



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Darstellung der kulturellen Identität der
Hauptfiguren als das Andere in den Filmen *Gegen die
Wand* (2004) und *die Fremde* (2010).“

Verfasserin

Desire Azizoglu

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Danksagung

Ich hätte diese Arbeit, ohne die Unterstützung von meiner Familie, alle meinen FreundInnen und von meinem Betreuer Herr Meurer bestimmt nicht zu Ende bringen können. Ich bedanke mich zutiefst für die Unterstützung und Ermutigung!

Ich widme diese Arbeit an Alle, die ich in meiner Studienzeit verloren habe, die mir so viel bedeuten und mich auf meinem Weg durch das Leben immer begleiten werden, im Speziellen an meinen Opa Heinz, meine Oma Inge, meine Babaanne Suzan und an meinen Kindheitsfreund Deniz.

Das komplexe Thema der Konstruktion und Darstellung von Identitäten ist mir immer schon sehr am Herzen gelegen, da ich mir auch selbst beweisen musste, dass ich nicht ein „in-between“-Dasein führe. Am Ende von diesem Prozess, was meine liebste Cousine Hannah als „Durchqueren von Mordor“ und das Angelingen am „Schicksaalsberg“ und mich mit den tapferen Hobbits „Frodo“ und „Sam“ verglich, bin ich froh, dass mir keine Glieder entfallen mussten damit ich diese Erfahrung hinter mich bringen konnte.

Ich hatte Bedenken in Bezug der Länge meines Studiums und der Dauer von dem Schreiben dieser Diplomarbeit, aber jetzt bin ich froh, dass es so kam, sonst hätte ich alle wunderbaren neuen Freunde, die einen so besonderen Platz in meinem Leben haben, nie kennengelernt. (Ein großes Dankeschön an meine Giulia, Paul, Ivana, Sumru, Begüm A. und Ekin).

Ein außerordentliches Dankeschön gilt an meine Mutter Claudia und meinen Vater Nurhan, die mich immer unterstütz und mir das Studium ermöglicht haben, an meinen auf der ironischsten Weise motivierenden Bruder Bert, an meine telepathische Knuddlerin und Tante Christiane. Vielen herzlichen Dank an meine liebste Begüm G. und meine tolle Hannah, die immer für mich da sind, an Güney, an meinen Sportsfreund Emrah und meine Mitbewohner und liebsten Film-Nerds Necip, Berk und Gökçen, die mich davor bewahrt haben zu verhungern, übergewichtig oder verrückt zu werden.

Ich bedanke mich herzlichst bei meinem lieben Caner, den ich in der stressigsten Zeit meines bisherigen Lebens kennengelernt habe und der mich trotzdem so akzeptiert hat, mich, meinen Laptop und meine Bücher herzlichst in sein Leben aufgenommen hat und mich weiterhin inspiriert, ermutigt und unterstützt.

Und meine Gefährtin, wenn ich Frodo bin, dann du mein Sam, oder umgekehrt, liebste Deniz, die Schulzeit haben wir zusammen überstanden und jetzt das Studium. Ich bin neugierig auf die Episode III...ohne dich wäre diese Arbeit wirklich nicht fertig geworden –„literally“– There are not enough words my dear!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Hybridity und Third Space	5
2.2. Drei verschiedene Formen von Hybridity und Third Space bei <i>Gegen die Wand</i>	12
3. <i>Gegen die Wand</i> (2004)	19
3.1. Die Figurenanalyse von Cahit	21
3.1.1. Die Darstellungsmittel der „kulturellen Identität“ von Cahit	24
3.2. Die Figurenanalyse von Sibel	31
3.2.1. Sibel in Hamburg	35
3.2.2. Sibel in Istanbul	40
3.3. Sibel und Cahit – „die Fremden“	46
3.3.1. Die Wohnung in Hamburg	46
3.3.2. <i>Türkei als</i> — „imaginärer Ort“ — „Nicht-Ort“	49
4. <i>Die Fremde</i> (2010)	52
4.1. Die Darstellung von Umay und Cem	54
4.1.1. Gefangen in der Familie	55
4.1.2. Auf der Flucht	60
4.1.3. Die Ausgeschlossene(n)	62
4.2. Der „distanzierte“ bzw. „orientalistische“ Blick?	66
4.3. Die orientalistische Position von Feo Aladağ	72
5. Schlussfolgerung	75
6. Abstract	76
7. Literaturverzeichnis	77
8. Lebenslauf	86

1. Einleitung

„To hold, in common, a concept like third space is to begin to see that thinking and writing are acts of translation.“¹

Ziel dieser Arbeit ist es, einen Zugang zur Darstellung der „Identität“ bzw. „kulturellen Identität“ der Hauptfiguren in den Filmen *Gegen die Wand*² und *Die Fremde*³ herzustellen. Dabei sollen die Filmanalyse und die theoretische Ausarbeitung komplementär fungieren. Die filmischen Repräsentationsweisen und Methoden, die verwendet werden, um „die Identität“ bzw. „kulturelle Identität“ der Filmfiguren zu konzipieren, sollen erläutert werden. Anhand der Vorlegung dieser Stilmittel und deren Interpretation wird jeweils für die beiden Filme eine passende Theorie in diesem Verlauf herangezogen.

In Bezug zur Fragestellung; der Darstellung dieser Figuren als das „Anderere“ müssen diese zuerst in Bezug zu den restlichen Figuren im Film positioniert werden. In Verhältnis zu welchen Figuren und welchen Bedingungen, sind die Hauptfiguren, „fremd“ bzw. „anders“ und wie wird diese „Fremdheit“ filmisch dargestellt?

Die Annäherung zur Thematik des „Anderen“ erfolgt von einer kulturwissenschaftlichen Perspektive aus. Im Allgemeinen erfolgt der Zugang zur Auseinandersetzung mit dem/den „Anderen“ im Kontext der postkolonialistischen Theorie.

Anlehnend auf die Theorie des *Third Space* und *Hybridity* von dem Kulturwissenschaftler Homi K. Bhabha⁴ wird die Abhandlung von dem kolonialen Subjekt als das „Anderere“ in der postkolonialistischen Theorie bei der Behandlung der „fremden“ bzw. türkischen Figur in dem Film *Gegen die Wand* als Vergleichskonzept angewandt.

Bei der Auseinandersetzung mit dem Film *die Fremde* berufe ich mich ausschließlich auf das Werk *Orientalism*⁵ von Edward W. Said⁶.

¹ Bhabha, Homi K.: In the Cave of Making. Thoughts on Thirdspace. In: Ika, Karin/ Wagner, Gerhard (Hg.): Communicating in the Thirdspace. New York and London: Routledge, 2009. *Preface*.

² *Gegen die Wand* (2004) ist der zweite Film der Trilogie; „Liebe, Tod und Teufel“ von Fatih Akin. Der erste Film der Trilogie ist *Kurz und Schmerzlos* (1998), der Dritte *Auf der anderen Seite* (2007).

³ *Die Fremde* (2010) ist das Filmdebüt der Österreicherin Feo Aladağ.

⁴ Homi K. Bhabha, geboren 1949 in Mumbai, Indien, ist ein parsischer postkolonialer Theoretiker.

⁵ Said, Edward W.: *Orientalism*. New York and Canada: Random House, 1978.

⁶ Edward W. Said lebte zwischen 1935 und 2003. Er ist ein US-amerikanischer Literaturtheoretiker und -kritiker palästinensischer Herkunft.

2. *Hybridity und Third Space*

Es gab bestimmte Ausgangspunkte und Motivationen, die bei der Erstellung dieser Arbeit eine Rolle gespielt haben. Vor Allem die Redewendung „zwischen zwei Stühlen sitzen“ im Kontext der sozialen und politischen Situation, Behandlung und Problematisierung der Kinder von der ersten bzw. zweiten und dritten Generation türkischer „Gastarbeiter“ ist dabei ausschlaggebend gewesen. Im Gegensatz zu dieser deutschen Redewendung, in der diejenige Person, die zwischen den zwei Stühlen sitzt, eine unbequeme Position besetzt, eigentlich in der Luft hängt und keinen wirklichen Platz hat, lautet die englische Version von dieser Redewendung „sitting on a fence“. Wobei „auf einem Zaun zu sitzen“ auch nicht unbedingt gemütlich sein muss, könnte man sich wenigstens mit dem einen Bein auf der einen Seite und dem anderen Bein auf der anderen Seite abstützen. Auch wenn man beide Seiten nicht gleichzeitig besetzen kann, gibt es einen schmalen jedoch vorhandenen Zaun, worauf man sich lehnen kann.

Über die zweite oder dritte Generation Kinder der türkischen „Gastarbeiter“ wird, seit die türkischen „Gastarbeiter“ in den 60er Jahren nach Deutschland als eine notwendige Arbeitskraft eingeladen worden sind, in jeglichen Medien immer wieder von unterschiedlichen Perspektiven aus und mit verschiedenen Wertungen und Beurteilungen berichtet.

Der Begriff „Gastarbeiter“ ist gegenwärtig nicht politisch korrekt. Einleitend zu der Auseinandersetzung mit diesem Thema möchte ich über die soziale, gesellschaftliche und politische Situation der „Gastarbeiter“, als sie anfangs nach Deutschland gekommen sind, einen Überblick verschaffen:

„The postwar guest worker program perpetuated many of Germany's older tendencies of social exclusion. Consider, for example, the legal status of those who came to the Federal Republic within the framework of labor recruitment. The original treaties and 1965 *Ausländergesetz* (Foreigner Regulation Law) categorized guest workers as foreigners. This distinction not only determined rights of work, social security, and residence, but also precluded (until 2000) the right to become naturalized citizens. The Federal Republic continued to reserve citizenship status to those with German blood, retaining the legal definition set out at in 1913. The postwar guest worker program, in other words, presumed that West Germany was not an immigration country. Foreign laborers were not recruited to become permanent additions to German society, but rather to provide labor for a limited period and then return to their own homes. In this

respect, the category of guest workers itself served to exclude labor migrants from the nation, making the distinction between foreigner and citizen appear natural and absolute. It was thus possible for guest workers to be physically present on German soil and, at the same time, remain entirely separate from the social body.“⁷

In diesem Absatz wird auf wichtige Aspekte des Ursprungs der „Gastarbeiterproblematik“ und die sozialen und politischen Bedeutung dieses Begriffes angedeutet. Bei der Problematik der „Gastarbeiter–Diskussion“ bildet die Tatsache, dass die sogenannten „Gastarbeiter“ und deren Kinder gegenwärtig keine „Gäste“ mehr in Deutschland sind, einen wesentlichen Punkt, der in Anbetracht gezogen werden muss. Die türkischen Arbeiter sind ursprünglich für eine vorübergehende Zeit als „Gäste“ nach Deutschland gekommen, wurden aber sesshaft. Ihre Kinder wuchsen in Deutschland auf, ihr sozialer Status jedoch konnte sich von einem „Gästedasein“ nicht befreien. Wegen ihrer Namen und ihres Aussehens werden sie auf Anhieb in eine bestimmte Kategorie, die von Vorurteilen geprägt ist, eingeordnet. Bestimmte Anzeichen sind Grund genug für die Kategorisierung von Personen. Auch wenn die körperlichen und sprachlichen Indizien nicht automatisch für ein Urteil ausreichen, ist die Herkunft immer ein Merkmal, das angegeben werden muss. Beispielsweise muss immer dazu erwähnt werden, dass der Regisseur Fatih Akin⁸, ein „deutsch-türkischer“, „türkisch-deutscher“ Regisseur oder ein deutscher Filmemacher mit türkischem Migrationshintergrund ist.

Ein interessanter Aspekt diesbezüglich ist die Veränderung der Aussagen der deutschen Pressevertreter über den Film *Gegen die Wand*. Dieser wurde, bevor er den Preis für den besten Film bei der *Berlinale*⁹ gewann, zuerst als „Gastarbeiterfilm“ bezeichnet.¹⁰

„Ein paar Tage später wurde er — nach seinem Erfolg — zum „deutschen Film“ ernannt, von der türkischen Presse wurde er umgehend als „türkischer Film“ reklamiert, und ein paar Monate später wurde er als europäischer Film des Jahres ausgezeichnet.“¹¹

⁷ Chin, Rita: Democratization, Turks, and the Burden of German History. In: Breckman, Warren/ Gordon, Peter E./ Moses, A. Dirk/ Moyn, Samuel/ Neaman, Elliot(Hg.): The Modernist Imagination. Intellectual History and Critical Theory. Essays in Honor of Martin Jay. New York, London: Berghahn Books, 2009. S.242-268. S.247.

⁸ Fatih Akin ist ein deutsch-türkischer Regisseur, Drehbuchautor, Darsteller und Produzent. Er kam am 25. August 1973 in Hamburg als Sohn einer türkischen Familie auf die Welt. Mit dem Film *Gegen die Wand* wurde er 2004 um Einige zu nennen; mit dem Goldenen Bären, dem Deutschen Filmpreis und dem Europäischen Filmpreis ausgezeichnet.

⁹ „Die Internationalen Filmfestspiele Berlin“– „Die Berlinale“ findet seit 1951 in Berlin statt.

¹⁰ Vgl. Kosnick, Kira: Kulturalisierte Migration: Migrantische Identitäten im Fokus politischer Debatten und interdisziplinärer Forschungsansätze. In: Strobel, Ricarda/ Jahn-Sudmann Andreas(Hg.): Film Transnational und Transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven. München. Wilhelm Fink: 2009, S.45–72. S.45.

¹¹ Ebd., S.45.

Die Presse der beiden Länder, in denen der Film handelt, erweckt den Anschein, eine „nationale Zugehörigkeit“ des Filmes medial bekannt machen zu müssen. Es gibt jedoch keine Nationalität des Films oder eines Films per se. Die Produktionsländer und die Drehorte von *Gegen die Wand* sind jeweils Deutschland und die Türkei¹². Das macht den Film weder „nur deutsch“ noch „nur türkisch“.

Die zwangsmäßig ersuchte Positionierung endet demnach nicht bei der Identität oder „kulturellen Identität“ der Figuren im Film, sondern geht weiterhin darüber hinaus zur Identität des Regisseurs, bis zur Angabe der „nationalen Zugehörigkeit“ des Films.

Seien es die Figuren Cahit und Sibel, — deren nationale oder kulturelle Zugehörigkeit, die nationale und kulturelle Zugehörigkeit des Regisseurs oder die Bezeichnung, was für eine Nationalität der Film hat —, alle diese Aspekte sind Beispiele für eine Position, die weder das Eine noch genau das Andere verkörpern und deswegen von der Presse, sowie von manchen Kritikern und Theoretikern in die unerwünschte und negativ konnotierte Lage des „Dazwischen-Seins“ eingeordnet werden. Die Behauptung, dass es in dem Fall zwei, in sich geschlossene, harmonische Kulturen gäbe, ist ein Hauptkritikpunkt. „[...] Cultures are never unitary in themselves, nor simply dualistic in relation of Self and Other.“¹³

Wenn die medialen Debatten von der deutschen und der türkischen Presse in Anbetracht gezogen werden, kann man den Schluss ziehen, dass nicht nur die Figuren im Film, sondern der Film *Gegen die Wand* als mediales Ereignis auch „zwischen zwei Stühlen sitzt“. In den weiteren Ausarbeitungen wird genau diese Vermutung dementiert. Von einer kulturwissenschaftlichen Perspektive aus und anhand von filmanalytischen Darlegungen soll diese Position genauestens expliziert und veranschaulicht werden. Statt dem negativ aufgefassten „Dazwischen-Sein“, wird ein neues, hybrides Dasein und die Benutzung des *Third Space* zur Beschreibung und Analyse des Films und der Figuren als konstruktives Mittel herangezogen.

¹² Diagonale 2012
<http://www.imdb.com/title/tt0347048/>
 08.12.2012

¹³ Bhabha, Homi K.: Cultural Diversity and Cultural Differences. Ashcroft, Bill/ Griffiths, Gareth/ Tiffin, Helen (Hg.): The Post-Colonial Studies Reader. London and New York: Routledge, 2006. S. 155- 158. S.156.

Die Problematik der Identität und Zugehörigkeit:

„Noch immer stehen Fragen der Identifikation und Identifizierung, der Zuschreibung und Reklamierung von Identitäten, der kulturellen Orientierung und Selbst-Positionierung hoch im Kurs, wenn es um die Erforschung von Migrationsphänomenen geht. [...] Am besten lässt es sich vielleicht nachvollziehen, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie armselig das wissenschaftliche und auch politische Vokabular oft ist, wenn es um die Beschreibung von sozialen Beziehungen und Formationen unter Migranten geht. Da finden wir sowohl im deutschsprachigen als auch im englischsprachigen Raum immer wieder den Verweis auf so genannte migrantische *communities*, auf Gemeinschaften. In der Regel fungiert dieser Begriff der migrantischen Gemeinschaft als eine Art generalisierter Platzhalter für soziale Gruppenformationen. Der Begriff Gemeinschaft wird dabei gebraucht, als ergäbe sich die Mitgliedschaft in ihr zwangsläufig, einfach aufgrund der Kategorisierbarkeit von Menschen als Migranten mit einem bestimmten ethnisch-nationalen oder auch religiösen Hintergrund.“¹⁴

Der Film *Gegen die Wand* motiviert den Zuschauer, die verallgemeinernden Begriffe der „migrantischen Gemeinschaft“ und der „migrantischen *communities*“ zu hinterfragen und diese nicht einfach so hinzunehmen. Nur weil eine Person, die gleiche Herkunft mit einer anderen Person teilt oder unter ähnlichen Verhältnissen aufwächst, heißt das noch lange nicht, dass diese Personen zu einer Gemeinschaft gehören und eine Community bilden.

Die Hauptfiguren Sibel¹⁵ und Cahit¹⁶ sind Paradebeispiele für Einzelgänger und Personen, die nicht zu einer bestimmten Community gehören. Der Film nimmt zwei Personen, die als Individuen ihr Leben so leben wollen, wie – sie – es für richtig halten. Sie suchen verschiedene Wege, um ihren „unkonventionellen“ Lebensstil aufrechtzuerhalten. Sie passen nicht in einen bestimmten Rahmen. Diese Aussage mag im Allgemeinen überflüssig klingen, jedoch in Bezug zu den Aspekten, die in dem Film behandelt werden, muss dieser Punkt nochmals angedeutet werden, um den Übergang in die detailliertere Auseinandersetzung mit den damit verbundenen Themen zu ermöglichen. Die oberflächliche Behauptung, dass jede Person mit derselben Herkunft und Kultur sich ähnlich verhalten, ähnliche Werte haben und die gleichen Traditionen aufrecht erhalten muss, ist unrealistisch und beschränkend. Dieser Gedanke ist jedoch im Alltag, sowie in der Mainstream- oder Hochkultur sehr häufig vorzufinden.

¹⁴ Kosnick, Kira: Kulturalisierte Migration: Migrantische Identitäten im Fokus politischer Debatten und interdisziplinärer Forschungsansätze. In: Strobel, Ricarda/ Jahn-Sudmann, Andreas(Hg.): Film Transnational und Transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven. München: Wilhelm Fink, 2009. S.45-54. S.49.

¹⁵ Gespielt von Sibel Kekilli.

¹⁶ Gespielt von Birol Ünel.

„In common sense language, identification is constructed on the back of a recognition of some common origin or shared characteristics with another person or group, or within an ideal, and with the natural closure of solidarity and allegiance established on this foundation. In contrast with the 'naturalism' of this definition, the discursive approach sees identification as a construction, a process never completed – always 'in process'.“¹⁷

Sibel und Cahit sind nicht entweder „türkisch“ oder „deutsch“. Ihre Identitäten sind nicht zwischen der „türkischen“ oder „deutschen“ Kultur hin und hergerissen. Ihre Identitäten sind ununterbrochen in Wandlung. Der Film führt den Zuschauer von Haltestelle zu Haltestelle in den Leben der Protagonisten. Er wiedergibt den Prozess der Wandlung der Figuren und deren Identitäten. Es gibt keine naturalistische, wahre Art der Identifizierung. Dieser ist ein Prozess, der immer in Bewegung ist und der Film dient als Mittel für das Fassen und Abbilden dieser Bewegung.

Sibel wächst in einer religiösen, konservativen türkischen Familie auf. Sie hätte auch zu einer Person mit den gleichen Werten, wie ihre Eltern sie haben, werden können, ist sie aber nicht geworden. Ihr Wunsch frei von bestimmten Werten und Beurteilungen zu leben, ist für sie so groß, dass sie Selbstmord begeht und sich durch ihren Selbstmordversuch und den Aufenthalt in der Klinik erhofft, zu mehr Freiheit zu gelangen. Wie ihre Mutter in einer Szene aber deutlich macht, wird das nie der Fall sein. Sibels Bruder und Vater würden sie in dieser Hinsicht nie in Ruhe lassen.¹⁸ Wenn sie jedoch nicht frei sein kann, möchte Sibel auch nicht mehr leben.

Sibel kämpft nicht mit der Problematik, sich für eine türkische oder deutsche Lebensauffassung oder Kultur zu entscheiden. Sie ist nicht unsicher in den Entscheidungen, die sie trifft. Sie weiß ganz genau was sie will, sie weiß aber auch, dass ihr Vater und ihr Bruder den Lebensstil, den sie haben will, nie akzeptieren würden. Sie selber ist nicht verwirrt in dem Sinn, wie sie leben möchte. Nicht der Aspekt, welche kulturelle Zugehörigkeit Sibel hat, sondern das starke Bekenntnis von ihrem Vater und ihrem Bruder zur veralteten, konservativen, türkischen Lebensanschauung und wie das Sibels Leben beeinflusst, wird thematisiert.

¹⁷ Hall, Stuart: Introduction: Who needs 'Identity'? In: Hall, Stuart/ Du Gay, Paul (Hg.): Questions of Cultural Identity. Los Angeles, London, New Delhi u.a.: Sage, 1996. S.1-18. S.2.

¹⁸ TC 00:09:35 – 00:10:07

„We must consider identities in terms of the experience of relationships: what can happen through relationships, and what happens to relationships. In this way, we can take up again the question of dynamism versus closure in identity.“¹⁹

Identitäten sind nicht fixierte, harmonische, greifbare und leicht oder überhaupt genau definierbare Entitäten. Die Identität einer Person kann sich in jedem Moment und nach jedem Ereignis, das in deren Leben passiert, ändern. In diesem Bezug sind vor allem die Beziehungen, die Personen mit anderen haben, bestimmend. Wie Bhabha andeutet, bringt dieser Aspekt mit sich, dass die Gegenüberstellung hinsichtlich der „Identität“ als ein dynamischer, im Gegensatz zu einen in sich geschlossenen Prozess, in Frage gestellt werden kann.

Sibel versucht, von ihrer beurteilenden und über ihr Leben bestimmenden Familie zu entkommen. Sie durchlebt verschiedene Phasen, wobei sie als Frau und als „türkische Frau“ immer wieder an bestimmte Grenzen der sozialen und gesellschaftlichen Cluster stößt. Als sie den Ehe-Vertrag mit Cahit schließt, glaubt sie endgültig einen Ausweg von dem einseitigen, beengenden Leben gefunden zu haben, in dem sie gefangen war.

Abgesehen von den Situationen und Handlungen, die bei der Entwicklung und Inszenierung der Figuren einen Einfluss haben, spielt vor allem die Beziehung, die Sibel und Cahit zueinander haben, eine große Rolle. Die Interaktion von Sibel und Cahit, die Wirkung, die sie aufeinander haben und wie sie sich dem zu Folge verändern sind besondere Aspekte des Filmes. Die Erläuterung von den Veränderungen, die sie durchmachen und wie diese Veränderungen im Film dargestellt werden, wird in den nächsten Kapiteln veranschaulicht.

Über Cahits Kindheit erfährt man nicht viel. Seine verstorbene deutsche Ehefrau Katharina wird in Fotos gezeigt und in einigen Dialogen²⁰ erwähnt. Cahits selbstzerstörerische Art kann auf den Verlust seiner Ehefrau zurückgeschlossen werden, viel mehr erfährt man über seine Vergangenheit jedoch nicht. Welche charakteristischen Eigenschaften seine Eltern gehabt haben, was deren Weltanschauung war oder, ob er streng erzogen wurde oder nicht, wird im Film nicht thematisiert. Seine Distanz zur türkischen Kultur ist auffällig, jedoch scheint es auf der narrativen Ebene des Filmes keinen sichtbaren Grund dafür zu geben. Dies macht wieder

¹⁹ Robins, Kevin: Interrupting Identities: Turkey/Europe. In: Hall, Stuart/ Du Gay, Paul (Hg.): Questions of Cultural Identity. Los Angeles, London, New Delhi u.a.: Sage, 1996, 61–87. S.79.

²⁰ TC 01:01:34 – 01:02:56: Als Sibel Maren die Haare wäscht und Maren Sibel über ihre Beziehung zu Cahit anspricht, kommt es zwischen den beiden zu einem Gespräch über Cahits Frau Katharina.

TC 00:31:05 – 00:32:95: Zuvor, ziemlich noch am Anfang des Filmes fragt Sibel Cahit in deren Hochzeitsnacht, wie seine Frau hieß, worauf er sie aus der Wohnung wirft. Von seiner Überreaktion wird man als Zuschauer auf dieses Thema aufmerksam und versteht, dass es für Cahit sehr schmerzhaft ist über seine verstorbene Frau zu reden.

auf den Aspekt der „kulturellen Identität“ aufmerksam, welcher in Bezug zu den Schwierigkeiten, die die Figuren erleben, eher im Hintergrund bleibt.

Im Laufe des Films machen die Figuren verschiedene Wandlungen durch. Cahit, der sein Leben versäuft und kein Interesse an Etwas oder Jemandem hat, macht eine Transformation durch, die ausschließlich mit seiner Begegnung mit Sibel zu tun hat. Bevor er sie kennenlernt, betrinkt er sich meistens und hat keinen besonderen Lebensinhalt oder Interesse an einer Zukunft. Erst nachdem er beschließt ihr zu helfen und sie somit in sein Leben lässt, fängt er an, sich zu verändern. Er fängt an, wieder zu leben.

2.2. Drei verschiedene Formen von *Hybridity* und *Third Space* bei *Gegen die Wand*

„There is no single, or correct, concept of hybridity: it changes as it repeats, but it also repeats as it changes.“²¹ Nicht nur für Konzepte von „hybridity“ sondern auch für das Verständnis und die Interpretation von hybriden Momenten und der Analyse eines Textes oder einer Kunstform im Kontext des *Third Space*, gibt es viele verschiedene Möglichkeiten und Herangehensweisen. Da Konzepte der Hybridität immer in Wandlung sind und „etwas Hybrides“ nicht wirklich fassbar ist, erfolgt meine Annäherung zu diesem Thema mit der Anlehnung auf Homi K. Bhabhas Ausführungen, in denen er *Hybridity* und *Third Space* im Rahmen der postkolonialistischen Theorie untersucht.

In einem Interview erklärt Bhabha die Bedeutung von *Hybridity* und *Third Space*:

„Now the notion of hybridity comes from the two prior descriptions I've given of the genealogy of difference and the idea of translation, because if, as I was saying, the act of cultural translation (both as representation and as reproduction) denies the essentialism of a prior given original or originary culture, then we see that all forms of culture are continually in a process of hybridity. But for me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the 'third space' which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom.“²²

Die Repräsentation und Wiederherstellung von Kulturen verweigern nach Bhabha eine essentialistische, vorgefundene Herangehensweise. Die Kultur ist so immer im Prozess der hybriden Wandlung zu verstehen. Dadurch wird auch nachvollziehbar, dass das Wichtigste für Bhabha in Bezug zur Hybridität nicht die Auseinandersetzung mit den zwei „originalen“ Ausgangsmomenten, sondern die Verlagerung und das Umdenken der verfestigten Begriffe, die nach dem Eingreifen des *Third Space* es ermöglichen, dass neue politische Strukturen und Orientierungen entstehen.

²¹ Young, Robert: The Cultural Politics of Hybridity. In: Ashcroft, Bill/ Griffiths Gareth/ Tiffin Helen(Hg.): The Post-Colonial Studies Reader. London and New York: Routledge, 2006. S.158-162. S.159.

²² Rutherford, Jonathan: Interview with Homi Bhabha. In: Identity. Community, Culture, Difference. Edited by Jonathan Rutherford. London. Lawrence & Wishart: 1990. S.207-222. S.211.

„The intervention of the Third Space, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is continuously revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People.“²³

Third Space ermöglicht durch seinen Eingriff, dass eine bestimmte Kultur, nicht mehr als in sich geschlossen und homogen aufgefasst wird. *Third Space* erschafft einen ambivalenten Prozess, der dazu bewegt, vorherige gefestigte Strukturen und Begriffe in Frage zu stellen.

„It is precisely this exclusionary vision of hybridity—hybridity as the ambiguous, problematic and hence non-desirable middle ground that lies between two authentic realms—which Bhabha’s concept of third space seeks to disturb and reconceptualize.“²⁴

Nach Bhabha ist das Ziel des *Third Space* nicht die bloße Darstellung des „Fremden“ oder des „Anderen“, sondern die ambivalente, diskursive Strategie der Repräsentation, die den Raum zur Diskussion einer Identitätsproblematik eröffnet und somit eine produktive Auseinandersetzung mit diesem Thema ermöglicht.

Es gibt verschiedene Arten und Anwendungsweisen des *Third Space* in dem Film. Eine davon entsteht durch die Filmästhetik, welche eine empathische Anteilnahme der Zuschauer in Bezug zu den Hauptdarstellern hervorruft.

1. Die empathische Anteilnahme des Zuschauers:

Im Film werden die Hauptfiguren im Hinblick auf die türkische oder deutsche Gesellschaft nicht einfach „fremd“ dargestellt. Die beiden Figuren werden sehr detailliert abgebildet und inszeniert. Der Prozess ihrer Entwicklung erfolgt anhand der ästhetischen Mittel des Films und der Handlungsebene. Durch die ausführliche Darstellung der beiden Hauptfiguren und der unmittelbaren Nähe wird es dem Zuschauer ermöglicht, die Veränderung der Figuren mitzuerleben. Auf der filmischen Ebene werden die Außenseiter; Sibel und Cahit in den Mittelpunkt des Geschehens gestellt. Sie werden den restlichen Figuren gegenüber „fremd“ und „anders“ dargestellt, aber durch die filmischen Mittel werden sie dem Zuschauer nahegebracht. Der Regisseur verschafft dem Zuschauer einen Einblick in die Psyche der Figuren, dadurch wird die Fremdheit der beiden Hauptfiguren auf der Wahrnehmungsebene

²³ Bhabha, Homi K.: Cultural Diversity and Cultural Differences. In: Ashcroft, Bill/ Griffiths Gareth/ Tiffin Helen: The Post-Colonial Studies Reader. London and New York: Routledge, 2008. S.155-198. S. 156.

²⁴ Lossau, Julia: Pitfalls of (Third) Space: Rethinking the Ambivalent Logic of Spatial Semantics. In: Ika, Karin/ Wagner, Gerhard (Hg.): Communicating in the Third Space. New York and Abingdon: Routledge, 2009. S. 62-79. S.64.

des Films durchbrochen. Das ist ein Knotenpunkt, in dem die Verbindung von dem Film zur Theorie *der diskursiven Strategie der Darstellung* von Identitäten nach Bhabha erstellt wird.²⁵

Die Nähe, die zu den Protagonisten entsteht, ist auch ein mögliches Beispiel für die Ausführung der Theorie des *Third Space* im Sinne von Bhabha.²⁶ Die Andersartigkeit und die unkonventionellen Eigenschaften der beiden Protagonisten werden durch die Gegenüberstellung von ihnen zu den restlichen Figuren hervorgehoben. Durch die emotionale Anteilnahme des Zuschauers am Geschehen und dem Gefühlszustand der Protagonisten wird deren Isolation jedoch auf der visuellen Ebene vermindert. Somit entsteht ein neuer Raum der Wahrnehmung für ein mögliches Verständnis der Persönlichkeit dieser Figuren, welches nicht auf deren Herkunft oder kultureller und nationaler Zugehörigkeit beharrt. Beispiele zu diesen Momenten soll weiterhin bei den jeweiligen Figurenanalysen veranschaulicht werden.

2. Das „postkoloniale Subjekt“ im Film:

Es gibt viele Definitionen zu dem Begriff des „Postkolonialismus“. Hier wird die Beschreibung des „Postkolonialismus“ von Paul Gilroy angeführt:

„Folglich dient der Begriff „Postkolonialismus“ nicht einfach dazu, „diese“ Gesellschaft eher als „jene“ oder das „Damals“ und das „Jetzt“ deskriptiv zu erfassen. Er liest vielmehr die „Kolonisation“ als Teil eines im wesentlichen transnationalen und transkulturellen „globalen“ Prozesses neu – und bewirkt ein von Dezentrierung, Diaspora-Erfahrung oder „Globalität“ geprägtes Umschreiben der früheren imperialen Großgeschichten mit der Nation als Zentrum. Sein theoretischer Nutzen liegt demnach genau in seiner Ablehnung der Perspektive des „hier“ und „dort“, „damals“ und „heute“, „Inland“ und „Ausland“. „Global“ bedeutet hier nicht universal, doch ist es auch nicht nationen- oder gesellschaftsspezifisch zu verstehen. Es bezeichnet die Art und Weise, wie die kreuzweise quer und längs verlaufenden Wechselbeziehungen dessen, was Gilroy als „diasporisch“ (von Zerstreuung und Minderheitenerfahrung geprägt) bezeichnet, den Zentrum-Peripherie-Gegensatz ergänzen und gleichzeitig ersetzen und wie das Globale und Lokale einander wechselseitig reorganisieren und umgestalten.“²⁷

Die binären Verhältnisse, welche in der postkolonialistischen Theorie überbrückt werden sollen, werden von Gilroy in einer aufschlussreichen Weise erläutert. Dualistische

²⁵ Vgl. Bhabha, Homi K.: *The Other Question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism*. In: Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. S.94-121. S.95.

²⁶ Auf den Begriff des *Third Space* von Bhabha wird in den weiteren Teilen der Arbeit näher eingegangen.

²⁷ Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, zitiert nach: Hall, Stuart: Wann war „der Postkolonialismus“? Denken an der Grenze. In: Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin/ Therese, Steffen(Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo- amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Mit einer Einführung von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius*. Tübingen: Stauffenberg, 1997. S.217–247. S.227-228.

Beziehungen und Bezeichnungen dieser, wie „Inländer“ und „Ausländer“ oder eine „deutsche“ oder „türkische“ Figur, werden im Rahmen des Filmes *Gegen die Wand* aufgehoben. Genau deswegen ist es wichtig, eine Theorie in Anbetracht zu ziehen, welche die Komplexität der Thematik und der Beschreibung einer „Identität“ bzw. „kulturellen Identität“ überhaupt ermöglichen kann.

Im breiten Rahmen der postkolonialistischen Theorie gibt es viele verschiedene Herangehensweisen zur Auseinandersetzung mit Identitäten und der Darstellung von Identitäten.

„Bhabhas Theorie rekurriert auf die Dynamiken eines ungleichen Kontaktes und Austausches zwischen den Kulturen im kolonialen Kontext. Die Kolonisierten übernehmen Codes und Symbole der kolonisierenden Kultur und fügen sie in ihr eigenes Zeichensystem ein. Durch diesen Akt der Aneignung entsteht ein „hybrides Drittes“ bzw. ein „dritter Raum“, der weder der kolonisierten noch der kolonisierenden Kultur entspricht und sich deshalb als Basis für die Subversion der kolonialen Kultur eignet.“²⁸

In diesem Absatz wird ein Überblick zu Bhabhas Theorie gegeben. Das reziproke Verhalten zwischen der kolonisierenden und der kolonisierten Kultur dient dieser Arbeit als Vergleichsbasis zur Beziehung der deutschen und türkischen Gesellschaft in Deutschland, welche in den beiden Filmen dargestellt wird.

Bhabha weist in seinen Ausarbeitungen auch daraufhin, dass die vorwiegende strategische Funktion des kolonialen Diskurses daraus besteht, einen Raum für die sogenannte *subject nation*²⁹ zu erstellen. Die Ambition des kolonialen Diskurses ist demnach, den Kolonisierten in Bezug zu dessen rassischer Herkunft, als eine Menge von entarteten Typen aufzufassen, so dass die Kolonialherren ihre Besetzung rechtfertigen und die Kontrolle und Macht über die Kolonisierten durch eine Regierung erhalten können. In dem kolonialen System ist die Ausübung von Macht äußerst entscheidend. Der koloniale Diskurs stellt die Kolonisierten als eine soziale Realität dar, die unmittelbar als „das Andere“ wahrgenommen werden, obwohl sie sichtbar und bekannt sind.³⁰

²⁸ Jahn-Sudmann, Andreas: Film und Transnationalität - Forschungsperspektiven. In: Strobel, Ricarda/ Jahn-Sudmann Andreas(Hg.): Film Transnational und Transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven. München: Wilhelm Fink, 2009. S.15–41. S.18.

²⁹ Bhabha, (1994). S.101.

³⁰ Vgl., Ebd. S.101.

Anschließend zu dem Verhältnis zwischen der kolonisierten und der kolonisierenden Kultur, funktioniert das *hybride Dritte* als Begriff zur Beschreibung neuer Räume und Identitäten, die bei der Analyse der Figuren Cahit und Sibel in dem Film *Gegen die Wand* herangezogen werden.

Beide Figuren sind Personen, die in Deutschland aufgewachsen sind und von der deutschen Gesellschaft und von ihren türkischen Familien beeinflusst worden sind. Sie gehören nicht in die eine oder andere Ecke, da zwischen diesen beiden Kulturen und Gesellschaften tagtäglich ein Austausch und eine gegenseitige, jahrelange Interaktion und gegenseitige Beeinflussung stattfindet. Somit widerspiegeln die Figuren die Rolle des „postkolonialen Subjekts“ in diesem Film. Diese Feststellung wird in den nächsten Kapiteln anhand der Figurenanalyse von Cahit und Sibel und mit der Anführung bestimmter Szenen, Dialoge und Einstellungen begründet.

3. Fatih Akın als „postmoderner Agent“:

„The first wave of films made by filmmakers such as Tunç Okan (*Otobüs / The Bus*, 1974) and Tevfik Başer (*40m² Deutschland / 40m² of Germany*, 1986) reflects the trauma of ‘sitting at alien tables’ in a country that belongs to ‘other’ people. The struggles for literal and metaphorical space, the culture shock, the isolation, the racism and the identity dilemmas experienced by the new immigrants are the burning issues of these films that illustrate the loss of ‘cultural knowledge’ in temporal and spatial movement between homeland and the new country, which deprives the immigrant, refugee or exile of a local vernacular that would have helped them convey their culture, feelings and thoughts.“³¹

Wenn man sich mit der ersten Generation türkischer Filmemacher in Deutschland und deren Filmen beschäftigt, kann man feststellen, dass in diesen Filmen die Problematik des „Fremd-Seins“ stark thematisiert wird. Aspekte wie; Rassismus, Isolation und Identitäts- und Identifikationsproblematiken sind darin besonders stark vertreten. Heimweh und die Angst davor, die eigene Kultur und die kulturellen Werte zu verlieren, sind auch zusätzliche Gegenstände, die in diesen Filmen angedeutet und bearbeitet werden.

Im Kontrast zu der ersten Generation türkischer Filmemacher in Deutschland, stehen die deutsch-türkisch/ türkisch-deutschen Filmemacher, welche der zweiten oder dritten Generation der türkischen Gastarbeiterfamilien angehören.

³¹ Marks, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, zitiert nach: Dönmez-Colin, Gönül: *Migration, Dis/Misplacement and Exile*. In: Dönmez-Colin, Gönül: *Turkish Cinema. Identity, Distance and Belonging*. London: Reaktion Book Ltd., 2008. S.57-89. S.74. S.69

„When the young filmmakers of Turkish origin (Fatih Akın, Yüksel Yavuz, Thomas Arslan, etc.) began to tell the story of four decades of immigration, first with short films and then features, the German media initially marketed their works like an ethnic package. However, these films showed marked distinction from the films of the Başer generation. Not only the ‘victim’ literature absent, ‘not-knowing where to belong’ was not a disadvantage anymore; in fact, having multiple identities has become a virtue.“³²

Anschließend soll auf Fatih Akıns Rolle als Vorbild für ein Kino der „Hybridität“ eingegangen werden.

„Zutiefst ungeklärt, ja sogar gestrichen, ist in den Diskursen des Poststrukturalismus jene *Tiefenperspektive*, die es ermöglicht, die Authentizität der Identität als Reflex der gläsernen Metaphorik des Spiegels und seiner mimetischen Geschichten aufzufassen. Indem sie den identitätskonstituierenden Rahmen vom Gebiet des Sehens zum „Raum des Schreibens“ verschiebt, stellt die Postmoderne jene „dritte Dimensionalität“ in Frage, die der Repräsentation von Selbst und Anderem Tiefgründigkeit verleiht und jene Tiefenperspektive erzeugt, welche Cineasten die vierte Wand nennen und Literaturhistoriker als die „Transparenz“ realistischer Meta-Erzählungen beschreiben.“³³

Mit *Gegen die Wand* übernimmt Fatih Akın als Regisseur die Rolle des „postmodernen Autors“. Seine Position als Person mit einer „hybriden“ Identität, welche von den Medien als „dritte Generation Gastarbeiter, türkisch oder deutsch, türkisch-deutsch, deutsch-türkisch“ bezeichnet wurde, ermöglicht ihm, einen neuen Raum zu schaffen, in dem man weder ihn, seinen Film noch die Figuren im Film als „etwas Fixes“ oder „ganz Bestimmtes“ einordnen kann.

Akın durchbricht Vorurteile und Stereotypen, indem er zwei „untypische“ Figuren zeichnet und ihre „unkonventionelle“ Liebesgeschichte erzählt. Die ausführliche Darstellung einzelner Figuren und Problematiken verschafft den Einblick in einen Teil der „türkischen/ türkisch-deutschen/ deutsch-türkischen“ Gesellschaft in Deutschland, ohne belehrend, beurteilend oder aufklärend zu wirken.

³² Kulaoğlu, Tuncay: İki Kötür Arasında Sinema, zitiert nach: Dönmez-Colin, Gönül: Migration, Dis/Misplacement and Exile. In: Dönmez-Colin, Gönül: Turkish Cinema. Identity, Distance and Belonging. London: Reaktion Book Ltd., 2008. S57-89. S.74.

³³ Bhabha, Homi K.: Die Frage der Identität. In: Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin/ Therese, Steffen(Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo- amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Mit einer Einführung von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius. Tübingen: Stauffenberg, 1997. S.97–123. S.101.

„It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized, and read anew.“³⁴

Eine Hochzeit kann beispielsweise für eine Kultur und Gesellschaft als besonderes Ereignis zur Ausführung ihrer Traditionen dienen. In der Hochzeitszene bei *Gegen die Wand* erscheinen der Festsaal, der Musiker, die tanzenden und feiernden Gäste als Darstellung einer Hochzeit der Arbeiterklasse äußerst authentisch. Aber im Raum, der speziell für die Braut und den Bräutigam zur Verfügung steht, bedienen sich Cahit und Sibel an Drogen, was nicht zu der „typisch-türkischen“ Hochzeit gehört.

„Wenn der Jargon unserer Zeit – Postmoderne, Postkolonialität, Postfeminismus – überhaupt irgendeine Bedeutung hat, dann liegt diese nicht im populären Gebrauch des „Post“ als Ausdruck einer Abfolge – *Nach*-Feminismus; oder eine Polarität – *Anti*-Moderne. Diese Begriffe, die nachdrücklich auf das ‚Darüber Hinaus‘ verweisen, verkörpern dessen rastlose und revisionäre Energie nur, wenn sie die Gegenwart in einem erweiterten und ex-zentrischen Ort der Erfahrung und Machtaneignung verwandeln.“³⁵

Als „postmoderner Agent“ benutzt Akin sowohl typische, kulturelle Darstellungen, als auch neue, kontroverse Darstellungen von verschiedensten Figuren. Indem er eine Vielfalt an Figuren mit derselben Herkunft und total verschiedenen Lebensanschauungen anführt, entstehen in diesen Szenen und Momente, welche diese Unterscheide deutlich machen, neue Diskussionsräume in Bezug zu der Vorstellung von stereotypischen Figuren und Personen, die sie repräsentieren.

³⁴ Bhabha, Homi K.: Cultural Diversity and Cultural Differences. In: Ashcroft, Bill/ Griffiths Gareth/ Tiffin Helen: The Post-Colonial Studies Reader. London and New York: Routledge, 2008. S.157.

³⁵ Bhabha, Homi K.: Verortungen der Kultur. In: Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin/ Therese, Steffen(Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo- amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Mit einer Einführung von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius. Tübingen: Stauffenberg, 1997. S.123–149. S.128.

3. Gegen die Wand (2004)

Gegen die Wand in den Medien:

Der Film *Gegen die Wand* wurde 2004 von dem Regisseur Fatih Akın gedreht. Der Film hat den *goldenen Bären* bei der *Berlinale* und den *deutschen Filmpreis*³⁶ für die beste Regie bekommen, sowie viele andere Auszeichnungen. Auch die Hauptdarstellerin Sibel Kekilli und der Hauptdarsteller Birol Ünel haben dank ihrer außergewöhnlichen Leistung jeweils den deutschen Filmpreis für die beste Darstellerin und den besten Darsteller gewonnen. Dem Film wurde nicht nur aufgrund seiner kraftvollen, exzessiven, ehrlichen und direkten Art der Darstellung, der besonderen Filmästhetik und des unvergesslichen Schauspiels, sondern zusätzlich wegen der Mediendebatten über die Thematisierung des Lebens der türkischen „Gastarbeiter“-Community, wie in dem ersten Kapitel³⁷ schon erwähnt wurde, sehr viel Aufmerksamkeit geschenkt. Ein anderes mediales Ereignis entstand durch den geschmacklosen Medienbericht von der *Bild-Zeitung* über die frühere Pornofilm-Karriere von der Hauptdarstellerin Sibel Kekilli. Dieses „mediale Ereignis“ nahm dann Oberhand und stellte die Preise und den künstlerischen Erfolg von dem Regisseur und der Hauptdarstellerin in den Schatten. In einem Interview mit der *Frankfurter Allgemeine* erzählt Kekilli darüber, wie der Skandal ihr Leben beeinflusst und verändert hat.³⁸

Gegen die Wand –der Film:

Die Hauptfiguren Sibel und Cahit sind nicht solche, die man als stereotypisch-türkisch abstempeln kann. Sie verkörpern Personen, die keiner bestimmten Vorstellung einer kulturellen Identität entsprechen. Sie sehen sich nicht als Teil einer Gruppe, einer Community, einer kulturellen Gemeinschaft oder einer Familie. Sie stellen zwei verlorene Seelen dar, die erst, nachdem sie sich begegnen, die Möglichkeit bekommen, so sein zu können wie sie sind, egal, was das für die jeweilige Person in dem jeweiligen Moment sein mag. Der Regisseur Fatih Akın zeichnet ein Bild einer gewaltigen Begegnung von zwei

³⁶ Der deutsche Filmpreis wird seit dem Jahr 1951 verliehen. Dieser gilt als die renommierteste Auszeichnung für den deutschen Film.

³⁷ Siehe: S.5-11.

³⁸ Diagonale 2013

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/sibel-kekilli-im-interview-es-ist-mein-leben-1145047.html>
Zugriff 17.01.2013

Personen, die durch ihre Selbstmordversuche wie vom Schicksaal zueinander geführt werden und sich gegenseitig wieder ins Leben zurückholen.

Die Komplexität der Charakterisierung und der Psyche beider Hauptfiguren erlaubt dem Zuschauer eine besondere Einsicht in den emotionalen Zustand dieser Figuren und deren Handlungen. Das macht den Film authentisch und durch die realistische Bild- und Kameraästhetik ist man als Zuschauer an das Geschehen gefesselt.

Akın versucht mit seinem Film nicht ein besonders glaubwürdiges Bild von Türken und Türkinnen in Deutschland zu machen, die, wie im Mainstream-Jargon gerne angedeutet wird, „zwischen zwei Kulturen hin und hergerissen sind“. Er erzählt die Geschichte von zwei Personen, die aufeinander treffen, sich unter untypischen Verhältnissen kennenlernen und sich ineinander verlieben. Ob Cahit und Sibel Deutsche mit türkischer Herkunft oder Türken in Deutschland sind oder wie sie sich in Bezug zu der einen oder anderen Kultur oder dem einen oder anderen Land gegenüber fühlen, ist nicht das Wesentliche des Films. Der Schwerpunkt liegt auf Cahits und Sibels Leben, auf ihrer Begegnung, ihrer Beziehung zueinander und auf der Verwandlung, die sie durchmachen.

Für diese Arbeit sind die filmischen Stilmittel, die neben der Handlung die kulturelle Identität der Figuren zeichnen, als Aspekt der Untersuchung ausschlaggebend. Die komplexe und geschickte Art der Darstellung der kulturellen Charakteristika und der Identitätsproblematik der beiden Hauptfiguren sind in dem Film deswegen so gut gelungen, da sie den kulturellen Einfluss auf die Identität der Figuren andeuten, aber nicht behaupten, ausschließlich deren Persönlichkeit und Identität zu bestimmen. Ihre Herkunft, ihre kulturelle Identität ist nicht entweder „nur Türkisch“ oder „nur Deutsch“. Ihre Herkunft, oder die Herkunft ihrer Eltern und deren Kultur ist nur ein Teil ihrer Identität. Sie bestimmt nicht ihr ganzes Dasein und vor allem, wenn sie zusammen, abgeschminkt, nackt, verwundbar und sicher sind, verschwinden alle Vorschriften, Beurteilungen und gesellschaftliche Normen, die vorschreiben, wie sie ihr Leben führen sollten. Ihre Merkmale, wie, von wo sie stammen, wo sie aufgewachsen sind, welche Sprache sie sprechen oder was ihr Name bedeutet, verliert jegliche Bedeutung.

Der Film und der Filmemacher machen nicht die Behauptung eine absolut-wirklichkeitsgetreue Welt zu zeigen. Es wird eine Liebesgeschichte erzählt und dabei auf einer intelligenten Art und Weise die sozial und kulturell mitwirkenden Aspekte in den Film eingebaut.

3.1. Die Figurenanalyse von Cahit



Abb. 1

Szene 1a: Die Figur Cahit wird am Anfang des Filmes in einem Club gezeigt. In dem Moment, in dem die Party vorbei ist, das grelle, stechende Fluoreszenzlicht angeschaltet wird und alles im Club erkennbar wird, wird der Protagonist eingeführt. Die Einrichtung des Clubs, der Protagonist und die restlichen Personen darin werden durch eine Totale, Halbtotale und amerikanische Einstellung abgebildet. Die kaputten und leeren Bierflaschen am Boden und der ganze Schmutz, der von den Feiernden zurückgeblieben ist, werden sichtbar. Durch diese Einstellungsgrößen werden die Figur, der Raum und das Milieu vorgestellt. Die Benutzung der Handkamera gibt dem verdreckten Innenraum und der Figur zusätzlich eine wirre, chaotische Eigenschaft.

Er sammelt leere Bierflaschen, sortiert sie und trinkt daraufhin ein Bier mit einem Freund³⁹. Sein Freund fragt ihn, ob er durstig ist und warum er nicht Wasser trinkt, falls er durstig ist. Cahit antwortet daraufhin, dass er kein Tier ist. Dieses Gespräch erfolgt auf Türkisch, wobei der Witz ein deutscher ist.⁴⁰

Szene 1b: In dieser Szene fährt er mit seinem Auto gegen den Gehsteig. Nachdem er aus seinem Auto steigt, stößt er die Tür zu und schlägt mit seinem Fuß gegen die Tür und geht in eine schäbige Kneipe⁴¹. Er raucht und trinkt Bier. Eine Frau⁴² setzt sich zu ihm, sie kennen sich. Er sagt, sie solle verschwinden. Sie fluchen einander an. Sie geht. Ein betrunkenere

³⁹ Die Figur Şeref wird gespielt von Güven Kırac.

⁴⁰ TC 00:01:43 – 00:02:50

⁴¹ Zoë Bar ist eine Rock Bar und Cahits Stammkneipe.

⁴² Die Figur Maren wird gespielt von Catrin Striebeck.

Mann, der die Auseinandersetzung beobachtet, beschimpft Cahit. Er sagt er müsse schwul sein, um so eine Frau wegzuschicken. Nach einigen Minuten dreht Cahit durch und prügelt auf den Mann ein. Der Barkeeper⁴³, der Cahit zu kennen scheint und den Vorfall beobachtet hatte, wirft Cahit raus und fordert ihn auf sich nicht so zu verhalten und nach Hause zu gehen.⁴⁴

Im Gegensatz zu den Einstellungen in dem Club sind die in der Bar entweder Nah- oder Halbnahaufnahmen, die den Zuschauer dazu bringen, sich Cahit zu nähern. Dadurch bekommt der Zuschauer einen Einblick in Cahits Gemütszustand und verschafft sich eine Idee von seinem Charakter.

Bei der Darstellung von Cahit weist am Anfang des Films bis auf seinen Namen und sein gebrochenes Türkisch kein offensichtliches, äußeres Merkmal auf seine türkische Herkunft hin. Seine sogenannte „kulturelle“ Identität wird in keiner Weise dargestellt. Er ist ein Alkoholiker, der zur Gewalttätigkeit neigt. Seine Nationalität, seine Herkunft und ob er ein traditioneller Türke ist oder nicht, stehen bei der Inszenierung seiner Figur nicht im Vordergrund. Erst durch die Einführung von Sibel, ihrer Familie, deren streng konservativer Lebensanschauung und der Darstellung von den türkischen Männer und Frauen im Umfeld von Sibels Familie, wird sichtbar, dass Cahit im Vergleich zu diesen stereotypisierten Figuren ein eher unkonventioneller Typ ist.

Cahit verbringt sowohl berufsbedingt als auch sonst seine meiste Zeit in Bars. Er ist ein Mann in seinen 40ern, der Berufs wegen Flaschen sammelt und sich die meiste Zeit betrinkt. Sein exzessives Trinken und sein aggressives Verhalten deuten auf eine selbstzerstörerische Art. Er ist launisch. Sein Aussehen ist wie seine Umgebung, schäbig und verwahrlost. Seine Figur macht als Gesamtbild einen verlebten Eindruck.

Szene 1c: In dieser zur vorigen anknüpfende Szene, wird Cahit in seinem Auto gezeigt. Die schnellen Schnitte, die dunkle Atmosphäre, wobei nur ein Teil von seinem Gesicht beleuchtet wird, und die Untersicht der Kamera bekräftigen den aufgewühlten, schwindeligen und alkoholisierten Gemütszustand von Cahit und rufen bei dem Zuschauer auch Gefühle des Schwindels und der Unbehaglichkeit hervor.

⁴³ Die Figur Nico wird Gespielt von Stephan Gebelhoff.

⁴⁴ TC 00:02:51 – 00:03:28

In der Szene als Cahit mit dem Auto fährt, spielt das Lied; *I Feel You*⁴⁵ von *Depeche Mode*⁴⁶ bis er gegen eine Wand fährt.⁴⁷ Das Lied unterstützt die düstere, melancholische Stimmung. Nicht nur die Melodie, der Text und die musikalische Zusammensetzung des Liedes, sondern auch, dass *Dave Gahan*⁴⁸, der englische Sänger und Frontman der Band; *Depeche Mode* am 17. August 1995 versucht hat sich das Leben zu nehmen, ist eine zusätzliche Unterstützung der bedrückenden Atmosphäre dieser Szene. Der Einsatz von diesem Lied dient der Darstellung und Nahebringung von Cahits Gefühlswelt. Das Lied hat jedoch auch eine Funktion auf der narrativen Ebene. Wenn der Text genauer unter die Lupe genommen wird, kann festgestellt werden, dass das Lied inhaltlich als Zusammenfassung der Liebesgeschichte dient.

Der erste Vers lautet;

*„I feel you
Your sun it shines
I feel you
Within my mind
You take me there
You take me where
The kingdom comes
You take me to
And lead me through Babylon.“*⁴⁹

Mit „kingdom comes“ wird auf den kommenden Tod, den Himmel und auf eine Erlösung gedeutet. Mit dem Vers; „You take me to, and lead me through Babylon“ wird auf das Mitnehmen vom Geliebten an einen Ort des Exils oder an einen bösen Ort, angespielt. Dieser Vers könnte in dem Fall auch so interpretiert werden, dass die Geliebten sich in schwierigen Zeiten zur Seite stehen. Der Begriff; „Babylon“ wird in Liedern und Gedichten öfters als ein Ort oder eine Stadt des Bösen oder ein Zufluchts- und Exil-Ort benutzt.

⁴⁵ Das Lied *I Feel You* ist der erste Track von dem Album *Songs of Faith and Devotion* von 1993. Damals bestand die Band aus Dave Gahan, Martin Gore, Alan Wilder und Andrew Fletcher.

⁴⁶ Die englische Synth-Rock- bzw. Synthie-Pop-Gruppe *Depeche Mode* gibt es unter diesem Namen seit 1980, die Wurzeln gehen schon auf 1976 zurück.

⁴⁷ TC 00:03:29 – 00:05:23

⁴⁸ Dave Gahan wurde am 9. Mai 1962 in Epping, Essex, England geboren.

⁴⁹ Diagonale 2012

http://www.depechemode.com/lyrics/songsoffaithanddevotionlive_album.html

Zugriff: 01.12.2012

Mit dem Teil;

*„I feel you
Your heart it sings
I feel you
The joy it brings
Where heaven waits
Those golden gates
And back again
You take me to
And lead me to oblivion.“⁵⁰*

wird die Anspielung gemacht, dass die Geliebten sich einander zum goldenen Tor des Himmels, zum Tod und wieder vom Tod zurück ins Leben führen.

Die Liebe, die im Lied beschrieben wird, ist so stark, dass die Geliebten sich gegenseitig in den Tod führen aber auch sich gegenseitig vom Tod retten könnten.

Diese Aussage des Liedes alleine schafft eine Ebene, auf der die Wahrnehmung solch intensiver Gefühle, die anschließend im Film zu sehen und spüren sein werden, möglich werden.

3.1.1. Die Darstellungsmittel der „kulturellen Identität“ von Cahit

Dialoge, Sprache, Filmmusik:

Cahit grenzt sich von seinem „Türken-Dasein“ ab. In vielen verschiedenen Szenen kann man dieses Verhalten auf der Dialogebene vorfinden. Einige wichtige Dialoge in dieser Hinsicht zeigen die Distanzierung von Cahit gegenüber seiner türkischen Herkunft auf einer sehr offensichtlichen und manchmal auch humorvollen Art und Weise. Diese Szenen dienen der Darstellung der Charakterisierung von Cahit und vor allem dienen sie der Darstellungsweise seiner „kulturellen Identität“.

Die kulturellen Merkmale der türkischen Gesellschaft in Deutschland werden in diesem Kapitel in den Bereichen der Dialogebene, der Sprache und der Filmmusik analysiert.

⁵⁰ Diagonale 2012

http://www.depechemode.com/lyrics/songsoffaithanddevotionlive_album.html
Zugriff: 01.12.2012

Am Anfang des Films wird der Alltag von Cahit gezeigt. Er sammelt Bierflaschen in der *FABRIK*⁵¹, trinkt anschließend ein paar Bier und geht zu seiner Stammkneipe um weiter zu trinken. Die Tage bestehen aus Alkohol- und Drogenkonsum. Die Räumlichkeiten; die *FABRIK*, in der er arbeitet, seine Stammkneipe oder seine Wohnung, die eine Bruchbude ist, sind schäbige, kaputte und heruntergekommene Orte, die als ästhetisches Merkmal der Inszenierung seiner Person dienen.

Nachdem er Sibel kennenlernt und eine Scheinehe mit ihr eingeht, muss er bestimmten familiären Anforderungen entsprechen und somit auch bestimmte eingebürgerte, traditionelle Zeremonien über sich ergehen lassen. Die Zeremonien beginnen mit der Vorbereitung für das Treffen mit der Familie der zukünftigen Braut beim Friseur; die spezielle „Bräutigam-Rasur“⁵², der Hochzeit mit allem, was zu einer „typisch türkischen“ Hochzeit gehört und führen bis zu späteren Treffen mit den Schwiegereltern, dem Bruder von Sibel und anderen Verwandten und Bekannten. Während anfangs diese Pflichten Cahit nur ärgern, entstehen im Laufe des Films Momente, in denen Cahit, aus seiner Zuneigung zu Sibel, sich überreden lässt, bei bestimmten Anlässen dabei zu sein. Dabei scheint er sogar an bestimmten türkischen Gewohnheiten Gefallen zu finden. Ein Beispiel dafür wäre die Szene, in der Sibel Zuhause kocht und sie zusammen das Abendessen herrichten und passen zu dem guten Essen *Raki*⁵³ trinken.

Anhand einiger Beispiele wird die Veränderung der Beziehung von Cahit zur türkischen Kultur im Laufe des Films deutlich gemacht. Um den Transformationsprozess nahezulegen, werden die dabei verwendeten filmischen Mittel, in diesem Fall die Aspekte der Sprache, Dialoge und Musik anschließend erläutert.

Szene 2a: In der Praxis von Dr.Schiller⁵⁴

- „— Dr.Schiller: *Woher kommt eigentlich der Name „Tomruk“?*
- Cahit: *Aus der Türkei.*
- Dr.Schiller: *Ich meine, was bedeutet er?*
- Cahit: *Keine Ahnung.*
- Dr.Schiller: *Die Namen haben doch Alle so eine schöne Bedeutung.*

⁵¹ Die *FABRIK* ist ein Kultur- und Veranstaltungsort im Film als auch Kommunikationszentrum in Wirklichkeit. Dieses Zentrum befindet sich in Hamburg in dem Bezirk Altona, wo auch der Regisseur des Films, Fatih Akin aufgewachsen ist. (Zusätzliche Information kann man auf der Webseite: „<http://www.fabrik.de/>“ finden)

⁵² Die „Bräutigam-Rasur“ ist meine Übersetzung vom Türkischen; „Damat tıraşı“. Diese Rasur, die mit einem traditionellen Rasiermesser gemacht wird, bekommt der Bräutigam speziell vor der Hochzeit. Dies ist eine besondere Hochzeitstradition in der türkischen Kultur.

⁵³ *Raki* ist das traditionelle alkoholische Getränk in der türkischen Kultur.

⁵⁴ Gespielt von Hermann Lause.

— *Cahit: Ist das so?*

— *Dr.Schiller: Hmm. Viel mehr als bei uns. Zumindest von den Vornamen weiß ich das.* ⁵⁵

Bei diesem Dialog wird veranschaulicht, dass der deutsche Arzt bestimmte Kenntnisse über die türkische Kultur hat, und dass er im Gegensatz zu Cahit, an dieser fasziniert ist. Cahit macht nicht den Eindruck, als ob es ihn interessieren würde, ob die türkischen Namen etwas bedeuten und falls sie das tun, was sein eigener Nachname bedeutet. Seine Gleichgültigkeit diesbezüglich gibt einen ersten Einblick zu Cahits Einstellung in Bezug zu seiner „kulturellen Identität“.

Szene 2b: In der Wohnung von Sibels Eltern

In dieser Szene sind Cahit und sein Kumpel Şeref⁵⁶ in der Wohnung der Familie Güner⁵⁷ und bitten um die Erlaubnis⁵⁸ von Sibels Eltern und Bruder für die Heirat von Sibel und Cahit. Da, nach altem Brauch in dieser Zeremonie das älteste männliche Familienmitglied von der Familie des Bräutigams um die Erlaubnis der Eltern der Braut bittet, gibt sich Şeref als Cahits Onkel aus. Dies ist Şerefs Freundschaftsdienst, um Cahits Antrag für Sibels Eltern glaubwürdiger zu gestalten.

Im Laufe der Gespräche wird deutlich, dass Cahit mit einem deutschen Akzent, ein ziemlich gebrochenes Türkisch spricht. Daraufhin wird er von Sibels Bruder Yılmaz⁵⁹ angesprochen:

„— *Yılmaz: Dein Türkisch ist ganz schön im Arsch, was hast du mit deinem türkisch gemacht?*

— *Cahit: „Ich hab’s weggeworfen.“* ⁶⁰

Şeref versucht Cahits Bemerkung als Witz hinzustellen, Cahits Blick macht jedoch deutlich, dass er das nicht nur so dahingesagt hat sondern eigentlich mehr dahinter steckt.

Nachdem Sibels Vater der Heirat zustimmt, soll Cahit, wie es in den Sitten gewöhnlich ist, die Hand von seinem Schwiegervater küssen. Normalerweise würde das jeder zukünftige, türkische Bräutigam automatisch tun. Cahit hat jedoch keine Kenntnis davon, daher muss er

⁵⁵ TC 00:06:47 – 00:07:00

⁵⁶ Gespielt von Güven Kırac

⁵⁷ Die Familie von Sibel heißt mit Nachnamen Güner.

⁵⁸ In der deutschen Sprache ist typischerweise die Redewendung; „um die Hand anhalten“ angebracht, in diesem Fall entspricht diese Redewendung jedoch nicht der Situation, daher benutze ich die wortwörtliche Übersetzung von dem Türkischen, nämlich „um die Erlaubnis der Eltern bitten um die Heirat zuzulassen.“ – auf Englisch wäre dies die sanftere, jedoch vielleicht passendere Redewendung „to give their blessing“.

⁵⁹ Gespielt von Cem Akin, dem Bruder des Regisseurs Fatih Akin.

⁶⁰ TC 00:21:27 – 00:21:36

erst dazu aufgefordert werden. Sein Handkuss anschließend wirkt unnatürlich und er selber wirkt perplex und fehl am Platz.

Durch diese Szene wird die Distanz von Cahit zu den alten Bräuchen der türkischen Kultur verdeutlicht. Auch die Beziehung von Cahit und Şeref wird hervorgehoben. Diese werden am Anfang des Films schon zusammen gezeigt. Zuerst als Cahit die Bierflaschen im Club aufräumt, macht Şeref dasselbe im Hintergrund. Anschließend dazu sitzen sie zusammen an der Bar. Cahit trinkt Bier, Şeref Cola.⁶¹ Wobei Şeref sich in dieser Szene als Cahits Onkel ausgibt und bei dem Schauspiel mitmacht, um Cahit und Sibel zu helfen, nimmt er im Lauf des Filmes die Rolle eines liebevollen, fürsorglichen, älteren Familienmitglieds immer mehr an und ist auch, das Nächste, was Cahit zu einer Familie besitzt. Die Beziehung von Cahit und Şeref deutet auf eine alternative Version einer Familie, die nicht auf einer herkömmlichen Verwandtschaft beruht. Im Gegensatz zu Sibels Familie, können sich Cahit und Sibel auf Şeref verlassen, der Cahit und somit auch Sibel so akzeptiert, wie sie sind. Şeref selber wird im Vergleich zu Cahit traditioneller inszeniert. Er trinkt nicht und spricht im Film fast nur türkisch. Er ist eine Art besorgter türkischer Hausverstand von Cahit.

Szene 2c: Im Süper Taksim Club⁶²

Cahit wird von den türkischen Türstehern daran verhindert, in den Club hineinzugehen. Grund dafür ist, dass er keine weibliche Begleitung hat. Gleich daraufhin kommt Sibel und erklärt den Türstehern, dass Cahit ihr Mann ist. Die Türsteher lassen Cahit halbherzig herein. Im Club tanzen Sibel und Cahit gut gelaunt zu dem türkischen Lied; *Fırtınalar*⁶³, was auf Deutsch „Stürme“ bedeutet. Dass Cahit überhaupt in den Club geht, ist eine Überwindung für ihn, da er sonst eher Punk-Rock Musik hört. In diesem Club wird jedoch türkische Pop-Musik gespielt. Cahit tanzt zur türkischen Musik und genießt es mit Sibel dort zu sein. Als ein großgebauter Türke Sibel anspricht und es nicht akzeptieren möchte, dass sie kein Interesse an ihm hat, versucht Cahit den Mann von Sibel fernzuhalten, wird aber von ihm geschlagen. Dann stürzt sich Cahit von hinten auf den Mann. Plötzlich liegen sie zuerst beide am Boden,

⁶¹ TC 00:01:43 – 00:02:50

⁶² „Taksim“ ist der Name von dem Bezirk in Istanbul, in der Sibel später leben, arbeiten und auch schwierige Schicksalsschläge erleiden wird. Das *The Marmara Hotel*, wo Selma (gespielt von Meltem Cumbul), die Cousine von Sibel und auch später Sibel kurzfristig arbeiten, befindet sich direkt am Taksim-Platz. Alle Szenen, in denen sich Sibel in Istanbul befindet, wurden am Taksim-Platz oder in der Nähe von Taksim, hauptsächlich auf der Istiklal Allee und in den Nebengassen gedreht. Der Aspekt der Gewalt in Bezug zu dem Ort „Taksim“ wird im Film schon in dieser Szene eingeführt; Cahit wird von einem Typen und Beistehenden verprügelt, weil er einen Mann daran hindern wollte Sibel zu belästigen.

⁶³ Das Lied *Fırtınalar* kam im Album namens; *Ben daha büyümedim* (ins Deutsche übersetzt: „Ich bin noch nicht erwachsen geworden“) von der türkischen Sängerin *Ebru Gündeş* im Jahr 1995 heraus. Die Version, die im Film im *Süper Taksim Club* zu hören ist, ist die Version von der Band *ORIENTATION*.

dann nur mehr Cahit. Männer, die nichts mit ihm oder Sibel zu tun haben, treten auf Cahit ein und Sibel kreischt schockiert um Hilfe, um ihn zu retten.⁶⁴

Anschließend kommt es zu einem Dialog zwischen Cahit und Sibel, als sie vor dem Club auf einer Bank sitzen und Sibel Cahit verarztet:⁶⁵

„— *Sibel: Im Gesicht hast du nicht so viel abgekriegt.*

— *Cahit: Ich versuche eben immer gut auszusehen.*

— *Cahit: Scheiß Kanaken!*

— *Sibel: Wieso? Bist doch selber einer.*

Cahit schweigt.

— *Sibel: Ich weiß so wenig von dir.*

— *Cahit: Dann lern mich doch kennen.*“⁶⁶

Mit diesem Dialog wird verständlich, dass Cahit sich von den anderen Türken im Club abgrenzen möchte. Er hat nichts mit ihnen gemeinsam und macht das klar, indem er sie als „Scheiß Kanaken!“⁶⁷ bezeichnet.

Ein weiterer wichtiger Aspekt dieser Szene ist, dass sie auf der narrativen Ebene den Übergang der Beziehung von Cahit und Sibel in Richtung Liebes- und Ehepaar kennzeichnet.

Szene 2d: Mit Yılmaz und seinen beiden Freunden

Cahit sitzt an einem Tisch mit Yılmaz und seinen beiden Freunden und spielt ein beliebtes Spiel namens *Okay*. Der Freund, der gegenüber von Cahit sitzt, ist ungeduldig und regt sich auf, als Cahit nicht schnell spielt. Im Gespräch erwähnt der andere Freund von Yılmaz ein Bordell namens *Pascha*. Sie finden Cahit soll auch mitkommen, worauf Cahit sie fragt, warum sie nicht „ihre eigenen Frauen ficken“, was zu einem Konflikt führt. Der Freund, der anfangs schon ungeduldig wegen dem Spiel war, regt sich dieses Mal noch mehr auf und warnt Cahit, sowas nie wieder zu erwähnen. In dem Moment tritt eine von ihren Ehefrauen ein um von dem Konflikt abzulenken, tun alle drei, außer Cahit, so als ob sie über Fußball diskutieren würden, bis die Frau wieder weggegangen ist.⁶⁸

⁶⁴ TC 00:55:04 – 00:57:17

⁶⁵ Siehe: S.39, „Abb. 6“.

⁶⁶ TC 00:57:18 – 00:58:04

Das „Abb. 6“, welches auf Seite 36 zu finden ist, ist ein Snapshot von dieser Szene.

⁶⁷ Der Begriff „Kanake“ wird seit den 70er Jahren in Deutschland und Österreich als eine herab wertende Bezeichnung für Ausländer südländischer Herkunft benutzt. Seit den 90er Jahren wird dieses Wort auch von manchen jungen Migranten als Selbstbezeichnung verwendet. In dem Fall wird behauptet, dass der herab wertende Aspekt nicht mehr präsent ist.

⁶⁸ TC 00:45:48 – 00:47:35

„Die jungen Protagonisten in Akins Filmen sind alle perfekt zweisprachig und in bestimmten Situationen wechseln sie leicht und selbstverständlich zwischen ihren beiden Sprachen – sei es, dass sie mit ihren weniger sprachkundigen Eltern kommunizieren oder dass ihnen für bestimmte Themen eine der beiden Sprachen besonders angemessen erscheint. Diese jungen Leute haben mit dem hybriden Sprachgebrauch die Sprachbarriere und damit die symbolische Grenze zwischen Ethnien nicht nur überwunden, sondern aufgelöst.“⁶⁹

Das Interessante an dieser Szene ist der Dialog, wobei einerseits der Sprachwechsel von Deutsch zu Türkisch und wieder von Türkisch zu Deutsch, je nach Thema und Gemütszustand eine Rolle spielt. Außerdem ist die Benutzung des Wortes *Digga*⁷⁰ prägnant. Der Großteil des Gespräches verläuft auf Deutsch. Es wird ein Witz zweisprachig erzählt.

Nicht nur bei *Gegen die Wand*, sondern auch bei *Die Fremde* gibt es ähnliche Szenen, wo die Geschwister⁷¹ je nach Thema auf Deutsch oder auf Türkisch reden.

Weiterhin in der „Szene 2d“ als einer von den Männern sich über Cahit aufregt und dann nochmals seine Drohung verdeutlichen möchte, macht er das in der türkischen Sprache. Cahit wundert sich über die Männer, die über ihren Aufenthalt im Bordell ganz offen reden, jedoch, wenn Sexualität in Bezug zu ihren Ehefrauen in Kontext gebracht wird, schnell unruhig und aggressiv werden. Die zwiespältige Art der Männer ist für Cahit suspekt. Vor Allem als die Männer um das eigentliche Gesprächsthema zu vertuschen über Fußball reden, so dass eine der Ehefrauen das nicht mitbekommt, ist Cahit regelrecht amüsiert. Er macht nach der Auseinandersetzung eine herablassende, die Situation und die Männer belächelnde Mimik, welche wieder darauf Aufmerksam macht, dass er mit der Mentalität von diesen konservativen, jungen, türkischen Macho-Männer nicht viel Gemeinsam hat.⁷²

Im Hintergrund ist ein Lied⁷³ zu hören, dessen Genre türkische Arabeske-Musik⁷⁴ ist. Das Lied ist nicht in seiner klassischen Form, sondern in einer neuen modernen Fassung zu hören.

⁶⁹ Strobel, Ricarda: Grenzgänge. Die Filme von Fatih Akin. In: Strobel, Ricarda/ Jahn-Sudmann Andreas(Hg.): Film Transnational und Transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven. München. Wilhelm Fink: 2009, S.143–159. S.152.

⁷⁰ Dieses Slang-Wort ist charakteristisch für die Hamburger Hip Hop-Szene. In verschiedenen Quellen wird angedeutet, dass dieses Wort von dem Wort „Dicker“ und dem Ausdruck „dicker – enger Freund“ abstammt.

Diagonale 2013

<http://szenesprachenwiki.de/definition/digger/>

Zugriff: 04.01.2013

⁷¹ Die Figuren „Umay, Mehmet, Acar und Rana“.

⁷² TC 00:46:17 – 00:47:23

⁷³ Das Lied heißt *Alma Ahımı*. Die Aufnahme gehört der Band *ORIENTATION*. Die deutsche Übersetzung des Titels wäre „wünsche mir nichts schlechtes, verfluche mich nicht“.

⁷⁴ Die Arabeske Musikrichtung ist bekannt für die sentimental Texten von unerfüllter Liebe, dem Leiden an der Welt sowie den konkreten Sorgen des Alltags. Die Arabeske, welche die orientalischen Klänge und die westliche Popmusik in sich vereint ist ein fester Bestandteil der orientalischen Popmusik. Diese Musikrichtung entstand erstmals in den 1940er Jahre in der Türkei.

Die Musik spiegelt die charakteristischen Eigenschaften der jungen, konservativen, türkischen Männer, die einerseits Interesse an der türkischen Arabeske-Musik zeigen, welche eine traditionelle türkische Musikrichtung und Besonderheit der türkischen Kultur ist. Sie bevorzugen jedoch diese Musik in einer neu verarbeiteten Version, was auf ihre Interesse in Bezug zu neuen Formen der klassischen, türkischen Arabeske-Musik hinweist. Indem sie, Interesse an dieser Neuauffassung zeigen, die sich an einer klassischen, traditionellen musikalischen Richtung orientiert, diese neu interpretiert und in was ganz Anderes umwandelt, jedoch die klassischen Nuancen und die ursprüngliche Essenz bewahrt, dient besonders diese musikalische Untermuerung der Widerspiegelung und Darstellung der Charaktereigenschaften dieser Figuren.

3.2. Die Figurenanalyse von Sibel



Abb. 2

Szene 3a: Sibel wird durch einen Dialog zwischen zwei Männern in einer Klinik eingeführt. Das Fluoreszenzlicht, die weißen Wände, die Nahaufnahme der Tafel mit den Notausgangsschildern, die Knöpfe mit den Krankenschwestersymbolen und das Namensschild des Arztes⁷⁵ weisen daraufhin, dass dieser Raum eine Klinik ist. Der Dialog der beiden Männer führt in die Szene ein. Die Männer sprechen Deutsch, der eine erzählt, dass seine Frau ihn in die Klinik gebracht hat und dem Arzt gesagt habe, dass sie Angst vor ihm, also vor ihrem Mann habe. Nachdem er das zu Wort bringt, spricht er davon, seine Frau umbringen zu lassen. Während dieses Gespräch stattfindet wird in der Einstellung Sibel gezeigt. Dies erfolgt durch eine Nahaufnahme, die Kamera bewegt sich von Unten, von ihren Händen und Armgelenken, die mit Bandagen verbunden sind langsam herauf zu ihrem Gesicht. Sie schaut sinnlich in die Kamera, ihr POV-Shot⁷⁶ gilt Cahit, wie man gleich daraufhin erkennt. Cahits Blick beinhaltet die beiden Männer, die sprechen, zwischen ihnen im Hintergrund ist Sibel abgebildet. Sie sitzen in einem Wartezimmer. Als Cahit von dem Doktor aufgerufen wird, sieht man anhand Sibels Blick und Reaktion, dass ihr etwas aufgefallen ist. Sie wirkt überrascht. Der Mann, den sie mit ihrem Blick fixiert hatte, hat sich als Türke herausgestellt. In ihrem Blick verspürt man den Anfang einer Kettenreaktion von Gedanken.⁷⁷

⁷⁵ Auf dem Namensschild an der Wand steht „Dr.Med.Schiller“

⁷⁶ Der POV-Shot ist die Abkürzung von dem Point-of-View-Shot.

⁷⁷ TC 00:05:26 – 00:06:08

Szene 3b: In einer Bar am Anfang des Filmes, während Sibels Aufenthalt in der Klinik Ochsenzoll

Sibel möchte Cahit überreden, sie zu heiraten, damit sie sich von ihrer Familie befreien kann ohne von Zuhause weglaufen zu müssen. Weglaufen möchte sie nicht, da sie es nicht über das Herz bringt ihre Mutter zu verlassen.

Sie überredet Cahit sich mit ihr auf ein Bier zu treffen. Sie gehen in eine Bar. In der Bar kommt es zwischen ihnen zu diesem Gespräch:

„— Cahit: Warum willst du sterben?

Sibel schweigt.

— Cahit: Ich hab dich was gefragt.

— Sibel: Findest du meine Nase schön?

Cahit seufzt.

— Sibel: Fass sie mal an.

Cahit fasst ihre Nase mit seinem Finger an, endet bei ihren Lippen.

— Sibel: Die hat mir mein Bruder gebrochen, weil er mich beim Händchenhalten erwisch hat. Und jetzt fass mal meine Titten an.

Sie quetscht ihre Brüste zusammen und zeigt ihr Dekolleté.

— Sibel: Hast du schon mal so geile Titten gesehen?

Cahit schmunzelt.

— Sibel: Ich will leben Cahit, ich will leben, ich will tanzen, ich will ficken und nicht nur mit einem Typen, verstehst du mich?

— Cahit: Ich bin doch nicht taub.

— Sibel: Einen Scheiß verstehst du!

— Sibel: Heiratest du mich jetzt Cahit?

— Cahit: Vergiss es!“⁷⁸

Daraufhin zerschlägt Sibel eine Bierflasche und schlitzt sich den Arm auf. Cahit nimmt sofort einen Schaal, von einer Beistehenden und wickelt Sibels Arm ein, um das Blut zu stoppen.

„Ich will leben, ich will tanzen, ich will ficken und nicht nur mit einem Typen, verstehst du mich?“ Diese Aussage ist Sibels Motivation, ihr Wunsch so zu leben, wie sie es möchte, ohne von ihrer Familie oder jemand anderem kontrolliert zu werden. Die Gewalt, der sie ausgesetzt war, nur weil sie mit einem Jungen als Kind Händchen hielt, weist auf die Brutalität und die Gewalttätigkeit ihres Bruders und ihrer Familie hin. Sibel und Cahit sind im Film beide

⁷⁸ TC 00: 11:53 – 00:13:03

„anders“ und Außenseiter, aber Cahit ist im Gegensatz zu Sibel, außer sich Selbst, niemandem eine Rechenschaft schuldig, wenn es darum geht, warum er so viel trinkt, raucht, Drogen nimmt oder mit jemandem schläft.

Sibel ist die Tochter einer konservativen, türkischen Arbeiterfamilie. Auch wenn sie im Vergleich zu ihrer Familie und deren Umfeld nicht eine ähnliche Lebensanschauung hat, muss sie trotzdem so leben, wie ihre Familie es für ehrwürdig, passend und gesellschaftlich akzeptabel hält. Ihr einziger Ausweg aus diesem Leben, ist es mit Cahit eine Scheinehe einzugehen. Sie verdeutlicht ihre Position dazu durch ihren zweiten Selbstmordversuch im Club.

Diese Szene ist vor allem prägnant, wegen der brutalen Art und Weise wie Sibel ihre Pulsadern aufschlitzt und das Blut herumspritzt. Das Blut in dieser Szene hat nicht nur die Bedeutung der Ausweglosigkeit oder der aggressiven und destruktiven Art von Sibel. Es hat im Zuge des Films in der Beziehung von Cahit und Sibel eine wichtige Rolle.

Die Szenen, in denen die körperliche Verletzung und das Blut eine starke Rolle spielen, markieren wichtige Übergangsmomente:

1. Sibel schneidet sich in der Bar, gegenüber von Cahit die Pulsadern auf → Er beschließt ihr zu helfen.
2. Cahit wird im Club verprügelt und blutet im Gesicht → Sibel verarztet ihn und sie kommen zusammen.
4. Cahit schlägt auf Nico mit einem Aschenbecher ein. Er stirbt, Cahit kommt ins Gefängnis. Sibel schneidet sich wieder die Pulsadern auf → Das Ende ihres Liebesglücks wird markiert, Sibel muss nach Istanbul fliehen.
5. Sibel wird in Istanbul von drei Männern fast zu Tode verprügelt und mit einem Messer gestochen → Ein Taxifahrer findet und rettet sie. Sie werden ein Paar.

In der „Szene 2c,“ in der Bar, ist das Blut oder besser gesagt, das was das Blut symbolisiert Grund für Cahit Sibels Antrag anzunehmen. Er sieht ein, dass die Scheinehe für Sibel die einzige Rettung ist. Als er ihr den Schal um den Arm wickelt, rettet er in dem Moment ihr Leben und sein Entschluss sie zu heiraten, rettet sie vor ihrer Familie und davor, dass sie sich in Zukunft vielleicht wieder versucht das Leben zu nehmen. In dem Moment, in dem er beschließt ihr zu helfen, macht er den ersten Schritt in die Richtung, auch sich selber zu helfen.

Der Punkt, dass Sibel nicht dem Klischee einer jungen, türkischen Frau von konservativem Elternhaus entspricht, macht ihre Wandlung und die Inszenierung ihrer Figur aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive sehr interessant. Sibel hat keine stereotypischen Merkmale im Sinne von Charaktereigenschaften und keine streng-konservative Lebensideologie. Sie bedient sich jedoch an denen, wenn diese ihr in bestimmten Momenten gelegen kommen.

In dem Moment, in der sie sich an dem klischeehaften Bild „der verheirateten, türkischen Frau“ bedient, entsteht ein Umbruch auf der narrativen Ebene des Filmes.

Das Stereotyp, welches sie so sehr ablehnt zu sein „eine traditionelle türkische Frau – bzw. Ehefrau“, kommt für sie in einem Moment der Konfrontation mit dem Barkeeper Nico⁷⁹, mit dem sie einen One-Night-Stand hatte, als Ausweg günstig. Sie droht Nico, indem sie sagt, dass sie „eine verheiratete, türkische Frau“ ist und falls er sie nicht in Ruhe lassen sollte, würde ihn ihr Mann umbringen.⁸⁰ In diesem Punkt möchte ich auf den Begriff der *Performativität* ein gehen.

John L. Austin führt den Begriff »performativ« in den Vorlesungen, die er 1955 an der Harvard Universität unter dem Titel *How to do things with Words* hielt, in die Sprachphilosophie ein.⁸¹

„Er leitete den Ausdruck aus dem Verb »to perform«, vollziehen ab: »man ›vollzieht‹ Handlungen. [...] Austin bedurfte seines Neologismus, weil er eine für die Sprachphilosophie revolutionäre Entdeckung gemacht hatte – die Entdeckung, daß sprachliche Äußerungen nicht nur dem Zweck dienen, einen Sachverhalt zu beschreiben oder eine Tatsache zu behaupten, sondern daß mit ihnen auch Handlungen vollzogen werden, daß es also außer konstativen auch performative Äußerungen gibt.“⁸²

Erika Fischer-Licht führt die Erklärung von John L. Austin an. Er bringt den Satz „Hiermit erkläre ich sie zu Mann und Frau“, der bei einer Trauung ausgesprochen wird, an. Der Standesbeamte spricht diesen Satz und beschreibt den Sachverhalt der Situation und schafft somit auch den Sachverhalt der Situation, somit wird die soziale Wirklichkeit, von der gesprochen wird, hergestellt. Die performative Äußerung wird charakterisiert, das Sprechen bringt daher eine weltverändernde Kraft mit sich und bewirkt eine Transformation.⁸³

⁷⁹ Die Figur Nico wird Gespielt von Stephan Gebelhoff.

⁸⁰ TC 01:02:58 – 01:03:32

⁸¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S.31.

⁸² Austin, John. L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S.31.

⁸³ Vgl. Ebd., S.32.

Im Fall des Filmes *Gegen die Wand* und in dieser besonderen Szene, in der Sibel ausspricht, dass sie „eine verheiratete, türkische Frau“ ist und falls Nico ihr zu nahe treten sollte, ihr „türkischer Ehemann“ ihn umbringen würde, löst eine unglaubliche und unvorhersehbare Transformation und Reaktion aus. In dem Augenblick, in der Sibel diese Worte sagt, löst das die Erfüllung dieser sozialen Wirklichkeit und der Annahme aller mit diesen Äußerungen verbundenen klischeehaften Merkmale, aus.

Mit der Aussage auf der sprachlichen Ebene nimmt sie die „performative Rolle“ einer konservativen, von ihrem Mann kontrollierten, türkischen Frau ein, so dass die Konsequenzen, die danach gezogen werden, genau dieselben sind, wie von einem „verheiratetem konservativem türkischen Ehepaar.“

Nico erfährt, dass Cahit Sibels Ehemann ist und provoziert Cahit in deren Stammkneipe. Er macht herablassende Bemerkungen über Sibel bis Cahit die Kontrolle verliert und ihm mit einem Aschenbecher auf den Kopf schlägt. Nico ist an der Stelle tot. In dem Moment tritt Sibel in die Bar, Cahit und Sibels Blick treffen sich.⁸⁴

In ihren Augen ist zu erkennen, dass ihnen klar wird, dass das der Anfang von dem Ende ist. Cahit kommt ins Gefängnis und Sibel muss nach Istanbul fahren, um von ihrer Familie in Hamburg zu fliehen, welche sie töten würde um „ihre Ehre“ wieder herzustellen.

Der eine Moment, in dem Sibel so tut als wäre sie eine konservative, türkische Ehefrau, die von ihrem Mann kontrolliert und geschützt wird, wird die kommende Katastrophe in die Wege geleitet.

3.2.1. Sibel in Hamburg

Sibel und Cahit heiraten und Sibel beginnt in dem Friseurladen von Maren zu arbeiten. Daraufhin fängt sie erstmals an ihren Kleidungsstil zu verändern. Am Anfang des Films hat sie meistens Hosen oder Jeans an. Nachdem sie bei Cahit einzieht, fängt sie an Röcke, Stiefel mit Absatz und kurze Jeansshorts zu tragen. Die weiße, sportliche Winterjacke, die sie trägt, benutzt sie nicht mehr, stattdessen zieht sie einen längeren schwarzen Mantel an, der ihr einen weiblicheren rockigen Stil und Sexappeal verleiht.

Sie schneidet sich die Haare in einer modischen, ausgefallenen Art mit Stufen, färbt einige Strähnen in ein sehr helles Blond, um die Haare und den Schnitt aufregender zu gestalten und

⁸⁴ TC 01:05:18 – 01:06:37

trägt ihre Frisur mit einem Seitenscheitel. Ihre zuvor natürlich lockigen Haare und ihre meist zusammengebundene Frisur von vorher verschwindet. Sie schminkt sich stärker, lässt sich ihren Bauchnabel stechen und trägt bauchfreie Oberteile.



Abb. 3

Bei dieser Transformation hat die Rock-Musikszene der Stammkneipe von Cahit, das Publikum dort und in dem Club, in den Cahit sie mitnimmt, eine sichtbare Wirkung. Maren, die auch zu den Stammgästen der Zoë Bar gehört und mit Sibel zusammen arbeitet, hat auch eine sichtbare Wirkung auf Sibels neuen Look, sie möchte sich sogar, so wie Maren oberhalb von ihrem Po tätowieren lassen.

„Abb. 3“ und „Abb. 4“ werden auf dieser Seite angeführt, um das veränderte Image von Sibel zu veranschaulichen.



Abb. 4

Zur Inszenierung von Sibel tragen die Farben Schwarz und Weiß wichtiges bei. Sibel trägt, außer in der ersten Szene, in der sie eingeführt wird (Abb. 2) anfangs weiße Oberteile. Mit ihrer weißen, sportlichen Jacke begegnet sie Cahit im Freien bei der Klinik Ochsenzoll.

In der Bar, in die sie Cahit ausführt, hat sie ebenfalls ein weißes langärmliges Top an, bei der Hochzeit und nach dieser hat sie ein weißes Hochzeitskleid an. In der Wohnung, die sie mit Cahit teilt, trägt sie ein ärmelloses weißes Top. Als sie abends zusammen mit Cahit in einen Club geht, nachdem sie ihm die Haare schneidet, hat sie wieder ein weißes, durchsichtiges, bauchfreies Oberteil an. Im Laufe des Films, verbringt sie mehr Zeit mit Cahit und hält sich in seinem Umfeld, in seiner Stammkneipe auf, dabei ändert sich die Farbe ihrer Oberteile zu Schwarz und Olivgrün, welche die Farben sind, die Cahit trägt. Die farbliche Annäherung an Cahit dient auch der Unterstreichung ihrer Annäherung zu Cahit auf der Gefühlsebene. Die einzigen Szenen, in denen Sibel und Cahit einen ähnlichen Stil und ähnliche Kleidungsfarben tragen, sind sie glücklich zusammen.



Abb. 5

In dem „Abb. 5“ sind Sibel und Cahit in ihrer Wohnung, trinken Bier und hören sich das Lied *Temple of Love* an und tanzen.⁸⁵ Das erste Mal hat Sibel ein schwarzes, bauchfreies Oberteil an. In dieser Szene zeigt Sibel Cahit ihr neues Bauchnabel-Piercing und fordert ihn auf mit ihr zu tanzen. In dieser Szene verbringen Sibel und Cahit das erste Mal ihre Freizeit zusammen und haben Spaß miteinander.

Anschließend gehen sie in einen Club, den Cahit aussucht. Dort hat Sibel wieder ein weißes Oberteil an. Sie tanzt im Club alleine auf eine sehr reizvolle Art. Das weiße Oberteil ist dieses

⁸⁵Das Lied; *The Temple of Love* gehört der britischen Rock-Band *Sisters of Mercy*, die 1980 gegründet worden ist. Psychedelic Rock und Punk Musik haben einen großen Einfluss auf die Band. Als das Lied spielt, schreit Cahit „Punk is not dead“.

Mal ein Indiz dafür, dass sich Sibel im Club von Cahit abgrenzt. Ihr Ziel ist es andere Typen aufzureißen. In dieser Szene ist eine körperliche Distanz zwischen Sibel und Cahit vorhanden, wobei Cahit Sibel mit seinem Blick fixiert. Kurz daraufhin nähert sich ein junger Mann zu Sibel, der sie schon einige Zeit lang beobachtete. Sie tanzen und nachdem Sibel ihm etwas sagt, beschließen sie die Bar zusammen zu verlassen. Bevor sie mit dem jungen Mann den Club verlässt, berichtet Sibel Cahit, dass sie „jetzt ficken geht“ und fragt ihn, ob er den Typen gesehen habe und macht eine typisch-türkische Handgeste⁸⁶. Diese wird meistens dafür benutzt um eine Speise als „lecker“ zu beschreiben. In der Umgangssprache, kann diese Gestikulation, sowie in dieser Szene es Sibel macht, bei der Beschreibung einer attraktiven Person benutzt werden. Cahit wirkt nicht beeindruckt.

Nachher geht er nach Hause, macht zuerst Unordnung, schießt mit einem Gewehr, die er mit Platzpatronen füllt und wartet auf Sibel. Danach räumt er alles wieder auf, schaut in Sibels Kleiderschrank, riecht ihre Klamotten und schläft auf ihrem Bett ein.⁸⁷

Seine Enttäuschung darüber, dass Sibel bei einem anderen Mann ist, macht Cahit zu schaffen. Seine Blicke im Club, seine düstere Stimmung in der gemeinsamen Wohnung und seine schlechte Laune, die durch sein Verhalten in der Wohnung dargestellt wird, sind die Merkmale, die darauf andeuten. Als er am Fenster sitzt und raucht, macht dies den Anschein, dass er auf Sibel wartet. Er räumt im Nachhinein die Unordnung, die er verursacht hat wieder auf, was auf den Respekt, den er für Sibel hat, deutet. Sie hatte zuvor die Wohnung gesäubert und renoviert. Cahits aufmerksames Verhalten, die Wohnung wieder in den sauberen Zustand zu bringen, ist auffällig untypisch für ihn. Grund dafür ist, dass er bevor Sibel eingezogen war, keinerlei Wert auf die Hygiene und den Zustand seiner Wohnung lag.⁸⁸

In dem „Abb. 6“⁸⁹ sitzen Sibel und Cahit auf einer Bank, vor dem *Süper Taksim Club*, wo Cahit zuvor verprügelt wurde. Dieses Mal verarztet Sibel Cahit. Bis zur Prügelei haben sie Spaß im Club. Die Kleidung von beiden ist in dieser Einstellung „rockig“ und „schwarz“. Die stilistische Ähnlichkeit auf der ästhetischen Ebene stellt die Annäherung von beiden zueinander dar. Außerdem scheuen sie sich nicht vor körperlichem Kontakt. In der Einstellung „Abb. 6“ sind beide Figuren genau in der Mitte des Bildes.

⁸⁶ TC 00:40:51 – 00:42:31

⁸⁷ TC 00:42:31 – 00:44:30

⁸⁸ Siehe: S.47; „Abb. 15“ – stellt dar, wie die Wohnung, aussah bevor Sibel eingezogen ist. S.48; „Abb. 16-17“ – stellt dar, wie die Wohnung aussieht, nachdem Sibel eingezogen ist.

⁸⁹ Siehe: S.39.



Abb. 6

Diese Einstellung ist fast wie ein Puzzle mit zwei Teilen aufgebaut. Ab dem Bereich wo Sibels Mantel endet ist eine tiefe, dunkle Aussicht im Hintergrund. Cahit sitzt genau vor einem Supermarkt, dabei blendet von hinten das Fluoreszenzlicht. Das Fluoreszenzlicht wurde am Anfang des Filmes schon einige Male bei der Einführung und Inszenierung der Figur Cahit verwendet. Zwischen ihnen ist ein rotes Metallgitter, das die Einstellung genau in Zwei teilt. Indem Sibel Cahit berührt kommt es zur Einigung der beiden Seiten.

In dem „Abb. 7“ ist Sibel auf dem Weg zu Marens Friseursalon. Sie hat ihre weiße Sportjacke an und Kopfhörer auf. Sie wirkt, wie in ihrer eigenen Seifenblase, welche durch die Musik, die sie hört in der Szene auch unterstützt wird. Sie macht einen jugendlichen Eindruck. Sie wirkt noch ziemlich unsicher und ein wenig nervös, da das der erste Tag ist, an dem sie bei Maren arbeiten wird. Im Hintergrund befinden sich die Straße und ein Gebäude, welches mit Poster beklebt und mit Graffiti bemalt ist. Dieses Gebäude macht einen unfertigen, unsanierten Eindruck. Diese Eigenschaften können mit dem Aussehen von Sibel gleichgesetzt werden, da sie in dieser Einstellung ihren Stil noch nicht verändert hat.

Die äußere Transformation, die Sibel bis dahin durchmacht, kann man auf den „Abb. 3 bis Abb. 6 und Abb. 8“ genauestens erkennen.⁹⁰ Jede äußerliche Veränderung steht im Verhältnis zu Sibels Gefühlswelt und den Ereignissen, die passieren.

⁹⁰ Siehe: S.36; „Abb. 3-4“, S. 39; „Abb. 6“, S.40; „Abb. 8“



Abb. 7



Abb. 8

Das „Abb. 8“ ist das Abbild einer selbstsicheren, attraktiven, jungen Frau. Sibel wirkt weiblicher als im „Abb. 7“. Sie hat den rockigen Stil von Cahit angenommen, so wie die Farben, die er trägt; nämlich Olivgrün und Schwarz. Im Hintergrund ist ein Vergnügungspark zu sehen. Die bunten Farben, die ineinander übergehen, in Bewegung sind und aufleuchten repräsentieren Sibels Innenleben. Sie ist aufgeregt, verliebt und glücklich. Da sie im Fokus und alles andere außer Fokus ist, wirkt sie fast so, als ob alles um sie herum schweben würde, was ihren Gemütszustand noch mehr verdeutlicht.

3.2.2. Sibel in Istanbul

Der Film ist geographisch gesehen in zwei Orte geteilt; nämlich Hamburg und Istanbul. Am Anfang des Filmes wird in das Geschehen über die Figur Cahit eingeführt. Am Ende des Teils

in Hamburg muss Cahit ins Gefängnis gehen und Sibel nach Istanbul fliehen. Das Leben in Istanbul stellt sich im Laufe des Films für Sibels, ihrer Beschreibung nach auch als Gefängnis heraus.

Angesichts der Analyse der äußeren Merkmale von Sibel, kann festgestellt werden, dass sie, als sie nach Istanbul geht, ihre Lebenslust, Hoffnung und ihre „Weiblichkeit“ aufgibt.

In dem „Abb. 9“ ist Sibel am Flughafen in Istanbul zu sehen.⁹¹ Sie hat kurze Haare, trägt eine Sporttasche, hat eine weite, dunkle Hose und eine schwarze Sportjacke an. Sie ist nicht geschminkt und schaut androgyn, fast sogar jungenhaft aus.



Abb. 9

Der helle, leere, sterile Raum und die perfekte Geometrie erzeugen eine kalte Atmosphäre. Im Vergleich zu den vorigen Abbildern⁹² wirkt Sibel bleich, leblos und apathisch. Alles was sie trägt ist praktisch und soll nur eine bestimmte Funktion erfüllen. Ihr Stil wirkt unauffällig. Durch ihre Unauffälligkeit, ihrem Gesichtsausdruck und ihrer Körpersprache macht sie den Eindruck, dass sie in Ruhe gelassen werden möchte. Der Gang am Flughafen, an dem sie entlang geht, wirkt trotz den hellen Farben, dem Licht, das von den Fenstern nach innen scheint und der Geräumigkeit klostrophisch.

⁹¹ Istanbul Atatürk Airport.

⁹² Siehe: S.36; „Abb. 3,4“, S.37; „Abb.5“, S.40; „Abb.7-8“.

Sibels Verwandlung zu Cahit:

In Istanbul ist das Leben für Sibel nicht leicht. Sie zieht bei ihrer Cousine Selma⁹³ ein und fängt im *Hotel Marmara*, wo auch Selma tätig ist, als Zimmermädchen an zu arbeiten.

Die Figur Selma wird am Anfang des Filmes als Gegenbeispiel zu dem stereotypisiertem Modell der unterdrückten türkischen Frau dargestellt. Sie lebt alleine in Istanbul und arbeitet in einem renommierten Hotel. Sie ist eine attraktive, starke, junge Frau und steht fest im Leben und ist „sogar“ geschieden. Am Beginn des Filmes hat Sibel großen Respekt für Selma, die für sie unabhängig, stark und frei wirkt. Als Sibel mit Selma zusammen lebt, bekommt sie einen näheren Einblick in Selmas Leben und findet dieses leer, langweilig, unbedeutend und unbefriedigend.

Bald macht sich Sibel auf die Suche nach Drogen und geriet in gefährliche Kreise. Immerhin ist sie eine Fremde in dieser Stadt und weiß nicht, worauf sie achten muss; welchen Leuten sie trauen kann und in welchen Gegenden sie sich lieber nicht aufhalten sollte. Aber, wie es im Film auch dargestellt wird, scheint ihr das alles egal zu sein, solange sie sich mit Drogen und Alkohol betäuben kann und ihren Schmerz und ihre Sehnsucht nach Cahit, auch wenn es nur für einige Stunden ist, stillen kann. Ihr Aussehen und ihr Verhalten verändern sich wieder. Das unscheinbare, farblose Zimmermädchen und ihre reaktionslose, apathischen Art verschwinden. Sie beginnt sich so zu kleiden, wie Cahit. Sie trägt olivgrüne, schwarze Farben, meistens lockere T-Shirts, Hosen und männliche Jacken, die vor allem im Gegensatz zu ihrer Figur betonten Kleidung in Hamburg stehen.

Sie betrinkt sich bis zum umfallen und nähert sich immer mehr an Cahits Charaktereigenschaften. So wie er am Anfang des Films war, wirkt jetzt Sibel. Nicht nur durch das Verhalten und dem exzessiven Alkohol- und Drogenkonsum, sondern auch durch die ähnlichen Kameraperspektiven bezweckt Fatih Akın eine deutliche Hervorhebung dieser neuen Umwandlung von Sibel.⁹⁴

⁹³ Gespielt von Meltem Cumbul.

⁹⁴ Siehe: S.43; „Abb. 10-11.“, S.44; „Abb. 12“, S.45; „Abb. 13“.



Abb. 10



Abb. 11

In dem „Abb. 10“ ist Cahit in dem *Süper Taksim Club* in Hamburg zu sehen, als er mit Sibel zum ersten Mal in einem türkischen Club feiert und im Nachhinein verprügelt wird. Das „Abb. 11“ zeigt Sibel in der ungefähr selben Kadrierung und mit derselben Gestik und Haltung wie Cahit. Sie ist in dieser Einstellung in einer Bar, in „Taksim“, in Istanbul. Bei diesen Sequenzen sind sogar die Scheinwerfer im selben Winkel. Die Farben und die Beleuchtung sind ähnlich, wobei das Bild von Cahit klarer und das von Sibel diffuser ist. Die Verschwommenheit und Unklarheit des Bildes unterstützt den düsteren, problematischen körperlichen und seelischen Zustand von Sibel. In diesem Abbild verschlingen die Farben im Hintergrund Sibels Silhouette, sie ist in diesem Bild sowie in ihrem Leben verloren.

Ein ausschlaggebender Aspekt in dieser Szene ist das Lied *I Feel You*, welches zu hören ist. Dieses Lied wird im Film zuvor in der „Szene 1c“⁹⁵ verwendet, darin begeht Cahit Selbstmord. Auf der musikalischen, inhaltlichen Ebene und durch Sibels Aussehen wird die

⁹⁵ Siehe: S.22.

Abwesenheit von Cahit einerseits sehr deutlich gemacht und andererseits wird sie aufgehoben, da Sibel körperlich und seelisch zu Cahit wird. Sie lebt so wie er. Es ist ihr egal, was andere von ihr denken. Sie ist außer Kontrolle und hoffnungslos.

Kurz nach dieser Szene fällt sie zu Boden und wird von dem Barkeeper⁹⁶, der sie bei ihm einziehen ließ, vergewaltigt.

In dem „Abb. 12“ ist Cahit am Boden im *Süper Taksim Club* und wird von einigen Männern verprügelt, da er versucht hatte, einen Mann daran zu hindern, Sibel zu belästigen. Die Männer treten auf ihn ein, er versucht sein Gesicht zu schützen, indem er seine Hände davor hält.

In dem „Abb. 13“⁹⁷ ist Sibel am Boden, sie wird zuvor von drei Männern, in einer Seitengasse in Taksim angemacht und beschimpft. Als sie zurückschimpft, werden diese wütend. Sie hat jedoch keine Angst und schlägt mit ihrem Kopf gegen den Kopf von einem der Männer, daraufhin verprügeln diese sie.



Abb. 12

⁹⁶ Gespielt von Mehmet Kurtuluş.

⁹⁷ Siehe: S.45.



Abb. 13

In dem Moment als die Männer gehen wollen, steht Sibel wieder auf und beschimpft die Männer noch mehr. Sie weiß ganz genau, dass diese sie noch mehr verprügeln würden und diese sie vielleicht sogar umbringen könnten, sie hat aber nichts zu verlieren. Sie provoziert die Männer absichtlich damit sie sie umbringen. Auch so wie Cahit in dem „Abb. 12“ liegt sie am Boden und hält ihre Hände vor ihr Gesicht. Da sie auf der Straße liegt, ist das Umfeld ein anderes als wie im *Süper Taksim Club* in Hamburg, wo Cahit verprügelt wurde. Es ist spät in der Nacht, in einer leeren Seitengasse von Taksim. Es kann ihr niemand helfen. Die drei Männer beschimpfen Sibel und machen sie unangenehm an, als sie aber genau in derselben unangenehmen Weise die Männer beschimpft, verkraften diese das nicht. Drei Männer verprügeln ein junges Mädchen und einer von ihnen sticht sogar mit einem Messer auf sie ein. Die Brutalität der Situation ist schockierend.⁹⁸

Als Sibel anfängt ihr Leben so zu leben, wie Cahit am Anfang des Filmes, wird sie vergewaltigt, verprügelt und fast getötet. Akin nimmt in dieser Hinsicht in seinem Film die Position ein, dass türkische Frauen ihr Leben nicht so frei leben können wie türkische Männer und schon gar nicht, wenn diese Frauen nur auf sich selbst gestellt sind oder eine konservative Familie haben, oder einfach nicht schweigen wollen.

Durch den Handlungsablauf in Istanbul wird deutlich gemacht, dass egal wie ähnlich Sibel sich kleidet, sich benimmt und selbstzerstörerisch und brutal reagiert wie Cahit — es ist für sie nicht möglich so zu leben wie Cahit. Dafür genügt es nicht, einen männlichen Haarschnitt zu haben oder unauffällige, männliche Kleidung zu tragen.

⁹⁸ TC 01:27:24 – 01:29:53

3.3. Sibel und Cahit – „die Fremden“

3.3.1. Die Wohnung in Hamburg

„Most films about displacement establish the protagonist's identity and its destabilization through attempts at, failures of, self-location. In that sense the use of space/place becomes very important.“⁹⁹

Die Wohnung, die zuerst nur von Cahit und später von Cahit und Sibel bewohnt wird, dient im Film für die beiden Figuren als „safe haven“¹⁰⁰ und hat daher eine große Bedeutung für den Handlungsablauf und der Verwandlung, die ihre Beziehung durchmacht. Unabhängig davon, als was sie sich an anderen Orten darstellen, Zuhause bewahren sie ihr „wahres Ich“.

In bestimmten Szenen nehmen die beiden Figuren aktiv die performativen Merkmale anderer Identitäten ein. Als Cahit mit Şeref zu Sibels Familie geht, um ihre Hand anzuhalten, gibt er vor ein „ordentlicher Türke“ zu sein, der Sibel heiraten möchte, die Hochzeit ist auch eine ähnliche Situation.

In der Gegenwart von ihren Eltern und ihrem Bruder, gibt sich Sibel als die gehorsame, stille Tochter aus, die wirklich Cahit heiraten möchte. In dem Club, den sie mit einem jungen Mann verlässt, wirkt sie unabhängig, sexy, Aufmerksamkeit erregend und frei.

Für beide Figuren gilt demnach, dass sie je nach Situation sich als etwas anderes ausgeben, als das sie —selbst— sind. Nur in ihrer Wohnung haben sie die Freiheit ohne Lügen und ohne, dass sie vorgeben jemand anderes zu sein, so sein, wie sie es möchten.

In dem „Abb. 14“¹⁰¹ ist das Gebäude, in dem Cahits Wohnung ist abgebildet. Die Wohnung ist im „Abb. 15“¹⁰² zu sehen. Von außen und von innen gesehen, sind das Gebäude und die Wohnung verdreckt und heruntergekommen.

In dem „Abb. 15“ sitzt Cahit in seiner Wohnung. Er sitzt in aller Frühe und trinkt ein Bier. Die Wohnung wird von einem natürlichen Tageslicht beleuchtet. Das Tageslicht betont, dass

⁹⁹ Dönmez-Colin, (2008). S.69-70.

¹⁰⁰ Anm.: Ich benutze hier die englische Redewendung „safe haven“, welches wortwörtlich übersetzt; „sicherer Hafen“ bedeutet. Im wahren Sinn hat diese Redewendung die Bedeutung eines wirklich sicheren Ortes, es könnte fast sogar als geheimer, sicherer Ort übersetzt werden, deshalb finde ich, dass dieser Begriff bei der Beschreibung der Wohnung bezüglich ihrer Bedeutung im Film am passendsten ist.

¹⁰¹ Siehe: S.47.

¹⁰² Siehe: S.47.

Cahit auch tagsüber trinkt, außerdem bringt das Tageslicht die Unordnung, den Schmutz und das Chaos der Wohnung in den Vordergrund. Gegenstände wie der Plattenspieler, die CDs, die Gitarre, sowie das Poster von *Siouxsie and the Banshees*¹⁰³, welches an der Haustür hängt, haben alle eine bestimmte Funktion.



Abb. 14



Abb. 15

Diese Gegenstände stellen die musikalischen Interesse und Stilrichtung von Cahit dar. Außerdem ist in den nächsten zwei Abbildern (Abb. 16, Abb. 17) erkennbar, dass diese aufgezählten Gegenstände, auch nachdem Sibel die Wohnung ausgeräumt, geputzt, renoviert und mit neuen Möbeln und Accessoires ausgestattet hat, nicht entfernt wurden. Sibel fügt die Punk-Rock-Elemente in die neue Konstellation der Wohnung ein. Die Wohnung, die einst

¹⁰³ Die Band *Siouxsie and the Banshees* sind 1976 gegründet worden. Sie waren eine britische Rock-Band und gelten als eine der wichtigsten Bands der Post-Punk- und Dark-Wave-Bewegung. Sie wurden außerhalb Großbritanniens nicht sehr berühmt, erlangten trotzdem den Status einer Kultband.

schmutzig und unbewohnbar war und in der kalte, dunkle Farben vorherrschten (Abb. 15), wandelt sich durch den neuen hellen Teppichboden, der beigen Couch, den gelb-orangen Vorhängen und den bunten Couch-Kissen in ein warmes, angenehmes Zuhause um.

Nachdem Sibel die ganze Wohnung säubert, nimmt sie sich Cahit vor. Sie schneidet ihm seine verwüsteten, zotteligen Haare und modelliert seine Mähne in einen neuen, sauberen, modischen Haarschnitt um. Diese Szene ist im „Abb. 17“ abgebildet.



Abb. 16



Abb. 17

Die Wohnung ist der wichtigste Schauplatz im ersten Teil des Filmes. Die Veränderung der beiden Figuren und die Entwicklung und Entstehung ihrer Liebesbeziehung hat darin ihren Ursprung. Zuhause sind sie genau so, wie sie sind; einfach Sibel und Cahit. In diesen Räumen sind sie sicher. Nachdem Sibel bei Cahit einzieht, feiert sie ihre neu erlangte Freiheit, indem sie sich so kleidet wie sie es möchte, nämlich feminin und sexy. Sie schminkt sich und zieht figurbetonte Kleidung an, wie auch bei ihrer Figurenanalyse erwähnt wurde. Nach der

Szene¹⁰⁴, in der Sibel Cahit vor dem *Süper Taksim Club* verarztet, schminkt sich Sibel Zuhause im Bad ab. Bevor sie mit einander intim werden, braucht sie keine Äußerlichkeiten, keine Schminke und keine sexy Outfits. Sie kann Zuhause und bei Cahit so sein, wie sie ist. Der einzig andere Ort, wo sie sich noch einmal nahe sein können, ist das Hotelzimmer¹⁰⁵ von Cahit in Istanbul.

3.3.2. Türkei als — „imaginärer Ort“ — „Nicht-Ort“

Die Türkei bringt den beiden Figuren kein gemeinsames Happy-End. Der Hauptgrund, warum Türkei als kein „wirklicher Ort“ für die Figuren fungiert und warum kein wirklicher persönlicher Zugang zur Türkei und zu Istanbul hergestellt werden kann, ist vor allem, weil die Figuren in keinen Routinen darin dargestellt werden. Alles was Sibel und Cahit in Istanbul erleben, ist vergänglich. Als Zuschauer sieht man am Ende des Films, dass Sibel einen Freund und eine Tochter hat, jedoch einen ganzen Tagesablauf sieht man von ihr nicht. Cahit ist noch weniger an Istanbul gebunden. Er verbringt seine Zeit im Hotel oder in Cafés. Außer Sibel haltet ihn nichts in der Stadt. Es wäre jedoch vollkommen egal, ob diese Stadt Paris, London, Rom oder Istanbul ist.

„Does Akın suggest a ‘return to roots’ as a solution? He has stated on several occasions that the geographical space was not important; he wanted to create ‘an imaginary space’ for his Turkish-German characters to escape. That ‘imaginary space’ happens to be Turkey, the homeland of their parents, but in that homeland Akın positions his characters in impersonal and transitory spaces (hotels, airports and bus stations), places for someone passing through as a tourist.“¹⁰⁶

Sibel und Cahits Eltern stammen aus der Türkei, sie selber jedoch haben keinen Bezug zu diesem Land. Die Türkei ist ein fremder Ort für sie. Sie haben keine emotionale Bindung zu Istanbul oder zur Türkei. Istanbul bedeutet für Sibel das Exil und für Cahit ist die Stadt ein Transit-Ort. Cahit bleibt nur so lange in Istanbul, bis er Sibel getroffen hat. So, wie jeder andere neue Ort, an dem man einen neuen Teil des eigenen Lebens beginnt, könnte die Türkei für beide Figuren der Ort eines Neubeginns heißen. Der Start in ein neues gemeinsames Leben wird den Figuren jedoch vorenthalten.

¹⁰⁴ TC 00:57:18 – 00:58:04

¹⁰⁵ Das ist das Büyük Londra Hotel in Taksim.

¹⁰⁶ Dönmez-Colin, (2008). S.76.

Die Sequenzen, in denen das Orchester am Bosphorus zu sehen ist und den ganzen Film begleitet, bilden ein traumhaft schönes Istanbul ab. Der blaue Himmel, das Meer, die Musik und die Farbkombination machen einen positiven und hoffnungsvollen Eindruck, am Ende des Filmes stellt sich jedoch heraus, dass dieses Bild nichts mehr als ein Traumbild war.



Abb. 18

In diesem Abbild werden Selim Sesler, sein Orchester und die Schauspielerinnen und Sängerinnen Idil Üner dargestellt.

Die Rolle der Musik ist sowohl bei der Unterstützung bestimmter Gefühlszustände, als auch bei der Darstellung der „Identität“ bzw. der „kulturellen Identität“ nicht zu übersehen.

Die Orchestersequenzen teilen die Handlung in fünf Phasen auf. Teilweise dienen die Liedtexte als Kommentar zu den Handlungen und übernehmen damit die Funktion des Chores in der klassischen griechischen Tragödie. Das Orchester von Selim Sesler spielt traditionelle türkische Zigeunermusik und führt auf der musikalischen Ebene eine bestimmte kulturelle Identität ein, die nicht an einen nationalen Raum gebunden ist.¹⁰⁷

Das Orchester am Bosphorus unterstützt das Gefühl der Ungebundenheit und der Unabhängigkeit, da die Zigeunermusik nicht auf einen nationalen Raum andeutet.

Einen weiteren Aspekt bezüglich der Filmmusik stellen die Lieder und Musikrichtungen dar, die verschiedene kulturelle Merkmale einiger Figuren kennzeichnen.

¹⁰⁷ Vgl. Strobel, (2009). S.153.

Ein Beispiel dazu wäre die Musik, die Sibel hört, wenn sie traurig ist. Das Lied „Ağla Sevdam“¹⁰⁸ (auf Deutsch bedeutet der Titel „Weine meine Liebe“), hört sie, nachdem Cahit Nico getötet hat und sie in ihrer Wohnung versucht, sich das Leben zu nehmen. Anschließend bleibt sie eine Nacht bei Şeref, da sie in ihrer eigenen Wohnung vor ihrer Familie nicht mehr sicher ist. Als sie weint und nicht schlafen kann, fängt Şeref an das Lied „Ne ağlarsın — Bu de gelir bu da geçer ağlama“¹⁰⁹, welches „Warum weinst du — auch das wird kommen und gehen“ bedeutet, zu singen (Abb. 19). Am Ende macht er die Instrumente auf einer humorvollen Art nach, um Sibel aufzumuntern. Diese Szene verweist auf eine spezifische kulturelle Art, mit einer traurigen Situation umzugehen. In dieser Szene hängt zwischen den beiden Figuren ein Vorhang, da Şeref eine altmodische Person ist und es für die beiden Figuren nicht angemessen wäre, in einem Zimmer zusammen zu schlafen. Sibel hat aber niemand anderen, wo sie sonst hin könnte und muss daher bei ihm übernachten. Die körperliche Zärtlichkeit, die er ihr nicht geben kann, versucht er durch sein Singen zu ersetzen.¹¹⁰



Abb. 19

¹⁰⁸ Das Lied wird von Attila Özdemiroğlu und Aysel Gürel gesungen und gehört zum Soundtrack des Films *Ağır Roman* (1997).

¹⁰⁹ Dieses Lied wird von dem Schauspieler Güven Kıraç gesungen.

¹¹⁰ TC 01:12:00 – 01:12:58

4. Die Fremde (2010)

Die Fremde ist das Filmdebüt der Regisseurin Feo Aladağ¹¹¹. Der Film handelt von einer jungen Frau namens Umay¹¹² und ihrem vierjährigen Sohn Cem¹¹³. Umay lebt in Istanbul, in einer Wohnung zusammen mit ihrem Mann Kemal¹¹⁴ und seiner Familie. Ihr gewalttätiger Mann misshandelt sie und ihren gemeinsamen Sohn Cem, körperlich und psychisch, was dazu führt, dass sie ihren Sohn nimmt und Zuflucht bei ihrer Familie in Berlin sucht. Ihre Eltern¹¹⁵ glauben zuerst, dass Umay und Cem sie mit diesem Besuch überraschen wollten und erwarten, dass ihr Schwiegersohn dazu stoßt. Als ihnen klar wird, dass ihre Tochter ihren Mann verlassen hat und den gemeinsamen Sohn vom Vater weggenommen hat, sind sie mit der Situation überfordert. Die Eltern wollen, dass Umay zu ihrem Mann zurückkehrt. Sie willigt nicht ein, daher beginnen der Vater Kader und der ältere Bruder Mehmet Pläne zu schmieden, um Cem zu ihrem Vater zu bringen. Umay überhört diesen Plot und lässt sich von der Polizei abholen, da die Familie sie nicht weggehen lässt. Ab dem Moment als sie mit Cem ins Frauenhaus gebracht wird, wird sie von der Familie ausgeschlossen. Obwohl ihr immer wieder von Helferinnen im Frauenhaus und von ihren Freunden empfohlen wird, dass sie keinen Kontakt zu ihrer Familie haben sollte, sucht sie diesen immer wieder. Die Familie verzeiht ihr nicht, weil sie „Schande“ über diese gebracht hat. Sie sind entschlossen, ihr nicht zu vergeben. Sie hat nach deren Meinung ihrem Sohn den Vater genommen und ihn zum Bastard gemacht, die Ehre der Familie beschmutzt und somit das Ansehen der Familie zu Nichte gemacht. Da die Familie in der Gemeinde ihre Stellung verloren hat, führt dies fast dazu, dass die Verlobung der jüngeren Schwester Rana¹¹⁶ ins Wanken gerät. Die Heirat von Rana und ihrem Verlobten Duran¹¹⁷ kann nur stattfinden, indem Kader dem Vater von Duran eine große Summe bezahlt. Im Laufe des Filmes flüchten Umay und Cem immer wieder von einem Ort zum anderem, währenddessen verlieben sich Umay und ihr Arbeitskollege Stipe¹¹⁸ ineinander und beschließen sogar zusammen wegzugehen. Der Film endet so, dass der jüngere Bruder Acar¹¹⁹ beauftragt wird Umay zu töten. Er kann es nicht tun, läuft weg, steigt

¹¹¹ Feo Aladağ, geboren im Jahre 1972 in Wien, namens; Feodora Schenk ist eine Schauspielerin, Regisseurin und Drehbuchautorin.

¹¹² Gespielt von Sibel Kekilli.

¹¹³ Gespielt von Nizam Schiller.

¹¹⁴ Gespielt von Ufuk Bayraktar.

¹¹⁵ Gespielt von Derya Alabora und Settara Tanrıöğen.

¹¹⁶ Gespielt von Almıla Bağrıaçık.

¹¹⁷ Gespielt von Marlon Pulat.

¹¹⁸ Gespielt von Florian Lukas.

¹¹⁹ Gespielt von Serhad Can.

in einen Bus und beobachtet vom Bus, wie sein älterer Bruder Mehmet auf Umay zugeht. Als Umay sich umdreht, sticht Mehmet, statt Umay, aus Versehen Cem mit dem Messer. Cem stirbt in Umay's Armen.

4.1. Die Darstellung von Umay und Cem

Umay und Cem sind in den meisten Szenen zusammen zu sehen. Sie werden im Film fast wie eine einzige Figur inszeniert.

Der Film fängt mit einem Flashback und dem Wort „Anneciğim“ an. Dieses Wort bedeutet auf Deutsch „Mama“ oder auch „Mami“. Am Ende des Filmes schließt sich der Kreis der Erzählung mit einer Szene, in der Cem, nachdem sein Onkel versehentlich mit einem Messer auf ihn zusticht, stirbt. Dieses Wort, ist das Letzte, was er sagt.

Im Film haben Umay und Cem fast eine symbiotische Existenz. Sie trägt ihn, er sitzt auf ihrem Schoß, sie gehen Hand in Hand oder schlafen zusammen im Bett. Es gibt nur einige Szenen, in denen sie nicht zusammen sind. Falls sie nicht zusammen sind, gerät Umay schnell in Panik. Wenn sie nicht weiß, wo ihr Sohn ist, wird sie schnell unruhig.

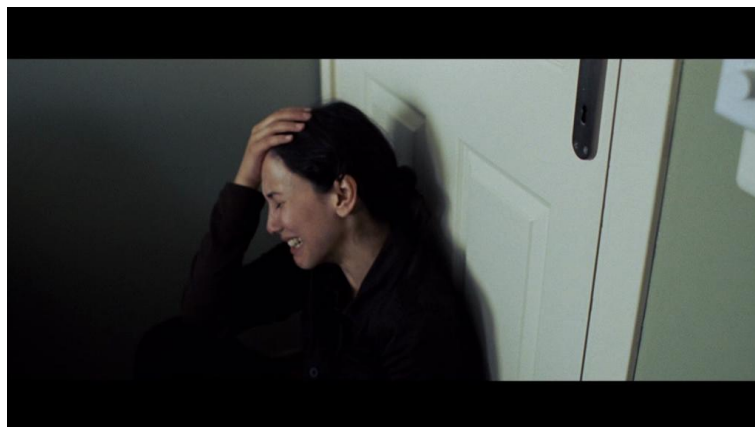


Abb. 20

In den Einstellungen „Abb. 20“ und „Abb. 21“ weinen Umay und Cem. Zuvor sind sie am Esstisch mit der ganzen Familie und Cem plappert aus, dass sie nicht dort waren, wo Umay behauptet hatte, dass sie waren. Umay versucht ihn zum Schweigen zu bringen und verursacht dabei, dass Kemal auf Cem böse wird und auf seinen Kopf schlägt. Cem weint und rennt davon, Kemal und Umay laufen ihm nach. Umay wird von Kemal gegen eine Wand geschleudert. Er nimmt Cem und schließt ihn in eine dunkle Kammer ein.

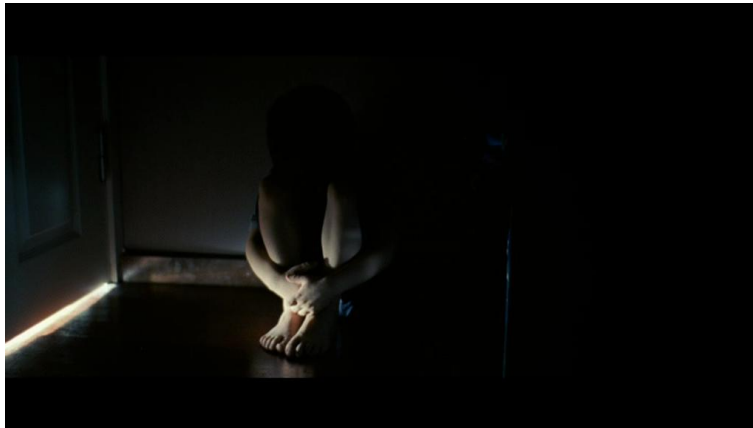


Abb. 21

Umay und Cem sitzen beide am Boden, mit ihrem Rücken lehnen sie sich beide jeweils gegen eine Tür, die von außen von Kemal zugesperrt wurde. Umay kann ihrem Sohn nicht helfen. Sie sind beide in verschiedenen Räumen gefangen. Cem sitzt am Boden, seine Gestalt ist zierlich und klein. Es wird bei dieser Einstellung („Abb. 21“) die Normalsicht verwendet damit der Zuschauer mit ihm auf derselben Augenhöhe ist. Die Einstellung, in der Umay gezeigt wird, ist eine Aufsicht. Der Zuschauer sieht auf sie herab, sie erscheint kleiner, sie ist und wirkt hilflos.

4.1.1. Gefangen in der Familie

In der Familie des Mannes -Kemal in Istanbul:

Kemal neigt zur Gewalt und behandelt Umay als sein Eigentum. Sie ist ihm für alles, was sie macht, Rechenschaft schuldig. Sie ist eine gehorsame Ehefrau, die kocht und den Haushalt zusammen mit den restlichen Frauen der Familie führt. Wenn sie am Abend ins Bett gehen, lässt sie den Sex widerwillig über sich ergehen, ohne etwas zu sagen. Sie ist eine gehorsame Gefangene.

Umay hält dieses Leben nicht mehr aus und vor Allem, weil Kemal auf Cems kindliches Verhalten aggressiv und mit körperlicher und psychischer Gewalt reagiert, ist Umay entschlossen ihn zu verlassen. Da sie in der Wohnung der Familie von Kemal wie eine

Gefangene lebt, nutzt sie einen seltenen Moment, in dem die ganze Familie außer Haus ist, um zu fliehen.

In dem „Abb. 22“ ist Umay in der Küche und bereitet das Essen vor. Die Kamera blickt von Weitem auf sie. Der entfernte Blick auf die Figur löst eine Distanz zwischen dem Zuschauer und dem Geschehen aus. Die Türriemen rahmen die Szene ein und geben dieser eine statische, gefestigte Funktion. Wie ein Objekt, das in einem Photo gefangen ist, ist sie in den Wänden dieser Wohnung und in diesen Zimmern gefangen.

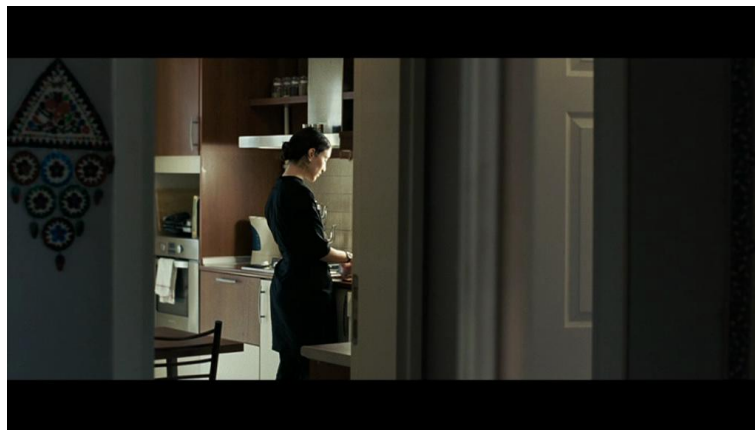


Abb. 22

In dem „Abb. 23“ ist die Familie beim Abendessen zu sehen, wobei Cem und Umay jeweils in verschiedenen Zimmern eingesperrt sind.

Dieses Bild ist geometrisch perfekt eingerahmt; die gleichmäßige Distanz der Gegenstände zur linken und rechten Seite und der, mit den verschiedensten Speisen ausgestattete Esstisch, soll ein „perfektes“ Abendessen darstellen. Die zwei leeren Stühle brechen mit der Harmonie des Bildes und somit wird die Behauptung von einem perfekten Abendessen und einer harmonischen Familie zerstört. Noch mehr wird damit die konfliktreiche Stimmung in der Familie hervorgehoben.



Abb. 23

Die Frauen wirken von der Situation bedrückt. Vor allem Zeynep¹²⁰, Kemals Schwester und Umay's Vertraute, ist frustriert. Sie schenkt Kemal ängstliche, jedoch vorwurfsvolle Blicke zu. Zeynep's Verhalten ist passiv, wobei ihre Blicke ihre Gefühle und Gedanken äußern.¹²¹

Nach dem Motto; „Es ist die Familie meines Sohnes, es geht nur ihn etwas an“, gibt der Vater keine Reaktion zu der ganzen Auseinandersetzung.

In der eigenen Familie in Berlin:

Umay sucht bei ihrer Familie in Berlin Zuflucht. Die Familie ist glücklich und überrascht, sie zu sehen, ihnen wird jedoch schnell klar, dass etwas nicht stimmt, da der Schwiegersohn Kemal nicht bei Umay und Cem ist. Beim Abendessen soll über die Ankunft von Umay und Cem gesprochen werden. Die verbale Gewalt in den Szenen löst eine ähnliche angespannte Atmosphäre, wie bei Kemals Familie aus.

Die Familie wird in der Einstellung „Abb. 24“¹²², so wie in dem „Abb. 23“ bei Kemals Familie mit einer Halbtotale gezeigt. Das Familienoberhaupt sitzt bei beiden Familien ganz links am Ende des Tisches.

¹²⁰ Gespielt von Gümeç Alpay.

¹²¹ TC 00:05:58 – 00:06:08

¹²² Siehe: S.58.

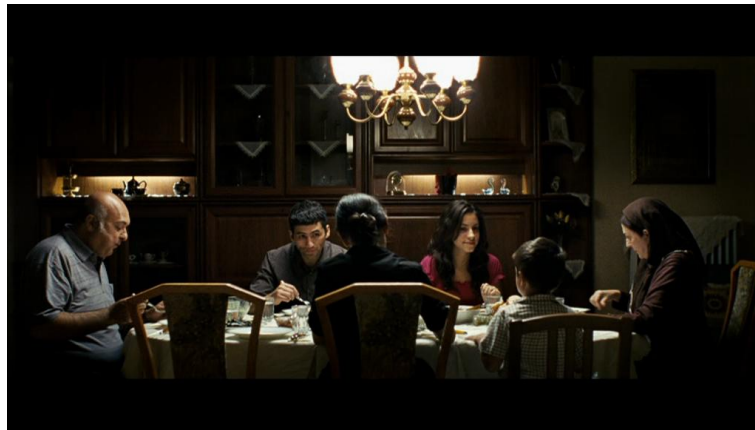


Abb. 24

Türen und Wände als Motiv für Unüberwindbares:

Die Fremde thematisiert gesellschaftliche Vorstellungen, Bedingungen und im Besonderen die Rahmenverhältnisse des konservativen Teils der türkischen Gesellschaft. Die Gesellschaft bestimmt über das Schicksal eines Individuums basierend auf traditionellen Richtlinien und Verboten. Falls das Individuum den Regeln der Gesellschaft, deren Teil es ist, nicht folgt, muss es mit starken Konsequenzen rechnen. Das Individuum kann die Grenzen der konservativen Denkweise und der Lebensanschauung überschreiten, die Regeln bleiben jedoch dieselben, auch wenn diese für das Individuum persönlich nicht mehr bestimmend sind, bleiben die Regeln und traditionellen Codes in der Gesellschaft aufrecht. Es kommt so zwischen dem Individuum und der Gesellschaft zu einem unlösbaren Konflikt.

Auf der ästhetischen Ebene werden diese Grenzen durch die Inszenierung der Räume; im Speziellen anhand der Türen, Wände und den engen Gängen in der Wohnung von Umay Eltern dargestellt. Die Gefangenschaft von Umay wird durch die Dunkelheit der Wohnung ihrer Eltern, den abgeschlossenen Türen und dem beengenden, langgezogenen Gang darin abgebildet. Die kühlen Farben, die im Laufe des Films präsent sind, bringen die Gefühle von Isoliertheit, Kälte und Distanz mit sich, die Dunkelheit in der Wohnung löst jedoch eine stärkere Ausweglosigkeit aus.

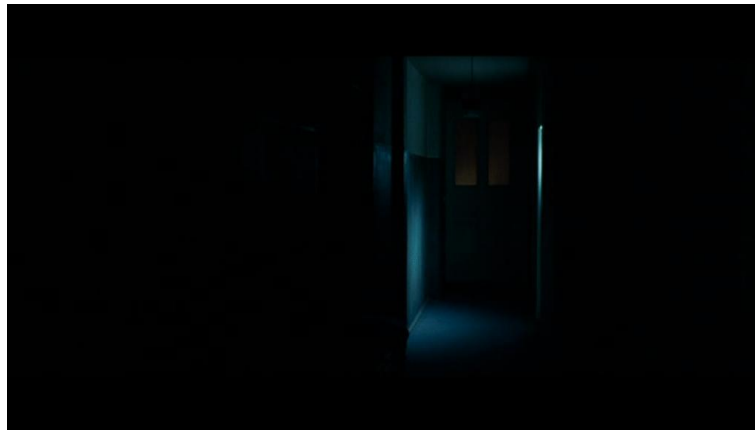


Abb. 25

In dem „Abb. 25“ ist der Gang in der Wohnung von Umay's Eltern zu sehen. Es ist nachts, der Gang zieht sich, wegen der Dunkelheit und der Positionierung der Kamera, in die Länge. Die Kamera befindet sich beim anderen Ende des Ganges, das Gefühl der Ausweglosigkeit nimmt Oberhand. Das einzige Licht besteht aus einem kalten Blau-Ton. Die dunklen Wände geben dem Raum einerseits eine Tiefe, andererseits bewirken sie eine Einengung. Am Ende des Ganges fällt auf einen kleinen Teil der Wand und dem Boden Licht und es ist eine Tür zu sehen, dahinter befinden sich Umay und Cem. Das Zimmer am Ende des Ganges wirkt wie eine versteckte Höhle, die in der Dunkelheit fast verschwindet.

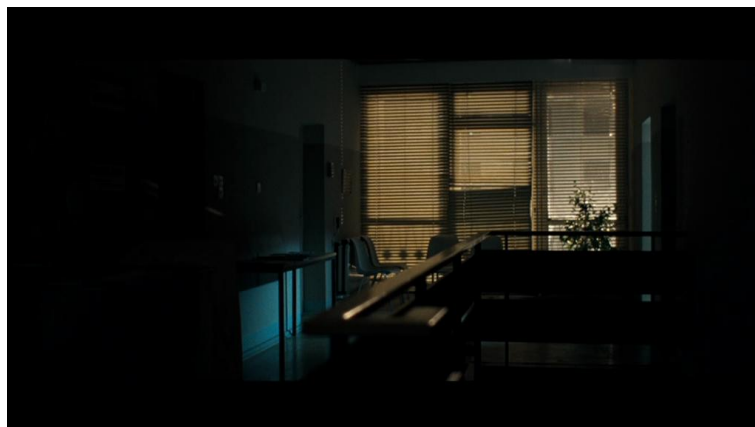


Abb. 26

Im Gegenteil zur bedrückenden Atmosphäre in der Wohnung der Eltern, kann das Beispiel des Ganges in dem Frauenhaus herangezogen werden. Es ist in dem „Abb. 26“ spät in der Nacht, am Ende des Ganges ist hier an Stelle einer verschlossenen Tür, ein großes Fenster zu

sehen, welches auf Transparenz und Freiheit deutet. Der Gang ist breit und es führen Treppen hinunter; -es gibt einen Weg hinaus. Jeder kann, wenn er will wieder gehen.

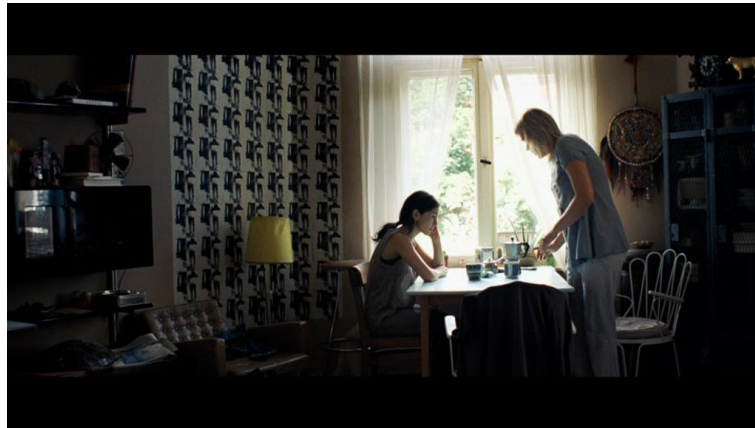


Abb. 27

Im Gegensatz zu der depressiven Atmosphäre bei Umay's Eltern wird mit der Einstellung im „Abb. 27“ die freundliche Atmosphäre in Atifes¹²³ Wohnung, wo Umay und Cem Unterschlupf finden, hervorgehoben. Atifes Wohnung ist hell und hat große Fenster, von denen Bäume zu sehen sind. Die Gegenstände in ihrer Küche sind charakteristisch und bunt. Sie verkörpern Atifes fröhliche und liebevolle Art. Die gesamte Bildkomposition in dieser Einstellung gibt eine lebendige und aufmunternde Stimmung. Umay und Cem werden von Atife herzlichst aufgenommen. Die Bildästhetik und Beleuchtung tragen viel zu der Unterstützung dieser angenehmen Gefühle bei. In der Wohnung von Umay's Familie wird alles um die Figuren herum abgedunkelt dargestellt, meistens werden nur die Gesichter beleuchtet. In Atifes Wohnung hingegen werden auch die Körper der Figuren beleuchtet, das Geschehen und die Szenen bekommen damit eine Zugänglichkeit und Leichtigkeit.

4.1.2. Auf der Flucht

Die Flucht von Umay und Cem ist eine sich öfters wiederholende Handlung. Sie fliehen zuerst von Kemal und seiner Familie in Istanbul zu Umay's Familie nach Berlin („Abb. 28“). Nachdem sie einige Zeit bei ihrer Familie in Berlin wohnen, aber in Bezug zu der Situation von Umay nicht dieselbe Position vertreten, ruft Umay die Polizei an, um aus der Wohnung

¹²³ Gespielt von Alwara Höfels.

ihrer Eltern entkommen zu können. Die Familie hatte vor, Cem zu seinem Vater zurückzuschicken und das kann Umay nicht erlauben.

Umay und Cem werden in ein Frauenhaus gebracht. Nachdem Mehmet sie dort eines Nachts betrunken aufsucht, das Gebäude mit Steinen bewirft, Umay bedroht und auch alle anderen im Frauenhaus beunruhigt, verlassen Umay und Cem auch diesen Ort und werden von Umay's guter Freundin Atife aufgenommen („Abb. 27“¹²⁴). Anschließend verbringen sie einige Nächte bei Umay's Arbeitskollegen und neuen Freund Stipe bis sie in ihre eigene Wohnung ziehen.

Die Bildkonstellation bei diesen Szenen bilden Umay und Cem Hand in Hand ab. Sie sind im Zentrum des Geschehens. Die Breite und Leere um sie herum, lässt beide sehr klein erscheinen. Sie sind im Zentrum und im Fokus der Kamera, der Hintergrund ist diffus. Es beginnt eine Reise ins Ungewisse. Die Kamera blickt von hinten auf die beiden Figuren, die Aussicht hat kein sichtbares Ende. In allen Sequenzen, in denen diese Flucht dargestellt wird, lassen Umay und Cem etwas hinter sich und bewegen sich zu einem neuen Teil ihres Lebens. Sie verlassen einen Ort und suchen einen anderen Ort auf mit der Hoffnung auf eine bessere Zeit. Dieser Pfad könnte ihnen zu einem neuem Lebensabschnitt verhelfen. Die Tiefe des Hintergrundes verbirgt einerseits Hoffnung, da die „große, weite Welt“ viele Möglichkeiten birgt, andererseits trübt die kalte farbliche Komposition vor Allem bei der Einstellung „Abb. 29“¹²⁵. Die räumliche Leere, die um die beiden Figuren herrscht, bringt das Gefühl der Einsamkeit mit sich.



Abb. 28

¹²⁴ Siehe: S.60.

¹²⁵ Siehe: S.62.



Abb. 29

4.1.3. Die Ausgeschlossene(n)

Wie in dem Film *Gegen die Wand*, geht es bei *die Fremde* auch um die Darstellung einer Person, die nicht so ist, wie die „anderen“. Umay ist eine Türkin, die in Deutschland aufwächst, einen türkischen Mann heiratet und nach Istanbul geht, um dort mit ihm und seiner Familie zu leben. Sie ist in der Familie von ihrem Mann die Schwiegertochter und somit nicht durch Blut mit den restlichen Personen verwandt, was sie in dieser Familie als eine „Andere“ kennzeichnet. Im Gegensatz dazu herrscht eine unausgesprochene Solidarität zwischen ihr und Zeynep, der Schwester von ihrem Mann Kemal. Zeynep ist beispielsweise die einzige Person, die von der Abtreibung, die Umay am Anfang des Films machen lässt, weiß.

Umay verlässt Kemal jedoch nicht, weil sie sich in seiner Familie unwohl fühlt. Sie geht, weil Kemal sie und ihren gemeinsamen Sohn Cem misshandelt.

Ihre „Fremdheit“ wandelt sich in ihrer eigenen Familie in etwas Stärkeres um. Einerseits ist sie Zuhause, andererseits wird sie wegen den Entscheidungen, die sie über ihr Leben trifft von ihrer Familie verurteilt. Ihre Eltern und ihr älterer Bruder Mehmet finden, sie sollte zurück zu ihrem Mann gehen. Ihre Lebensanschauung beinhaltet die Aussage „Eine Frau kann doch nicht einfach so ihren Mann verlassen!“, egal was der Grund ist. Als Umay ihrem Vater anvertraut, dass Kemal sie schlägt, antwortet er daraufhin; „Koca bu, döver de, sever de!“, was auf Deutsch so viel heißt wie; „Er ist ja dein Mann, manchmal schlägt er, manchmal liebt er!“. Er macht damit klar, dass egal, was ihr Mann Umay antut, Kader das nicht als Grund genug empfinden wird, ihr Recht zu geben oder sie in ihrer Entscheidung zu unterstützen. „Was würden denn die anderen über Umay und die Familie sagen?!“

Um die Einstellung von Kader zu dieser Sache und im Allgemeinen, um seine Weltanschauung zu veranschaulichen, wird ein Dialog, zwischen ihm und Umay hier angeführt.

Szene 5a:

Kader und Umay sitzen auf dem Sofa, vor dem Fernseher. Sie finden das Programm amüsant.

„— Kader (T): *Evinizde de bakıyonuz mu? (ohne Dialekt: „Evinizde de bakıyor musunuz?“)*

Kader (D): Schaut ihr euch das Zuhause auch an?

Umay (T): Benim evim burası Baba!

Umay (D): Das hier ist mein Zuhause Papa!

Kader (T): Umay, seni seviyoruz kızım. Sen bizim ilk kızımızsın. Ama senin yerin Kemal'in yanı. Sen evli bir kadınsın.

Kader (D): Umay, wir lieben dich, du bist unsere erste Tochter, aber dein Platz ist bei deinem Mann. Du bist eine verheiratete Frau.

Umay (T): Beni dövüyor.

Umay (D): Er schlägt mich.

Kader (T): Ya koca bu, döver de sever de! Kavgasız gürültüsüz ev mi var ya? Hemen iki tepiştiniz diye bırakıp gelmişsin.

Kader (D): Das ist nun mal dein Mann, manchmal schlägt er, manchmal liebt er. Glaubst du es gibt Familien, die nie Krach haben? Du bist gekommen, nur weil ihr euch ein wenig gestritten habt.

Umay (T): Ona geri dönmeyeceğim. Benim burda başımın çaresine bakmam lazım.

Umay (D): Ich werde nicht zu ihm zurückgehen. Ich muss mich hier um mich selber kümmern.

Kader (T): Ya nasıl bakıyorsun burda başının çaresine ? Bir başınasın sanki. Biz seni, bizi rezil et diye mi peydahladık, bu dünyaya getirdik? Kemal'e geri döneceksin!

Kader (D): Was heißt „du kümmerst dich hier um dich selber“? Haben wir dich dafür auf die Welt gebracht damit du uns lächerlich machst? Du wirst zu Kemal zurückkehren!

Umay (T): Bekir Amcam herşeyi bırakıp gittiğinde ona hak vermiştin, kendi yolunu çiziyor, onu örnek alın demiştin.

Umay (D): Als mein Onkel Bekir alles liegen und stehen ließ und ging, hattest du ihm Recht gegeben. Du meintest, dass er seinen eigenen Weg geht und dass wir ihn uns als Vorbild nehmen sollten.

Kader (T): Gene öyle diyorum, o ayrı bu ayrı, onunla bunu karşılaştıramazsın!

Kader (D): Das sage ich auch heute noch, aber das sind zwei ganz andere Sachen, du kannst das Eine nicht mit dem Anderen vergleichen!

Umay (T): Niye? Baba niye?

Umay (D): Warum? Warum Papa?

Kader (T): Çünkü öyle!

*Kader (D): Darum!*¹²⁶

In diesem Dialog werden verschiedene wichtige Themen angesprochen. Kader versucht Umay verständlich zu machen, dass es sich für eine Frau nicht gehört, von ihrem Mann entfernt zu sein, oder diesen zu verlassen. Als Umay versucht, ihre Entscheidung zu rechtfertigen, indem sie Kader erzählt, dass Kemal sie verprügelt, scheint Kader diese Information als etwas ganz Natürliches aufzunehmen. Er findet diesen Vorfall in einer Ehe und in der Familie „normal“. (In einer Szene gibt Kader Acar eine Ohrfeige, weil sich dieser nach Kader, nicht wie ein „richtiger Mann“ benimmt. Körperliche Gewalt ist demnach für Kader kein schockierendes Ereignis.)

Als Umay ihren Vater damit konfrontiert, warum es für den „Onkel Bekir“ in Ordnung war, seinen Weg zu gehen und es für sie nicht ist, kann Kader daraufhin nicht antworten. Das Einzige was er sagen kann, ist „Darum!“. Sie beide wissen, warum es für Umay nicht in Ordnung ist; Umay ist „nur eine Frau“ und daher kann weder sie, noch die Familie sich es leisten, dass sie ihren Mann verlässt.

Dieser Dialog macht Umay klar, dass es für sie sehr schwierig sein wird, ihren Willen durchzusetzen. Sie ergreift die Initiative und verbrennt ihren Pass, damit ihre Familie sie nicht in die Türkei, zum Mann zurückschicken können. Ab diesem Moment fängt für Umay der Kampf um ihren Sohn Cem und ihre Freiheit an.

Im „Abb. 30“ wird die Einstellung eingeführt, wo Umay überhört, als ihr Vater und Mehmet darüber diskutieren, Cem nach Istanbul zu schicken. Sie versuchen das zu verheimlichen, da sie wissen, dass Umay mit aller Kraft versuchen würde das zu verhindern.

Umay steht in der Einstellung (Abb. 30¹²⁷) vor einer Tür und lauscht dem Gespräch von ihrem Vater und Mehmet. Als diese das merken, schließen sie die Tür. Ihr Gesicht fällt in den Schatten, aber durch ihre Silhouette ist sie noch präsent.

¹²⁶ TC 00:28:24 – 00:30:22

¹²⁷ Siehe: S.65.

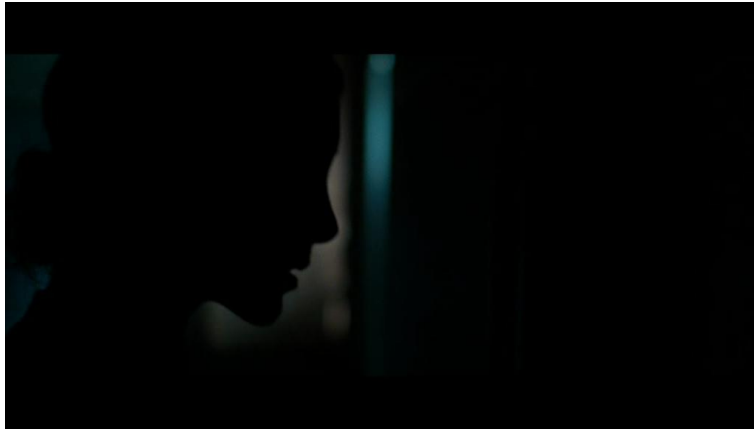


Abb. 30

„Vielleicht ist die Beleuchtung das wichtigste Hilfsmittel des Filmmachers, um die Bedeutung von Form, Linie, Farbe und ihren versteckten Dominanten zu verändern.“¹²⁸ Umay wird in dem „Abb. 30“ als eine Schattenfigur dargestellt. Sie hat „Schande“ über ihre Familie gebracht, sie ist in dieser Einstellung der „schwarze Fleck“ angesichts des Ansehens der Familie.

¹²⁸ Monaco, James: Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Rowohlt Taschenbuch: Hamburg, 2009. S.212-213.

4.2. Der „distanzierte“ bzw. „orientalistische“ Blick?

Die Perspektive und die Position der Kamera, sowie die allgemeine Filmästhetik haben bei dem Film *die Fremde* einen „orientalistischen“ Charakter. Durch das Heranziehen des Werkes *Orientalism* von Edward Said, soll die Verbindung dazu anhand des distanzierten Blickes und der sich wiederholenden Szenen und Einstellungen hergestellt werden.

Orientalism von Edward W. Said:

Es soll in diesem Teil der Arbeit ein Überblick zu dem Begriff des Orientalismus, der von Edward Said geprägt wurde, geschaffen werden.

„The relation between Orientalist and Orient was essentially hermeneutical: standing before a distant, barely intelligible civilization or cultural monument, the Orientalist scholar reduced the obscurity by translating, sympathetically portraying, inwardly grasping the hard-to-reach object. Yet the Orientalist remained outside the Orient, which, however much it was made to appear intelligible, remained beyond the Occident.“¹²⁹

In diesem angeführten Absatz erläutert Said die Beziehung zwischen dem Orientalisten und dem Orient. Die Beziehung von dem Orientalisten zu dem Orient hatte einen hermeneutischen Charakter. Die Aufgabe des Orientalisten, nach Said, war das „Objekt – Orient“ und die orientalische Zivilisation als „schwer-verständliches - Objekt“ auf eine wohlwollende Art zu beschreiben.

Said unterscheidet in seinem Werk *Orientalism* zwischen den Begriffen *latent Orientalism*¹³⁰ und *manifest Orientalism*¹³¹. Eine unbewusste Art des Positivismus in Bezug zu dem Orient nennt er *latent Orientalism*. Der Begriff *manifest Orientalism* dient für ihn als Überbegriff für verschiedene westliche Sichtweisen über das, was als orientalistisch wahrgenommen wird, sowie die orientalistische Literatur, Geschichte, Soziologie usw.¹³²

¹²⁹ Said, Edward W.: Latent and Manifest Orientalism. In: Said, Edward W.: *Orientalism*. New York and Canada: Random House, 1978. S.201-226. S.222.

¹³⁰ Ebd., S.206.

¹³¹ Ebd., S. 206.

¹³² Vgl. Said, (1978). S.206.

„There were two principal methods by which Orientalism delivered the Orient to the West in the early twentieth century. One was by means of the disseminative capacities of modern learning, its diffusive apparatus in the learned professions, the universities, the professional societies, the explorational and geographical organizations, the publishing industry.“¹³³

Said spricht von zwei Methoden, in denen der Orient durch den Orientalismus dem Westen nahegebracht wurde. Als erste Methode nennt er die Universitäten, intellektuellen Kreise und Verlage, durch die das Wissen über den Orient von den „Orientalisten“ vermittelt wurde. Diese Art des Orientalismus nennt er auch *latent Orientalism*.

Die zweite Methode beschreibt er, als das Resultat der Konvergenz von den Begriffen *latent Orientalism* und *manifest Orientalism*. Anfang des 20. Jahrhunderts soll eine Spannung zwischen diesen beiden Dogmas geherrscht haben. Während *latent Orientalism* nach Said eine „klassische“ Definition des Orients vertrat, beschrieb *manifest Orientalismus* eine gegenwärtige, moderne Auffassung des Orients, welche von Reisenden, Pilger u.a. entwickelt wurde. Said kann nicht genau erläutern, wann, aber er nimmt an, dass diese beiden Formen von Orientalismus an einem bestimmten Moment sich aneinander genähert haben. Er spekuliert darüber, dass es dann gewesen sein könnte, als Sacy¹³⁴ für den französischen Staat als Berater anfang zu arbeiten und somit in einer Position war, wo er darüber informieren konnte, was man unter dem „modernen Orient“ zu verstehen hatte. Somit erweiterte sich die Rolle des Experten in die Dimension des „westlichen Agenten“. Anschließend fühlte sich jeder europäischer Reisende im Orient, als ein Repräsentant des Westens.¹³⁵

„Orientalism staked its existence, not upon its openness, its receptivity to the Orient, but rather on its internal, repetitious consistency about its constitutive will-to-power over the Orient. In such a way Orientalism was able to survive revolutions, world wars, and literal dismemberment of empires.“¹³⁶

Die in sich geschlossene, sich wiederholende, einheitliche Struktur des Orientalismus ist die Begründung für Said, dass dieser Begriff weiterhin existiert.

¹³³ Said, (1978). S.221.

¹³⁴ Antoine Isaac Silvestre de Sacy war ein französischer Philologe und Orientalist, der von 1758 bis 1838 lebte.

¹³⁵ Ebd., S.222.

¹³⁶ Ebd., S.222.

Der distanzierte Blick:

Der entfernte Blick der Kamera im Film dient der Beschreibung des Filmes als orientalistisch.

Die Kamera ist auf einer sicheren Entfernung, so dass man der Handlung folgen kann und das Geschehen beobachtet, aber sich nicht auf der Wahrnehmungsebene zu nahe zum Ereignis befindet. Die Türe ist ein Spalten breit offen und wir dürfen hineinschauen. Es ist eine fremde Welt mit Personen, deren Schicksal eine traurige Wendung nimmt. Es ist eine andere Kultur, eine andere Sprache, es herrschen andere Sitten und andere Konflikte, mit denen die Angehörigen dieser Welt sich auseinandersetzen müssen. Diese Welt versucht die Filmemacherin Feo Aladağ auf eine besonders authentische Weise zu konstruieren, dennoch stellt sie die Protagonisten in die Tiefe des Bildes, in den Hintergrund, zwischen einengenden Türen, Rahmen und Gängen. So wie die Beziehung vom Orientalisten zum Orient, bleibt sie als Regisseurin und auch wir als Zuschauer auf der anderen äußeren Seite.

Die Handlung des Filmes ist tragisch, diese Tragik wird jedoch mit ästhetischen Mitteln, so wie dem traurigen Klavierspiel noch eher zugespitzt. Dramatische und frustrierende Situationen, welche die Hauptfigur Umay erlebt, sind an sich schmerzhaft. Indem die sentimentale Musik noch mehr Melancholie hervorruft entsteht eine noch übertriebenere Trübseligkeit.

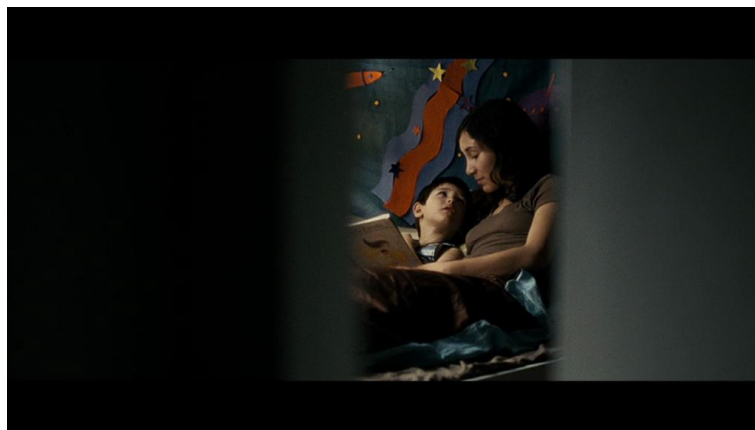


Abb. 31

In dem „Abb. 31“ sieht man Umay und Cem in ihrem gemütlichen, kleinen Zimmer in ihrer neuen Wohnung. Umay hat für sich und ihren Sohn ein sicheres Zuhause geschaffen.

Umay und Cem sind in der Tiefe des Bildes, sie werden jedoch scharf abgebildet, die Tür und Wand auf der rechten und linken Seite rahmen Mutter und Sohn ein und bewirken, dass Umay und Cem wie in einem kleinen Nest aussehen. Das Nest symbolisiert einerseits den sicheren Ort, an dem die Familie sich befindet, andererseits weist es auf eine noch weitere Distanz hin, die Zwischen dem Abgebildeten und dem Zuschauer herrscht.

„Form-, Linien- und Farbelemente haben alle ihre eigenen versteckten Dominanten, wichtige Einflussmöglichkeiten, die sich in komplizierten Systemen entgegen wirken, sich gegenseitig verstärken, kontrapunktieren oder ausgleichen. Jede wird gegen unsere latente Erwartung an das Bild gelesen und mit den Vorstellungen vom Aufbau in Tiefe und Flächenaufteilung kombiniert.“¹³⁷

Die Raumwirkung kann durch eine verstärkende Farbräumlichkeit unterstützt werden, weil ›warme‹ Farben (wie Rot, Orange) optisch ›nach vorn‹ zu kommen scheinen, während ›kalte‹ Farben (Blau, Blaugrün) ›nach hinten‹ zu gehen scheinen.¹³⁸ Die kalten Farben, sowie; Schwarz, Grau, Blau verstärken im Film nicht nur die tragische, sentimentale Stimmung sondern bewirken auch, dass der Inhalt des Bildes noch weiter entfernt zu sein scheint.

Im „Abb. 32“ sieht man über den Spiegel die Projektion von Kader, der kurz davor zusammenbricht. Dadurch, dass diese Szene über den Spiegel gezeigt wird, bringt eine doppelte Distanzierung mit sich.

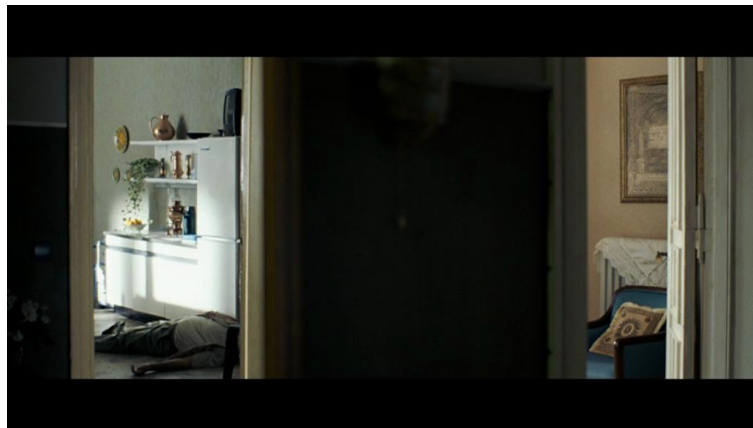


Abb. 32

¹³⁷ Monaco, James: Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Rowohlt Taschenbuch: Hamburg, 2009. S.211-212.

¹³⁸ Vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007. S.69.

Die Wiederholungen:

„Wir sehen im Bild zugleich unsere Stellung, d.h. unsere Beziehung zum Gegenstand. Darum weckt die Wiederholung derselben Einstellung immer auch die Erinnerung an dieselbe Situation, in der sie gesehen wurde: das *déjà vu*. [...] Jedes Bild meint eine *Einstellung*, jede Einstellung meint Beziehung, und nicht nur eine räumliche. Jede Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung. Darum bedeutet jede Einstellung der Kamera eine innere Einstellung des Menschen. Denn es gibt nichts Subjektiveres als das Objektiv. Jeder Eindruck, im Bilde festgehalten, wird zu einem Ausdruck, ob das beabsichtigt war oder nicht.“¹³⁹

In diesem Film sieht man viele Einstellungen mindestens zwei Mal. Auch Ereignisse und Verhaltensmuster wiederholen sich wieder und wieder.

Ein Beispiel der sich wiederholenden Handlung wäre die Szene in der Türkei. Kemal möchte Cem in eine Kammer einsperren und Umay versucht das zu verhindern. Als Umay vor Kemal zu Cem gelangen möchte, hindert Kemal sie daran und schleudert sie gegen die Wand. Nach einem schmerzvollen Prall gegen die Wand, fällt sie zu Boden. Eine sehr ähnliche Szene vollzieht sich in Berlin. Als Umay erfährt, dass ihre Familie vor hat, Cem zu Kemal zurückzuschicken, versucht sie mit Cem zusammen vor ihrer Familie zu fliehen. Mehmet möchte zu Cem, Umay geht dazwischen und daraufhin schleudert Mehmet sie gegen die Küchentresen und sie fällt wieder zu Boden.

Die Handlungen und Einstellungen, die sich so oft wiederholen, verstärken die Gefühle und Wahrnehmungen, die man bei dem ersten Mal, als man eine dieser Szenen ansieht, fühlt. Da viele von diesen Szenen Umay und Cem als Opfer darstellen, nehmen im Laufe des Filmes Gefühle wie Mitleid und Trauer die Oberhand.

Als Beispiel für sich wiederholende, ähnliche Einstellungen gibt es eine große Auswahl. Ich möchte jedoch speziell diese beiden Abbilder anführen, da die ganze Bildkomposition einen sehr wehleidigen Charakter hat.

Im „Abb. 33“¹⁴⁰ steht Umay mit Cem auf ihrem Schoß in einer verlassen einsamen Umgebung. Sie ist eine zierliche junge Frau, die wegen ihres konfliktreichen und einsamen Lebens die körperlichen Anzeichen von Ermüdung und Frustration aufzeigt. Cem schläft in ihren Armen. Ein kleines unschuldiges ermüdetes Kind wird von seiner Mutter getragen, da es selber nicht mehr gehen kann.

¹³⁹ Balász, Béla: Der Geist des Films. Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S.30.

¹⁴⁰ Siehe: S.71.

Der leidende Gemütszustand von Umay wird durch die erschöpfte Darstellung von Cem bekräftigt. Im „Abb. 34“ wird das Ganze noch mehr zugespitzt, weil Umay ein Ballkleid an hat und verwundet ist.



Abb. 33



Abb. 34

4.3. Die orientalistische Position von Feo Aladağ

„*White men are saving brown women from brown men*“¹⁴¹ — oder könnte man *die Fremde* betreffend von „*White women are saving brown women from brown men*“ sprechen?

Der Begriff der „Ehre“ birgt viele Problematiken in der türkischen Gesellschaft. In den Zeitungen in der Türkei, wird die dritte Seite „blutige Seite“ genannt, die den Morden und vor allem „Ehrenmorden“ gewidmet ist. „Ehrenmorde“ und der Konflikt damit und dem Thema der „Ehre“ sind sehr komplex und tief in der Gesellschaft verankert. Das ist ein unglaublich breites Thema, bei dem man ausführliche Untersuchungen in den Bereichen der Politikwissenschaften, Soziologie, Anthropologie, Theologie heranziehen müsste und sich an visuellen und Druckmedien richten sollte, als auch Dialoge mit Betroffenen und auch Tätern führen müsste. Außerdem werden nicht nur Frauen, sondern auch homosexuelle, lesbische und transsexuelle Personen jeden Tag Opfer von gewaltsamen Angriffen.

„According to data based on reports in local and national newspapers and news agencies, a compilation made by bianet revealed that 10 women, 4 men and 1 infant were reported murdered, 18 raped, 15 wounded and 9 harassed by men in November. [...] Overall this year, male violence left 147 women murdered, 123 raped, 208 wounded and 126 harassed.“¹⁴²

In Anbetracht von Statistiken, gerichtlichen Dokumenten und journalistischen Ausarbeitungen wurde nach Angaben der europäischen Kommission festgestellt, dass sich die Gewalt gegenüber Frauen seit 2011 noch mehr verstärkt hat. Ehrenmorde, Eifersuchtsmorde, Gewalt in der Familie sind nur einige Aspekte, die man diesbezüglich erwähnen könnte. Die Tatsache ist, dass sehr viele Frauen misshandelt werden und wenn sie die Polizei um Hilfe bitten, werden sie zu ihren gewalttätigen Ehemännern zurückgeschickt, sowie bei *die Fremde* Kader Umay zurück zu Kemal schicken möchte, obwohl Kemal sie misshandelt. Frauen können selten aus diesem gewaltsamen Familienleben und Umfeld entkommen. Sie bekommen von dem Staat nicht genügend Hilfe. In seltenen Fällen, falls sie Glück haben, helfen ihnen Freunde oder Verwandte. Bei *die Fremde* sind es die deutsche beste Freundin, die emanzipierte deutsch-türkische Chefin, der deutsche Freund und der deutsche Staat.

¹⁴¹ Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: Ashcroft, Bill/ Griffiths Gareth/ Tiffin Helen: The Post-Colonial Studies Reader. London and New York: Routledge, 2008. S.28-38. S.33.

¹⁴² Tahaoğlu, Çiçek: Men Killed 10 Women and Raped to 17 in November.

<http://www.bianet.org/english/women/142624-men-killed-10-women-and-raped-to-17-in-november>
(26.01.2013)

„There has been evidence that incidents of violence against women, including killings, are increasing. This has been widely reported and debated. A number of women have reported that police officers tried to convince them to return home to their alleged abusers rather than help them receive protection orders, and that prosecutors and judges were slow to act on requests for protection orders or requested unnecessary evidence. Use of standard forms by the police needs to become normal practice in domestic violence cases.“¹⁴³

Hinsichtlich der angeführten Konflikte und Tragödien, stechen die Morde an Frauen, homosexuellen Männer, Transsexuelle und transsexuelle Prostituierte als erstes ins Auge.

„Overall, protecting women's rights, promoting gender equality and combating violence against women remain major challenges. The legal framework guaranteeing women's rights and gender equality is broadly in place. However, further substantial efforts are needed to turn the legal framework into political, social and economic reality. Legislation needs to be implemented consistently across the country. Honour killings, early and forced marriages and domestic violence against women remain serious problems. Further training and awareness-raising on women's rights and gender equality are needed, particularly for the police.“

Die Ehrenmorde werden von den Tätern als „die Rettung der Ehre“ und „die Bereinigung des Familiennamens“ aufgefasst und berechtigt. Die konservative Gesellschaft rechtfertigt diese Taten, als Notwendigkeit zur Aufrechterhaltung des „Glaubens“ und der darauf beruhenden Traditionen. Die Religion dient in Bezug zum Ehrenmord oder dem Ausschluss eines Familienmitglieds aus der Familie, als Vorwand. Dies wird auch in dem Film *die Fremde* angesprochen.

Gül¹⁴⁴, Umay's Chefin versucht bei Umay's Eltern ein gutes Wort für sie einzulegen und diese zu überreden Umay zu verzeihen, so dass die Situation nicht in etwas Tragisches ausartet. Als Gül mit Kader und Halime spricht, werden ihre Blicke, die die Mutter Halime fixieren, besonders deutlich gemacht. Als sie sagt „Sie sind das Oberhaupt der Familie, Ihre Söhne hören auf sie, Ihre Kinder respektieren Sie“ spricht sie mit Kader, aber ihr Blick ist auf Halime gerichtet. Gül deutet auch auf das, wovor alle Angst haben; sie bringt zu Wort, dass Kader doch alle ihre Kinder beschützen müsste, ob er es riskieren wolle, auch noch einen Sohn zu verlieren. Daraufhin wird Gül gebeten zu gehen, als sie sich von Kader

¹⁴³ European Commission: Political Criteria and Enhanced Political Dialogue. In: Commission Staff Working Paper. Turkey 2011 Progress Report. *Accompanying the document*. Communication from the Commission to the European Parliament and The Council. Enlargement Strategies and Main Challenges 2011-2012. http://ec.europa.eu/enlargement/pdf/key_documents/2011/package/tr_rapport_2011_en.pdf (26.01.2013)

¹⁴⁴ Gespielt von Nursel Köse.

verabschiedet, antwortet er mit der Redewendung „Allaha emanet olun!“ – „Gott soll sie schützen“. Gül reagiert schnell, indem sie sagt, dass „diese Sachen“ mit Gott nichts zu tun hätten und er solle Gott da herauslassen.¹⁴⁵

Feo Aladağ behandelt in ihrem Film *die Fremde* das äußerst komplexe Thema des Ehrenmordes und der Lage der türkischen Frau, speziell im konservativen türkischen Milieu. Sie versucht dem Zuschauer einen Einblick in diese problematische Thematik zu verschaffen. Sie macht einen Versuch, die Unterdrückung der Frau und der Gewalt, der sie ausgesetzt ist, filmisch zu überbringen. Die filmische Ästhetik in diesem Prozess bringt mit sich, dass der Zuschauer jedoch auf einer bestimmten Distanz gehalten wird, sei es durch die Einstellungen, der Kameraperspektive oder die Farbkombination des filmischen Bildes. Die Überästhetisierung des Bildes und die zuvor aufgezählten Elemente, können bei der Darstellung der konservativen türkischen Gesellschaft und der komplizierten und problematischen Stellung der Frau darin, nur die Oberfläche antasten.

Die Distanz und oberflächliche Erzählung und Behandlung dieses Themas im Film, ermöglicht somit auf der theoretischen Ebene den Vergleich der Stellung der Filmemacherin mit einer orientalistischen Position. Den türkischen Frauen im Film wird keine Stimme gegeben, entweder schweigen sie, so wie die Mutter Halime, die die meiste Zeit von den Situationen gerührt ist, doch eine aktive Rolle nicht übernehmen kann. Im Gegensatz dazu spricht Umay, aber wird nicht gehört.

Am Ende des Films ist Cem das Opfer, wobei durch seine Gestalt im Laufe des Films, er einen Art Hausverstand, Vertrauten oder Begleiter von Umay darstellt, anstelle eines wirklichen Kindes. Es kommen noch mehr Fragen auf in Bezug zum Ende des Filmes. Wäre es weniger schlimm gewesen, falls -Umay- getötet worden wäre? Alle diese problematischen Aspekte bringen dazu, den Film und die Darstellung dieses Themas auf diese Art und Weise noch mehr zu hinterfragen.

¹⁴⁵ TC 01:23:29 – 01:25:14

5. Schlussfolgerung

In meiner Arbeit habe ich mich anhand von zwei verschiedenen Herangehensweisen, zwei sehr unterschiedliche Filme, die ein sehr ähnliches Thema behandeln, befasst. Ich habe mich bei dieser Auseinandersetzung besonders auf die Figurenanalyse der Protagonisten konzentriert. Die Figurenanalyse diente der speziellen Veranschaulichung der filmischen Darstellung der „Identität“ bzw. der „kulturellen Identität“ der Hauptfiguren als das „Andere“ in den Filmen *Gegen die Wand* und *die Fremde*.

Um meine Interpretation dieser beiden Filme zu konkretisieren, zog ich die Theorien *Hybridity* und *Third Space* von Homi Bhabha bei *Gegen die Wand*, den Diskurs *Orientalism* von Edward Said bei *die Fremde* heran. Einleitend zu der Bearbeitung der Filme wurde ein Überblick zu diesen Theorien verschafft.

Bei der Analyse von *Gegen die Wand* spielten vor allem die Sprache, die Filmmusik, die Dialoge, sowie die Inszenierung des Aussehens der Figuren eine wichtige Rolle. Außerdem war die Betrachtung der Wandlung, die diese Figuren im Laufe des Filmes durchgemacht haben, bei der Darstellung ihrer „(kultureller) Identität“ ausschlaggebend.

In Anbetracht der behandelten Thematik, brachte die Bild- und Farbästhetik bei *die Fremde* die Befassung mit der distanzierten Position des Filmes, mit sich.

6. Abstract

The subject of this thesis is the analysis of the portrayal of the „identity“ and „cultural identity“ of the main characters as „others“ in the films *Gegen die Wand* (2004)¹⁴⁶ and *die Fremde* (2010)¹⁴⁷.

In general, the take on this topic was in adduction of the postcolonial theories.

The theories of the *Third Space* and *Hybridity* of Homi Bhabha were used in the approach to the representation of the two main characters Cahit and Sibel in the movie *Gegen die Wand*.

The discourse of *Orientalism* from Edward Said was taken in account in the process of the analysis of the film *die Fremde*.

¹⁴⁶ The english title of the film is *Head-On*.

¹⁴⁷ The english title of the film is *When We Leave*.

7. Literaturverzeichnis

Akın, Fatih: Gegen die Wand. Das Buch zum Film. Drehbuch/ Materialien/ Interviews. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004.

Ashcroft, Bill/ Griffiths Gareth/ Tiffin Helen: The Post-Colonial Studies Reader. London and New York: Routledge, 2008.

Balász, Béla: Der Geist des Films. Mit einem Nachwort von Hanno Loewy und zeitgenössischen Rezensionen von Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Barthes, Roland: The Imagination of the Sign. In: Barthes, Roland: Critical Essays. Translated from the French by Richard Howard. USA: Northwestern Univ. Press., 1972. S.205-213.

Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. London and New York: Routledge, 1994.

Bhabha, Homi K.: Interrogating Identity. Frantz Fanon and the postcolonial prerogative. In: Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. London and New York: Routledge, 1994. S.57-94.

Bhabha, Homi K.: The Other Question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism. In: Bhabha, Homi K.: The Location of Culture. London and New York: Routledge, 1994. S.94-121.

Bhabha, Homi K.: Culture's In-Between. In: Du Hall, Stuart/ Gay Paul(Hg.): Questions of Cultural Identity. Los Angeles, London, New Delhi u.a. Sage: 1996, S.53–61.

Bhabha, Homi K.: Die Frage der Identität. In: Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin/ Therese, Steffen(Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo- amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Mit einer Einführung von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius. Tübingen: Stauffenberg, 1997. S.97–123.

Bhabha, Homi K.: DissemiNation. Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation. In: Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin/ Therese, Steffen(Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo- amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Mit einer Einführung von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius. Tübingen: Stauffenberg, 1997. S.149–195.

Bhabha, Homi K.: Verortungen der Kultur. In: Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin/ Therese, Steffen(Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo- amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Mit einer Einführung von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius. Tübingen: Stauffenberg, 1997. 123–149.

Bhabha, Homi K.: The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse. In: Evans, Jessica/ Stuart Hall(Hg.): Visual Culture: the reader. Los Angeles, London, New Delhi u.a. Sage: 1999, S.370–379.

Bhabha, Homi K.: Cultural Diversity and Cultural Differences. In: Ashcroft, Bill/ Griffiths Gareth/ Tiffin Helen: The Post-Colonial Studies Reader. London and New York: Routledge, 2008. S.155-198.

Bhabha, Homi K.: Preface. In the Cave of Making. Thoughts on Third Space. In: Ika, Karin/ Wagner, Gerhard(Hg.): Communicating in the Thirdspace. New York and London: Taylor & Francis, 2009.

Breckman, Warren/ Gordon, Peter E./ Moses, A. Dirk/ Moyn, Samuel/ Neaman, Elliot: The Modernist Imagination Intellectual History and Critical Theory. Essays in Honor of Martin Jay. New York, Oxford: Berghahn Books, 2009.

Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin/ Therese, Steffen: Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo- amerikanischen Multikulturalismusdebatte Mit einer Einführung von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius. Tübingen: Stauffenberg, 1997.

Chin, Rita: Democratization, Turks, and the Burden of German History. In: Breckman, Warren/ Gordon Peter E./ Moses A. Dirk/ Moyn Samuel/ Neaman Elliot(Hg.): The Modernist Imagination. Intellectual History and Critical Theory. Essays in Honor of Martin Jay. New York, Oxford. Berghahn Books: 2009, 242–268.

Clarke, David: German Cinema. Since Unification. London and New York: Continuum, Univ. of Birmingham Press, 2006.

Debord, Guy: Separation perfected. In: Evans, Jessica/ Hall, Stuart (Hg.): Visual Culture: the reader. Los Angeles, London, New Delhi u.a. Sage: 1999, S.95–98.

Derrida, Jacques: Die différance. Ausgewählte Texte Mit einer Einleitung herausgegeben von Peter Engelmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2004.

Dönmez-Colin, Gönül: Turkish Cinema. Identity, Distance and Belonging. London: Reaktion Book Ltd., 2008.

Dönmez-Colin, Gönül: Migration, Dis/Misplacement and Exile. Dönmez-Colin, Gönül: Turkish Cinema. Identity, Distance and Belonging. London: Reaktion Book Ltd., 2008. S57-89.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

Freud, Sigmund: Fetischismus (1927). In: Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. S.327-335.

Freud, Sigmund: Die Ichspaltung im Abwehrvorgang (1940 [1938]). In: Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. S.335-340.

Hall, Stuart/ Du Gay, Paul: Questions of Cultural Identity. Los Angeles, London, New Delhi [u.a.]: Sage, 1996.

Hall, Stuart: Introduction: Who needs 'Identity'? In: Hall, Stuart/ Du Gay, Paul(Hg.): Questions of Cultural Identity. Los Angeles, London, New Delhi u.a: Sage, 1996. S.1-18. S.2.

Hall, Stuart: Wann war „der Postkolonialismus“? Denken an der Grenze. In: Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin/ Therese, Steffen(Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Mit einer Einführung von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius. Tübingen: Stauffenberg, 1997. S.217–247.

Hall, Stuart: Ideologie Identität Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Aus dem Englischen von Carls, Kristin/ Engelken, Dagmar/ Howald, Stefan/ Nagl, Tobias/ Rätzhel, Nora/ Rego-Diaz, Victor/ Suppelt, Bettina/ Weber, Thomas. Hamburg: Argument, 2004.

Hall, Stuart: Bedeutung, Repräsentation, Ideologie. Althusser und die poststrukturalistischen Debatten. In: Koivisto, Juha/ Merkens, Andreas(Hg.): Ideologie Identität Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Aus dem Englischen von Carls, Kristin/ Engelken, Dagmar/ Howald, Stefan/ Nagl, Tobias/ Rätzzel, Nora/ Rego-Diaz, Victor/ Suppelt, Bettina/ Weber, Thomas. Hamburg: Argument, 2004, S.34–66.

Hall, Stuart: Wer braucht >Identität<? In: Koivisto, Juha/ Merkens Andreas(Hg.): Ideologie Identität Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Aus dem Englischen von Carls, Kristin/ Engelken, Dagmar/ Howald, Stefan/ Nagl, Tobias/ Rätzzel, Nora/ Rego-Diaz, Victor/ Suppelt, Bettina/ Weber, Thomas. Hamburg: Argument, 2004, S.167–188.

Hoffman, Martin Ludwig/ Korta, Tobias F./ Niekisch, Sibylle(Hg.): Culture Club II. Klassiker der Kulturtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007.

Ikas, Karin/ Wagner, Gerhard(Hg.): Communicating in the Thirdspace. New York and UK: Taylor & Francis, 2009.

Jahn-Sudmann, Andreas(Hg.): Film Transnational und Transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven. München: Wilhelm Fink, 2009. S.15–41.

Jameson, Fredric: Moderne und Imperialismus. In: Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin/ Therese, Steffen(Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo- amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Mit einer Einführung von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius. Tübingen: Stauffenberg, 1997. S.59–96.

Koivisto, Juha/ Merkens, Andreas: Vorwort. In: Koivisto, Juha/ Merkens Andreas(Hg.): Ideologie Identität Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Aus dem Englischen von Carls, Kristin/ Engelken, Dagmar/ Howald, Stefan/ Nagl, Tobias/ Rätzzel, Nora/ Rego-Diaz, Victor/ Suppelt, Bettina/ Weber, Thomas. Hamburg: Argument, 2004. S.5–7.

Kosnick, Kira: Kulturalisierte Migration: Migrantische Identitäten im Fokus politischer Debatten und interdisziplinärer Forschungsansätze. In: Strobel, Ricarda/ Jahn-Sudmann, Andreas(Hg.): Film Transnational und Transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven. München: Wilhelm Fink, 2009, S.45–72.

Loomba, Ania: Colonialism/Postcolonialism. Oxon and New York: Routledge, 2005.

Lossau, Julia: Pitfalls of (Third) Space: Rethinking the Ambivalent Logic of Spatial Semantics. In: Ika, Karin/ Wagner Gerhard(Hg.): Communicating in the Thirdspace, New York and UK: Taylor & Francis. S.62–79.

Mercer, Kobena: Welcome to the Jungle: Identity and Diversity in Postmodern Politics. In: Rutherford, Jonathan: Identity. Community, Culture, Difference. Edited by Jonathan Rutherford. London. Lawrence & Wishart: 1990, S.43-72.

Moebius, Stephan und Quadflieg, Dirk: Jacques Derrida (1903-2004). Kultur als Kultur des Anderen. In: Hoffman, Martin Ludwig/ Korta, Tobias F./ Niekisch, Sibylle(Hg.): Culture Club II. Klassiker der Kulturtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S.293-312.

Monaco, James: Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Deutsche Fassung herausgegeben von Hans-Michael Bock. Rowohlt Taschenbuch: Hamburg, 2009.

Robins, Kevin: Interrupting Identities: Turkey/Europe. In: Du Hall, Stuart/ Gay Paul(Hg.): Questions of Cultural Identity. Los Angeles, London, New Delhi u.a. Sage: 1996, 61–87.

Ruhs, August: Lacan. Eine Einführung in die strukturelle Psychoanalyse. Wien: Erhard Löcker GesmbH, 2010.

Rutherford, Jonathan: Identity. Community, Culture, Difference. Edited by Jonathan Rutherford. London. Lawrence & Wishart: 1990.

Rutherford, Jonathan: In a Place Called Home: Identity and the Politics of Cultural Difference(Hg.): Identity. Community, Culture, Difference. Edited by Jonathan Rutherford. London. Lawrence & Wishart: 1990, S.9–28.

Rutherford, Jonathan: Interview with Homi Bhabha. In: Identity. Community, Culture, Difference. Edited by Jonathan Rutherford. London. Lawrence & Wishart: 1990. S.207-222.

Said, Edward W.: Orientalism. New York and Canada: Random House, 1978.

Said, Edward W.: Latent and Manifest Orientalism. In: Said, Edward W.: Orientalism. New York and Canada: Random House, 1978. S.201-226.

Soja, Edward W.: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and to Other Real-and-Imagined Places. USA, UK, Australia: Blackwell, 1996.

Soja, Edward W.: The Trialectics of Spatiality. Thirthing-as-Othering. In: Soja, Edward W.(Hg.): Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imaginary Places. USA, UK, Australia. Blackwell: 1996, 60–70.

Soja, Edward W.: Exploring the Spaces that Difference Makes: Notes on the Margin. In: Soja, Edward W.(Hg.): Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places. USA, UK, Australia. Blackwell: 1996, S.83–106.

Soja, Edward W.: Heterotopologies: Foucault and the Geohistory of Otherness. In: Soja, Edward W.(Hg.): Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imaginary Places. USA, UK, Australia. Blackwell: 1996, 145–164.

Soja, Edward W.: Increasing the Openness of Thirdspace. In: Soja, Edward W.(Hg.): Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imaginary Places. USA, UK, Australia. Blackwell: 1996, 106–144.

Soja, Edward W.: Thirdspace: Toward a New Consciousness of Space and Spatiality. In: Ika, Karin/ Wagner, Gerhard(Hg.): Communicating in the Thirdspace. New York and UK: Taylor & Francis, 2009. S.49-62.

Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subaltern Artikulation. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Mit einer Einleitung von Hito Steyerl. Wien: Turia + Kant, 2008.

Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: In: Ashcroft, Bill/ Griffiths Gareth/ Tiffin Helen: The Post-Colonial Studies Reader. London and New York: Routledge, 2008. S.28-38.

Strobel, Ricarda/ Jahn-Sudmann Andreas: Film Transnational und Transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven. München: Wilhelm Fink, 2009.

Strobel, Ricarda: Grenzgänge. Die Filme von Fatih Akin. In: Strobel, Ricarda/ Jahn-Sudmann Andreas(Hg.): Film Transnational und Transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven. München. Wilhelm Fink: 2009, S.143–159.

Taylor, Charles: The Politics of Recognition. In: Goldberg, David Theo(Hg.): Multiculturalism. A Critical Reader. Oxford UK and Cambridge USA: Blackwell, 1994, S.75–107.

West, Cornel: Die neue Politik kultureller Differenz. In: Bronfen, Elisabeth/ Marius, Benjamin/ Therese, Steffen(Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo- amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Mit einer Einführung von Elisabeth Bronfen und Benjamin Marius. Tübingen: Stauffenberg, 1997, S.247–265.

Young, Robert: The Cultural Politics of Hybridity. In: Ashcroft, Bill/ Griffiths Gareth/ Tiffin Helen: The Post-Colonial Studies Reader. London and New York: Routledge, 2008. S.158-163.

Filmografie:

Gegen die Wand. Edition Deutscher Film. Regie: Fatih Akın. Drehbuch: Fatih Akın. Deutschland: Wüste Filmproduktion, 2004. Fassung: DVD. Universal Pictures, 2009. 117‘.

Die Fremde. Edition FILMladen. Regie: Feo Aladağ, Drehbuch: Feo Aladağ. Deutschland: Independent Artists Filmproduktion, 2010. Fassung: DVD. Majestic Home Entertainment, 2010. 119‘.

Quellen aus dem Internet:

Diagonale 2012

http://www.depechemode.com/lyrics/songsoffaithanddevotionlive_album.html

Zugriff: 01.12.2012

Diagonale 2013

<http://szenesprachenwiki.de/definition/digger/>

Zugriff: 04.01.2013

Diagonale 2013

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/sibel-kekilli-im-interview-es-ist-mein-leben-1145047.html>

Zugriff: 17.01.2013

Diagonale 2013

<http://www.spiegel.de/panorama/medienskandal-um-porno-vergangenheit-die-filme-waren-auch-eine-art-rebellion-a-287495.html>

Zugriff: 17.01.2013

Diagonale 2013

<http://www.bianet.org/konu/nefret-cinayetleri>

Zugriff: 26.01.2013

Diagonale 2013

<http://www.istanbul-lgbtt.net/lgbtt/>

Zugriff: 26.01.2013

Diagonale 2013

<http://pembestay.org/>

Zugriff: 26.01.2013

European Commission: Political Criteria and Enhanced Political Dialogue. In: Commission Staff Working Paper. Turkey 2011 Progress Report. *Accompanying the document.* Communication from the Commission to the European Parliament and The Council. Enlargement Strategies and Main Challenges 2011-2012.

http://ec.europa.eu/enlargement/pdf/key_documents/2011/package/tr_rapport_2011_en.pdf
(26.01.2013)

Tahaoğlu, Çiçek: Men Killed 10 Women and Raped to 17 in November.

<http://www.bianet.org/english/women/142624-men-killed-10-women-and-raped-to-17-in-november> (26.01.2013)

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:02:16	21
Abb. 2: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:05:44	31
Abb. 3: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:25:56	36
Abb. 4: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:51:13	36
Abb. 5: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:40:38	37
Abb. 6: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:57:23	39
Abb. 7: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:38:36	40
Abb. 8: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 01:04:42	40
Abb. 9: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 01:15:30	41
Abb. 10: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:56:21	43
Abb. 11: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 01:25:24	43
Abb. 12: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:57:07	44
Abb. 13: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 01:28:04	45
Abb. 14: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:15:48	47
Abb. 15: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:16:01	47
Abb. 16: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:35:28	48
Abb. 17: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:35:34	48
Abb. 18: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 00:00:14	50
Abb. 19: <i>Gegen die Wand</i> (2004) 01:12:03	51
Abb. 20: <i>Die Fremde</i> (2010) 00:05:33	54
Abb. 21: <i>Die Fremde</i> (2010) 00:05:45	55
Abb. 22: <i>Die Fremde</i> (2010) 00:08:52	56
Abb. 23: <i>Die Fremde</i> (2010) 00:06:00	57
Abb. 24: <i>Die Fremde</i> (2010) 00:13:07	58
Abb. 25: <i>Die Fremde</i> (2010) 00:39:13	59
Abb. 26: <i>Die Fremde</i> (2010) 00:43:07	59
Abb. 27: <i>Die Fremde</i> (2010) 01:06:37	60
Abb. 28: <i>Die Fremde</i> (2010) 00:09:06	61
Abb. 29: <i>Die Fremde</i> (2010) 01:06:17	62
Abb. 30: <i>Die Fremde</i> (2010) 00:39:03	65
Abb. 31: <i>Die Fremde</i> (2010) 01:28:37	68
Abb. 32: <i>Die Fremde</i> (2010) 01:40:41	69
Abb. 33: <i>Die Fremde</i> (2010) 00:48:55	70
Abb. 34: <i>Die Fremde</i> (2010) 01:20:53	70

8. Lebenslauf

Name	Desire Azizoglu
Geburtsdatum/Ort	23. August 1987 in Istanbul, Türkei
E-Mail	desireazizoglu@gmail.com
Sprachen	Türkisch und Deutsch (als Muttersprache) Englisch (fließend in Wort und Schrift) Französisch (Grundkenntnisse)

Ausbildung

2005 – 2013	Universität Wien Diplomstudium der Theater,- Film- und Medienwissenschaft mit der Spezialisierung auf Filmwissenschaften und Kulturwissenschaften
2001 – 2005	Österreichisches Sankt Georgs-Kolleg Istanbul, Türkei

Berufliche Erfahrungen

01.07.2007 – 30.07.2007	Istanbul Organisation Als Angestellte bei der Organisation und Vorbereitung des 2nd Bursa International Silk Road Film Festivals Istanbul, Türkei
01.12.2007 – 15.12.2007	Istanbul Organisation/ 2nd Bursa International Silkroad Film Festival Als Dolmetscherin (Türkisch – Deutsch – Englisch), Reiseführerin, Begleiterin der internationalen Gäste (Filmemacher, Produzenten, Schauspieler) Bursa, Türkei
14.07.2008 – 08.08.2008	Istanbul Organisation Als Angestellte bei der Organisation und Vorbereitung des 3rd Bursa International Silk Road Film Festivals Istanbul, Türkei
28.10.2008 – 04.12.2008	Istanbul Organisation/ 3rd Bursa International Silkroad Film Festival Als Dolmetscherin (Türkisch – Deutsch – Englisch), Reiseführerin, Begleiterin der internationalen Gäste (Filmemacher, Produzenten, Schauspieler) Bursa, Türkei