

Karin Yeşilada

Rezension:

Alkın, Ömer (Hrsg.): *Deutsch-türkische Filmkultur im Migrationskontext*

Die millionenfache Einwanderung türkischer „Gastarbeiter“ und ihrer Familien nach Deutschland war ein Thema, das sowohl Filmschaffende türkischer Herkunft in Deutschland als auch in der Türkei faszinierte und zu künstlerischer, fiktionaler, teils auch dokumentarischer Verarbeitung inspirierte. Heute, knapp sechs Jahrzehnte nach Abschluss des Anwerbevertrages zwischen der Bundesrepublik und der Türkei, gibt es über drei Dutzend Regisseure türkischer Provenienz in Deutschland und knapp dreimal so viele Filme nahezu aller Genres. Während jedoch türkische Namen, Topografien, Figurationen und Narrationen selbstverständlicher Bestandteil eines neuen deutschen Kinos geworden sind, ist die kulturelle Produktion türkisch-deutscher Filmschaffender noch immer kein Thema der Medienwissenschaften oder Komparatistiken deutscher Universitäten (wie überhaupt die Türkei als Sprach- und Kulturnation für die deutsche Komparatistik oder die Kulturwissenschaften allgemein nicht zu existieren scheint). Das will ein neu erschienener Sammelband unter Herausgabe des Düsseldorfer Medien- und Kulturwissenschaftlers Ömer Alkın nun ändern. Dem von der konfessionellen Avicenna Stiftung geförderten, promovierenden Herausgeber ist ein bemerkenswerter Beitrag zur aktuellen Forschung gelungen.

In der 446 Seiten starken Publikation *Deutsch-türkische Filmkultur im Migrationskontext* sind bekannte Namen versammelt, aber auch VertreterInnen aus dem wissenschaftlichen Nachwuchs, dazu Filmschaffende und Verantwortliche aus der öffentlich-rechtlichen Filmförderung. Damit eröffnet der Band vielseitige Perspektiven auf das Thema; zugleich gewähren neben Fachartikeln zu spezifischen Themen des Films vor allem die Interviews zusätzlichen Einblick in Prozesse des Filmschaffens und der Filmförderung. Schlüssig ist die Aufteilung der Beiträge in die Kategorien *Vermessungen*, *Rahmungen*, *(Re-)Justierungen* und Befragungen sowie die einheitliche Untergliederung der Beiträge selbst. Ein Register (S. 439-446) verschafft

Rezension

Alkın, Ömer (Hrsg.): *Deutsch-türkische Filmkultur im Migrationskontext*

erfreulicherweise Orientierung, die Filmografie (*Quellen*, S. 438) lässt dagegen die üblichen filmografischen Angaben (Produktionsland, Genre, Länge, Regie, Darsteller, Uraufführungsort) vermissen, was umso unverständlicher ist, als es vier Leerseiten am Ende des Buches gibt; auch eine Gesamtbibliografie hätte dem Band gutgetan.

Dem Herausgeber geht es mit dieser Fachpublikation nicht allein darum, den derzeitigen Stand der Forschung zum Thema in einem längst überfälligen Sammelband zu bündeln, sondern auch darum, den bisherigen Forschungsansatz auf den Prüfstand zu stellen und eine (Re-)justierung eingefahrener Sichtweisen vorzunehmen. Theoretisch knüpft er dabei zunächst an die Vorarbeiten aus den frühen 2000er Jahren an. Deniz Göktürk hatte seinerzeit in einem grundsätzlichen Eintrag zum interkulturellen Kino eine ebenso kritische wie maßgebliche Einschätzung über den Wandel vom herkömmlichen Betroffenheitskino der 1980er Jahre hin zu einer neuen transnationalen Haltung einer jungen Filmemachergeneration postuliert. Unter Verweis auf postkoloniale Verfahrensweisen der Ironisierung und Diskursaneignung seien insbesondere im sog. Neuen deutschen Kino türkisch-deutscher Provenienz neue Impulse und eine durch ironischen Humor gekennzeichnete, an Filmkomödien aus dem anglo-amerikanischen Raum geschulte Bildsprache entstanden – ein Trend, dem sie weitsichtig zukünftigen Erfolg voraussagte. Ömer Alkın wiederum stellt Göktürks durchaus polarisierende Gegenüberstellung von „subnationaler Mitleidskultur“ des früheren Kinos der Betroffenheit und „transnationaler Rollenspiele“ eines neuen deutsch(-türkischen) Kinos nun dezidiert infrage und kritisiert die Perpetuierung dieses Ansatzes in der Geschichtsschreibung des deutsch-türkischen Kinos (*Einleitung*, S. 2ff). So berge die „Fortschrittslogik“ des von Göktürk et. al. vertretenen Ansatzes, den Alkın etwas blumig als „Wandelnarrativ“ bezeichnet, einige Probleme. Denn weder könne ein radikaler Wandel konstatiert werden, da das Betroffenheitskino noch immer weiter existiere, noch bilde das eher binäre Verständnis einer dichotomischen Emanzipationsgeschichte des deutsch-türkischen Kinos die Komplexität der Migrationsgeschichte als solches ab (S. 4ff).

„Wie verhalten sich integrationspolitisch angelegte Komödien“, so fragt Alkın kritisch unter Verweis auf jüngere Ethnokomödien, „zu gesellschaftlichen rassistischen Dynamiken, die die anti-rassistische Migrations- und Bildungsforschung sowie Politikwissenschaft seit Jahrzehnten aufzuarbeiten

und herauszustellen versuchen?“ (S. 6) Angesichts von trivialen Erfolgserzählungen wie etwa *Einmal Hans mit scharfer Soße* (literarisch angerührt 2005 von Hatice Akyün, filmisch verkocht 2013 von Buket Alakuş), ist diese Frage berechtigt, und sie sollte auch zukünftige Forschungsarbeiten durchziehen. Solche Erzählungen sind allerdings von Hussi Kutlucans gesellschaftskritischer Satire *Ich Chef du Turnschuh* (1999), die Göktürk anführt, weit entfernt.¹ Die heutige Verflachung dem Kino der späten 1990er Jahre oder gar der zitierten Medienwissenschaftlerin selbst vorzuwerfen, ist daher unnötige Polemik – immerhin vertritt Göktürk antirassistische Medienwissenschaft und Germanistik im Forschungsdiskurs seit den 1990er Jahren. Vielmehr wird eine ganz andere Misere deutlich, die das Bildungssystem deutscher Hochschulen noch immer prägt, und die Alkın auch benennt, wenn er beanstandet, dass es „seit mehr zwanzig Jahren keine deutschsprachige Herausgabe mehr gegeben (habe), die sich dezidiert dem Genre der migrantischen Filmkultur in Deutschland widmet“. Dass Prof. Göktürk heute in Berkeley lehrt und nicht in Berlin, hat nämlich genau mit dem beklagten Desinteresse etablierter Kultur- und Medienwissenschaften am kritischen interkulturellen Diskurs zu tun, und mit der weitverbreiteten Scheu, WissenschaftlerInnen „mit Migrationshintergrund“ über den Mittelbau hinaus auf Professuren zu berufen. Auch befristete Forschungsprojekte wie in Hamburg und Berlin zeugen letztlich nur davon, dass die langfristige und schwerpunktmäßige Verankerung der Einwanderungsdiskurse im Wissenschaftsbetrieb hierzulande ein Wunschprojekt bleibt.

Begrüßenswert ist Alkins Unterfangen, den komparatistischen Ansatz der interkulturellen Germanistik auch in den Medienwissenschaften zu etablieren, die theoretischen *Vermessungen* des Bands auch auf die Kultur- und Filmgeschichte der Türkei zu übertragen und damit eine Diskurserweiterung innerhalb der Disziplin anzustoßen. Gerade im Heimatland der seit den 1960er Jahren angeworbenen „Gastarbeiter“ wurde die millionenfache Auswanderung türkischer Landsleute wahrgenommen und künstlerisch verarbeitet. Darüber hinaus exilierten im Zuge der Staatsstrieche 1970 und 1980 türkische Intellektuelle nach Deutschland ein. Welchen Einfluss diese Migrationsbewegungen in der künstlerischen Arbeit der Filmschaffenden in Deutschland und in der Türkei hatten, und wie sich die Wechselwirkungen des

¹ Sie entspringen eher der journalistischen Haltung einer sich anbietenden *Chicklit alla turca* (vgl. Yeşilada, K.: *Harmlose Türkinnen*, in Schmitz, Helmuth; ***2009).

Rezension

Alkan, Ömer (Hrsg.): Deutsch-türkische Filmkultur im Migrationskontext

deutschen und türkischen Kinos seit den 1970er Jahren gestaltete, zeichnet der Beitrag von Tunçay Kulaoğlu und Martina Priessner nach (S. 25-44). Roter Faden des komparatistischen Überblicks bildet das Migrationsnarrativ, wobei der Vergleich türkischer Filme aus den 1970er und 1980er Jahren mit (türkisch-)deutschen Filmen aus den 1990er und 2000er Jahren Brüche abbildet, da die Realitäten der verschiedenen Generationen naturgemäß unterschiedliche Bildsprachen hervorbringen.

Guido Rings (S. 45-71) nimmt eine erneute Lesart des seiner Auffassung nach zu Unrecht als Paradebeispiel eines „Betroffenheitskinos“ markierten Fassbinder-Films *Angst essen Seele auf* (1975) vor, um daran „transkulturelle Ansätze im Neuen deutschen Film“ darzulegen. Der Film trage wesentlich zur Entwicklung eines transkulturellen Gedächtnisses bei und konstruiere eine „auf affektgesteuerte Grenzauflösung aufbauende“ Solidarität der Figuren füreinander. Can Sungu wiederum stellt den Vergleich an mit Spielfilmen des türkischen „Yesilcam“-Kinos aus der gleichen Entstehungsperiode, die ebenfalls die türkischen Migration thematisieren (S. 73-92). Sungu zeigt dabei, dass Filme wie *Almanya Aci Vatan* (1979) trotz ihres Deutschlandbezugs subtextuelle Kritik an den politischen Verhältnissen in der Türkei transportierten.

Die zweite grundsätzliche *Vermessung* schließt eine längst überfällige Forschungslücke und stellt wertvolle Informationen zum Dokumentarfilm bereit. Inga Selck zeichnet zunächst die Entwicklung des deutsch-türkischen Dokumentarfilms seit den 1960er Jahren nach (S. 95-128) und konstatiert auch auf diesem Feld einen generationsbedingten Wandel der Grundhaltung hin zu Diversität. Zugleich erörtert sie dokumentarfilmischen Strategien im Werk einzelner DokumentarfilmerInnen. Selcks Bestandsaufnahme kann als Grundlagenreferenz für alle weiteren Arbeiten zum Thema gelten.

Zwei daran anknüpfende Interviews mit den DokumentarfilmerInnen Can Candan und Aysun Bademsoy sind nicht nur deshalb spannend, weil Entstehungs- und Produktionsbedingungen als filmischer Prozess jeweils aus erster Hand beschrieben werden. Im Gespräch zwischen Tunçay Kulaoğlu und Can Candan (S. 129-149) über Candans Arbeit an der dreisprachigen Doku *Duvarlar/Mauern/Walls* (2000) werden vielfältige Aspekte der transkulturellen Dimension des im vorliegenden Band umrissenen Themenfeldes deutlich. Candan selbst studierte aus der Türkei kommend in den USA; sein Film war

Teil der Abschlussarbeit dieses Studiums. Den Fall der Berliner Mauer dokumentiert er somit aus einer doppelten Distanz und der Reflexion eigener Fremdheit in den USA heraus. Zugleich entstand so auch der Blick auf die Verknüpfung von Berlin, Berliner Deutschlandtürken und der Rassismus-Problematik. Diese Spezifik verbürgte die anhaltende Aktualität des Films, der bei der Uraufführung im Jahr 2009 in Berlin knapp ein Jahrzehnt später und nach den Mordanschlägen von Mölln und Solingen nahezu prophetisch wirkte und zu einem gefragten Zeitzeugenfilm avancierte. Für den Dokumentarfilmer ist die Kontinuität der Xenophobie schmerzlich. Umso mehr stellt sich seine Repräsentation der Gefilmten gegen den Rassismus deutscher Medien, die deren Perspektiven stets ausgeblendet hätten (S. 141). Aysun Bademsoy wiederum richtete mit ihrer über 13 Jahre gedrehten Dokumentarfilmtrilogie über eine Gruppe von türkisch-deutschen Fußballspielerinnen in Berlin-Kreuzberg ebenfalls den Fokus auf eine vom Mediendiskurs entweder ausgeblendete oder tendenziös abgebildete Minderheit und eröffnete den jungen Frauen in ihren Filmen Räume für eine selbstbestimmte Präsentation. Zugleich stellte sich die Regisseurin in dieser Langzeitdokumentation der Herausforderung, die Differenzierungen der (Berliner) Migrationsgesellschaft abzubilden. Im Gespräch mit Barbara Menzel (S. 151-165) erläutert sie ausführlich die ästhetische Herangehensweise ihres Stils des „unaufdringlichen, raumschaffenden, vielschichten Erzählens“.

Diesen Vermessungen folgen theoretisch-methodische *Rahmungen* (S. 167-271), die den Forschungsgegenstand aus dem bisherigen Bereich interkultureller Germanistik heraus für die Medienwissenschaften öffnen sollen, und zwar abstrahierend über die Visuelle Kultur. Die mediale Institution Film spiegelt sich dabei einmal in bildtheoretischen Erörterungen der Bildwissenschaft bezogen auf den US-amerikanischen (William T. Mitchell, S. 169-188) und in anschließender Übertragung auf den deutsch-türkischen Film (Ömer Alkın, S. 189-223). Es wird deutlich, dass die zentralen Diskurse über Stereotypisierungen und bzw. von Rassismus relevant für eine in Deutschland noch immer fehlende kritische medien- und bildtheoretische Auseinandersetzung sind, was der Herausgeber in seinem Beitrag unter Bezug auf Mitchell und Kien Nghi Ha eurozentrischen und postkolonialen Dynamiken zuschreibt (209ff). Film als grenzüberschreitende mediale Institution verortet Katrin Ullmann daher zwischen postkolonialen, globalisierten und zugleich ethnologischen Dimensionen (S. 227-247).

Ausgehend davon sind unter den im dritten Teil versammelten (*Re-*) *Justierungen* verschiedene methodische Ansätze zu finden, die sich den einzelnen Themen aus unterschiedlichen Blickrichtungen zuwenden. Hier nimmt der Band zunächst das *Medium* selbst, dann das Feld der *Produktion* in den Blick (S. 273-313), nachfolgend das der *Repräsentation* (S. 315-358) und anschließend den *Diskurs* (S. 359-437). Auftakt bildet der allgemein medientheoretische Zugang von Nina Heiß (S. 251-271).

Produktion: Für eine Bestimmung des deutsch-türkischen Kinos nach Auffassung von Hauke Lehmann unabdingbar, die spezifische Medialität und Produziertheit des Genres einzubeziehen, was er anhand eines affektzentrierten theoretischen Ansatzes verdeutlicht. Konkret richtet er den Blick u.a. auf das bislang kaum berücksichtigte Genre der Youtube Videos (S. 275-296). Markus Spöhrer (S. 297-313) wiederum stellt die Figurationen des auch im medialen Bereich häufig stereotypisierten „deutsch-türkischen Kleinkriminellen“ (etwa als „Kanake“) in der HipHop-Kultur ihren Entsprechungen im deutsch-türkischen Film gegenüber und zeigt auf, dass im Prozess der Produktion häufig solche Figurationen verfestigt werden. Filme als Akteure in Netzwerken seien ständiger Redefinition und Aushandlung ausgesetzt, wodurch die Stereotypisierungen eine fortwährende produktive Dynamik erhielten.

Repräsentation: Martina Priessners Filmanalyse von Ayşe Polats *Auslandstournee* (2000) arbeitet das subversive Potenzial herausarbeitet (S. 317-333). Polat unterläuft in ihrem Film kulturelle Bilderrepertoires rund um das Thema Migration, Homosexualität und Familie bewusst und deutet sie neu. Canan Turan betrachtet *Die Fremde* (2010) und *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011) in Anlehnung an feministische und postkoloniale Theorien (darunter die die Arbeiten Deniz Göktürks) auf diskurskritische Positionierungen der Frauenfiguren und ihres Empowerment hin – ein gelungener Beitrag zur Diskussion um die Repräsentation der „muslimischen Frau“ im deutsch-deutschen bzw. migrantisch-deutschen Rezeptionsraum.

Spannend sind Elif Posios-Devranis Beobachtungen über die preisgekrönte TV-Serie *Türkisch für Anfänger* (2006-2008), die sie als filmische Umsetzung des Nationalen Integrationsplans deutet: der politisch angestrebte Harmonisierungsprozess in der Einwanderungsgesellschaft entlang festgelegter Rollenbilder spiegele sich darin markant wieder (S.361-379). Regisseur und Drehbuchautor Bora Dagtekin wäre demnach ein Auftragskünstler, der „den

Integrationspolitiken des Deutschen Staates diene“ (S. 369). Mit dieser Suggestion greift Posios-Devrani dann doch arg kurz und lässt obendrein die vom Herausgeber eingeforderte Berücksichtigung der ästhetischen Spezifik filmischer Produktionen nahezu völlig außer Acht. Eine griffige Diskussionsvorlage ist der Diskurs-Beitrag allemal.

In der anschließenden Sektion *Befragungen* geben zwei Interviews nochmals einen Einblick in die Produktions- und Förderungspraxis des deutsch-türkischen Films. Der Herausgeber unterhält sich dafür mit Claudia Tronnier, der Redaktionsleiterin des „kleinen Fernsehspiels“ des öffentlich-rechtlichen Senders ZDF, (S. 383-406); Berna Gueneli stellt ihrem Gespräch mit dem Filmemacher İlker Çatak eine kurze Bestandsaufnahme des jungen deutschen Films voran, dem Vitalität und Innovationskraft auch weiterhin innewohnen, wofür das filmische Werk des Regisseurs beispielhaft gelte. Abschließend kommen zwei KulturveranstalterInnen zu Wort: Amin Fazanefar und Lale Konuk berichten über die von ihnen gegründete Kölner Filmreihe „Tüpisch Türkisch“, die als Forum für türkisches und deutsch-türkische Filme seit 2006 die politischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen in der deutschen und türkischen Gesellschaft reflektiert und aktuelle Diskurse aufgreift. Der Einblick in die komplexe, dynamische Kulturarbeit gibt zugleich Zeugnis ab über die äußerst vitale Szene der urbanen (Kölner) Einwanderungskultur.

Ein rundum gelungener Band also, der eigenen Vorgaben zum Trotz Göktürks Ansatz eher bestätigt als widerlegt, der einen wertvollen Beitrag zum wissenschaftlichen Diskurs über deutsch-türkischen Film im Migrationskontext leistet und der als umfassende Bestandsaufnahme in jede Bibliothek gehört.

Alkın, Ömer (Hrsg.): Deutsch-türkische Filmkultur im Migrationskontext. Wiesbaden (VS Springer) 2017. 446 S. ISBN 978-3-658-15351-9. Softcover 69,99 € eBook 54,99 € Einzelkapitel zum Download 29,69 €

<https://www.springer.com/de/book/9783658153519>

