. Die Buchhandlung rückt damit nach und nach aus dem Blickfeld und es scheint, als würde durch die Kameraführung das zarte Band zwischen Susanne und Ayten immer enger geknüpft, bis sich beide Frauen schließlich in den Armen halten und gegenseitig Kraft geben.

Auch hier wurde eine abschließende „Beinahe-Begegnung“ integriert. Beide Frauen verlassen den Buchladen und Ayten geht ahnungslos an der Pinnwand vorbei, wo zuvor noch Nejets Suchplakat für Yeter gehangen hat. Der Platz ist frei geblieben, aber er ist im realen Leben dank Susanne für Ayten gefüllt worden.

8.4.1.1 Exkurs: Kazim Koyuncu

Bereits im Prolog kommt das Gespräch zwischen dem Protagonisten und dem Tankstellenwart auf eine außerfilmische Referenz zu sprechen, und zwar den Musiker Kazim Koyuncu. Der Musiker stammte aus der Schwarzmeerregion der Türkei und gehörte der südkaukasischen Ethnie der Lasen³⁹⁶ an. Schon als junger Mann verstarb Kazim an Lungenkrebs, eine Folge des Tschernobyl-Unglücks. Zu Lebzeiten bereits hochgeschätzt, da er nicht nur in den fünf in der Türkei gesprochenen Sprachen sang³⁹⁷, galt er darüber hinaus als der Sprecher seiner lasischen Volksgruppe, der es verstand, folkloristische Musik mit Rockelementen zu verbinden.³⁹⁸ Akin stellt hier einen apodiktischen Bezug zu realen Phänomenen in der Türkei her. Noch heute wird *Koyuncu Laz Rock* in der ganzen Türkei und auch von den jungen Urbanen in Istanbul gehört.³⁹⁹ Akin rückt also nicht nur den Musiker selber, sondern auch sein persönliches Faible für

³⁹⁵Ludewig, Alexandra (2006): A German 'Heimat' further east and in the Baltic region?. Contemporary film as a provocation, in: Journal of European Studies, Nr. 36; 157, SAGE Publications, S. 157-179, S. 169

³⁹⁶Online-Portal *Enzyklo*. *Online Enzyklopädie*, unter: <http://www.enzyklo.de/Begriff/Lasen> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁹⁷Kazim Koyuncu, in: Online-Portal *Mondomix, Worldwide Music and Culture*, unter: http://kazim_koyuncu.mondomix.com/en/artiste.htm (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁹⁸Lachnit, Peter (12.11.2006): Rebellischer Sohn des Schwarzen Meeres. Kazim Koyuncu, Begründer des Laz Rock, in: Online-Portal *OE1 ORF.at*, unter: <http://oe1.orf.at/artikel/202821> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

³⁹⁹Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

alle Arten von Musik in den Vordergrund, wie er auch schon 2004 mit seinem Dokumentarfilm „Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul“ für die musikalische Vielfalt in Istanbul gemacht hat. Aber auch die Minderheitenproblematik der Kurden im monopolistischen Staat Türkei hat er mit seinem musikalischen Dokumentarfilm zur Sprache gebracht. Akin thematisiert mit seiner Referenz auf Koyuncu im weitesten Sinne die weit in die Geschichte der topografischen Region um die Schwarzmeerküste zurückreichende ethnische und religiöse Diversität.

Mit der Erwähnung Kazim Koyuncus reiht Akin sich weiters in die landläufige Meinung vieler Bewohner der Schwarzmeerküste ein, die behaupten, aufgrund der Tschernobylkatastrophe Folgeerkrankungen in Form von Krebs erlitten zu haben, ein Verdacht der seitens der Regierung vehement dementiert wird.⁴⁰⁰ Darüber hinaus war Kazim Koyuncu Umweltaktivist und wurde als politischer Separatist verurteilt, da er sich zum Beispiel entschieden gegen die Errichtung eines Nuklearreaktors in Sinop eingesetzt hat, und durch sein polyglottes Gebaren die Einheit des Landes bedroht haben soll⁴⁰¹. Hier lässt sich erneut eine über den Film hinausweisende Parallele zum Regisseur nachweisen. Auch Akin hat mit seinem Film *Der Müll im Garten Eden* (2009) den Bewohnern des kleinen Bergdorfes Cumburnu, die sich gegen das Umfunktionieren seitens des türkischen Staates in eine Müllhalde zur Wehr zu setzen versuchen⁴⁰², eine starke mediale und öffentlich unterstützende Stimme gegeben. Bereits hier wird implizit Akins Kritik an den profitgelenkten Strukturen des türkischen Staates und dessen interessenorientierten Justizsystem zum Ausdruck gebracht. Eine kritische Haltung des Regisseurs, die im Verlauf des Films noch deutlicher zum Tragen kommt, etwa wenn Lotte sich nach Kräften bemüht, ihre Freundin Ayten aus dem Gefängnis zu holen. Wobei Akin im letzteren Beispiel anhand der Figurenentwicklung inhärent kritisch Stellung bezieht, dies im Kontext des Prologs allerdings nicht so leicht ersichtlich ist. Abgesehen davon, dass Nejat auf dem Weg nach Trabzon ist — dem Herkunftsort von Akins Eltern weit in der östlichen Schwarzmeerküstenregion der Türkei — und dass der Musiker ungefähr im Alter des Protagonisten gestorben ist, erfüllen die Erläuterungen des Tankstellenwirts in der Organisation der Erzählung auf den ersten Blick keine weitere sinngebende Funktion. Erst durch eine genauere Analyse und Recherche des erwähnten Musikers wird deutlich, dass mit dieser Unterhaltung bereits eine Vielzahl der gesellschaftspolitisch relevanten

⁴⁰⁰Anlässlich des 24. Jahrestages von Tschernobyl, in: Online-Portal *Karadeniz Isyandadır*, unter: http://www.karadenizisyandadir.org/web/index.php?option=com_content&view=article&id=286: einladung-zum-kadikoey-meeting-am-25-april&catid=90:deutsch&Itemid=343 (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

⁴⁰¹Lachnit, Peter (12.11.2006): Rebellerischer Sohn des Schwarzen Meeres. Kazim Koyuncu, Begründer des Laz Rock, in: Online-Portal *OE1 ORF.at*, unter: <http://oe1.orf.at/artikel/202821> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

⁴⁰²Homepage *Der Müll im Garten Eden*, unter: <http://www.dumpingwasteinparadise.org/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Themen des Films angesprochen werden: Aytens Leben als separatistische Aktivistin, die für ihr politisches Engagement aus ihrem eigenen Land fliehen muss; Lottes Hilfslosigkeit angesichts der Undurchdringbarkeit des türkischen Justizsystems, dessen interessenorientierte Gesinnung sich ganz klar offenbart, als Ayten bei der Aufklärung um Lottes Ermordung um Kooperation gebeten wird. Im Handel um Informationen wird ihr in erpresserischer Manier Wohlgesinnung seitens der Justiz bei ihrer Urteilsermittlung zugesichert. Denn, so die Männer in Anzügen, die Ayten in Bedrängnis zu bringen versuchen, wichtige Männer aus Deutschland würden ihnen bereits unangenehme Fragen stellen. Ayten nimmt den Deal nicht an.

8.4.2 Analyse der Sequenz: Susannes Verlustschmerz

Der erste Teil dieser Sequenzanalyse ist im zweiten Kapitel des Films, Lottes Tod. Mit In der Kameraführung vergleichbar mit dem zweiten Analysesegment dieses Kapitels, hat die Haltung der Kamera maßgeblichen Einfluss auf die Wahrnehmung des Zuschauers. Lotte befindet sich in Istanbul und erklärt ihrer Mutter übers Telefon, dass ihr Aufenthalt dort wohl auf unbestimmte Zeit ausgedehnt werden wird. Zwar betont Lotte Susanne gegenüber mehrmals, dass ihre Entscheidung, Ayten vorbehaltlos Beistand zu leisten, unwiderruflich sei und ihrem Leben endlich einen Sinn geben würde, doch auf der Bildebene, wo Lotte beinahe eingekeilt in der düster beleuchteten Telefonzelle der Hotelloobby hockt und die Kamera konsequent langsam von der Figur zurückfährt, wird Lottes Einsamkeit spürbar. Ihr Mutter gibt ihr unmissverständlich zu verstehen, dass ihre Tochter ab sofort auf sich allein gestellt ist, da sie das Verhalten von Lotte weder gutheißt noch zu unterstützen bereit ist, sondern Lotte zudem ist verzweifelt ob dieses Unverständnisses ihrer Mutter, schreit ihr wütend und ratlos in das von Susanne bereits abrupt beendete Gespräch hinterher. In diesem Moment hat die Kamera ihre größtmögliche Distanz zur Figur der Lotte erreicht und somit um sie herum einen Raum eröffnet, in dem Lottes Entschlossenheit und zugleich Einsamkeit ein Echo findet und für den Zuschauer greifbar wird. Einerseits wird die Figur bildlich fokussiert, nicht nur durch die Kamerafahrt an sich, sondern auch durch das somit sichtbar werdende hölzerne Telefongehäuse in dem Lotte kauert, und gleichzeitig wird ihre Bedrängnis ihrem Gefühl zu folgen und damit den endgültigen Bruch mit ihrer Mutter in Kauf nehmen zu müssen spürbar. So wie hier mittels der Kamerahaltung ganz diffizil und feinsinnig Zuschauerwahrnehmung gesteuert wird, geschieht dies nicht nur auch im zweiten Teil dieser Sequenzanalyse, sondern ebenso in der Schlussequenz, wie oben bereits

ausgeführt, wo Ayten und Susanne sich eine Weile im Arm halten und die Kamera sich langsam auf das Figurenpaar zubewegt.

Die Fortsetzung dieses Handlungsstrangs steht ganz zu Beginn des dritten Filmkapitels „Auf der anderen Seite“. In der letzten Einstellung bevor das dritte Kapitel des Films eingeläutet wird, sieht man noch aus dem Atatürk Flughafengebäude hinaus, wie ein Sarg über eine Rampe in ein Flugzeug geladen wird. Es ist der Leichnam von Lotte, der nach Hause überführt wird. Musikalisch ist diese Einstellung mit hohen, redundant rhythmischen Tönen unterlegt. Die Musik dauert an, die Einstellung geht in ein schwarzes Bild über und die Kapitelüberschrift wird eingeblendet. Mit der darauffolgenden Aufblende blickt man erneut auf ein Flugzeug mit Laderampe, diesmal werden die Gepäckstücke entladen. Wie bei einem Spiegelbild wird zwischen den beiden Kapiteln eine Verbindung auf der kompositorischen Bildebene hergestellt und deren Einheit durch die durchgängige Musik betont. Mit der nächsten Einstellung erkennt man Ali bei der Passkontrolle, und der Zuschauer weiß, dass er gerade in Istanbul gelandet ist. Allerdings stellt sich heraus, dass er nicht freiwillig da ist. Er wird von zwei Beamten mitgenommen, da er aus Deutschland ausgewiesen wurde. Während sich diese Szene im Vordergrund abspielt, kommt dahinter Susanne ins Bild, steht direkt hinter Ali und wird in dem Moment fokussiert, und somit auch in die Aufmerksamkeit der Zuschauer gerückt, als Ali mit den Beamten aus dem Bild verschwindet. Dies ist eine für die Struktur des Films typische „Beinahe-Begegnung“-Szene. Zwar weiß der Zuschauer bereits, dass das Leben von Susanne und Ali in indirekter Weise miteinander verknüpft sind, die Figuren selbst sind ahnungslos. Ali und Susanne werden sich niemals direkt begegnen, doch durch Susannes Wirkung auf Nejat, wird sie das Leben von Ali beeinflussen. Eine weitere ähnliche „Beinahe-Begegnung“, die in der filmischen Umsetzung exakt wie die eben beschriebene angelegt ist, findet man im zweiten Kapitel des Films „Lottes Tod“. Lotte hat sich bereit erklärt, ihre Freundin Ayten bei der Suche nach ihrer Mutter zu unterstützen. Beide sitzen im Auto und studieren den Stadtplan von Bremen, auf der Suche nach dem vermeintlichen Schuhgeschäft, in dem Yeter vorgibt zu arbeiten. Als das Auto mit den beiden jungen Frauen im Vordergrund aus dem Bild fährt, kommt hinter ihnen eine Straßenbahn ins Blickfeld, in der Nejat mit Yeter sitzt, die gerade aus dem Krankenhaus kommen, nachdem Ali einen Herzinfarkt erlitten hatte. Hier ist die schicksalhafte „Beinahe-Begegnung“ noch heftiger zu spüren, da Mutter und Tochter, beide auf der Suche nacheinander, aneinander vorbeifahren und damit ihr Schicksal besiegelt scheint, dass sie sich in diesem Leben nicht mehr wiedersehen werden.

Aus Sicht der Kameraführung ist die hier gewählte Sequenz allerdings aus einem weiteren Grund auffallend: Susanne kommt vorläufig in einem Hotelzimmer in Istanbul unter. Die

Kamera befindet sich in der äußersten, oberen Ecke des Zimmers als Susanne hineintritt und wechselt die gesamte Szene hindurch nicht ihre Position. Das Zimmer ist in warmen Farbtönen gehalten, mit aufwändig drapierten Vorhängen, Teppichboden und einem großen Bett in der Mitte ausgestattet. Susanne ist ganz in schwarz gekleidet, womit sie ihre Trauer um den Verlust ihrer einzigen Tochter zeigt. Der Hotelpage erklärt Susanne zwar die Minibar, TV etc., aber auf die Frage hin, ob Susanne noch irgendetwas brauchen würde, reagiert diese nur mit einem stummen Blick. Langsam stellt sie ihr Gepäck auf das Bett und sinkt auf die Bettkante nieder. Sie wirkt klein und verloren in dem übermäßig dekorierten Hotelzimmer, als sie einfach nur für einen Moment da sitzt, in diesem durch die Kameraperspektive unendlich groß wirkenden Raum. Während der ganzen Szene erfolgen keine Schnitte, sondern Überblendungen, die zum einen zur Zeit- und Handlungsraffung dienen. Zum anderen geben sie der Szene weiche Konturen, implizieren Behutsamkeit und sorgsame Rücksicht auf die Gefühle der Figur. Damit scheint es, als würde die Kamera Susanne respektvoll den größtmöglichen Raum gewähren, um zu trauern und sich über ihre nächsten Schritte klar zu werden. Ihre Trauer und Kraftlosigkeit versucht Susanne mit einem Schnaps aus der Minibar wegzuspülen, legt sich dann doch aufs Bett nieder. Mit der nächsten Überblendung ist es Nacht und man hört sie schluchzen, das Zimmer ist nur spärlich beleuchtet und man kann Susanne nicht deutlich sehen. Zu aller erst hört man nur ihren Kummer. Erst als sie anfängt, hilflos mit den Armen zu rudern, wird sie sichtbar. Es folgt ihr Anruf bei Nejat Aksu, dem sie auf den Anrufbeantworter spricht und Susanne verweilt noch einen Moment regungslos im Zimmer bevor sie am Nachmittag — das Zimmer ist bereits wieder dunkel und Draußen ist es grau — das Zimmerfenster öffnet und endlich einen Schritt auf ihre neue Umgebung zu macht.

8.4.3 Analyse der Sequenz: Aytens Ausweisung aus Deutschland

Besonders an dieser Szene ist, dass während der Verlesung des Urteils und damit der Begründung für Aytens Ausweisung aus Deutschland die Gerichtsszene nur zu Beginn ins Bild gesetzt wurde. Der Hauptteil der Sequenz zeigt, wie Lotte panisch nach ihrem Pass sucht, während auf der Tonebene die Urteilsverkündung besprochen wird, und Ayten schon in Istanbul im Frauengefängnis sitzt. Nicht nur auf Ton- und Bildebene, sondern auch in der Handlung werden hier große, zeitraffende Sprünge unternommen. Dies hat zur Folge, dass dem Zuschauer klar wird, wie schnell nach dem Urteilsspruch die Abschiebung vonstattengeht und wie verzweifelt Lotte dem gegenübersteht. Es sei

weilers angemerkt, dass die Einstellungen zu Beginn der Sequenz, d.h. dem Beginn der Verhandlung, in einem recht kleinen, ganz in weiß gehaltenen Raum stattfinden. Die Beleuchtung ist kühl und neben der Farbe Weiß herrscht ausschließlich Schwarz vor. Ein starker optischer Gegensatz, der der Szenerie eine formell-graphische Hervorhebung verleiht. Auch sind diese beiden Farben die hellste und dunkelste unbunte⁴⁰³ Farbe im Farbspektrum. Weiß steht im westlichen Kulturkreis auch symbolisch für Reinheit und Tugend, eine Analogie zu Aytens Unschuld. In der islamischen Tradition gilt die Angabe über Hell-Dunkelqualitäten von Farben:

Gemäß der mystischen Auffassung im Islam ist Licht die Spiritualität der F., und F. ist die Körperlichkeit des Lichtes. Demgemäß ist Weiß die F. der Intelligenz [...].⁴⁰⁴

Es könnte sich interpretieren lassen, dass Akin in dieser Szene das deutsche Rechtssystem anprangert, da Aytens Ausweisung auf falschen Annahmen bzw. dem Miss- und Unverständnis von Umständen beruht. Ebenso korreliert die Bedeutung der Farbe Weiß mit der schmerz erfüllten Situation: „Die Shiiten, aber auch die Qarmaten bevorzugten dagegen Weiß als Zeichen des Schmerzes.“⁴⁰⁵

Die Farbe Schwarz steht im Islam für Negatives:

Schwarz wird aber auch mit allem Negativen verbunden, mit unaufrichtigen Menschen und schlechten Nachrichten. Schwarz ist die Farbe der Finsternis, des Fluches und der Hölle, daher wird in Teilen der islamischen Welt vermieden, den Begriff für „schwarz“ auszusprechen. Schwarz wird mit Rache und Aufruhr verbunden [...] Schwarz ist allerdings nicht die Farbe der Trauer; in Teilen der islamischen Welt wird weiß als Trauerfarbe aufgefaßt, manchmal auch dunkelblau.⁴⁰⁶

In diesem Sinne entspricht die vom farblich kontrastreiche Raum ausgehende Härte dem Richterspruch. Lotte und Ayten sind dem Urteil und den damit einhergehenden Konsequenzen hilflos ausgeliefert.

⁴⁰³ „Unbunt — Neutrale Lichtempfindung als Ergebnis der Mischung von allen Wellenlängen des Spektrums in physikalisch gleicher Strahlungsstärke“, Buschendorf, Hans-Georg [Hrsg.] (1989): Lexikon Licht- und Beleuchtungstechnik, Verlag Technik, 1. Auflage, Berlin

⁴⁰⁴ Online-Portal Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, unter: http://www.bpb.de/popup/popup_lemmata.html?guid=VHMHQY (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

⁴⁰⁵ Lexikoneintrag Kleidung, in: Khoury, Adel Theodor / Hagemann, Ludwig / Heine, Peter [Hrsg.] (1998): Lexikon des Islam. Geschichte — Ideen — Gestalten, Herder Verlag GmbH, Freiburg, S. 850

⁴⁰⁶ Lexikoneintrag Farben, in: Kleines Islam Lexikon. Geschichte, Alltag, Kultur, 5. aktualisierte und erweiterte Auflage, Verlag C.H. Beck oHG, München, S. 100

Noch im Gericht wird durch die Detailaufnahme von Ayten's Gesicht deutlich, dass sie ganz genau zu wissen scheint, was nun auf sie zukommt. Ihre Augen wandern ein wenig unkonzentriert durch den Raum, weil sie sich in ihren Gedanken schon auf ihren Verbleib im Istanbuler Frauengefängnis einstellt. Sie zeigt ihre Angst nicht direkt, vielmehr weiß sie ihre Gefühle unter Kontrolle zu halten. Dennoch schaut sie sich nach Lotte um, denn sie weiß nicht, ob dies die letzte Möglichkeit ist, ihre Freundin zu sehen. Lotte hingegen steht der Schock unbeherrscht ins Gesicht geschrieben. Sie kann sich und ihre Angst kaum kontrollieren, Susanne spürt dies und hält die Hand ihrer Tochter fest. Als Ayten sich zu Lotte umdreht und diese gefasst anblickt, scheint sich Lotte ein wenig zu fangen. Diese kurze Einstellung zeigt ganz subtil die Verbindung zwischen den beiden Frauen auf. Als Lotte sich allerdings auf dem Weg machen will, um Ayten nachzureisen, ist sie wieder völlig ihrer blinden Verzweiflung unterworfen. Panisch durchwühlt sie ihr gesamtes Zimmer nach ihrem Pass und beschuldigt sogar ihre Mutter, ihr diesen wissentlich vorzuenthalten. Kurz wird die Urteilsbegründungsverlesung unterbrochen, und als sich die Blicke der beiden Frauen treffen, richtet Lotte all ihre Wut auf ihre Mutter und schreit sie an, sie solle aufhören sie anzulügen. Susanne reagiert hilflos und kann weder ihr Tochter verstehen noch besänftigen. Lottes Pass liegt auf ihrem Schreibtisch, und Susanne hält ihn ihr und ihre blinden Wut ins Gesicht. Susanne bleibt nichts anderes übrig, als ihre Tochter gehen zu lassen und zu hoffen, dass sie weiß, worauf sie sich eingelassen hat.

Mit der Verlesung der Ausweisungsbegründung, hinterfragt Akin kritisch die in Deutschland gängigen Asylverfahren. Dem Zuschauer wurde bereits gezeigt, wie die türkische Polizei auf politische Aktivisten in Istanbul reagiert und dass staatskritische Einstellungen mit harten Strafmaßnahmen geahndet werden. Beim Abtransport der Frauen aus Ayten Wohngemeinschaft, rufen diese laut ihre Namen, damit die umstehenden Menschen wissen, wer festgenommen wird, also öffentliches Bewusstsein geschaffen wird. Allerdings reagieren die Passanten mit Beifall für die Polizei. Die Frauen haben Angst, in einem der überfüllten Gefängnisse in Vergessenheit zu geraten, da eine Entlassung unter Beibehaltung ihrer politischen Einstellung utopisch ist. Auch Ayten reagiert so, als sie in Deutschland bei einer Polizeikontrolle entdeckt und festgenommen wird. Auch macht der Regisseur seine persönliche Einstellung bzgl. des deutschen und türkischen Rechtssystems deutlich: nämlich, dass nicht nur in der Türkei ein parteiisches Rechtssystem operiert, sondern vielmehr, dass in Deutschland ein entsprechendes Wissen über diese Zustände fehlt. Es werde scheinbar davon ausgegangen, dass, eben gerade mit den EU-Beitrittsplänen der Türkei, auch dort ein entsprechendes, demokratischen Gesetzen gemäßes Rechtssystem wirkt, und Ayten keinerlei Befürchtungen haben müsste in der Türkei ihrer persönlichen Freiheit beraubt werden zu

können, da ihr politisches Engagement nach deutscher Rechtsauffassung nicht ausreichend radikal ist.

8.4.4 Die Figuren und ihr Verhältnis zueinander/Themen, Motive

Es werden in diesem Film auf unterschiedlichen Ebenen sowohl zahlreiche zwischenmenschliche als auch politisch aktuelle Themen aufgegriffen. Diese sind jeweils an die Figuren und ihr Verhältnis zueinander geknüpft. Im Folgenden sollen in drei Gruppierungen, jeweils um die Protagonisten Nejat und Susanne aufgestellt, die sechs wichtigsten Figuren in ihren Konstellationen differenziert werden.

8.4.4.1 Nejat Aksu, sein Vater Ali und Yeter

Da ist zunächst die Beziehung zwischen Nejat und seinem Vater Ali. Nejat ist Anfang/Mitte Dreißig und lebt allein in Hamburg, wo er als Professor für deutsche Literatur arbeitet. Seine Vorlesungen hält er eher lustlos und wenig ansprechend. Sein Vater lebt in Bremen, ist verwitwet und in Pension. Er wohnt in einem kleinen Reihenhaushaus, hat auf seiner Veranda ein kleines Tomatenbeet eingerichtet, um das er sich kümmert und geht mit Vorliebe auf die Pferderennbahn zum Wetten und gelegentlich ins Prostituiertenviertel der Stadt. Während Nejat fließend Deutsch spricht, in Gegenwart seines Vaters mal Deutsch mal Türkisch redet, spricht Ali nur gebrochen Deutsch und redet daher die meiste Zeit Türkisch. Bereits diese Konstellation — und das stereotype Tomatenbeet, das Ali pflegt und hegt — thematisiert den Generationsunterschied zwischen türkischen Einwanderern und ihren Kindern. Ali beherrscht scheinbar nur die wichtigsten deutschen Vokabeln, während sein Sohn zwar Türkisch sprechen kann, aber sich scheinbar in der deutschen Sprache wohler fühlt. Diese Annahme, und dass Nejat sich bewusst im deutschen Kulturkreis verortet, wird untermauert durch die Tatsache, dass dieser Germanistikprofessor ist. Nejat ist für eine Vorlesung an der Uni Bremen aus Hamburg angereist und wohnt in dieser Zeit bei seinem Vater. Er schließt sich seinem Vater zum Besuch der Pferderennen an, und um ihren Sieg zu feiern, lädt Ali seinen Sohn auf ein Eis ein, etwa so, wie sich ein Vater liebevoll um seinen kleinen Sohn kümmert. Doch es wird schnell deutlich, dass Ali auf recht derbe Art und Weise seinen Sohn nach seinem Liebesleben auszufragen versucht. Nejat hingegen federt die Zudringlichkeit seines Vaters gekonnt ab. Es entsteht hier der Eindruck, dass Ali mit seinem erwachsenen Sohn nicht

viel anzufangen weiß. Wie einem kleinen Kind kauft er ihm ein Eis, und wie es sich scheinbar zwischen Männern gehört, meint er mit seinem Sohn grobschlächtig über sein Liebesleben diskutieren zu können. Nejat hingegen will sich nicht auf das Niveau einer taktlosen Unterhaltung herablassen. Ihn interessiert viel mehr, ob sein Vater schon das Buch gelesen hatte, das er ihm mitgebracht hat. Ganz klar wird Ali hier als grob und ungehobelt gezeigt, ein alter Mann mit Herzproblemen, der sein Leben auf ein paar wenige elementare Freuden — Geld, Sex und Alkohol — ausgerichtet hat. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, als Ali nach einem Aufenthalt im Krankenhaus wegen eines Herzinfarktes seinen Sohn fanatisch danach ausfragt, ob dieser in seiner Abwesenheit mit Yeter geschlafen hätte. Ein blindwütiges Gespinnst, auf das Nejat nur mit stiller und empörter Resignation antworten kann. Alis Sohn erscheint mithin etwas feinfühlicher als der Vater zu sein. Er widmet sich der Literatur, kümmert sich um seine Bildung und versucht, auch seinen Vater daran teilhaben zu lassen. Beide scheinen mit der Art des jeweils anderen nicht viel anzufangen zu wissen. Ali lernt bei seinen Besuchen im Prostituiertenviertel der Stadt Bremen die Türkin Yeter kennen. Ihre Nationalität geniert ihn zunächst, hält ihn aber nicht davon ab, ihre Dienste in Anspruch zu nehmen. Vielleicht aus Einsamkeit und dem Wunsch nach einem Gefühl von Vertrautem und Heimat, macht Ali mit Yeter einen Deal: Er bezahlt sie, um mit ihm zu leben und mit ihm zu schlafen. Yeter geht auf den Handel ein, zieht bei Ali ein und lernt auch Nejat kennen. Yeter scheint aus den Erfahrungen in ihrer Vergangenheit als eine sehr selbstsichere Frau hervorgegangen zu sein. Sie lässt sich weder von den Türken beeindrucken, die ihrem Beruf auf die Schliche gekommen sind und nun versuchen, sie durch Drohungen und moralische Predigten von ihrem Lebensweg abzubringen, noch lässt Yeter es zu, dass Ali sie in ihrer Lebensgemeinschaft wie eine Leibeigene behandelt. Der betrunkene Ali gerät daraufhin in Rage und schlägt Yeter, die dabei unglücklich stürzt und an den Folgen dieses Sturzes stirbt. Nejat steht Yeter zunächst skeptisch gegenüber, wird durch den Aufenthalt seines Vaters im Krankenhaus aber gezwungen, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Da erfährt er, dass diese eine Tochter hat, Ayten, die in Istanbul lebt und die sie sehr vermisst, von der sie aber schon seit langem keine Nachricht mehr erhalten hat. Auch weiß Ayten nicht, womit ihre Mutter ihr Geld verdient. Yeter schickt ihrer Tochter gelegentlich ein Paar Schuhe und lässt ihre Tochter damit in dem Glauben, dass sie Schuhverkäuferin sei. Nach Yeters Tod kehrt Nejat seinem Vater den Rücken und reist nach Istanbul, um Yeters Tochter ausfindig zu machen und finanziell beim Studium zu unterstützen. Vielleicht fühlt er sich der toten Yeter gegenüber verpflichtet und versucht damit, ihren Tod zu sühnen. Er wird Ayten trotz seiner anfänglichen Bemühungen jedoch niemals finden. Stattdessen findet er in Istanbul eine neue Heimat, er kauft einen deutschen Buchladen, eine scheinbar ruhige Oase in der ansonsten hektischen Stadt. Er lebt dort recht

zurückgezogen, begegnet Aytens Freundin Lotte, die er bei sich zur Untermiete aufnimmt, lernt Lotte aber nicht näher kennen. Nach ihrem Tod kommt ihre Mutter Susanne nach Istanbul, auf den Spuren ihrer verstorbenen Tochter und wohnt ebenfalls bei Nejat, in Lottes ehemaligem Zimmer, zur Untermiete. Nejat und Susanne kommen sich näher, und angeregt durch Susannes Bemühungen, das Leben ihrer Tochter weiterzuführen und dieser damit näher zu kommen, will auch Nejat seinem Vater eine neue Chance geben. Ali ist nach seiner Abschiebung aus Deutschland in seine Heimat Trabzon zurückgekehrt, wo Nejat schließlich auf dessen Rückkehr von einem Fischerausflug erwartet.

8.4.4.2 Ayten, Lotte und Susanne

Ayten ist Yeters Tochter und lebt in Istanbul. Sie ist in einer regierungskritischen Gruppierung politisch aktiv. Ayten lebt in einer Wohngemeinschaft mit gleichgesinnten Frauen und wird nach der Eskalation einer Demonstration am 1. Mai polizeilich verfolgt. Nach der Razzia in ihrer Wohnung und dem Abtransport der Frauen unter dem Beifall der umstehenden Bevölkerung flieht Ayten mit Hilfe von Unterstützern und unter falschen Namen nach Bremen, wo sie sich unvermittelt auf die Suche ihrer Mutter Yeter begibt. In Deutschland lebt sie unter dem Decknamen Gül Korkmaz. Ayten wird gemeinsam mit anderen Frauen in einer kleinen Wohnung untergebracht, angewiesen sich unauffällig zu verhalten, und essen könne sie am günstigsten in der Uni-Mensa. Dort lernt sie die Studentin Lotte kennen. Lotte studiert Englisch und Spanisch und fragt Ayten so lange beharrlich aus, bis diese sich ihr schließlich anvertraut. Die beiden können sich nur auf Englisch unterhalten. Lotte beschließt augenblicklich, Ayten zu helfen, nimmt sie im Haus ihrer Mutter Susanne auf und bald verlieben sich die beiden Frauen ineinander. Lotte hat einen sehr ausgeprägten sozialen Sinn, erlebt gerne Abenteuer und war vor kurzem für einige Monate in Indien unterwegs. Sie ist froh und stolz, Ayten helfen zu können, so kann sie auch gegen die kleinbürgerliche Einstellung ihrer Mutter rebellieren, die von dem unangekündigten Einzug Aytens, einer Fremden, nicht gerade begeistert ist. Lotte lässt sich vom Wesen Aytens mitreißen, erkennt in ihr die Chance auf ein abenteuerliches und etwas gefährliches Leben abseits von Konventionen. Ayten zu unterstützen gibt Lotte das Gefühl, gebraucht zu werden und in ihrem Leben eine vermeintliche Sinnhaftigkeit. Sie verhält sich im Grunde nicht anders als das ihre Mutter in ihrem Alter getan hat, wie sich später noch herausstellen wird.

Ayten erscheint sehr rational, bewegt sich selbstsicher und burschikos und ist überzeugt von ihren politischen Idealen. Ayten entspricht nicht dem gängigen Bild von türkischen

Frauen. Sie weigert sich Kleidung amerikanischer Marken zu tragen und diskutiert mit Susanne entschieden und leidenschaftlich gegen den Beitritt der Türkei in die EU. Susanne führt ein beschauliches Leben in einem Vorort Bremens. Ihren Alltag strukturiert sie in leicht lethargischer Manier und sie ist von der Präsenz Ayten wenig erfreut. Im Gegensatz zu ihrer Tochter lebt Susanne mit einer Auffassung von Recht und Ordnung, ist mit dem unsteten Lebensentwurf ihrer Tochter wenig einverstanden und versucht sie und Ayten zu maßregeln. Sie unterstellt Ayten, eine Person zu sein, die nur der Rebellion wegen rebelliert — und fühlt sich dabei vielleicht an ihre eigene Jugend erinnert: Susanne war als Jugendliche per Anhalter durch Indien gereist, da das damals so angesagt gewesen sei, wie sie behauptet. Das anfängliche Verhältnis zwischen Susanne und Ayten ist sehr angespannt, Susanne ist mit den Umgangsformen der Fremden nicht einverstanden. Ayten erinnert sich wieder daran, ihre Mutter aufsuchen zu wollen. Auf der Suche nach Yeter geraten Lotte und Ayten in eine Polizeikontrolle, auf welchem Wege Ayten entdeckt wird und nach einem einjährigen Asylverfahren aus Deutschland ausgewiesen und in Istanbul in ein Frauengefängnis gebracht wird. Die Kosten für das Verfahren übernimmt Susanne. Nachdem Lotte Ayten Hals über Kopf nachgereist ist, reißt Susannes Geduldsfaden und sie weigert sich, ihre Tochter bei diesem Unternehmen weiterhin zu unterstützen. Lotte, die sich so gerne über staatliche Regulierungen empört, ist angesichts des willkürlichen Justizsystems der Türkei schockiert, schafft es aber dennoch, eine Besuchserlaubnis im Gefängnis zu erwirken. Jedoch wird sie kurz darauf, bei dem Versuch Ayten aus dem Gefängnis zu holen, unabsichtlich von einem Straßenzug erschossen.

Susanne macht Nejat in Istanbul ausfindig, um über die letzten Wochen im Leben ihrer Tochter Einblick zu bekommen. Nejat verhält sich Susanne gegenüber sehr zurückhaltend, unterstützend und feinsinnig. Er lässt sie in Lottes Zimmer wohnen und die beiden freunden sich immer mehr an und entwickeln eine Beziehung, die über den gemeinsamen Nenner Lotte hinausgeht. Susanne lernt durch die Tagebucheinträge ihrer Tochter nicht nur selbige besser kennen, vielmehr wird sie durch die Notizen ihrer Tochter an ihre eigene Jugend und Lebendigkeit erinnert und findet einen neuen Zugang zu der Frau, die sie einst in jungen Jahren war. Sie kommt damit ihrer Tochter Lotte im Tod näher, als sie es je zuvor im Leben gewesen ist. Susanne führt die Aufgaben ihrer Tochter in Istanbul weiter, sie hilft Ayten, die nach der Benachrichtigung von Lottes Tod von Schuldgefühlen geplagt wird, aus dem Gefängnis zu kommen und nimmt sie nach der Freilassung in ihre Obhut. Die Figur der Susanne gewinnt im Verlauf der Erzählung an Dynamik, Selbstbestimmung und Lebendigkeit, denn sie hat durch das Leben und den Tod ihrer Tochter ihrem eigenen Leben einen neuen Sinn geben können. Ayten's Fassade der Unzugänglichkeit und Kompromisslosigkeit bricht mit dem Tod Lottes jäh ein. Sie

entpflichtet sich ihrer politischen Ideale, die ihr vormals einen Sinn im Leben gegeben haben und wird daraufhin aus dem Gefängnis entlassen. Ayten lässt Gefühle zu, die sie zwar verletzlich machen, aber zwischen ihr und Susanne Nähe und Vertrauen zulassen. Mit der Unterstützung von Susanne ergreift Ayten die Chance, ein neues Leben zu beginnen. Auch Nejat wird durch Susanne und ihrem Schicksal klar, dass er sich und seinem Vater eine zweite Chance geben sollte. In einem Gespräch über eine Passage, die sowohl im Koran als auch der Bibel vorkommt, in der Abrahams Glaube an Gott durch den Befehl seinen Sohn für Gott zu opfern geprüft wird⁴⁰⁷, erinnert sich Nejat an die bedingungslose Liebe seines Vaters, der ihm im Zusammenhang mit der Geschichte einst versichert hatte, sich für das Leben seines Sohn sogar Gott zum Feind machen würde. Nejat erkennt in diesem Augenblick in seinem alten, verhärteten Vater wieder jenen liebenden Vater, den er als Junge gekannt hatte.

8.4.5 Ästhetik: Kamera, Ton, Inhalt, Form

Akin ist bekannt für seine stets recht temporeichen Filme. Dabei probiert er gerne unterschiedliche Genres aus und lässt sich nicht auf ein bestimmtes festlegen. So hat auch der hier analysierte Film Momente eines Roadmovies, etwa wenn Nejat mit dem Auto von Istanbul nach Trabzon fährt, oder auch dokumentarische Aspekte, etwa wenn zu den Demonstrationen zum 1. Mai in Istanbul das Geschehen auf den Straßen eingefangen wird und die Kamera sich scheinbar zeitweilig mitten unter den Menschenmassen befindet.

In diesem Film wird die Kamera auf sehr variable Weise eingesetzt. Sie kann ebenso beiläufig am Wegrand stehen, wo sie minutiös kleinste Bewegungsabläufe verfolgt, etwa wenn Susanne und Ayten gemeinsam die deutsche Buchhandlung in Istanbul verlassen und die Kamera mit einem leichten Schwenk Susannes Geste (die Tür abzuschließen) nachführt. Ferner versteht sich Akin darauf, mit gezielten Nahaufnahmen der Figuren und entsprechenden Schuß-Gegenschuß-Montagen emotionale Zustände für den Zuschauer nachvollziehbar auf den Punkt zu bringen. Ein Beispiel hierfür ist der Auftakt der Ausweisungssequenz von Ayten. Die Kamera wird hier nicht nur dokumentarisch beobachtend, sondern mit intentionalen Detailaufnahmen eingesetzt, die wiederum durch geschickte Montage der Bilder verstärkt werden.

⁴⁰⁷Vgl. Eißler, Friedmann (2009): Abraham im Islam, in: Böttrich, Christfried / Ego, Beate / Eißler, Friedmann [Hrsg]: Abraham in Judentum, Christentum und Islam, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, S. 116-188

Überdies werden auch weitere, zur Wahrnehmungssteuerung des Zuschauers gewählte Kameraführungen eingesetzt, wie etwa die oben analysierten Einstellungen, in denen die Kamera sich entweder behutsam von einer Szenerie oder Filmfigur entfernt oder aber auf diese zufährt. Beides verstärkt den Fokus auf das Geschehen und eröffnet eine imaginäre Ebene, die den Emotionen Widerhall verleiht.

Auf der Ebene des Tons, d.h. dem Einsatz von Musik, wird in gleichem Maße eine findige Vielfalt ersichtlich. Für den musikalischen Beitrag des Films zeichnet in diesem Fall DJ Shantel verantwortlich⁴⁰⁸, den auch privat eine enge Freundschaft mit dem Regisseur auszeichnet. Bereits in *Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul* (2005) vorgestellte Musiker wie Sezen Aksu oder Selim Sesler, neben den bereits erwähnten Kazim Koyuncu und DJ Shantel selbst, steuern den Soundtrack zu diesem Film bei. Nicht nur als verlängertes Sprachrohr des Regisseurs selber, wie mit Koyuncu, werden gewisse Musiker erwähnt, sondern auch um den Zuschauer mittels der Musik in eine erwartungsvolle Spannungshaltung zu versetzen. Spürbar wird dies, wie auch schon bei der Sequenzanalyse exemplarisch ausgeführt, beim Übergang vom zweiten zum dritten Kapitel des Films. Nicht nur ästhetisch sind die Filmbilder aufeinander bezogen inszeniert, sie werden darüber hinaus durch die mitlaufende, sehr stark rhythmisierende Musik zusammengehalten. Die hohe Tonlage steigert die Spannung.

Im innerfilmischen Kontext dient die Musik als Echo und Untermalung des jeweiligen Geschehens, das narrativ und bildlich dargestellt wird. Die Musik fungiert als emotionaler Spiegel der Charaktere und wirkt auch immer unmittelbar auf den Zuschauer, wodurch dieser verstärkt auf den Film und die Geschichte eingestimmt wird.

Abgesehen von der innerfilmischen Relevanz der Musik für den jeweiligen Film Akins, zeichnen sich seine Soundtracks stets auch durch ihre Aktualität aus. Sie lassen besonders die Zuschauergeneration in und um Akins eigenem Alter Identifikationsachsen finden.

8.6 Fazit

Es wird bei den drei Sequenzanalysen erkennbar, wie zahlreich Akin außerfilmische Thematiken in seine Geschichte mit eingewoben und an den Figuren festgemacht hat. Thematisiert wurden die Gastarbeitergeneration von Türken in Deutschland und das

⁴⁰⁸Deutsche Filmakademie e.V. [Hrsg.] (2008): Auf der anderen Seite. Ein Drehbuch von Fatih Akin, S. Taschenbuch, Berlin, S. 46

Leben derer Kinder. Nejat hat, anders als sein Vater, eine akademische Laufbahn einschlagen können und ist zum Germanistikprofessor avanciert. Ali wird als rechtschaffener, leicht derber Mann porträtiert, der seinen Sohn auf seine eigene, hölzerne Art liebt und ihm die Chance auf einen höheren Bildungsgrad ermöglicht hat, und damit auch eine andere gesellschaftliche Stellung und Ansehen in Deutschland. Angesprochen werden also die soziokulturellen Umstände der ersten und zweiten Generation türkischer Einwanderer, mit Parallelen zu den Lebenshintergründen des Regisseurs.

Weiters wird das politische Klima in der Türkei unübersehbar anhand der Diskussion über den eventuellen EU-Betritt der Türkei und das türkische Justizsystem aufgegriffen, aber auch das deutsche, hinterfragt. Susanne steht in diesem Kontext stellvertretend für einen Teil der in Deutschland vorhandenen, unreflektierten Meinung bezüglich des türkischen EU-Beitritts. Hierzu Akin:

I wanted to add an extra dimension and perspective to how the media have presented Turkey joining the European Union, as I feel that their view can be at times limited.⁴⁰⁹

Susanne ist davon überzeugt, dass Menschen wie Ayten, mit anderen Worten staatskritische Personen in der Türkei, durch den Beitritt der Türkei zur Europäischen Union ein Recht auf freie Meinungsäußerungen erhalten würden, ohne Angst vor Verfolgungsmaßnahmen haben zu müssen. Die Figur der Ayten steht hier für eine entgegengesetzte Haltung. Sie weiß aus eigener Erfahrung, dass den Staat Türkei hinterfragende Überzeugungen auch durch eine offizielle EU-Zugehörigkeit keine öffentliche Stimme eingeräumt werden würde. Sie ist davon überzeugt, dass die Türkei trotz europäischer Normen und Richtlinien ein monopolistisches Staatsgefüge, das keine Kritik duldet, bleiben wird. Der Regisseur transportiert seine Meinung über die Doppelmoral privilegierter Partnerschaft zwischen Deutschland und der Türkei und den Beitrittsverhandlungen und eben dadurch auch coram publico Stellung bezieht. In diesem Zusammenhang bringt Akin auch das türkische Justizsystem auf die Bildfläche. Nicht nur wird das massive polizeiliche Vorgehen und Präsenz bei Demonstrationen in Istanbul gezeigt, sondern auch die Situation in türkischen Frauengefängnissen: Diese sind drastisch überfüllt. Im Vergleich dazu, findet zu Beginn des Films auch in Bremen eine Demonstration statt, die allerdings erheblich friedlicher, „demokratischer“, abläuft. Ganz deutlich wird gezeigt, wie die umstehenden Leute bei der Verhaftung von Aytens Verbündeten applaudieren und der Verhaftung zustimmen. Aber es gibt auch eine Frau,

⁴⁰⁹Jaafar, Ali (20.01.2008): Fatih Akin's projects cross borders, in: Online-Portal *Mavi Boncuk Cinema. Turkish Cinema Newsletter*, unter: <http://turkfilm.blogspot.com/2008/01/article-fatih-akins-projects-cross.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

die Ayten bei ihrer Flucht vor der Polizei hilft. Sie öffnet der Verfolgten die Tür zum Hausdach und bringt sie damit vor dem Polizeitrupp in Sicherheit. Vielleicht ist „Sympathisantin“ ein zu starkes Wort, um diese Frau zu beschreiben, fest steht aber, dass sie auch ohne Worte sofort die Situation in der sich Ayten befindet, einzuschätzen weiß und dieser Schutz gewährt.

Im Hinblick auf das türkische Rechtssystem zeigt außerdem auch der Versuch der türkischen Anwälte, mit Ayten einen Deal — im Gegenzug für vermeintlich hilfreiche Informationen zum Tod von Lotte — abzuschließen, die Willkür und Interessenorientierung des türkischen Justizsystems auf. Auch hier wird wieder eine Doppelmoral deutlich, denn die türkischen Beamten sind besorgt und unter Druck gesetzt, da seitens des deutschen Staates unwillkommene Nachforschungen zu Lottes Tod angestellt werden.

Auch am deutschen Justizsystem wird Kritik geübt. Aytens Ausweisung erfolgt auf der falschen Annahme der Richterin, die meint, Ayten habe aufgrund ihrer politischen Aktivität mit keinerlei Freiheitsberaubung oder ähnlichem in der Türkei zu rechnen.

Mit Ayten und den ihr Gleichgesinnten als politische Untergrundkämpferinnen wird auch eine neue Frauenrolle, von jungen, selbstbestimmten und selbstbewussten Frauen in der Türkei thematisiert. Ayten ist eine Frau, die furchtlos ihre Homosexualität lebt und die sich nicht den gängigen Klischees einer vorbildlichen Muslimin beugt. Auch ihre Mutter Yeter, die zwar ihrer Tochter das Bild einer rechtschaffenen Frau vortäuscht, sich aber gezwungen sieht, als Prostituierte in Bremen ihr Geld zu verdienen, lässt sich nicht durch Anfeindungen muslimischer Männer einschüchtern. Ali wird als Yeters Freier allerdings nicht gemäßregelt. Eine Situation, in der die unterschiedlichen Maßstäbe, an denen türkische Frauen diskriminierend von türkischen Männern gemessen werden, deutlich werden. Doch Yeter lässt sich von Ali nicht als seine Untergebene instrumentalisieren und herabwürdigen, als dieser versucht sie zum Beischlaf zu zwingen. Unmissverständlich macht sie ihm klar, dass sie bereits zur Genüge Männer wie ihn erlebt und sich bewusst aus diesem erniedrigenden Beziehungsstrukturen gelöst habe.

Auf der zwischenmenschlichen Beziehungsebene wird auch die Emanzipation Lottes von ihrer Mutter Susanne, hier aber als innerfamiliärer Prozess, beschrieben. Lotte, die sich entschieden gegen das bürgerliche Lebensmodell ihrer Mutter auflehnt, ist auf der Suche nach Erfüllung in ihrem Leben. Sie erkennt aber, dass sie unbewusst einen den jungen Jahren ihrer Mutter ähnlichen Lebensweg eingeschlagen hat und ist daher umso bestürzter, von dieser weder Verständnis noch Unterstützung zu erfahren. Susanne hingegen lernt durch ihre Tochter, d.h. die Tagebuchaufzeichnungen von Lotte, in denen diese über die Ähnlichkeit zu ihrer Mutter reflektiert, wieder eine Verbindung zu ihrem

jungen Ich herzustellen. Sie emanzipiert sich so zu sagen von sich selbst. Sie erinnert sich an ihre eigenen einstigen Ideal und Wünsche und findet zu ihnen zurück, indem sie Lottes Ziel, Ayten zu helfen übernimmt und weiterführt. Die innere Verbundenheit und Entsprechung der beiden Frauen wird im Film zunächst in dem Moment deutlich, als Susanne über Lottes Tagebucheinträgen eingeschlafen ist und ihr ihre Tochter glücklich und selig in Erscheinung tritt. Später, als Susanne auf dem Weg durch die Stadt unwissentlich die gleichen Gesten wie ihre Tochter ausführt und zwei ältere, schachspielende Männern beim Vorbeigehen grüßt, wird dieser Bund noch klarer.

8.7 Exkurs: Selim Özdoğan's Roman *Die Tochter des Schmieds*

In diesem Abschnitt soll die Relevanz des im Film erwähnten Buches *Die Tochter des Schmieds*⁴¹⁰ von Selim Özdoğan erläutert werden. Akin fordert die Zuschauer im Abspann des Films direkt dazu auf: „Read this book!“

8.7.1 Inhalt

Das Buch erzählt in behutsam poetischer Haltung den Lebensweg der jungen Türkin Gül und ihrer Familie, die in einem anatolischen Ort der Türkei der 1940er- Jahre aufwachsen. Man lebt dort „im Rhythmus der Jahreszeiten“⁴¹¹ und es

bestimmen die Alten wie eh und je, was schicklich ist. Unmerklich aber werden auch hier Sehnsüchte nach einem leichteren Alltag wach, und niemand ahnt, dass das Leben dadurch auch schwerer werden kann.⁴¹²

Gül ist die älteste Tochter des Dorfschmieds Timur und seiner früh an Typhus verstorbenen Ehefrau Fatma. Melike und Sibel sind Güls jüngere Schwestern. Der Vater heiratet nach dem Tod seiner Frau erneut, um den Töchtern eine Mutter bieten zu können. Doch besonders Gül leidet unter der Kälte der Stiefmutter und übernimmt so die Rolle der mitfühlenden, herzlichen und warmen Mutter für ihre Geschwister. Gül ist ein pflichtbewusstes Mädchen, die sich für ihre Familie aufopfert, die Schule abbricht, schon jung mit 15 Jahren ihren Onkel heiratet, zwei Kinder bekommt und ihre unerfüllten Sehnsüchte einer liebevollen Partnerschaft und Träume für die Zukunft klaglos erduldet.

⁴¹⁰Özdoğan, Selim (2005): *Die Tochter des Schmieds*, Aufbau-Verlag, Berlin

⁴¹¹Online-Portal *Aufbau Verlag GmbH & Co. KG*, unter: <http://www.aufbau-verlag.de/index.php4?page=12071> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

⁴¹²Ebd., (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

So schaffen Melike und Sibel den Sprung in ein weitgehend selbstbestimmtes, von Traditionen nur marginal beeinflusstes Leben mit der Unterstützung ihrer Schwester Gül. Diese jedoch,

misses all the opportunities to take up a self-determined happiness and eventually follows her husband to a foreign country, whose language she can not understand, with only one cardboard suitcase in her hand. There, in Germany, she will stay for the rest of her life, in a resigned acceptance of her life, captured in a kind of tolerated unhappiness ⁴¹³

8.7.2 Auf der anderen Seite und Die Tochter des Schmieds

Es ist Nejat, der seinem Vater empfiehlt besagtes Buch zu lesen. Nejat erzählt ihm nicht, worum es sich im Buch handelt. Ali muss das Buch während seines Gefängnisaufenthaltes in Deutschland begonnen haben, denn er beendet es bei seinem Zwischenstopp in Istanbul, bevor er weiter in seine Heimatstadt Trabzon reist. Ali beendet das Buch mit Tränen in den Augen und sachte nickend, über den Bosphorus blickend. Ein Buch, über das Fatih Akin sagt:

Ihn zu lesen war, als ob man sich verlieben würde. [...] Wenn alle Menschen dieses Buch lesen würden, hätten wir mit Sicherheit eine bessere Welt. Sie wäre bedachter, lebenswerter, toleranter.⁴¹⁴

Es lassen sich zahlreiche Querverbindungen zwischen dem Roman und dem Film herstellen, explizit und implizit werden den Figuren erweiternde Bedeutungsebenen aufgefächert.

Abgesehen von dem ausdrücklichen Anliegen Nejats, dass sein Vater das Buch liest, ist auch der Deckname unter dem Ayten in Deutschland lebt, Gül Korkmaz, mit dem Familienroman in Verbindung zu bringen. Sie trägt, wie die Protagonistin im Buch, den poetischen Namen Gül, Rose. Korkmaz kann man mit „furchtlos“ übersetzen, eine Charaktereigenschaft, die sicherlich auf Ayten zutrifft, aber es ist auch eine Wesensart von Güls jüngeren Schwester Melike im Roman. Diese ist unerschrocken und setzt ihren Ehrgeiz ein, um in Istanbul ihre Ausbildung als Oberlehrerin machen zu können. Ein

⁴¹³Online-Portal *Goethe Institut Ireland*: Book of the month. Selim Özdoğan: Die Tochter des Schmieds (The Blacksmith's Daughter), unter: <http://www.goethe.de/ins/ie/prj/bmo/006a/de1281340.htm> (Letzter Zugriff 15.04.2011)

⁴¹⁴Online-Portal *Aufbau Verlag GmbH & Co. KG*, unter: <http://www.aufbau-verlag.de/index.php4?page=12071> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Leben in Istanbul bedeutet für sie Freiheit, eine Freiheit von Traditionen, denen sie sich in ihrem Heimatort unterwerfen müsste. So wie sie zum Beispiel keinen Freund haben, geschweige denn mit einem Jungen auf offener Straße reden dürfte. Melike kämpft um ihre Selbstbestimmung und widersetzt sich den dörflichen Gepflogenheiten, so wie auch Ayten Ideale hat, für die sie einsteht. Allerdings wird Ayten für ihr rebellisches Verhalten verfolgt und eingesperrt, sie verliert ihre vermeintliche Freiheit. Erst in der physischen Gefangenschaft erkennt sie, dass sie sich restriktiven und fremdbestimmten politischen Idealen versprochen hatte, die für ihre persönliche Freiheit seelische Gefangenschaft bedeuteten. Erst in dem sie öffentlich ihren Standpunkt im türkischen Frauengefängnis widerruft, schafft Ayten es sich eine Chance auf eine freie, selbstbestimmte Zukunft. Sie kann sich nun auf die Suche nach ihrem eigenen Leben begeben.

Das junge Mädchen Gül im Roman wächst zwischen einem Dorf und einer Kleinstadt auf und weiß sich nirgendwo einfach einzufügen bzw. zu Hause zu fühlen. Entweder passt ihre Art und Weise zu sprechen nicht, oder ihr wird der Umgang mit den anderen Kindern aus Schicklichkeitsgründen untersagt. Eine Situation, die nicht nur die Anpassungsschwierigkeiten zwischen Stadt- und Dorfleben anspricht, sondern im konkreten Bezug auf Ali beispielsweise auch die Schwierigkeit, zwischen zwei Kulturen zu leben thematisiert.

Die Gesellschafts- und Familienstrukturen, die in Özdoğan's Roman nachgezeichnet werden, spannen einen zeitlichen Bogen um den zweiten Weltkrieg und die Nachkriegszeit, von dessen Ereignissen das Dorf nur peripher erfährt. Trotz der zeitlichen Diskrepanz zwischen der Epoche des Romans und der Zeit des Films lassen sich gerade in den Familienstrukturen Parallelen feststellen. So sind die Mehrzahl der im Roman vorkommenden Männer Trinker und Spieler, die ihr Geld in Istanbul verjubeln und ihre Ehefrauen lediglich zur sexuellen Befriedigung und im Haushalt schätzen. Ali Öztürk unterscheidet sich von diesem Bild nicht maßgeblich. Auch er verliert im Alkoholrausch die Fassung und meint, Yeter gegenüber Herrschaftsansprüche geltend machen zu können, ebenso wie dies die Männer im Roman tun. Im Buch gibt es jedoch eine Ausnahme, nämlich Timur, der Vater von Gül, und seine erste, jung verstorbene Ehefrau, Fatma. Beide scheinen sehr ineinander verliebt gewesen zu sein und haben einander geachtet und respektiert. Doch nach Fatmas Tod ist Timur gezwungen, so bald als möglich wieder zu heiraten um für seine drei Töchter ein zu Hause garantieren zu können. Timur ist ein rechtschaffener Mann, er verdient sein Geld als Schmied, unterliegt dennoch so manches Mal dem Alkohol und den damit verbundenen Kontrollverlusten. Aber er liebt seine Töchter sehr, besonders Gül, und ermöglicht ihnen den Zugang zu höherer Bildung und Selbstbestimmung. Auch zwingt er seine Töchter nicht zur Heirat und respektiert ihren

freien Entscheidungswillen. Dieses Bild lässt sich auch auf Ali umlegen, der für seinen Sohn Nejat ein anderes Leben als das seinige ermöglicht hat und seinen Sohn auf seine eigene, unvollkommene Weise liebt. Diese Liebe zu Nejat gehört zu dem Schmerz, den Alis Augen widerspiegeln, als er *Demircinin Kizi* zu Ende gelesen hat, denn Nejat hat sich von ihm abgewandt. Aber noch entscheidender ist Alis zustimmendes Kopfnicken zu werten, der damit der genügsamen und bescheidenen Haltung der Protagonistin des Romans zustimmt, die im abschließenden Kapitel ein Gebet an Gott richtet, vor ihrem Tod durch ihr rechtschaffenes, bescheidenes und vor allem stets aufrichtiges Leben vollkommenes Glück erfahren zu dürfen:

Da wollte ich nicht sterben, wenn ich gerade glücklich war. Bitte, Herr, laß mich dieses Glück noch auskosten, habe ich gebetet. [...] Ich habe keine Angst mehr. Aber wenn ich einen Wunsch frei hätte, würde ich gerne im Herbst sterben. Ich mag das Licht, das dich streichelt, wie die Wellen den Strand, aber den Winter habe ich nie gemocht. Den kann ich auch unter der Erde verbringen. Im Herbst, wenn ich einen Wunsch frei hätte, würde ich gerne im Herbst sterben. Oder am Ende des Sommers.⁴¹⁵

Die letzte, stimmungsvolle Einstellung des Films greift diese Atmosphäre des Romanendes auf. Akin beneidet jene Menschen um ihr zurückhaltendes Glück, wie er in einem Gespräch über seinen Dokumentarfilm *Der Müll im Garten Eden* (2009) offenbart:

Die Leute, die hier leben, sind mit dem Glück, dass sie hatten, und das ist nicht viel, zufrieden und sie streben nicht nach mehr. So wär ich auch gern.⁴¹⁶

Der Roman ist in seiner Unprätentiösität eine Familiengeschichte auszurollen, auch eine Liebeserklärung an die Türkei, das Land in dem auch Ali sich endlich zu Hause fühlen kann. Darüber hinaus, gibt es in Özdoğan's Roman drei Sätze, die auf einer abstrakten Ebene die zwischen Buch und Film schwingende Geisteshaltung auf den Punkt bringt: „Der Tod ist unsichtbar wie die Gefühle“⁴¹⁷, „Für die Vergangenheit gibt es keine Lösung.“⁴¹⁸ und „Der Schmerz, vielleicht sucht man sich immer jemanden aus, der ihn auch kennt.“⁴¹⁹

⁴¹⁵ Özdoğan, Selim (2005): *Die Tochter des Schmieds*, Aufbau-Verlag, Berlin, S. 308f.

⁴¹⁶ Sinngemäß zitiert aus: *Mein Leben* - Fatih Akin (Deutschland, Türkei, 2007, 43mn), ZDF, Regie: Frank Eggers, ausgestrahlt auf arte am 11.10.2008 um 6:45 Uhr, nähere Informationen siehe: <http://www.arte.tv/de/woche/244.broadcastingNum=898046.day=1.week=42.year=2008.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

⁴¹⁷ Özdoğan, Selim (2005): *Die Tochter des Schmieds*, Aufbau-Verlag, Berlin, S. 192

⁴¹⁸ Ebd., S. 195

⁴¹⁹ Ebd., S. 278

9. Conclusio

Wie in dieser Arbeit deutlich geworden ist, sind die soziokulturellen Rahmenbedingung zu Arslans Film thematisch offenkundig — aber nur in einer untergeordneten Rolle — mit dem Umfeld und Kollektiv der Berliner Schule, deutschlandspezifisch einzuordnen. Nicht nur ist der Schauplatz seines Films das Berliner Umland und findet Berlin als Stadt immer wieder Erwähnung, auch, dass die kleinbürgerliche Familie aus vorwiegend finanziellen Gründen, ergo Gründen der höheren Lebensqualität, aufs Land gezogen ist und sich eben dort ein bescheidenes Leben eingerichtet hat, ist Teil der bürgerlichen Alltagsrealität. Das Thema der Land- bzw. Stadtflucht im ehemaligen Osten Deutschlands, aus ökonomischen Beweggründen, ist immer wieder Katalysator der Filme der Berliner Schule und auch Motiv dieses Films. Allerdings ist die Art und Weise, wie Arslan die Materie in seinem Film vergegenwärtigt hat, seinem formalen Konzept verschrieben. Analog zu den Prämissen der französischen *Nouvelle Vague* ist auch Arslans Film auf den ersten Blick eine aus Alltäglichkeiten gestrickte Geschichte, die bei genauerer Betrachtung allerdings komplex angelegte Charaktere und Figurenkonstellationen manifestiert. Im Vordergrund der Narration stehen die innerfamiliären Beziehungen, deren Verstrickungen auf einem beschränkten Raum, dem Sommerhaus, nach und nach zu Tage gefördert werden. Damit ist Arslans Geschichte zwar auch eine universell anwendbare, einzigartig macht sie aber seine filmische Umsetzung und Haltung dem Geschehen gegenüber. Anstatt dem Zuschauer eine abgerundete Geschichte darzubieten, wird jeder Betrachter für sich, durch die distanzierte, aber feinfühlig Beobachtung des Regisseurs dazu angehalten, seine eigenen Erfahrungen und Horizonte als ganz persönlichen Schlüssel zum Film unterzubringen. Somit ist der Film zwar auf den ersten Blick ganz eindeutig in deutschlandspezifische Umstände eingefügt, aber in seiner Thematik der sowohl familiären als auch amourösen Beziehungsgeflechte aber durchaus allgemein nachvollziehbar. Wie bereits mehrfach herausgestrichen, spielt bei Arslan die etwaige ethnische Herkunft seiner Charaktere keine übergeordnete Rolle. Anders ist dies bei Akin. Seit seinem internationalen Durchbruch 2004 lässt sich behaupten, dass Akin zu einer Art Aushängeschild des deutsch-türkischen Kinos innerhalb des deutschen Films avanciert ist. Ein Label, das er, wie es scheint, durchaus bereit ist zu akzeptieren und zu nutzen. Akin rollt in seinem Film nicht nur eine große Vielzahl von Themenfeldern, vom Familiären bis hin zu internationalen Debatten des EU-Beitritts der Türkei auf. Darüber hinaus ist sein Film von deutlich persönlichen Impeti geprägt, die sich auf mehreren Ebenen auch interdisziplinär, sprich Literatur und Musik, miteinander verweben. Auch hierin zeigt sich,

dass Akins Arbeit stark durch individuelle Erfahrungen geprägt ist und persönliche Ansichten in seinem Film zum Tragen kommen. Damit werden zahlreiche Erzählstränge aufgegriffen und in einer extravaganteren, in drei Akte gegliederten Geschichte miteinander verknüpft, die den Zuschauer letztlich mit einer beinahe Überfülle an Informationen konfrontiert. Akin schreibt jeder seiner Figuren deutliche Motivationsgründe für ihr jeweiliges Handeln zu und gibt dem Betrachter damit einen leichten Einstieg zur möglichen Identifikation. Arslan hingegen nimmt von der Psychologisierung seiner Figuren Abstand und fordert damit den Zuschauer heraus, ganz bewusst die Distanz zur filmischen Figur zu überwinden und diese als Projektionsfläche eigener Innerlichkeiten zu bedienen. Wo bei Akin die Hauptcharaktere des Films schnell auszumachen sind, stehen bei Arslan alle Figuren auf gleicher Höhe und es ist dem jeweiligen Betrachter die Wahl überlassen, welche Figur im Vordergrund stehen kann bzw. welcher Charaktere am ehesten dem subjektiven Erfahrungshintergrund des Zuschauers entspricht.

Diese unterschiedlichen Haltungen der Regisseure gegenüber ihren Sujets kommen auch im Hinblick auf die bildästhetischen Merkmale beider Filme zum Tragen. Bei Arslans *Ferien* (2007) ist der performative Charakter der Bilder weitaus weniger stark ausgebildet als bei Akins *Auf der anderen Seite* (2007). Durch die energische Kameraführung (aber auch durch den Einsatz von Musik) im letzteren Film wird bereits eine Dynamik impliziert, dem Zuschauer ein Einlass zum Film geboten und durch das Handeln der Figuren narrative Strukturen manifestiert. Die Geschichte bei Akin wird durch die Funktion des narrativen Zeigens⁴²⁰ seiner Filmbilder zeitlich strukturiert — dies auch in ganz expliziten Momenten, etwa wenn Susanne mit Nejat durch Istanbul fährt, dem Zuschauer einer Reihe von Ansichten der belebten Stadt gezeigt werden, und die Protagonistin dabei aus dem Off erzählt, wie sehr sich die Stadt seit ihrem ersten Besuch vor über dreißig Jahren verändert habe. Akin nimmt den Zuschauer mittels der Kamera an die Hand und führt ihn durch präzise kalkulierte, emotionale Filmlandschaften.

Fatih Akin stellt in zahlreichen seiner Filme, insbesondere in dem hier analysierten *Auf der anderen Seite* (2007) das politisch und sozial vielschichtige und bewegte Nähe-Distanz-Verhältnis zwischen Deutschland und der Türkei dar⁴²¹. Dabei thematisiert er auch oftmals die Frage, in welches idealisierte gesellschaftliche Sozialgefüge sich Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland eigentlich integrieren sollen und findet dabei eine ganz klare und realitätsbezogene Antwort: Jeder Einzelne wird von seinem unmittelbaren sozialen Umfeld und seinem individuellen familiären Dispositionen geprägt. *Soul Kitchen* (2009) würde hierfür als zusätzliches Filmbeispiel dienen. Traditionell mag als diese ideale

⁴²⁰Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, S. 37

⁴²¹Vgl. Hierzu: Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp Verlag, Berlin

Identitätsschablone der Nationalstaat fungiert haben, doch das normative Festhalten der idealisierten Vorstellung eines übergeordneten *Wirs* erweist sich in der heutigen Zeit als realitätsnegierend und wenig zukunftsweisend.⁴²² Ganz eindeutig entlarvt nicht nur die vielfältige Bevölkerung und Geschichte Deutschlands den Begriff der *einheitlichen Nation* als Mystifikation⁴²³. Auch Ulrich Beck bestätigt:

Das Ideal ethnischer und nationaler Homogenität geht paradoxerweise auf die nationalen Imperien der Ersten Moderne zurück, die, wie nie in der Geschichte zuvor, die Territorialbindung der Kulturen gewaltsam durchbrochen, die ethnischen Grenzen zwischen den Kulturen aufgehoben und die Identitäten durchmischt haben. [...] Die Polyethnizität ist die Regel in der Weltgeschichte, die nationale und ethnische Homogenität dagegen die Ausnahme.⁴²⁴

Die hier ausführlich behandelten Regisseure Fatih Akin und Thomas Arslan beschäftigen sich in ihren Filmen mit den alltäglichen Lebensrealitäten der deutschen Bevölkerung. Der eine, Akin, rückt das soziale Thema der deutsch-türkischen Interkulturalität ganz bewusst in den Vordergrund und kann sich damit angesichts der aktuellen Politdebatten der öffentlichen Aufmerksamkeit und des breiten gesellschaftlichen Interesses sicher sein. Der andere, Arslan, hat seine persönlichen Erfahrungen des Andersseins in Deutschland als filmischen Ausgangspunkt genutzt um sich dann aber Themenkomplexen zuwenden zu können, die zwar ebenso die reale, aktuelle gesellschaftliche Landkarte Deutschlands inspizieren, dies allerdings unter vergleichsweise weniger interessierten Blicken der Öffentlichkeit als das der Fall bei Akin ist.

Ziel dieser Arbeit war es, zu zeigen, dass Kategorien wie *europäischer Film*, *deutsch-türkischer Film*, *deutscher Film* u.ä., und sogar *Hollywood*, lediglich als Hilfsmittel dienen und gedacht werden können um einen Diskurs über ausgewählte Filmbeispiele zu ermöglichen. Dabei ist es wichtig immer einen kritisch-reflexiven Blick auf aktuelle soziopolitische Tendenzen in ihrem entsprechenden Umfeld zu richten, vor dessen Hintergrund Filme in Inhalt und Form diskutiert werden können. Die Anwendung besagter Kategorien ist dabei zwar immer im Kontext ihrer diskursiven Herkunft und Zusammenhänge mitzudenken, muss aber gleichzeitig als stets deskriptiv und referentiell betrachtet werden, damit „sooner or later film theory [does not threaten, Anm. der Autorin] to become the ‘canon’, the ‘tradition’“⁴²⁵; eine Tendenz, die wissenschaftliche Diskussionen

⁴²²Vgl. hierzu: Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp Verlag, Berlin

⁴²³Vgl. Ebd., S. 104

⁴²⁴Beck, Ulrich (2004): Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, S. 50

⁴²⁵Blythe, Martin (1993): Bibliographic Essay. "What's in a name?": Film Culture and the Self/Other Question, in: Naficy, Hamid / Gabriel, Teshome H. [Hrsg.]: Otherness and the Media. The Ethnography of the Imagined and the Imagined, Harvard Academic Publisher GmbH, Chur, Switzerland, S. 222

ihrem Sinngehalt, lebendige, nuancierte und vielseitige Reflexionen zu ermöglichen, zweckentfremden würde. Die Versuch normgebende, verbindliche Lesarten kultureller Phänomene und Güter aufzustellen, läuft häufig Gefahr den entsprechenden soziopolitischen Kontext außer Acht zu lassen, denn:

Naming (i.e., Self/Other) is deeply imbedded in all genres, from fantasy to political economy, travel writing to history, ethnography to literary theory [and film theory, Anm. der Autorin]. [...] Moral: to name is to 'own', and to own is to forget origins.⁴²⁶

Damit müssen auch Termini wie *Migrant* als stilistische Bezeichnungen und Kategorien wie *national* als Suggestivbegriffe aufgefasst werden. So wie auch Terkessidis den Begriff *Kultur* in seinem Verständnis von Interkultur als „vor allem mit der Frage nach den Prinzipien der Organisation zu tun [hat, Anm. der Autorin] und keineswegs vorrangig mit ethnischen Gemeinschaften oder kultureller Identität wie in den Theorien des Multikulturalismus“⁴²⁷ in Verbindung zu bringen ist, funktioniert auch Becks Theorie des Kosmopolitismus:

Zweifellos setzen kosmopolitische Beziehungen unter anderem internationale Beziehungen voraus; zugleich aber transformieren sie diese, indem die Grenzen öffnen und neu ziehen, die Beziehungen von Wir und Anderen aufheben oder umpolen und auf diese Weise nicht zuletzt das Verhältnis von Staat, Politik und Nation kosmopolitisch umschreiben.⁴²⁸

So wie Beck postuliert, dass der methodologische Nationalismus und somit der Nationalstaat an sich, nicht als selbstverständlicher Ausgangspunkt bei Diskursen zu Gesellschaft und Kultur fungieren kann, erweist sich dies auch in den Ausführungen dieser Arbeit als bestätigt. Denn der methodologische Nationalismus

denkt und erforscht das Soziale, das Kulturelle und das Politische in Entweder-Oder-Kategorien [und, Anm. der Autorin] selbst die Begriffe »Diaspora«, »Hybridisierung«, ja sogar »Denationalisierung« und »Transnationalisierung« bleiben in einigen Punkten dem methodologischen Nationalismus — gleichsam negativ — verhaftet.

Die beiden Regisseure Fatih Akin und Thomas Arslan stehen stellvertretend als Beispiele einer gelebten, interkulturellen Identität, die sich nicht durch ein vermeintliches *Zwischen-*

⁴²⁶Blythe, Martin (1993): Bibliographic Essay. "What's in a name?": Film Culture and the Self/Other Question, in: Naficy, Hamid / Gabriel, Teshome H. [Hrsg.]: Otherness and the Media. The Ethnography of the Imagined and the Imagined, Harvard Academic Publisher GmbH, Chur, Switzerland, S.223

⁴²⁷Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp Verlag, Berlin, S. 130

⁴²⁸Beck, Ulrich (2004): Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden, Suhrkamp, Frankfurt am Main. S. 53

Zwei-Kulturen-Leben kennzeichnet, sondern vielmehr als Lebenswirklichkeit polykulturelle, vielgestaltigen Identitäten in sich vereint und dieses Potential der Vielheit zu nutzen weiß. Dabei geht es nicht um den Abbau von Vorurteilen, denn dies würde implizieren, „es gäbe ein korrektes Urteil über »Ausländer« oder »Türken«“⁴²⁹. Vielmehr gilt es, die facettenreiche Bevölkerungszusammensetzung, in diesem Falle Deutschlands, als Alltäglichkeit und Lebensrealität vorauszusetzen, denn:

Tatsächlich sind die »Fremden« längst Bestandteil der Bevölkerung geworden.⁴³⁰

⁴²⁹Terkessidis, Mark (2010): Interkultur, Suhrkamp Verlag, Berlin, S. 86

⁴³⁰Ebd., S. 86

10. Bibliographie

Abadan-Unat, Nermin (2005): Migration ohne Ende – Vom Gastarbeiter zum Eurotürken, Edition Parabolis, Berlin

Abel, Richard / Bertellini, Giorgio / King, Rob [Hrsg.], 2008: Early Cinema and the „National“, John Libbey Publishing Ltd, Leicester Road, New Barnet, Herts EN5 5EW, United Kingdom

Ahmed, Sara (2004): Collective Feelings, or the Impressions Left by Others, in: Theory, Culture & Society, SAGE Publications, Vol. 21, London, S. 25-42

Anderson, Benedict (1991): Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, Verso, 2. Auflage, London & New York

Beck, Ulrich (2004): Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden, Suhrkamp, Frankfurt am Main

Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin [Hrsg.] (1988): The Classical Hollywood Cinema, Routledge, London

Böttrich, Christfried / Ego, Beate / Eißler, Friedmann [Hrsg.]: Abraham in Judentum, Christentum und Islam, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen

Buschendorf, Hans-Georg [Hrsg.] (1989): Lexikon Licht- und Beleuchtungstechnik ,Verlag Technik, 1. Auflage, Berlin

Chapman, James (2003): Cinemas of the World: Film and Society in the Twentieth Century, Reaktion Books, London

Deutsche Filmakademie e.V. [Hrsg.] (2008): Auf der anderen Seite. Ein Drehbuch von Fatih Akin, S. Taschenbuch, Berlin

Eleftheriotis, Dimitris (2002): Popular Cinemas of Europe. Studies of Texts, Contexts and Frameworks, Continuum, New York

Elmer, Greg / Gasher, Mike (2005): Contracting out Hollywood. Runaway productions and foreign location shooting, Rowman & Littlefield Publishers, UK

Eley, Geoffrey (1995): What is cultural history?, in: New German Critique, No. 65, Cultural History/Cultural Studies

Elsaesser, Thomas (1989): The New German Cinema. A History, BFI/Macmillan, London

Elsaesser, Thomas / Wedel, Michael [Hrsg.] (1999): The BFI Companion to German Cinema, British Film Institute, London

Elsaesser, Thomas (1987): Chronicle of a Death Retold: Hyper, Retro and Counter-Cinema, in: Monthly Film Bulletin, 54

Elsaesser, Thomas (1994): Der Neue Deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren, Hayne Verlag, München

Faulstich, Werner (2002): Grundkurs Filmanalyse, Wilhelm Fink Verlag, München

Fowler, Catherine [Hrsg.] (2002): Introduction, in: The European Cinema Reader, Routledge, London

Glancy, H. Mark (1999): When Hollywood loved Britain. The Hollywood 'British' film 1939-1945, Manchester University Press, Manchester

Glinski, Olga (2008): Der Aufbruch der deutschen Autorenfilmer. Die Ferderungen und Folgen des Oberhausener Manifest am Beispiel von Alexander Kluges Film Abschied von Gestern, GRIN Verlag, Norderstedt, Deutschland

Göktürk, Deniz / Gramling, David / Kaes, Anton [Hrsg.] (2007): Germany in transit: nation and migration, 1995–2005, University of California Press, London

Haase, Christine (2007): When heimat meets Hollywood: German filmmakers in America, 1885-2005, Studies in German language, linguistics, and culture, Camden House, UK

Halle, Randall (2008): German Film after Germany. Toward a Transnational Aesthetic, University of Illinois Press, United States of America

Hayes, Kevin J. (2005): Martin Scorsese's Raging Bull, Cambridge Film Handbooks, London

Hayward, Susan (2006): Cinema Studies. The Key Concepts, Routledge Key Guides, 3rd Edition, UK

Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse, 4., aktualisierte und erweiterte Auflage, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar

Hobsbwan, Eric J. (1990): Nations and Nationalism since 1780. Program, myth, reality, Cambridge University Press, 2nd. ed., UK

Kleines Islam Lexikon. Geschichte, Alltag, Kultur, 5. aktualisierte und erweiterte Auflage, Verlag C.H. Beck oHG, München

Khoury, Adel Theodor / Hagemann, Ludwig / Heine, Peter [Hrsg] (1998): Lexikon des Islam. Geschichte — Ideen — Gestalten. Kleidung, Herder Verlag GmbH, Freiburg

Krackauer, Siegfried (1966): From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film, Princeton University Press, UK

Lang, Katrin (2010): Transkulturelle Räume bei Faih Akin. Am Beispiel von "Gegen die Wand" und "Auf der anderen Seite", GRIN Verlag, Norderstedt, Deutschland

Lerchbaumer, Klaudia (2009): Der Wandel der Rolle der türkischen Frau im deutsch-türkischen Film. Von der klischeehaften zur klischeedurchbrechenden Darstellung, Diplomarbeit, Universität Wien

Ludewig, Alexandra (2006): A German 'Heimat' further east and in the Baltic region?: Contemporary film as a provocation, in: Journal of European Studies, Nr. 36; 157, SAGE Publications, London

Monaco, James / Bock, Hans-Michael [Hrsg.] (2002): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Mit einer Einführung in Multimedia, dt. Erstausgabe, 4. Auflage, Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbeck bei Hamburg

M. A. Moosmann, Carolin (2010): Die Entwicklung der Idylle in Literatur und Film. Exemplarisch veranschaulicht an ausgewählten Werken des Realismus, des Heimatfilms der Nachkriegszeit und des kritischen Heimatfilms, Magisterarbeit, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Tübingen

Naficy, Hamid (2001): An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking, Princeton University Press, New Jersey

Naficy, Hamid / Gabriel, Teshome H. [Hrsg.]: Otherness and the Media. The Ethnography of the Imagined and the Imagined, Harvard Academic Publisher GmbH, Chur, Switzerland

Neupert, Richard (2007): A History of the French New Wave Cinema, 2nd Edition, Wisconsin Studies in Film, University of Wisconsin Press, Wisconsin

Özdoğan, Selim (2005): Die Tochter des Schmieds, Aufbau-Verlag, Berlin

Rings, Guido/Morgan-Tamosuna, Rikki [Hrsg.] (2003): European Cinema. Inside and Out — Images of the Self and the Other in Postcolonial European Film, (Anglistische Forschungen, 322), Winter, Heidelberg

Rosen, Philip (1984): History, Textuality, Nation. Kracauer, Burch, and Some Problems in the Study of National Cinemas, Iris 2:2

Schäffler, Diana (2007): Deutscher Film mit türkischer Seele, VDM Verlag Dr. Müller e.K., Saarbrücken

Shohat, Ella / Stam, Robert [Hrsg.] (1994): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, Routledge, UK

Stam, Robert / Miller Toby [Hrsg.] (2000): *Film Theory: An Introduction*, Wiley-Blackwell; 1st Edition, UK

Tarr, Carrie (2005): *Reframing Difference. Beur and banlieue filmmaking in France*, Manchester University Press, Manchester

Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*, Suhrkamp, Berlin

Tegen, Andin (Dezember 2009): *Die Heimat in sich selbst*, in: *Hamburg. Das Magazin aus der Metropole*, Ausgabe 16

Turner, Graeme [Hrsg.] (2002): *The Film Cultures Reader*, Routledge, UK

Tobisch, Jürgen (2003): *Film within film. Selfreflexivity in European Auteur Cinema*, GRIN Verlag, Norderstedt

Vinogradova, Maria (2010): *The Berliner Schule as a recent New Wave in German Cinema*, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, Nr. 3, S. 157-168

Wagstaff, Peter [Hrsg.] (2004), *Border Crossings / Mapping Identities in Modern Europe*, Vol 16, Peter Lang AG, Bern

Williams, Alan [Hrsg.] (2002): *Film and Nationalism*, Rutgers State University Press, London

11. Internetquellen

Auf der anderen Seite

Pressekit, unter: http://www.auf-der-anderen-seite.de/THE_EDGE_OF_HEAVEN_pressekit.pdf (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Aufbau Verlag Verlag GmbH & Co. KG

<http://www.aufbau-verlag.de/index.php4?page=12071> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

artCore. Verein zur Förderung von Online-Kulturberichterstattung und Kunstpräsentationen im Internet

Gasperi, Walter (17.02.2010): 60. Berlinale: Kühle Studie von Arslan und Heisenberg, unter: <http://www.kultur-online.net/?q=node/11119> (Letzter Zugriff am 14.05.2011)

Bayerische Landeszentrale für neue Medien (BLM)

Meier-Braun, Karl-Heinz: Migranten in Deutschland. Gefangen im Meidenghetto?, unter: <http://www.blm.de/apps/documentbase/data/pdf1/1.02medienghetto.pdf> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Bayrischer Rundfunk Online

<http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/film-und-serie/fatih-akin-regisseur-gegen-die-wand-ID1224494136294.xml> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Berliner Zeitung

Farzanefar, Amin (09.08.2003): Migrantenkino heißt jetzt Mittelmeerkino. Der Filmregisseur Fatih Akin sieht die ethnische Emanzipation der Einwandererkinder vollendet, unter: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2003/0809/feuilleton/0006/index.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Bundeszentrale für politische Bildung/bpb.de

http://www.bpb.de/popup/popup_lemmata.html? (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Cineaste – America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema

Abel, Marco (Herbst 2008): Intensifying Life: The Cinema of the „Berlin School“, unter: <http://www.cineaste.com/articles/the-berlin-school.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Citypaper Philadelphia

Kramer, Gery M. (02.09.2010): Interview with Soul Kitchen director Fatih Akin, unter: <http://citypaper.net/blogs/criticalmass/2010/09/02/interview-with-soul-kitchen-director-fatih-akin/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Coop99

<http://www.coop99.at/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Corazón International

Der Müll im Garten Eden: <http://www.dumpingwasteinparadise.org/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Critic.de – Die Filmseite

Foerster, Lukas (06.03.2007): Ferien. Thomas Arslan verlässt in seinem ersten Spielfilm seit sechs Jahren das multikulturelle Berlin und wendet sich einem Familiendrama in einem Landhaus in der Uckermark zu, unter: <http://www.critic.de/filme/detail/film/ferien-794.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Der Freitag

Seeßlen, Georg (17.05.2002): Vertraute Fremde. Das türkisch-deutsche Kino als "Kino der Métissage" gibt so präzise wie zärtliche Einblicke in die soziale Realität des Landes, unter: <http://www.freitag.de/2002/21/02211101.php> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Deutsche Filmakademie

Deutsche Filmpreise von 1951 bis heute, unter: <http://www.deutsche-filmakademie.de/fpsuche.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Deutsches Filmhaus

http://www.deutsches-filmhaus.de/sonst_seiten_fotos/012_oberhausener_manifest.htm (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Deutscher Filmpreis

<http://www.deutscher-filmpreis.de/archiv/2005-2010/2008/deutscher-filmpreis-2008/nominierte-filme/yella.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Deutsches Filminstitut Frankfurt am Main DIF

Informationen zu Panzerkreuzer Potemkin, unter: <http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/f035365.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Filmmuseum Hamburg

Personen: Hark Bohm, unter: <http://www.filmmuseum-hamburg.de/bohm.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Deutsche Welle

Volodina, Eleonore, (14.02.2004): Interview with Fatih Akin, unter <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,1114779,00.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Deutschlandradio Kultur

Leweke, Anke (07.03.2011): Entspannt und humorvoll. Ein Rückblick auf 25 Jahre Migrantenkino in Deutschland, unter <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/1406025/> (Letzter Zugriff 15.04.2011)

Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik

Göktürk, Deniz (Oktober 2000): Jenseits der subnationalen Leidkultur. Transnationale Rollenspiele im Kino, unter: <http://eipcp.net/transversal/0101/goektuerk/de> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Göktürk, Deniz (Oktober 2010): Turkish delight — German fright. Unsettling oppositions in transnational cinema, unter: <http://eipcp.net/transversal/0101/goektuerk/de> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Enzyklopädie Online

<http://www.enzyklo.de/Begriff/Bairam> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

<http://www.enzyklo.de/Begriff/Lasen> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Filmzentrale

Seeßlen, Georg: Die Anti-Erzählmaschine, unter:
<http://www.filmzentrale.com/essays/berlinerschulegs.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Fluter

Gupta, Susanne (31.08.2005): Berliner Schule. Nouvelle Vague Allemande, unter:
<http://film.fluter.de/de/122/film/4219/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Funkhaus Europa WDR

<http://www.multikulti.de/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Focus

dpa (23.09.2009): Akins „Soul Kitchen“ eröffnet Filmfest Hamburg, unter:
http://www.focus.de/kultur/diverses/film-akins-und132soul-kitchenund147-eroeffnet-filmfest-hamburg_aid_438552.html (Letzter Zugriff am 14.05.2011)

fsk Kino & Peripher Filmverleih GmbH

Presseheft *Ferien*, S. 5, unter:
<http://www.peripherfilm.de/kinopresseservice/ferien/index.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

German Films Service and Marketing GmbH

Das Leben der Anderen, unter: [http://www.german-films.de/film-archive/browse-archive/?cHash=73734d235e9d6d69c57da1d0c47ff296&film_id=1240&query=l&mode=oscar_foreign&tx_movedb_pi2\[view\]=detail&cHash=a7a2b77bc845bf69f935d13b78b8f073&redirect=yes](http://www.german-films.de/film-archive/browse-archive/?cHash=73734d235e9d6d69c57da1d0c47ff296&film_id=1240&query=l&mode=oscar_foreign&tx_movedb_pi2[view]=detail&cHash=a7a2b77bc845bf69f935d13b78b8f073&redirect=yes) (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Goethe Institut Irland

Book of the month. Selim Özdoğan: Die Tochter des Schmieds (The Blacksmith's Daughter), unter: <http://www.goethe.de/ins/ie/prj/bmo/006a/de1281340.htm> (Letzter Zugriff 15.04.2011)

Internationale Filmfestspiele Berlin

http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2007/03_preistraeger_2006/03_Preistraeger_2007.html (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Islamische Zeitung: Unabhängiges Forum für Europa

Mark Terkessidis im Interview (16.05.2006): Notwendige Trennschärfe. Gespräch mit Mark Terkessidis über Muslime in Deutschland, Migration und Integration, unter: <http://www.islamische-zeitung.de/?id=7226> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Kanak Kultur

Goethe, Tina / Günther, Stephan (September 2009): Kulturalisierung. Am Ende von Dialog- und Multikultur. Gespräch mit Imran Ayata, Manuela Bojadzijev und Serhat Karakayali von der Gruppe Kanak Attak, unter: http://www.kanak-attak.de/ka/archiv/passagiere/presse/iz3w9_99.htm (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Karadeniz Isyandadır

Anlässlich des 24. Jahrestages von Tschernobyl, unter: http://www.karadenizisyandadir.org/web/index.php?option=com_content&view=article&id=286:einladung-zum-kadikoey-meeting-am-25-april&catid=90:deutsch&Itemid=343 (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Kinema – A Journal for Film and Audiovisual Media

Holloway, Ron: Festivals Berlin 1999, unter: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=207&festivals> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Kino-Zeit

Kurz, Joachim: Auf Liebe folgt der Tod, unter: <http://www.kino-zeit.de/filme/auf-der-anderen-seite-cannes-2009> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Kolik.Film

Baute, Michael / Knörer, Ekkehard / Pantenburg, Volker / Pethke, Stefan / Rothöhler, Simon (Oktober 2006): „Berliner Schule“ — Eine Collage, Sonderheft Nr. 6, unter: www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1 (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Kultura Extra – Das Online Magazin

Fitzner, Helga (Juni 2003): Zwei Komödien, unter: <http://www.kultura-extra.de/film/tuerkischerfilm/komoedie.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

LeMo

Oberhausener Manifest vom 28. Februar 1962, unter:
http://www.hdg.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel_erklaerungOberhausenerManifest/index.html (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Mavi Boncuk Cinema. Turkish Cinema Newsletter

Jaafar, Ali (20.01.2008): Fatih Akin's projects cross borders, unter:
<http://turkfilm.blogspot.com/2008/01/article-fatih-akins-projects-cross.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Mavi Boncuk Cinema. Turkish Cinema Newsletter

Knörer, Ekkehard: Notes on German Cinema, unter:
<http://www.vertigomagazine.co.uk/showarticle.php?sel=cur&siz=1&id=772> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Medien Kunst Netz

Informationen zum Film *Der Mann mit der Kamera*, unter:
<http://www.medienkunstnetz.de/werke/der-mann-mit-derkamera/#reiter> (Letzter Zugriff am 14.05.2011)

Mondomix. Worldwide Music and Culture

Kazim Koyuncu, unter: http://kazim_koyuncu.mondomix.com/en/artiste.htm (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

New Filmkritik

Nord, Christina (07.07.2007): Notizen zur Berliner Schule, unter:
<http://newfilmkritik.de/archiv/2007-07/notizen-zu-berliner-schule/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Thomas Arslan über „FERIEN“ (aus einem Gespräch mit Michael Baute), unter:
<http://www.peripherfilm.de/ferien/interview.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Perspektiven – Magazin für linke Theorie und Praxis

Hatherley, Owen: Die Revolution träumen. Sowjetische Kino 1924-1934, Übersetzung: Katherina Kinzel und Benjamin Opratko, unter: <http://www.perspektiven->

online.at/2009/02/07/die-revolution-traeumen-sowjetisches-kino-1924-1934/#anm1
(Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Radio Multikulti – Funkhaus Europa

<http://www.multikulti.de/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Senses of Cinema

Raymond, Marc (21.05.2002): Martin Scorsese, unter:
<http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/scorsese/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Sinema Turk München

Online-Portal *Sinema Türk* München, unter: <http://sinematurk-muenchen.de/sinematurk/de/40-qm-deutschland.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Spiegel Online

Ataman, Ferda (16.11.2007): Allah, vergib mir!, unter:
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,517750,00.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Beier, Lars-Olav / von Uslar, Moritz (10.09.2007): Man will sich nicht verlieben, unter:
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-52909377.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Buß, Christian (25.09.2007): Fatih Akins neuer Film. Jedem seine eigene Heimat, unter:
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,507815,00.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

can/dpa/AP/Reuters (12.09.2009): Filmfestspiele Venedig. Fatih Akin holt Spezialpreis für Deutschland, unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,648640,00.html> (Letzter Zugriff am 14.05.2011)

Sophie Scholl – Der Film

Sophie Scholl – Die letzten Tage, unter: <http://www.sophiescholl-derfilm.de/freiheit/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Statista

<http://de.statista.com/statistik/daten/studie/1221/umfrage/anzahl-der-auslaender-in-deutschland-nach-herkunftsland/> (Letzter Zugriff am 03.02.2011)

Stern Online

DPA Reuters (16.02.2004): Berlinale. Goldener Bär für Fatih Akin, unter: <http://www.stern.de/kultur/film/berlinale-goldener-baer-fuer-fatih-aki0290n-52.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Tag/Traum – Filmproduktion Köln

<http://www.tagtraum.de/pages/de/produktionen/rezensionen/3.8.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

The Case for Global Film. Discussing everything that isn't Hollywood (and a little that is)

Stafford, Roy (19.03.2011): BIFF 2011 #3: Ferien (Vacation, Germany 2007), unter: <http://itpworld.wordpress.com/2011/03/19/biff-2010-3-ferien-vacation-germany-2007/> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

The New York Times Online

Kulish, Nikolas (06.01.2008): A hand that links Germans and Turks, unter: <http://www.nytimes.com/2008/01/06/movies/awardsseason/06kuli.html> (Letzter Zugriff am 15.03.2010)

Welt Online

Rodek, Hans-Georg (15.11.2006): Die fetten Jahre der Berliner Schule, unter: http://www.welt.de/kultur/article94501/Die_fetten_Jahre_der_Berliner_Schule.html (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Wüste Film GmbH

Kurz & Schmerzlos, unter: http://www.wuestefilm.de/die_filme/kurz_schmerzlos (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Zeit Online

Berlinale 2010. Türkischer Film „Ba“ gewinnt den Goldenen Bären (20.02.2010), unter: <http://www.zeit.de/kultur/film/2010-02/berlinale-sieger> (Letzter Zugriff am 14.05.2011)

Tilman, Christina (15.09.2009): Neuer Akin-Film. Hamburger Heimspiel. Fatih Akin war seiner Heimatstadt noch einen Film schuldig. In "Soul Kitchen" kämpft ein Restaurant und sein kauziges Personal gegen die Gentrifizierung, unter:

<http://www.zeit.de/kultur/film/2009-09/fatih-akin-film-venedig?page=all> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Nicodemus, Katja (26.09.2007): Ankunft in der Wirklichkeit. Mit Fatih Akins „Gegen die Wand“ siegt das deutsche Kino über die deutschen Träume von einer Leitkultur, unter: <http://www.zeit.de/2004/09/Berlinale-Abschluss> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Glombitza, Birgit (09.02.2006): Jeder kann ein Held sein. Die Ästhetik der »Berliner Schule« hat das deutsche Kino revolutioniert. Jetzt stürmt die zweite Generation die Berlinale. Eine Begegnung mit Henner Winckler, Valeska Grisebach und Ulrich Köhler, unter: http://images.zeit.de/text/2006/07/B-Berliner_Schule (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Welter, Julien (14.02.2005): Sophie Scholl – Die letzten Tage, unter: http://www.zeit.de/2005/07/Kritik_4 (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Koelbl, Herlinde (17.12.2009): Gespräch mit Fatih Akin. Meine Mutter jagte meine Freunde davon. Fatih Akin erzählt, was seinem Leben eine Wende gab, in: Online-Ausgabe ZEITmagazin, unter: <http://www.zeit.de/2009/52/Glueck-Akin> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

3Sat

Forst, Achim (08.02.2007): "Der nicht erklärte Rest." Interview mit Regisseur Thomas Arslan, unter: <http://www.3sat.de/SCRIPTS/print.php?url=/film/news/festivals/104121/index.html> (Letzter Zugriff am 17.01.2009 — Erneuter Zugriff nicht möglich: „Sehr geehrte Zuschauerin, sehr geehrter Zuschauer leider können wir Ihnen diese Seite nicht mehr anbieten, weil wir sie nicht unbegrenzt vorhalten dürfen. Das bestimmt die Änderung des Rundfunkstaatsvertrags der 16 deutschen Bundesländer (RÄStV § 11d Absatz 2 Ziffer 3) vom 1. Juni 2009“)

Fotiadis, Alexandros (14.06.2007): Sommersonne und Herzeleid. "Ferien" zeigt uns die allerrealste Realität des Ferienalltags, unter: <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/tips/109719/index.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Ö1 / ORF

Lachnit, Peter (12.11.2006): Rebellischer Sohn des Schwarzen Meeres. Kazim Koyuncu, Begründer des Laz Rock, unter: <http://oe1.orf.at/artikel/202821> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

Fernsehbeitrag arte

Mein Leben - Fatih Akin (Deutschland, Türkei, 2007, 43mn), ZDF, Regie: Frank Eggers, ausgestrahlt auf arte am 11.10.2008 um 6:45 Uhr, nähere Informationen siehe: <http://www.arte.tv/de/woche/244,broadcastingNum=898046,day=1,week=42,year=2008.html> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

12. Anhang A: Filmographie

Nachfolgend sind jene Spielfilme und Dokumentarfilme, die in dieser Arbeit ausdrücklich erwähnt und behandelt werden, aufgelistet⁴³¹:

12.1 Fatih Akin

Kurz & Schmerzlos

Deutschland 1997/1998, Farbe, 99 Minuten

Drehbuch und Regie: Fatih Akin

Produktion: Wüste Filmproduktion

Kamera: Frank Barbian

Darsteller: Mehmet Kurtulus, Aleksandar Jovanović, Adam Bousdoukos u.a.

Gegen die Wand

Deutschland 2004, Farbe, 121 Minuten

Drehbuch und Regie: Fatih Akin

Produktion: Wüste Filmproduktion

Kamera: Rainer Klausmann

Darsteller: Birol Ünel, Sibel Kekilli, Cem Akin u.a.

Auf der anderen Seite

Deutschland/Türkei/Italien 2006/2007, Farbe, 120 Minuten

Drehbuch und Regie: Fatih Akin

Produktion: Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg)

Kamera: Rainer Klausmann

Darsteller: Baki Davrak, Nursel Köse, Hanna Schygulla, Tunçel Kurtiz, Nurgül Yeşilçay, Patrycja Ziołkowska u.a.

⁴³¹Die jeweiligen Informationen zu den einzelnen Filmen wurden entweder aus dem Online-Portal *filmportal.de* oder von der entsprechenden Film-Homepage zusammengetragen.

Crossing The Bridge – The Sound of Istanbul

Deutschland 2005, Dokumentarfilm, Farbe, 90 Minuten

Drehbuch und Regie: Fatih Akin

Produktion: Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg), Intervista Digital Media, NDR

Kamera: Hervé Dieu

Darsteller: Alexander Hacke, Baba Zula, Selim Sessler u.a.

Der Müll im Garten Eden

Deutschland 2010/2011, Dokumentarfilm

Regie: Fatih Akin

Produktion: Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg)

Kamera: Hervé Dieu

12.2 Thomas Arslan

Macht die Musik leiser

Deutschland 1993/1994, Farbe, 87 Minuten

Drehbuch und Regie: Thomas Arslan

Produktion: Cine-Image, München; Schramm Film Koerner & Weber (Berlin); Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (Mainz)

Kamera: Arthur W. Ahrweiler

Darsteller: Andreas Böhmer, Marco Germund, Andy Lehmann u.a.

Geschwister – Kardeşler

Deutschland 1996/1997, Farbe, 84 Minuten

Drehbuch und Regie: Thomas Arslan

Produktion: Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (Mainz); Trans-Film GmbH (Berlin)

Kamera: Michael Wiesweg

Darsteller: Faszli Yurderi, Hildegard Kuhlenber u.a.

Dealer

Deutschland 1998/1999, Farbe, 71 Minuten

Drehbuch und Regie: Thomas Arslan

Produktion: Trans-Film GmbH (Berlin)

Kamera: Michael Wiesweg

Darsteller: Tamer Yiğit, Idil Üner, Birol Ünel u.a.

Der schöne Tag

Deutschland 2000/2001, Farbe, 73 Minuten

Drehbuch und Regie: Thomas Arslan

Produktion: Pickpocket Filmproduktion (Berlin); Zero Fiction Film GmbH (Berlin);
Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (Mainz)

Kamera: Michael Wiesweg

Darsteller: Serpil Turhan, Bilge Bingül, Florian Stetter u.a.

Ferien

Deutschland, 2006/2007, Farbe, 91 Minuten

Drehbuch und Regie: Thomas Arslan

Produktion: Pickpocket Filmproduktion (Berlin)

Kamera: Michael Wiesweg

Darsteller: Angela Winkler, Karoline Eichhorn, Uwe Bohm u.a.

Im Schatten

Deutschland 2010, Farbe, 86 Minuten

Drehbuch und Regie: Thomas Arslan

Produktion: Schramm Film Koerner & Weber (Berlin) Zweites Deutsches
Fernsehen (ZDF) / 3sat (Mainz)

Kamera: Reinhold Vorschneider

Darsteller: Mišel Matičević, Rainer Bock, Uwe Bohm, Karoline Eichhorn u.a.

12.3 Filme nach Produktionsjahr (aufsteigend) sortiert

Panzerkreuzer Potemkin (Bronenosets Potyomkin)⁴³²

UdSSR 1925, Schwarz/Weiß, 63 bzw.70 (restaurierte Fassung) Minuten

Regie: Sergei M. Eisenstein
Drehbuch: Nina Agadschanowa
Produktion: Goskino, Moskau
Kamera: Wladimir Popow, Eduard Tisse
Darsteller: Alexandr Antonow, Wladimir Barskij, Grigori Alexandrow, Mihail Gomorow

Der Mann mit der Kamera (Chelovek's kino-apparatom)⁴³³

UdSSR 1929, Schwarz/Weiß, stumm, 80 Minuten

Drehbuch und Regie: Dziga Vertov
Produktion: Wufku, Kiew
Kamera: Michail Kaufman

Katzelmacher

BR Deutschland 1969, Schwarz/Weiß, 88 Minuten

Drehbuch und Regie: Rainer Werner Fassbinder
Produktion: Antiteater-X-Film GmbH (Feldkirchen)
Kamera: Dietrich Lohmann
Darsteller: Hanna Schygulla, Lilith Ungerer, Elga Sorbas u.a.

⁴³²Informationen zum Film in: Online-Portal *Deutsches Filminstitut*, unter: <http://www.deutsches-filminstitut.de/filme/f035365.htm> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

⁴³³Informationen zum Film in: Online-Portal *Medien Kunst Netz*, unter: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/der-mann-mit-derkamera/#reiter> (Letzter Zugriff am 14.05.2011)

The Godfather

USA 1972, Farbe, 176 Minuten

Regie: Francis Ford Coppola
Drehbuch: Francis Ford Coppola und Mario Puzo
Produktion: Paramount Pictures
Kamera: Gordon Willis
Darsteller: Marlon Brando, Al Pacino, Diane Keaton u.a.

Angst essen Seele auf

Deutschland 1973, Farbe, 93 Minuten

Drehbuch und Regie: Rainer Werner Fassbinder

Produktion: Tango-Film
Kamera: Jürgen Jürgens
Darsteller: Liselotte Eder, Hannes Gromball, Doris Mattes u.a.

Shirins Hochzeit

Deutschland 1975/1976, Schwarz/Weiß, 125 Minuten

Drehbuch und Regie: Helma Sanders-Brahms

Produktion: WDR
Kamera: Thomas Mauch
Darsteller: Ayten Erten, Aras Ören, Jürgen Prochnow u.a.

Aus der Ferne sehe ich dieses Land

BR Deutschland 1977/1978, Farbe, 100 Minuten

Drehbuch und Regie: Christian Ziewer

Produktion: Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Köln); Basis-Film Verleih GmbH (Berlin)
Kamera: Gerard Vandenberg
Darsteller: Pablo Lira, Anibal Reyna, Valeria Villarcel u.a.

Raging Bull

USA 1980, Farbe, 129 Minuten

Regie: Martin Scorsese
Drehbuch: Frank LaMotta, Joseph Carter, Peter Savage, Paul Schrader, Mardik Martin
Produktion: United Artists, Chartoff-Winkler Productions
Kamera: Michael Chapman
Darsteller: Robert DeNiro, Cathy Moriarty, Joe Pesci u.a.

Yol – Der Weg

Türkei 1982, Farbe, 112 Minuten

Regie: Serif Gören
Drehbuch: Yilmaz Güney
Produktion: Edi Hubschmid
Kamera: Erdoğan Engin
Darsteller: Tarik Akan, Serif Sezer, Halil Ergün u.a.

40 qm Deutschland

BR Deutschland 1985/1986, Farbe, 80 Minuten

Drehbuch und Regie: Tefik Başer

Produktion: Tevfik Başer Filmproduktion (Hamburg)
Kamera: İzzet Akay
Darsteller: Özay Fecht, Yaman Okay, Demir Gökçöl u.a.

Yasemin

Deutschland 1987/1988, Farbe, 85 Minuten

Drehbuch und Regie: Hark Bohm

Produktion: Hamburger Kino-Kompanie Hark Bohm Filmproduktions KG
(Hamburg); Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (Mainz)
Kamera: Sławomir Idziak
Darsteller: Ayşe Romey, Uwe Bohm, Şener Şen u.a.

La Haine

Frankreich 1995, Farbe, 89 Minuten

Drehbuch und Regie: Mathieu Kassovitz

Produktion: Christophe Rossignon

Kamera: Pierre Aïm

Darsteller: Vincent Cassel, Hubert Koundé, Saïd Taghmaoui u.a.

Happy Together

Hong Kong 1994-1997, Farbe, 96 Minuten

Drehbuch und Regie: Wong Kar-wei

Produktion: Ye-cheng Chan u.a.

Kamera: Christopher Doyle

Darsteller: Tony Leung, Leslie Cheung, Chang Chen u.a.

Lola und Bilidikid

Deutschland 1997/1998, Farbe, 91 Minuten

Drehbuch und Regie: Kutluğ Ataman

Produktion: Zero Fiction Film GmbH (Berlin), Westdeutscher Rundfunk (WDR)/Arte (Köln)

Kamera: Chris Squires

Darsteller: Gandi Mukli, Baki Davrak, Erdal Yildiz u.a.

Ich Chef, du Turnschuh

Deutschland, 1998, Farbe, 95 Minuten

Drehbuch und Regie: Hussi Kutlucan

Produktion: Margarita Woskanian Filmproduktion (Berlin)

Kamera: Lars Barthel

Darsteller: Hussi Kutlucan, Özay Fecht, Heinz-Werner Kraehkamp u.a.

Die innere Sicherheit

Deutschland 2000, Farbe, 106 Minuten

Regie: Christian Petzold
Drehbuch: Christian Petzold, Harun Farocki
Produktion: Schramm Film Koerner & Weber (Berlin)
Kamera: Hans Fromm
Darsteller: Julia Hummer, Barbara Auer, Bilge Bingül u.a.

Nirgendwo in Afrika

Deutschland 2001, Farbe, 141 Minuten

Drehbuch und Regie: Caroline Link
Produktion: MTM Medien & Television München GmbH (München)
Kamera: Gernot Roll
Darsteller: Juliane Köhler, Merab Ninidze, Sidede Onyulo u.a.

Bungalow

Deutschland 2001/2002, Farbe, 85 Minuten

Regie: Ulrich Köhler
Drehbuch: Ulrich Köhler und Henrike Goetz
Produktion: Peter Stockhaus Filmproduktion GmbH (Hamburg)
Kamera: Patrick Orth
Darsteller: Michael Abendroth, Frank Breitenreiter, Lennie Burmeister u.a.

Milchwald

Deutschland 2002/2003, Farbe, 87 Minuten

Regie: Christoph Hochhäusler
Drehbuch: Christoph Hochhäusler und Benjamin Heisenberg
Produktion: fieber.film (München-Geiseltal), Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) (Mainz), Colonia Media Filmproduktions GmbH (Köln)
Kamera: Ali Olcay Gözkaya
Darsteller: Judith Engel, Horst-Günter Marx, Sophie Charlotte Conrad u.a.

Schussangst

Deutschland 2002/2003, Farbe, 106 Minuten

Regie: Dito Tsintsadze
Drehbuch: Dito Tsintsadze und Dirk Kurbjuweit
Produktion: Tatfilm Produktion GmbH (Köln)
Kamera: Manuel Mack
Darsteller: Fabian Hinrichs, Lavinia Wilson, Johan Leysen u.a.

Rosenstrasse

Deutschland/Niederlande 2002/2003, Farbe, 135 Minuten

Drehbuch und Regie: Margarethe von Trotta

Produktion: Studio Hamburg Letterbox Filmproduktion GmbH (Hamburg), Tele-München Fernseh GmbH & Co. (München)
Kamera: Franz Rath
Darsteller: Katja Riemann, Maria Schrader, Jürgen Vogel u.a.

Good Bye, Lenin!

Deutschland 2001-2003, Farbe, 121 Minuten

Regie: Wolfgang Becker
Drehbuch: Bernd Lichtenberg und Wolfgang Becker
Produktion: X Filme Creative Pool GmbH (Berlin), X Filme Creativ Pool GmbH (Köln)
Kamera: Martin Kukula
Darsteller: Daniel Brühl, Kathrin Saß, Chulpan Khmatova u.a.

Was nützt die Liebe in Gedanken

Deutschland 2002-2004, Farbe, 89 Minuten

Regie: Achim von Borries
Drehbuch: Achim von Borries und Hendrik Handloegten
Produktion: X Filme Creative Pool GmbH (Berlin)
Kamera: Jutta Pohlmann
Darsteller: Daniel Brühl, August Diehl, Anna Maria Mühe u.a.

(T)Raumschiff Surprise – Periode 1

Deutschland 2004, Farbe, 87 Minuten

Regie: Michael Herbig
Drehbuch: Michael Herbig, Alfons Biedermann, Rick Kavanian
Produktion: herbX film GmbH (München)
Kamera: Stephan Schuh
Darsteller: Michael Herbig, Rick Kavanian, Till Schwieger u.a.

7 Zwerge – Männer allein im Wald

Deutschland 2003/2004, Farbe, 95 Minuten

Regie: Sven Unterwaldt Jr.
Drehbuch: Otto Waalkes, Bernd Eilert und Sven Unterwaldt Jr.
Produktion: Zipfelmützenfilm GmbH & Co. KG (Hamburg), VIP Medienfonds GmbH & Co. KG (München-Geiseltal)
Kamera: Jo Heim
Darsteller: Otto Waalkes, Mirco Nontschew, Boris Aljinović u.a.

Der Untergang

Deutschland 2003/2004, Farbe, 155 Minuten

Regie: Oliver Hirschbiegel
Drehbuch: Bernd Eichinger
Produktion: Constantin Film Produktion GmbH (München)
Kamera: Rainer Klausmann
Darsteller: Bruno Ganz, Alexandra Maria Lara, Corinna Harfouch u.a.

Willenbrock

Deutschland 2004/2005, Farbe, 107 Minuten

Regie: Andreas Dresen
Drehbuch: Laila Steiler
Produktion: UFA Filmproduktion GmbH (Potsdam-Babelsberg)
Kamera: Michael Hammon
Darsteller: Axel Prahl, Inka Friedrich, Anne Ratte-Polle u.a.

Sophie Scholl – Die letzten Tage

Deutschland 2004, Farbe, 116 Minuten

Regie: Marc Rothemund
Drehbuch: Fred Breinersdorfer
Produktion: Goldkind Filmproduktion GmbH & Co. KG (München), Broth Film (München)
Kamera: Martin Langer
Darsteller: Julia Jentsch, Fabian Hinrichs, Gerald Alexander Held u.a.

Gespenster

Deutschland 2005, Farbe, 85 Minuten

Regie: Christian Petzold
Drehbuch: Christian Petzold und Harun Farocki
Produktion: Schramm Film Koerner & Weber (Berlin)
Kamera: Hans Fromm
Darsteller: Julia Hummer, Sabine Timoteo, Marianne Basler u.a.

Falsche Bekenner

Deutschland 2004/2005, Farbe, 90 Minuten

Drehbuch und Regie: Christoph Hochhäusler
Produktion: Heimatfilm GmbH + Co KG (Köln)
Kamera: Bernhard Keller
Darsteller: C. v. Jascheroff, Manfred Zapatka, Victoria Trauttmansdorff, u.a.

Der freie Wille

Deutschland 2004-2006, Farbe, 171 Minuten

Regie: Matthias Glasner
Drehbuch: Matthias Glasner, Judith Angerbauer, Jürgen Vogel
Produktion: Colonia Media Filmproduktions GmbH (Köln), Schwarzweiss Filmproduktion (Berlin)
Kamera: Matthias Glasner
Darsteller: Jürgen Vogel, Sabine Timoteo, Manfred Zapatka u.a.

Sehnsucht

Deutschland 2004-2006, Farbe, 85 Minuten

Drehbuch und Regie: Valeska Grisebach

Produktion: Peter Rommel Productions (Berlin)

Kamera: Bernhard Keller

Darsteller: Andreas Müller, Ilka Welz, Anett Dornbusch u.a.

Elementarteilchen

Deutschland 2005/2006, Farbe, 113 Minuten

Drehbuch und Regie: Oscar Roehler

Produktion: Constantin Film Produktion GmbH (München)

Kamera: Carl-F. Koschnick

Darsteller: Moritz Bleibtreu, Christian Ulmen, Martina Gedeck u.a.

Das Leben der Anderen

Deutschland 2005/2006, Farbe, 137 Minuten

Drehbuch und Regie: Florian Henckel von Donnersmark

Produktion: Wiedemann & Berg Filmproduktion (München)

Kamera: Hagen Bogdanski

Darsteller: Martina Gedeck, Ulrich Mühe, Sebastian Koch u.a.

Takva

Türkei 2006, Farbe, 96 Minuten

Regie: Özer Kızıltan

Drehbuch: Önder Çakar

Produktion: Yeni Sinemacılar, Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg)

Kamera: Soykut Turan

Darsteller: Erkan Can, Güven Kıraç, Meray Ülgen u.a.

Yella

Deutschland 2006/2007, Farbe, 88 Minuten

Drehbuch und Regie: Christian Petzold

Produktion: Schramm Film Koerner & Weber (Berlin)

Kamera: Hans Fromm

Darsteller: Nina Hoss, Devid Striesow Philipp, Hinnerk Schönemann u.a.

Women without Men

Deutschland/Österreich/Frankreich 2009, Farbe, 95 Minuten

Regie: Shirin Neshat

Drehbuch: Shirin Neshat und Shoja Azari

Produktion: Essential Filmproduktion, coop 99, Parisienne de Production

Kamera: Martin Gschlacht

Darsteller: Shabnam Tolouei, Pegah Ferydoni, Arita Shahrzad u.a.

New York, I Love You

USA/Frankreich/International 2009, Episodenfilm, Farbe, 110 Minuten

Regie: Fath Akin, Natalie Portman, Shekhar Kapur u.a.

Drehbuch: Hu Hong, Yao Meng u.a.

Produktion: Emmanuel Benbihy, Marina Grasic u.a.

Kamera: Jean-Louis Bompont, Benoît Debie, Pawel Edelman u.a.

Darsteller: Christina Ricci, Ethan Hawk, Bradley Cooper u.a.

Bal

Türkei/Deutschland 2009/2010, Farbe, 104 Minuten

Regie: Semih Kaplanoğlu

Drehbuch: Orcun Köksal und Semih Kaplanoğlu

Produktion: Kaplan Film Production (Istanbul), Heimatfilm GmbH + Co KG (Köln)

Kamera: Baris Ozbicer

Darsteller: Bora Altas, Erdal Besikçioglu, Tülin Özen u.a.

13. Anhang B: Abstract

Ziel dieser Arbeit ist es Fatih Akin und Thomas Arslan als zwei integrale Akteure des zeitgenössischen deutschen Films vorzustellen. Dabei soll verdeutlicht werden, dass trotz etwaiger medialer Rezeption der beiden Regisseure als symptomatisch *deutsch-türkische* Filmemacher, ergo Filmemacher mit Migrationshintergrund, dies nicht als ausschlaggebendes Kriterium zur Beurteilung ihres filmischen Schaffens dienen kann. Der Begriff des *deutsch-türkischen* wird im Rahmen dieser Arbeit als deskriptiver Hilfsbegriff herangezogen, um das zentrale Anliegen dieser Arbeit diskursiv zu erleichtern. Da der Suggestivbegriff *deutsch-türkisch* auf hierarchisierenden Identitätsdiskursen basierende Reduktion impliziert, würde eine Klassifikation von Fatih Akins und Thomas Arslans filmischen Schaffen als gar deutsches *Cinéma du métissage* die jeweilige professionelle Entwicklung und Arbeitsweise beider Regisseure verkennen. Darüber hinaus würde somit auch die reale, poly-ethnische Bevölkerungsvielheit Deutschlands restriktiv vertikal differenziert werden. Der in diesem Kontext implizierte Topos Ausländer reproduziert

eine Teilung zwischen Deutschen und Ausländern, als gäbe es eine separate Gruppe namens ‚Ausländer‘, die es so aber überhaupt nicht gibt. Diese Trennungen zwischen ‚wir‘ und ‚ihr‘ haben immer eine rassistische Note.⁴³⁴

Als theoretische Perspektive auf die gesellschaftliche Bevölkerungslandschaft Deutschlands und als praktische Handlungsanweisung zu Gunsten eines Paradigmenwechsels hin zum zukunftsorientierten, kosmopoliten und interkulturellen Zusammenlebens der Gemeinschaftlichkeit, dienen insbesondere Mark Terkessidis *Interkultur*⁴³⁵ und Ulrich Beck *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*⁴³⁶.

Um die Beziehung zwischen staatlicher Nationenbildung und der Entwicklung von identitätsstiftenden, nationalen Kinos exemplarisch darzustellen, werden unterschiedliche Konzepte nationaler Kinos in Europa im Kontext ihrer Entstehungszusammenhänge als auch ihrer aktuellen, transnationalen Positionierungen angeführt. Dabei liegt ein Fokus auf

⁴³⁴Mark Terkessidis im Interview mit *Islamische Zeitung* vom 16.05.2006, in: Notwendige Trennschärfe. Gespräch mit Mark Terkessidis über Muslime in Deutschland, Migration und Integration, in: Online-Portal *Islamische Zeitung*, unter: <http://www.islamische-zeitung.de/?id=7226> (Letzter Zugriff am 15.04.2011)

⁴³⁵Terkessidis, Mark (2010): *Interkultur*, Suhrkamp, Berlin

⁴³⁶Beck, Ulrich (2004): *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main

dem Ansatz, ein spezifisch nationales Kino immer in Relation und Abgrenzung zum US-amerikanischen, wirtschaftsorientierten Hollywood-Kino zu determinieren. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der jüngsten Entwicklungsgeschichte des Films in Deutschland, wobei sich das Schaffen von *deutsch-türkischen* Regisseuren als expliziter Bestandteil deutscher Filmgeschichte abzeichnen wird. Es wird sich erweisen, dass Fatih Akin als Regisseur facettenreiche, stilistische als auch persönlich motivierte, inhaltliche Vielfalt beweist (hier unter anderem dokumentiert durch die interdisziplinäre, inhaltliche Verflechtung von Selim Özdoğan's Roman *Die Tochter des Schmieds*), und den internationalen Vergleich und Ansehen in der Filmwelt sucht. Thomas Arslan wird mit dem Kollektiv der Berliner Schule assoziiert und steht für ein Kino theoretisch-ästhetischer Prämissen, die starke Affinität zur französischen *Nouvelle Vague* bekunden. Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen erfolgt die praktische Filmanalyse von Thomas Arslan's *Ferien* (2007) und Fatih Akin's *Auf der anderen Seite* (2007) um schließlich die personenspezifische Filmpraxis und Methodik beider Regisseure herausarbeiten und akzentuieren zu können und somit beide Regisseure als Beispiele einer differenzierten, vielfältigen deutschen Filmlandschaft auszuweisen und gegenüber Pauschalisierungen eines vermeintlichen *deutsch-türkischen* oder gar Migrantenkinos abzugrenzen.

14. Anhang C: Lebenslauf

Allgemeine Informationen

Name	Kerstin Muff
Geburtsdatum	04. Januar 1983
Geburtsort	Santo Domingo, Dominikanische Republik

Ausbildung

seit SS 06	Universität Wien, Studiengang: <i>Theater-, Film- und Medienwissenschaft</i>
WS 05/06-SS 06	Universität Wien, Studiengang: <i>Theater-, Film- und Medienwissenschaft</i> Stipendium des Erasmus / Socrates Programms für die Dauer von 2 Semestern
SS 03-SS 05	Universität Leipzig, Hauptfach: <i>Hispanistik</i> und <i>Theaterwissenschaft</i> , Nebenfach: <i>Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft</i>
1999-2000	Hollis/Brookline High School, NH, Abschluss: High School Diploma
1995-2002	Hermann-Billing-Gymnasium, Celle, Abschluss: Abitur