

Hyperkulturalität und/oder Transdifferenz: Inszenierungen postmoderner Identitäten im interkulturellen Film am Beispiel von Yasemin Samderelis *Almanya-Willkommen in Deutschland*¹

Müzeyyen Ege, Istanbul

Öz

Hiperkültürlülük ve/ya Transayırım: Yasemin Samdereli'nin "Almanya-Willkommen in Deutschland" adlı kültürlerarası film örneğinde postmodern kimlikler.

Kültürlerarası Germanistik'in gittikçe artan bir şekilde kültür bilimsel ve medya bilimsel yönelimi, aynı zamanda ayrımlaştırıcı, dinamik ve çok kültürel yaklaşımı sağlayan yeni konseptlerle karşı karşıya gelmeyi de beraberinde getirmektedir. Böylece "(hyper)kültürlülük" (Hyperkulturalität) ve "(trans)ayırım" (Transdifferenz) gibi yeni kültürel-felsefi konseptler, "kendinin olan" ile "kendinin olmayan" arasında katı ve mantıksal ayrımları aşarak, küreselleşme çağındaki sınırların geçirgenliğini ve toplumun iç heterojenliğini uygun bir biçimde gözetmeye çalışmaktadır. Bu arka plan çerçevesinde çalışmamda *Almanya – Willkommen in Deutschland* (Samdereli 2011) adlı filmi bu kavramsallıklar ışığında incenecek ve filmin söylem analizi yapılacaktır. Günümüze kadar Türk-Alman göç sinemasında çoğunlukla görülenin aksine, bu film örneği ağırlıklı olarak geleneksel görüş açılarından ve klişelerden ayrılan bir (göç sonrası) bakış açısına odaklanmaktadır. Bu çalışmada temel olarak aidiyetin ve kimlik oluşumunun kolektif ve bireysel fenomenlerinin film *aracılığıyla* nasıl ortaya çıktığı gösterilecektir. Bu sırada yeni kültürel-teorik konseptlerin bu olguları ne ölçüde yansıtabildiği sorusu ise tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Kültürlerarası film, hiperkültürlülük, transayırım, kimlik, Yasemin Samdereli

Abstract

Eine immer dringlicher geforderte kultur- und medienwissenschaftliche Orientierung der interkulturellen Germanistik erfordert zugleich auch eine Auseinandersetzung mit neueren Konzepten, die differenzierende, dynamische und multiperspektivische Ansätze anbieten. So bemühen sich neuere kulturphilosophische Konzepte wie die *Hyperkulturalität* und *Transdifferenz* über rigide binäre Unterscheidungen zwischen „Eigenem“ und „Fremden“ hinauszugehen und der Durchlässigkeit der Grenzen und der internen Heterogenität von Gesellschaften im Zeitalter der Globalisierung in angemessener Weise gerecht zu werden. Vor diesem Hintergrund untersuche ich in meinem Beitrag den Film *Almanya – Willkommen in Deutschland* (Samdereli 2011) im Rahmen einer diskursiven Auseinandersetzung mit diesen Begrifflichkeiten. Entgegen bisheriger Darstellungen im so genannten türkisch-deutschen Migrantenkino fokussiert dieses Filmbeispiel verstärkt eine (postmigrantische) Perspektive, die mit tradierten Sichtweisen und Klischees bricht. Grundsätzlich soll herausgestellt werden, wie kollektive und individuelle Phänomene von Zugehörigkeit und Identitätskonstruktion mit filmischen Mitteln dargestellt werden. Zur Diskussion gestellt soll dabei die Frage, inwiefern neuere kulturtheoretische Konzepte dabei greifen.

Schlüsselwörter: Interkultureller Film, Hyperkulturalität, Transdifferenz, Identität, Yasemin Samdereli

¹Dieser Aufsatz ist eine überarbeitete und erweiterte Version meines Vortrages, den ich auf dem *XII. Türkischen Internationalen Germanistik Kongress Migration und Diversität* in Kocaeli, Istanbul (12.-14.05.2014) gehalten habe.

Einleitung

„Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen“² (Max Frisch 1965). Das Zitat des Schweizer Schriftstellers Max Frisch, der als einer der ersten auf die sozio-kulturellen Dimensionen der Arbeitsmigration in Deutschland nach den 1950ern aufmerksam gemacht hatte, stellt auch Yasemin Samdereli, eine deutsche Regisseurin mit türkischer Abstammung, eingangs als Motto zu ihrem Film *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011). In ihrem Film thematisiert die Regisseurin gemeinsam mit ihrer Schwester Nesrin Samdereli, mit der sie das Drehbuch zum Film geschrieben hat, die Frage der Heimat und Identität in einer türkischstämmigen Familie in Deutschland über drei Generationen hinweg. Selber ebenfalls der zweiten Generation angehörend, nähern sich die Schwestern dem Thema Migration und Integration mit einer humoristischen, aber zugleich multiperspektivischen Erzählweise, die fernab von ‚Betroffenheitsrhetorik‘, auch die Komplexheit und Beweglichkeit von Selbst- und Fremdzuschreibungen innerhalb kultureller Begegnungen herausstellt.

Die Verarbeitung der Migrationserfahrungen findet mit den Nachkommen der Eingewanderten in ihrer „identitären Verortung nicht mehr eindimensional zum Herkunftsland“ statt (Foroutan 2010: 1), sondern zeigt sich neuerdings neben der interkulturellen Literatur und dem interkulturellen bzw. transkulturellen Film mit einem veränderten Selbstbewusstsein, das sich von rigiden binären Fremdzuschreibungen weg zu einem reflektierteren Umgang und Ausdruck von Mehrfachzugehörigkeit in einer pluralisierten und multiperspektivischen Gesellschaft hin bewegt. Während noch immer etablierte Termini fehlen, die „nationale und kulturelle Mehrfachzugehörigkeit und -identifikation von Individuen wertneutral beschreiben“, scheinen hier vor allem Eigenbeschreibungen von Personen mit Migrationshintergrund interessant (Foroutan 2010: 2).³ So zeichnet sich inzwischen insbesondere ab den 1990er Jahren bei Autorinnen, Künstlern und Filmemachern mit Migrationshintergrund die Tendenz ab, sich selbst als ‚Postmigranten‘ zu bezeichnen. Mit Postmigranten werden meistens Repräsentanten der zweiten und dritten Generation von Einwanderern bezeichnet, die ein neues identitäres Selbstverständnis und neue Perspektiven hinsichtlich einer als sekundär erlebten Migrationserfahrung entwickeln.⁴ In der Auseinandersetzung mit der Migrationsgeschichte der Eltern und Großeltern sowie ihrer eigenen gegenwärtigen

²Das Zitat stammt aus einem Text, den Max Frisch 1965 als Vorwort zu „Siamo Italiani“ schrieb, einem Gespräch mit italienischen Gastarbeitern, das Alexander J. Seiler aufgenommen hatte und auch verfilmte.

³Naika Foroutan geht in ihrer Abhandlung neben dem Begriff der „Postmigranten“ auf mehrere Selbstbeschreibungen und Fremdkategorisierungen u.a. wie „Neue Deutsche“, „Paradigma-Neudeutsche“ und „Bindestrich-Identitäten“ ein. Siehe auch zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Begriff der „Hyphenated Identities“ und dem transnationalen Kino bei Thomas Elsässer (2009: 27 ff.): *Transnationales Kino in Europa: Jenseits von Identitätspolitik. Doppelte Besetzung, Interpassivität und gegenseitige Einmischung*, in: Strobel, Ricarda / Jahn-Sudmann, Andreas (Hg.) (2009): *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München, S. 27-44, hier 28 ff., siehe u.a. auch Tanja Wunderlich (2005): *Die neuen Deutschen – Subjektive Dimensionen des Einbürgerungsprozesses*, Stuttgart und auch Keupp, Heiner (2008): *Identitätskonstruktionen: Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Reinbek.

⁴Laura Peters schließt in ihrer Begriffserläuterung der postmigrantischen Literatur die erste Generation der Migranten mit ein (vgl. Peters 2012: 17). Myriam Geiser unternimmt in ihrer umfassenden, vergleichenden Studie den Versuch, anhand postmigrantischer Literatur eine Typologie poetischer Strategien der Postmigration zu erstellen (vgl. Geiser 2014).

Lebenswirklichkeit entwerfen sie „andere (urbane) Verortungspraktiken und Grenzbioographien“, die mit festschreibenden „ethnisch-nationalen Kategorien“ nicht mehr zu fassen sind (Yıldız 2013: 72).

Deniz Göktürk (2000: 344) konstatiert, dass im Zeitalter der Mobilität und Migration auch im Kino „Migrant/innen sich langsam aus dem Gefängnis einer subnationalen Mitleidskultur [befreien], transnationale Allianzen [eingehen] und durch ironische Rollenspiele ethnische Zuschreibungen und Identifizierungen [unterlaufen]“. Göktürk spricht von der Entstehung eines von Massenmigration und Globalisierung geprägten neuen Film-Genre, „das die herkömmlichen geographischen, nationalen, kulturellen und filmischen Grenzen sprengt“ und „independent transnational cinema“⁵ genannt, als „postcolonial hybrid film“⁶ oder einfach als „*world cinema*“ bezeichnet (ebd.: 331 f.). Einen „Paradigmenwechsel“ in der Filmwissenschaft konstatiert etwa ebenfalls die Studie *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film* (Blumenrath et. al. 2007). Dieser zeige sich ebenfalls darin, dass Filmlandschaften zunehmend hinsichtlich ihrer transkulturellen und transnationalen⁷ Einflüsse und Verflechtungen untersucht werden. Immer mehr wird der Film auch zu einem Diskussionsforum für mehrfache kulturelle Zugehörigkeiten und Migrationsfragen.

Folgen wir dem Soziologen Stuart Hall, so ist die Annahme einer in sich kohärenten, einheitlichen und festen Identität illusionär. Das postmoderne fragmentierte Subjekt, das nicht biologisch, sondern historisch zu definieren ist, ist einem ständigen gesellschaftlichen Wandel ausgesetzt und wird mit einer „Vielfalt möglicher Identitäten konfrontiert“, die ihm ein temporäre Neukonzeption seines Selbst erlaubt (Hall 1992: 182).

Pluralistisch ausgerichtete, so genannte „postmoderne“, theoretische Ansätze, wie der zur Transkulturalität von Wolfgang Welsch⁸ oder auch Homi Bhabas Hybriditätsbegriff⁹ deuten diese Instabilität und Fragmentierung von Identitätskonzepten als positiv. Sie implizieren Beweglichkeit und die Freiheit, zwischen verschiedenen Subjektpositionierungen wählen zu können und damit Identität selbst als ständig fortschreitenden Prozess anzusehen.

⁵Göktürk zitiert hierbei Hamid Nacify (1996): „Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre“, in: Wilson, Rob / Dissanayake, Wimal (Hg.): *Global / Local: Cultural Productions and the Transnational Imaginary*. Durham / London, S. 119-144.

⁶Die Autorin referiert hier Shohat, Ella / Stam, Robert (1994): *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London / New York, hier S. 42.

⁷In den letzten Jahren findet der Begriff des Transnationalen im Bereich der europäischen Filmwissenschaft immer größere Verwendung. Ausgegangen ist diese Tendenz vor allem von dem Einwanderungsland USA, die mit den amerikanischen Minoritätenkinos wie etwa den *Chicano Movies*, dem *Asian American Cinema* und den black films dominanten Repräsentationstechniken von Hollywood ein kritisches Gegengewicht darstellt (vgl. Strobel 2009: 9 ff.). Siehe auch zum „transnational turn“ in der Filmkultur Jahn-Sudmann, Andreas (2009: 15-25).

⁸Vgl. u.a. Fernando Ortiz 1995 [1940]: *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Durham; Welsch, Wolfgang (1994): „Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen“, in: Stiftung Weimarer Klassik (Hg.): *Die Vielheit in der Einheit*, Weimar, S. 83-122.

⁹Bhaba, Homi (2000): *Die Verortung der Kultur*. Tübingen. Die englische Ausgabe dieser Anthologie erschien 1994 unter dem Titel *The Location of Culture*.

Der Wiederhall solcher identitärer Fragestellungen, die Aus- und Verhandlung von Teil- und Kollektividentitäten in einer globalisierten und von Migration geprägten Gesellschaft ist groß. Im Zuge der fortschreitenden gesellschaftlichen Wandlungsprozesse tauchen deshalb neben den verbreiteten und zugleich umstrittenen Begriffen wie eben jenen der Hybridität und Transkulturalität aber auch dem des Kosmopolitismus¹⁰ immer mehr kulturtheoretische Begriffe und kulturphilosophische Konzepte auf. In postmoderner Manier jenseits dichotomischer Festsetzungen versuchen sie die Durchlässigkeit von Grenzen, die Heterogenität und den Pluralismus innerhalb gesellschaftlicher Großgruppen mit neuen Wortkombinationen zu erfassen (vgl. Földes 2009: 515 f.). Anschaulich wird dies in den Begriffen von *Hyperkultur*¹¹ und der *Transdifferenz*¹², die als neuere postmoderne Ansätze im Folgenden weiter erörtert werden sollen. Sie versprechen – teilweise heftiger und nicht ganz unberechtigter Kritik (vgl. Mecklenburg 2008: 99 f., Ha 2010: 95-107) zum Trotz – eine gewisse dynamische Erweiterung bzw. multiperspektivische Orientierung der Interkulturalitätsdebatte. Sie sollen hier demnach auch mehr als Denkanstöße denn als Lösungen angeboten oder verstanden werden. Beide Begriffe sind nicht nur als alternative Konzepte, sondern vor allem als komplementäre Bereicherung (vgl. Földes 2009: 515) aufzufassen. In diesem Sinne können sie jenseits polarisierender Vorstellungen von Kultur- und Identitätskonstruktionen einen dynamischen und pluralistischen Reflexionsraum (er)öffnen.

An die sich darin vollziehenden diskursiven Aushandlungen möchte sich dieser Beitrag anschließen. Der Begriff der Postmoderne, den ich hier im Zusammenhang und im Sinne mit der vielstimmigen Identitätskonstruktion verwende, markiert seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts – trotz seiner großen Umstrittenheit – vor allem jene pluralistischen, gesellschaftstheoretischen Ansätze, über dualistische, kohärenzsuchende Denkweisen hinausgehen und heterogene gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen einschließen möchten.¹³ Wie die Filmwissenschaftlerin Margrit Tröhler in ihrer Studie *Offene Welten ohne Helden* (2007) erörtert, ist vor allem in den Filmen nach den 1980ern, aber spätestens in den 90ern eine Häufung von pluralen, dezentrierten und kollektiven Figurenensembles festzustellen, die aktuelle Entwicklungen als kulturgeschichtliches Phänomen verdeutlichen. Diese Veränderung der Figurenkonstellationen im transnationalen Kino zeige eine „mosaikartige Vernetzung einzelner Figuren“, der eine postmoderne Ausdrucksweise nahe liege, so Tröhler (2007: 11).

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie hierbei die kulturphilosophischen so genannten neueren postmodernen kulturphilosophischen Konzepten wie *Hyperkulturalität* und *Transdifferenz* als eine gedankliche Grundlage für

¹⁰Siehe u. a. Brennan, Timothy 1997: *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*. Cambridge; Beck, Ulrich (2004) *Der kosmopolitische Blick*, Frankfurt a. M.; Anthony Appiah, Kwame (2006): *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York.

¹¹Vgl. Han, Byung-Chul (2005): *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin.

¹²Grundlage der Ausführungen im vorliegenden Beitrag ist folgender Text: Lösch, Klaus (2005): „Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte“, in: Allolio-Näcke, Lars / Kalscheuer, Britta / Manzeschke; Arne (Hg.): *Differenzen anders denken*. Campus, Frankfurt, S. 26-49.

¹³Siehe zu den ersten ausführlichen deutschsprachigen Auseinandersetzungen mit dem Begriff der Postmoderne bei Welsch, Wolfgang (1991): *Unsere postmoderne Moderne*. 3. Aufl. Weinheim.

die Erfassung von solchen multiperspektivischen Identitätskonstruktionen im interkulturellen Film dienen können.

Identität in einer globalisierten Welt: Kulturnetz oder Kulturdifferenz?

Im Folgenden soll zunächst der theoretische Rahmen zu den aufgeführten Konzepten mit einigen ihrer Grundgedanken abgesteckt werden. Die Begriffe der *Hyperkulturalität* und *Transdifferenz* können dabei im Rahmen dieses Beitrages nicht ausführlich systematisch aufgearbeitet, sondern nur in einigen ihrer relevanten Charakterzüge aufgezeigt werden. Beide Konzepte stellen Ansätze dar, die sich explizit gegen dichotomisierende Konzepte von Kultur und Identität wenden und alternative bzw. komplementäre Denkweisen anbieten wollen. Sie zielen damit auf mehr Dynamik und Richtungsoptionen in der Forschung. Ob diese neuen Begriffe tatsächlich vor dem Hintergrund kultureller Mehrfachzugehörigkeiten in einer globalisierten Welt neue Perspektiven für eine zeitgemäße Beschreibung von Identität bieten, soll zur Diskussion gestellt werden.

Hyperkultur: der Mensch als „homo liber“

Der aus Korea stammende Baseler Philosoph Byung-Chul Han legt in seinem Buch *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung* (2005)¹⁴ einen kulturtheoretisch und -philosophischen Begriff vor, der unsere heutige Welt als ein „hyperkulturelles Nebeneinander des Verschiedenen“ (32) erfasst, das eine intensive Vielfalt von Lebens- und Wahrnehmungsformen erzeugt (68). Diese „Hyperkultur“ sei „nicht vom Entweder-Oder, sondern vom Sowohl-als-auch, nicht von der Kontradiktion oder vom Antagonismus, sondern von gegenseitiger Aneignung bestimmt“ (ebd.). Somit entkommt nach Han die moderne Kultur im Zeichen der Globalisierung den herkömmlichen Strukturen. Er führt dazu Folgendes aus:

Grenzen und Umzäunungen, denen der Schein einer kulturellen Authentizität oder Ursprünglichkeit aufgeprägt ist, lösen sich auf. Die Kultur platzt gleichsam aus allen Nähten, ja aus allen Begrenzungen oder Fugen. Sie wird ent-grenzt, ent-schränkt, ent-näht zu einer Hyper-Kultur. Nicht Grenzen, sondern Links und Vernetzungen organisieren den Hyperraum Kultur (16 f.).

Der Begriff der Hyperkultur ist neben der zunehmenden Mobilität von Menschen vor allem „vor dem Hintergrund der Veränderungen menschlicher Wahrnehmung durch Techniken und Medien, durch Simulation und computergesteuerte Hyperrealität zu sehen“ (vgl. Sander 2006: 1). Daraus resultiert auch die veränderte Wahrnehmung von Räumlichkeit der heutigen Kultur. Mit seinem Fokus auf die Heterogenität, Pluralität und Vernetzung von Lebensformen rückt das Konzept der Hyperkulturalität in das Feld postmoderner Philosophien (vgl. ebd.). Han lehnt sich bei seinen Ausführungen unter anderem an den Begriff der ‚Hypertextualität‘ von Ted Nelson an, dem Erfinder des digitalen Hypertextes und sieht wie er die Welt selbst als „hypertextuell“ (15). Demnach sind es die permanenten Grenzüberschreitungen in der Netzstruktur der Wirklichkeit, die alles aneinander näher bringen und damit die Entfernungen, das Ferne und sogar das Fremde (ver)schwinden lassen:

¹⁴Seitennachweise hieraus folgen eingeklammert im Text.

Der Globalisierungsprozess wirkt akkumulierend und verdichtend. Heterogene kulturelle Inhalte drängen sich in einem Nebeneinander. Kulturelle Räume überlagern und durchdringen sich. Die Entgrenzung gilt auch für die Zeit. Ins Nebeneinander des Verschiedenen werden nicht nur unterschiedliche Orte, sondern auch unterschiedliche Zeiträume *entfernt*. Nicht das Gefühl des Trans-, oder Inter-, oder Multi-, sondern das Hyper- gibt exakter die Räumlichkeit der heutigen Kultur wieder. Die Kulturen implodieren, d.h. sie werden ent-fernt zur Hyperkultur (17).

Die zunehmende Vernetzung der Welt erzeugt nach Han für den modernen Menschen auch eine Überfülle von Beziehungen und Möglichkeiten, die die Existenz und damit Identitätskonstruktionen außerhalb des kulturellen „Horizontes von Erbe und Überlieferung“ zulassen und damit auch ein Zuwachs an Freiheit und auch Kultur erzeugen (20). So wird das Dasein zu einem „homo liber“ defaktiziert, d.h. anders gesagt zu einem Menschen, der sich frei durch die Kulturenvielfalt bewegt, aber dafür keine geographischen Grenzen zu überschreiten braucht. Nach Han besteht die „neue Freiheitspraxis“ der hyperkulturellen Identität des Menschen in einem „Hyperraum aus Möglichkeiten und Ereignissen“, der eine vielfarbige individuelle Narration erlaubt (54). Der Mensch wird zu einem „hyperkulturellen Touristen“, der sich den „Hyperraum von Ereignissen“ in Form eines „kulturellen Sightseeings“ erschließt (47).

Den hierarchisch und dichotom geprägten Kultur-Bildern – so zumindest beschreibt Han die assoziativen Metaphern Homi Bhabas vom „Treppenhaus“ oder der „Brücke“ – setzt er in Anlehnung an die französischen Philosophen Deleuze und Guattari die „Rhizom-Metapher“ (Deleuze / Guattari 1992: 16, hier 33) entgegen. Im Bild dieses Wurzelgewächses versinnbildlicht sich eine nicht zentrierte Vielheit, ein Nebeneinander verschiedener Wahrnehmungs- und Lebensformen, die keiner übergreifenden Ordnung zu unterwerfen sind (32). Seine sprachliche Entsprechung findet das Bild des „Rhizoms“ in der Aneinanderreihung der Konjunktion „und...und...und..“ (vgl. Deleuze / Guattari 1992: 41, hier 35). Nach Han ist die Strukturierung der Kultur und damit der Identität durch die Konjunktion statt der Kontradiktion ein weit „freundlicheres“ Konzept als das von Homi Bhabas Zwischenraum und das der Hybridität. Bhaba stehe mit seinem Ansatz im starken Bezug zum Spannungsfeld von Machtgefällen und sei dementsprechend „konfliktgeladen“, so Han (35). Ihm selbst wird nun allerdings ein zu großzügiger Umgang mit seinen Referenzautoren, wie etwa Heidegger, Herder und Hegel angelastet (vgl. Sander 2006) und vom innovativen Begriff abgesehen eine große Ähnlichkeit mit bereits vorhandenen postmodernen philosophischen Ansätzen bescheinigt (vgl. Földes 2009: 516 f.). Tatsächlich bringt er mit seinem Ansatz einen „freundlicheren“, spielerischen Gestus in die Diskussion um die neueren Terminologien. Beachtenswert ist hierbei Hans Verweis auf die Nähe seines Konzepts von Hyperkulturalität im Sinne einer intensiven Aneignung des Nebeneinander von Verschiedenem zur Denkweise des Fernen Osten. Darin könnte das innovative Moment in Hans Betrachtungsweise liegen: Begriffe wie Interkulturalität und Multikulturalität, aber auch tendenziell postmoderne Ansätze wie die der Transkulturalität und Hybridität seien grundsätzlich angelehnt an einen westlichen Kulturessentialismus und seine „Gedächtniskultur“. Diese wiederum seien stets im Kontext von Nationalismen und Kolonialismus zu lesen. Dialogizität und Inter-Subjektivität, so Han (56 f.), seien dementsprechend „westliche Begriffe“, die die fernöstliche Kultur so nicht kenne. In ihr werden Menschen nicht als „fest umrissene substanzielle oder individuelle Einheit“ gesehen. Im chinesischen Wort „Mensch“ selbst steckt schon das Zeichen für Zwischen, d. h. „der Mensch ist also ein Verhältnis“ (ebd.).

Neue Perspektiven jenseits von binären Denkweisen möchte auch der deutsche kulturhermeneutische Begriff der Transdifferenz eröffnen, der im Rahmen des Erlanger Graduiertenkollegs seit 2001 entwickelt wurde und sich noch immer in der diskursiven Ausarbeitung befindet.¹⁵ Wenn auch aus differenztheoretischer Sicht, so sind bei dem Konzept der Transdifferenz neben einigen Unterschieden augenfällige Ähnlichkeiten zu Hans Konzept der *Hyperkulturalität* festzustellen, auf die in den folgenden Erörterung ebenfalls eingegangen wird.

Transdifferenz oder kreative Momente der Ungewissheit

Der Begriff der Transdifferenz bedient sich der – wie oben bei Han ausgeführten – „Rhizom-Metapher“ von Deleuze und Guattari. Sie steht auch hier für die sinnbildliche Darstellung einer kulturellen Vielfalt ohne Zentrum, die die subversive Kraft der globalen Pluralisierungsprozesse zum Ausdruck bringt. Die Transdifferenz ist ein weiterer alternativer bzw. komplementärer Ansatz zur Interkulturalität, der eine zeitgemäße Erfassung der multiperspektivischen Kultur- und Identitätskonzepte unternimmt. Die deutschen Kulturwissenschaftler Helmbrecht Breinig und Klaus Lösch versuchen mit dem analytischen Konzept und der Denkfigur der Transdifferenz eine neue Sichtweise „für die Beschreibung und Analyse der komplexen Konstruktions- und Dekonstruktionsprozesse von kultureller Identität und Alterität“ möglich zu machen (Lösch 2005: 22).¹⁶ Wie das Konzept der Hyperkulturalität von Han positioniert sich der Begriff der Transdifferenz gegen binäre, polarisierende Sichtweisen auf Kultur und versucht vor dem Hintergrund zunehmender Mobilisierung und Vernetztheit des modernen Menschen dynamische Aspekte von kulturellem Austausch und Wandel in den Vordergrund zu stellen.

Mit der Silbe „trans“ – im Anschluss an die Bedeutung „quer hindurch“ – soll der Differenz-Begriff in diesem Ansatz ein gleichsam sich Auflehndes, „Widerspenstiges“ gegen die Einordnung in die Polarität binärer Differenzen einbringen. Genauer gesagt soll nach Lösch Transdifferenz hierbei verstanden werden als „Keim des Widerstandes“ gegen strikte Schemata von Inklusion und Exklusion und gegen soziale Normierungsversuche (27, 36). Mit Transdifferenz soll „durch gezogene Grenzlinien quer hindurchgegangen werden und ursprüngliche eingeschriebene Differenzen“ in Bewegung gebracht werden. Grenzen werden dadurch bildlich gesprochen sozusagen „ausgefranst“ bzw. durchlässiger (23). Der „gewalttätige Charakter der binären Logik, auf der symbolische Ordnungen, Sprache und Identitäten gleichermaßen basieren“, soll nach Lösch damit aufgedeckt und in ihrer „Gültigkeit temporär suspendiert werden, ohne dass sie damit endgültig dekonstruiert werden“ (ebd). Somit „zielt der Begriff Transdifferenz auf die Untersuchung von Momenten der Ungewissheit, der Unentscheidbarkeit und des Widerspruchs, die in Differenzkonstruktionen auf der Basis binärer Ordnungslogik ausgeblendet werden“ (ebd), und in Zonen der Überlappung und Überlagerung Phänomene der kulturellen Interferenz offenlegen. Das Transdifferenzierungskonzept grenzt sich von benachbarten

¹⁵Das Graduiertenkolleg hat u.a. Sammelbände wie Allio-Näcke / Kalscheuer / Menzeschke 2005 und Kalscheuer / Allio-Näcke 2008 herausgegeben. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf den Beitrag „Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte“ von Klaus Lösch, das in dem Sammelband 2005 erschienen ist.

¹⁶Im Weiteren werden Zitate aus dieser Quelle als Seitenangabe eingeklammert angegeben.

Konzepten wie Transkulturalität und Hybridität ab, denen es eine eurozentrische und politisch orientierte Perspektive zuweist (40). Anstelle des von der Hyperkulturalität eingeforderten, rein verbindenden Nebeneinander des „und...und..und“ bringt jedoch der Begriff der Transdifferenz die Konjunktionen „und/oder“ in Beziehung zueinander.

Sie solle in Momenten der Ungewissheit unter Beibehaltung der Differenz neue Potentiale von Identitätskonstruktion ermöglichen. Damit „verschiebt sich die Identität zu einem Interferenzphänomen“ (40) und fungiert gegen sozialen Normierungsdruck und eindeutige Identifikationsforderungen (36). Es geht demnach in dem Konzept der Transdifferenz nicht um eine Aufhebung der Differenz oder gar um eine „höhere Synthese“, sondern sie bleibt als Referenzpunkt in Kontaktzonen von kulturellen Grenzen, in denen ein Ineinandergreifen von Identitätskonstruktionen erfolgt. Die Begriffe des Eigenen und des Fremden (bzw. des Selbst und des Anderen) geraten in den genannten Zonen der Unbestimmtheit in eine Wechselwirkung miteinander und „verlieren dadurch ihre Trennschärfe, d.h. dort entfaltet sich Transdifferenz“ (30). Somit ist die Grenze zugleich eine Schwelle zum kulturell Anderen, wo Kommunikation mit den Anderen möglich wird, und damit auch interkultureller Dialog.

Lösch beschreibt letztendlich mit dem Begriff der Transdifferenz ein dynamisches Konzept, das kulturelle Kontaktzonen als Räume permanenter Verschiebungen und Neuverknüpfungen identitärer Zuordnungsansprüche ansieht. Damit reiht er sich wie Han mit seinem Konzept der Hyperkulturalität in die postmoderne Pluralitätsvorstellung von Realität und Kultur ein.

Vor dem Hintergrund dieser pluralistisch und dynamisch ausgerichteten Identitätskonzepte soll im Folgenden der Film *Almanya – Willkommen in Deutschland* von Yasemin Samdereli betrachtet werden. Es stellt sich dabei die Frage, ob die hier ausgeführten Konzepte tatsächlich neue „Bedeutungen, Konstruktions- oder Realitätsebenen wahrnehmbar machen“ (siehe Ha 2010: 97). Beide Konzepte distanzieren sich stark von essentialistischen Identitätszuschreibungen und versuchen, einen so genannten „freundlicheren“ Zugang hinsichtlich multipler Identitäten zu öffnen. Das heißt, sie bewegen sich im Spannungsfeld von personaler und kollektiver Identität. Fraglich ist hier, inwieweit sich dies tatsächlich (medien-)ästhetisch ausdrücken lässt und im Film seinen Niederschlag findet.

Almanya – Willkommen in Deutschland: Transnationale Migrationsbewegungen

In einem Interview äußert sich die Regisseurin Yasemin Samdereli zu der Entstehungsidee ihres Films, dessen Drehbuch sie zusammen mit ihrer Schwester Nesrin Samdereli geschrieben hatte, folgendermaßen:

Wir wollten einen Film machen, wie er uns gefällt und der der Gruppe entspricht, die wir darstellen. Wir hatten immer das Gefühl, dass über diese Gruppe von Leuten, die das alles gut hinbekommen haben und keine großen Dramen durchleiden mussten, niemand spricht (vgl. Rettig 2011: 4).

Die beiden Schwestern haben für die Vorbereitung zur Produktion des Films allerdings sieben Jahre und 50 Drehbuchversionen gebraucht, um ihre Geldgeber von ihrem Projekt zu überzeugen. Ihre eigenwillige Herangehensweise, die unkonventionelle Dramaturgie und Erzählstruktur, sowie die Besetzung der Rollen mit weitgehend

unbekannten Schauspielern entsprach offensichtlich nicht dem gängigen Erwartungshorizont der Filmförderer (vgl. Schäfer 2013: 179). Als der Film der Regisseurin Yasemin Samdereli erstmals im März 2011 in den deutschen Kinos lief, wurde er von der deutschen Presse und Kritik begeistert aufgenommen und bekam verschiedene Auszeichnungen.¹⁷ Als politische „Einwandererkomödie“ und „fröhlich bewegtes Integrationsmärchen“ (Krekeler 2011) bezeichnet, wird der Kinofilm als überzeugende und „leichtfüßige“ Antwort auf die durch die Thesen Thilo Sarrazins konfliktbelastete Integrationsdebatte gefeiert (Martenstein 2011).

Die Benennung „Märchen“ ist hier nicht im Sinne einer unglaublichen Geschichte zu verstehen, sondern rührt von der spielerischen Erzählsprache des Films selbst: Es geht hier nämlich um die Geschichte des 1000 001. türkischen Gastarbeiters Hüseyin, der in den 1960er Jahren während der Zeit des deutschen Wirtschaftswunders nach Deutschland kommt. 45 Jahre später möchte er kurz nach seiner deutschen Einbürgerung mit seiner Großfamilie eine gemeinsame Reise in die Türkei antreten, um ihnen dort sein Heimatdorf und ein neu erworbenes Haus zu zeigen. Die Reise führt gleichsam zur Rekapitulation und einer Aufarbeitung der fiktiven Familiengeschichte.

Auf zwei Zeitebenen wird zum Einen die Geschichte einer türkischstämmigen Großfamilie über mehrere Generationen hinweg und mit inter- wie auch intrakulturellen Grenzüberschreitungen auf ihrer Reise in die Türkei erzählt, zum Anderen wird in Rückblenden die Erinnerung an den Anfang der Liebes- und Lebensgeschichte der Grosseltern, Hüseyin und Fatma, vom Dorf in Anatolien bis ins gegenwärtige Deutschland nachgezeichnet. Das Oszillieren zwischen den kulturellen geographischen und zeitlichen Räumen wird auf der ästhetischen Ebene durch mehrere über den Film verteilten Rückblenden und Bildmontagen wirkungsvoll eingesetzt.

Der Film thematisiert und hinterfragt auf verschiedensten Ebenen kategoriale Zuordnungen von Identitätszuschreibungen, spielt mit klischeehaften Vorstellungen und unterläuft mit humorvollen Stil stereotype Bilder und Vorurteile auf beiden Seiten, von Deutschen und Türken. Anhand von einigen beispielhaften Szenen aus dem Film soll hier kurz aufgezeigt werden, wie etwa die Angst vor totaler Vereinnahmung bzw. auch Ausschluss durch die ‚andere‘ gesellschaftliche Kultur vor allem der ersten Generation parodisierend zum Ausdruck kommt. Außerdem ist zu betrachten, wie die Sehnsucht sowie das Streben nach Beibehaltung soziokultureller Eigenheiten gepaart mit der Bereitschaft, das Andere / Fremde in die eigene Welt zu integrieren dargestellt wird und damit die Frage nach Verortung und Aushandlung der Identität multiperspektivisch thematisiert wird.

Auf dem Einwohnermeldeamt

Eine markante Szene hierbei stellt das Kapitel „Auf dem Einwohnermeldeamt“ dar. Am Abend vor der beantragten offiziellen Einbürgerung durchlebt Hüseyin in zu einem Albtraum kompilierten Bildern die hier grotesk überzogen dargestellte bürokratische Abwicklung auf dem deutschen Einwohnermeldeamt. Mit einem alle Maße überschreitenden Stempelaufwand und sprichwörtlicher Ernsthaftigkeit fordert der im

¹⁷Beim Deutschen Filmpreis 2011 etwa erhielt der Film die Auszeichnung für den besten Film und einen weiteren Preis für das beste Drehbuch.

Angstfieber erträumte deutsche Sachbearbeiter mit der Aushändigung der offiziellen Papiere an das Paar Hüseyin und Fatma von ihnen radikale Anpassung und Übernahme von stereotypisierten, deutlich karikierten ‚typisch-deutschen‘ kulturellen Lebensweisen, wie etwa die Art der Familienurlaubsplanung (alle zwei Jahre Ferien auf Mallorca), die Aneignung der traditionell deutschen Esskultur (Eisbein, Sauerkraut und Klöße) und auch seine Ehefrau Fatma erscheint Hüseyin plötzlich neben ihm in einem Dirndl traditionell deutsch anverwandelt (vgl. 06:00-07:31).¹⁸

Gezeigt wird hier die Angst vor dem Verlust der ursprünglichen Identität in Form eines total vereinnahmenden Assimilierungsprozesses, das humorvoll mit überzogenen, stereotypisierten Bildern nachgezeichnet wird. Die durch den Einbürgerungsvorgang ausgelöste Krise bei dem Familienoberhaupt Hüseyin, dem Repräsentanten der ersten Migrantengeneration, scheint dieser dadurch bewältigen zu wollen, indem er eine neue familiäre Verbindung zur ursprünglichen Türkei-Heimat herstellt: er kauft heimlich ein Stück Land und ein Haus in seinem Heimatdorf, womit er in einer folgenden Schlüsselszene des Films eine Reise mit der ganzen Familie zu den heimatlichen Wurzeln initiiert. Auf diese Weise scheint er ein Gegengewicht zu dem als Enteignung /Auflösung seines identitären Selbstbildes empfundenen Prozesses schaffen zu wollen.¹⁹

Dass im Film genau diese Polarität – Unintegriertheit versus Assimilation, Aneignungs- und Enteignungsstrategien – mit eindrucksvollen Szenen und humorvoller Sprache immer wieder unterlaufen und aufgelöst wird, macht trotz einiger möglicherweise aufgelegt wirkender Situationen²⁰ die Stärke des Films aus. Der permanente Blickrichtungswechsel und die Grenzüberschreitungen verschiedener kultureller Felder rückt den Film in das diskursive Feld der neueren pluralisierenden Ansätze wie die der oben besprochenen Konzepte der Hyperkulturalität und Transdifferenz, in denen gegen dichotome Kategorisierungen angegangen wird und Mehrfachzugehörigkeiten als Produkt von dem Nebeneinander und dem Ineinanderübergreifen von Kollektiv- und Teilidentitäten angesehen werden. Die von diesen Konzepten eingeforderte Leichtigkeit des Miteinander und auch die Dynamik gegenseitiger Aneignungsprozesse lässt Samdereli in mehreren Szenen und Gesamtkonzept ihres Films aufleben.

Auch auf sprachlicher Ebene gelingt dem Film der Perspektivenwechsel. Wie der Titel von Samderelis Film *Almanya – Willkommen in Deutschland* ist die Sprache des Films sowohl Deutsch als auch Türkisch. Hierbei greift die Regisseurin auf einen Trick von Charlie Chaplin zurück, den er in *Der große Diktator* (1940) verwendet hatte – und zwar fügt sie im Film eine unverständliche Kunstsprache als vermeintliche deutsche Sprache ein. So hören etwa die ersten Gastarbeiter bei Ihrer Ankunft in Deutschland die unverständliche, befremdend wirkende Sprache aus dem Mund der Deutschen. Aber auch nach einer gewissen Zeitspanne konfrontieren sich Hüseyin und Fatma mit der

¹⁸ Referenzen zum Film von Samdereli werden im Fließtext als Minuten und Sekundenangabe zitiert.

¹⁹ Nach dem britischen Kulturwissenschaftler und Soziologen Stuart Hall wird erst im Moment der Krise die Identität zum Problem (vgl. Hall 2000: 181). Das entspricht hier der Erfahrung von der Figur Hüseyin in Samderelis Film.

²⁰ Siehe zu kritischen Stimmen in der Presse beispielsweise Barbara Schweizerhof: „Feines Gagmaterial“, in: *Die tageszeitung*, 3 / 2011, S. 22; Ralf Blau: „Almanya – Willkommen in Deutschland“, in: *Cinema* Nr. 3 / 2011, S. 40; Harald Mühlbayer: „Almanya – Willkommen in Deutschland“, in: *Ray*, Nr. 5 / 2011, S. 46.

deutschen Sprache als Geheimsprache ihrer inzwischen eingeschulten, d.h. in den ‚anderen‘ soziokulturellen und sprachlichen Raum integrierten Kinder (vgl. 19:43-20:45), die aber andererseits auch zu Vermittlungsinstanzen zwischen den Eltern und der neuen Heimat werden. Durch diesen Kunstgriff soll dem deutschsprachigen Publikum das Gefühl der Fremdheit und damit Empathie vermittelt werden, womit sie in die Rolle der neuen Ankömmlinge schlüpfen können und das Gefühl der Distanz und Ausgeschlossenheit nachempfinden, die in dem neuen kulturellen Umfeld in den anfänglichen Kommunikationssituationen unweigerlich erlebt wird.

Die Frage nach der Identität: Was sind wir denn nun?

Der Film spielt – so könnte man es hier deuten: ganz im Zeichen der Transdifferenz – mit Momenten der Unbestimmtheit und Ungewissheit, die die Durchlässigkeit der kulturellen Grenzen unterstreichen. So wird die Frage nach der kollektiven kulturellen Identität gleich zu Beginn des Films mit der Frage des sechsjährigen Enkels Cenk ins Zentrum der Handlung und Aufmerksamkeit gerückt. Er fragt kurz nach der Einbürgerung seiner Großeltern, die am selben Abend die gemeinsame Reise in die Türkei ankündigen, in die Familienrunde hinein: „Was sind wir denn nun? Türken oder Deutsche?“ (10:50-12:40) Cenk ist der jüngste Vertreter der dritten Generation in der Familie Yilmaz. Er hat einen türkischen Vater und eine deutsche Mutter, sieht südländisch aus, spricht kein Türkisch, dafür aber perfekt Deutsch und doch oder gerade deshalb will kein Schulteam ihn beim Fußballspiel – Deutsche gegen Türken – in seiner Mannschaft haben. Seine Mitschüler und auch er selbst scheint sich nicht innerhalb einer binären Aufteilung einordnen zu können. Dementsprechend offen lautet auch die Antwort seiner Cousine Canan, einer 22-jährigen Studentin, die selbst der dritten Generation abstammt, auf seine Frage. Sie sagt: „Wir können beides sein“ (ebd.). Nicht allein die zentrale Frage Cenks, die eine zweite narrative Ebene einleitet, auf der Canan in Rückblenden die Familiengeschichte erzählt, sondern es ist die Antwort, die die Achse des Films ausmacht.

Somit wird im Film vor allem die dritte Generation bezüglich ihrer national und geographisch zugeschriebenen identitären Verortungen jenseits von Dichotomisierungen und damit in einen Möglichkeitsraum positioniert, in der Identitäten und Raumzuschreibungen nicht durch ein ‚Entweder-Oder‘, sondern das ‚Sowohl-Als auch‘ bestimmt wird.

Die Europakarte

Die unbestimmte beziehungsweise auszuhandelnde Verortung und damit die in Bewegung geratene Zugehörigkeitsbeschreibung wird im Film an einer anderen Szene ebenfalls deutlich, in der die Klassenlehrerin von Cenk die neu eingeschulten Kinder in ihrer Klasse und damit auch Cenk auffordert, ihre Herkunftsorte auf einer Landkarte zu benennen und mit einem Magneten den Klassenraum somit kartographisch abzustecken.

Vieldeutig erhält Cenk seinen Magneten oder seine Markierung auf der leeren Wand neben der Karte. Es handelt sich hierbei um eine Europakarte, die geographisch nur noch Istanbul einschließt. Der Rest bleibt ein nicht-verorteter, leerer und damit ausgeschlossener Raum, der Cenk zugewiesen wird und ihn als nicht zugehörig, weil nicht konkret lokalisier- und identifizierbar macht. Er gehört damit ins unbestimmte und

dem eurozentrischen Blick scheinbar unbekannte und unbenannte ‚Irgendwo‘ bzw. ‚Nirgendwo‘. Folglich muss er sich ausgeschlossen und verloren fühlen, wie die Nahaufnahme des Gesichts von Cenk dem Zuschauer auch suggeriert (vgl. 04:50-05:28) Statt eines didaktisch-appellierenden Zeigefingers setzt der Film jedoch auf einen emanzipatorischen Gestus und lässt seine Figuren auch hier in ihrer Mündigkeit auftreten. So bringt Cenk nach dem Familienurlaub eine Türkei-Karte in die Schule mit, die die Lehrerin neben die Europakarte an die Wand heftet und sie markiert nun das von Cenk genannte heimatliche Dorf seiner Großeltern in Anatolien. Auf diese Weise trägt Cenk dazu bei, den kulturellen Raum geographisch und kognitiv im Klassenraum zu erweitern. Auch ein weiterer türkischstämmige Mitschüler nennt nun mit einem neuen Selbstbewusstsein seinen Herkunftsort, der in Wirklichkeit in Anatolien statt – wie anfangs in der Schulzene angegeben – in Istanbul liegt.²¹

Neben inter- und intrakulturellen Begegnungen und Auseinandersetzungen mit national-ethnischer Identität werden im Film Generationskonflikte und Geschlechterrollen vielseitig behandelt und über starre Kategorisierungen hinausgetragen, ohne ihre Glaubwürdigkeit zu verlieren. So ist es gerade der Patriarch Hüseyin, der Toleranz und Akzeptanz gegenüber seiner Enkelin Canan zeigt, die von einem Briten ein uneheliches Kind erwartet und ihrem Großvater diesen Umstand auf ihrer Familienreise eröffnet. Auch seiner Tochter Leyla, deren Faszination für die Pünktlichkeit deutscher Müllmänner in ihrer Kindheit in ihr einst den Wunsch erweckte, Müllmann bzw. ‚Müllfrau‘ zu werden, was bei ihrem Bruder in Bezug auf ihr Geschlecht zurückweist, begegnen als Erwachsene dann nicht in Deutschland, sondern unerwarteterweise auf ihrer Türkeireise ‚Müllfrauen‘, die einen solchen Männerberuf ergriffen haben (vgl. 49:16-49:42). Neben Themen wie den kulturellen deutsch-türkischen Begegnungen und der Hinterfragung von festgeschriebenen nationalen Identitätskonzepten wird die Familiengeschichte mit all den universellen Themen wie Liebe und Tod, Generationskonflikten und Familienstreitigkeiten erzählt. Dies enthebt den Film aus den polarisierenden Themenfeldern, denen man in einer Reihe anderer bisheriger interkulturellen Filmen begegnen konnte.

Schlussbetrachtungen: Der Paradigmenwechsel im Film und Interkulturalität als „innere Kultur“

Betrachtet man zum Schluss rückblickend kurz die Entwicklungslinie des interkulturellen Films zum Thema Migration in Deutschland, sieht man, dass in den 1970er Jahren und 1980er Jahren mehrheitlich deutsch-deutsche Filmemacher Spielfilme mit türkischen Protagonistinnen produziert haben (als Beispiele dazu wären etwa Rainer Werner Fassbinder mit *Angst essen Seele auf* 1973, Helma Sanders-Brahms *Shirins Hochzeit* 1975 und Hark Bohm *Yasemin* 1988 zu nennen). Nach 1990 sieht man vermehrt als Repräsentanten der zweiten Migrantengeneration deutsch-türkische Regisseure, die sich auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene von dem ‚Betroffenheitskino‘ der 70er und 80er befreien und mit revidiertem Blick sich neu

²¹An dieser Stelle kann man sich die Frage stellen, inwiefern die Geste der Aufforderung der Lehrerin hier als Darstellung eines (gescheiterten) didaktischen Konzeptes einer multikulturellen Gesellschaft zum Tragen kommt. Diese wird zwar als gut gemeint vermittelt, bedeutet aber in letzter Konsequenz eine Fortschreibung kulturessentialistischer Differenzierungsstrategien durch eine „Überbetonung von Ethnie und Herkunft als Instrument der Abgrenzung und Hervorhebung der Andersartigkeit von Migranten“ (vgl. Çil 2011: 198).

orientieren (vgl. Neubauer 2011: 201-223).²² Unter anderem ist hier vor allem Fatih Akin zu erwähnen, der auf vielfältige Weise hybride Identitäten der zweiten Generation in seinen Filmen thematisiert, beispielsweise in *Gegen die Wand* (2004) und *Auf der anderen Seite* (2007).

Ab den 1990er Jahren sieht man eine Abkehr von dem ‚Problemfilm‘ und vor allem in den Jahren nach 2000 vermehrt das Genre der Komödie, die mit humoristischen Überzeichnungen und Spiegelungen Stereotypen unterlaufen (ebd.: 211). Beispiele dazu wären unter anderem Hussi Kutlucans *Ich Chef, du Turnschuh* (1998), Anno Sauls *Kebab Connection* (2004) oder etwa der Episodenfilm von Sinan Akkuş *Evet, ich will* (2008). Der Film *Almanya – Willkommen in Deutschland* der Samdereli-Schwestern markiert hier mit seinem postmigrantischen Blick auf das Integrationsthema einen weiteren Meilenstein in der Entwicklungslinie von Filmen, die nach Göktürk sich von der „subnationalen Mitleidskultur“ ablösen und sich in „transnationale Gefilde“ begeben (vgl. 2000: 341).

In seiner umfassenden Studie *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu* (2011) weist Jochen Neubauer auf einen grundlegenden Wandel in den filmischen Darstellungsformen von und über türkeistämmige Migranten hin, der spätestens Ende der 1990er Jahre einsetzt. Er bezieht sich dabei auf die Abhandlungen von Deniz Göktürk und Georg Seeßlen, die einen Paradigmenwechsel innerhalb des deutsch-türkischen Kinos konstatieren, der einen Übergang „vom ‚cinema of duty‘ zu den ‚pleasures of hybridity‘“ und die Ablösung vom „Kino der Fremdheit (und des ‚Elends‘) der 70er und 80er Jahre“ darstellt (vgl. ebd.: 197).²³ Allerdings mahnt Neubauer nicht zu Unrecht zur Vorsicht bei der voreiligen Analyse von Identität und Selbst- und Fremdwahrnehmung in diesem Genre, da nicht allein die ethnisch-kulturelle Angehörigkeit der Filmemacher zu der jeweils thematisierten Gruppe selbstverständlicherweise auch einen differenzierteren Blick mit sich bringt. Und auch die humorvolle Herangehensweise des Genres Komödie bedeutet nicht unbedingt eine Auflösung von Stereotypen, sondern solche Filme können diese gegebenenfalls fortschreiben (vgl. Neubauer 2001: 199 f.).

Betrachtet man jedoch den hier besprochenen Film der Samderelis, kann man von einer gelungenen Distanzierung von gängigen Repräsentationsmustern (migrantischer Befindlichkeiten und Problematisierungen sprechen, indem sie neben den hier exemplarisch angeführten Szenen durch ihre unkonventionelle Filmsprache (auf die in diesem Rahmen nicht weiter eingegangen werden konnte) und über eine spielerische Schematisierung von Stereotypen hinaus ihren Figuren auch individuelle Züge zukommen lassen. Sie lassen diese als multiple, mehrdimensionale Identitäten auftreten, die miteinander, aber auch selbstbestimmend, Identitätskonzepte aus- und verhandeln, indem sie zwischen sprachlich-kulturellen, nationalen und auch geographischen Räumen oszillieren.

²²Siehe dazu auch Geib, Romain / Köhler, Margret (2000): „Der andere Blick – Deutschtürkische Filme verändern das Kino“, in: *Film- und TV-Kameramann*, Nr. 12, S. 90.

²³Neubauer bezieht sich dabei auf folgende Werke der Forscher: Göktürk, Deniz (2009): „Turkish delight – German fright, Migrant identities in transnational cinema“, in: <http://www.Transcomm.Ox.ac.uk/workingpapers/mediated.pdf> (WPTC-99-01), [Zugriffsdatum: 15. 08.2014] und Seeßlen, Georg (2000): „Das Kino der doppelten Kulturen“, in *epd Film* 12.

So spricht man seit den 1990er Jahren in diesem Zusammenhang von einer ‚Deterritorialisierung der Kulturen‘. Wintersteiner versteht darunter die globale Mobilität, den vermehrten kulturellen Austausch durch Medien, Kommunikationsmittel und den Tourismus, was eng gefasste Zugehörigkeitsbeschreibungen erschwert (Wintersteiner 2006: 87). Mit diesen globalen Entwicklungen wiederum werden auch der Begriff der Transnationalität und der des ‚Transmigranten‘ beziehungsweise des ‚transnationalen Migranten‘ in die Diskussion um veränderte Migrationstypen eingebracht (vgl. Neubauer 2011: 124).

Die weiter oben angeführten Konzepte der Hyperkulturalität und Transdifferenz erscheinen vor diesem Hintergrund als geeignete komplementäre kulturphilosophische Denkfiguren, die solche transmigrantische Phänomene der ‚Ent-Ortung‘ und ‚Ent-Zeitlichung‘ kultureller Begegnungen erfassen und über Momente identitärer ‚Ungewissheiten‘ in Überlappungszonen Phänomene der kulturellen Interferenz offenlegen. Um mit dem von Lösch‘ verwendeten Bild zu sprechen, werden somit „ausgefrante“ Grenzen (2005: 23) gleichsam zur Schwelle zum kulturell Anderen, wo Kommunikation mit dem Anderen, die eine offene Begegnung und damit auch interkultureller Dialog möglich macht.

Was bedeutet dies nun für die interkulturelle Germanistik?

Fazit und Ausblick

Die Konzeption von Interkulturalität im westlichen Denken lehnt sich mittlerweile an eine zwanzig bis dreißig Jahre zurückliegende Auseinandersetzung mit dem Begriff in mehreren sozial-, geistes- und erziehungswissenschaftlichen Fächern an. Trotz bzw. gerade aufgrund dieser intensiven Auseinandersetzung ist heute von verschiedenen Forschungsdesideraten die Rede. Die Kritik richtet sich nicht nur auf deren inflationären Gebrauch, sondern vor allem auf die „Vagheit des Begriffs *interkulturell*“ (Koreik/Altmayer 2010). Dennoch bleibt dieses *interkulturell* in unserer Zeit der Globalisierung und der damit einhergehenden Heterogenisierung sowie Pluralisierung von Gesellschaften ein wichtiges Schlagwort. Es wird sogar als „zeittypisches Paradigma“ angedacht, das die Sensibilisierung für eine fortschreitende „Internationalisierung“ und „Multikulturalisierung“ reflektiert (vgl. Földes 2009: 503). Die Facetten dieses Konzeptes sind also noch längst nicht erschöpfend ausgeleuchtet. Ganz im Gegenteil: die Frage nach der sog. interkulturellen Kompetenz wird in einer zunehmend globalisierten und damit multiperspektivischen Welt immer dringender.

Auch die Germanistik und vor allem das Fach Deutsch als Fremdsprache erfordern in diesem Kontext eine stärkere kulturwissenschaftliche Theoriebildung und -anwendung sowie eine medienwissenschaftliche Neuausrichtung. Welche Konsequenzen bringt das mit sich? Tradierte Themen wie Flucht, Vertreibung, Wanderung und Migration werden nun nicht mehr nur in der literarischen, sondern auch in der filmischen Erfahrungswelt zu interkulturellen Topoi. Sie können damit durchaus weiter gefasst werden und die Ausschließlichkeit für Migrationsliteratur- und film auflösen, denn Differenzenerfahrungen sind auf der Basis von fast jedem Text möglich. Nach Bredella (2010: 121) impliziert interkulturelles Verstehen die Berücksichtigung des „spannungsreichen Verhältnis[ses] von individuellen und kollektiven Identitäten“ und die Sensibilisierung für „Menschen mit Mehrfachzugehörigkeiten. Konzepte wie

die der Hyperkulturalität und Transdifferenz intensivieren den Fokus auf Dimensionen von Differenz- und Heterogenitätsbeschreibungen und können als Erweiterung des Interkulturalitäts-Begriffs verstanden werden. Eine solch ausgerichtete Filmbildung, die einen Reflexionsraum für den Umgang mit Mehrfachzugehörigkeiten ermöglicht, kann durch Perspektivwechsel und eine Offenheit für pluralistische Identitätskonzepte die interkulturelle Dialogfähigkeit vorantreiben.

Wegweisend in diesem Zusammenhang kann auch das Konzept der Interkulturalität von Ortrud Gutjahr gesehen werden, das Interkulturalität als Formen der Interaktion sieht, „bei denen die Interaktionspartner sich wechselseitig als unterschiedlich kulturell geprägt identifizieren“ (Gutjahr 2006: 91). Ausgehend von einem prozesshaften und dialogisch ausgerichteten Begriff von Kultur geht es in Gutjahrs Modell vor allem um die Untersuchung von Aushandlungsprozessen zwischen Interaktionspartnern, die sich über dabei stattfindenden Selbst- und Fremdattributierungen „situativ und multipel verorten“. (Gutjahr ebd.: 111). Das Konzept der Interkulturalität wird zum ‚Forschungsparadigma‘ einer Interkulturellen Literaturwissenschaft, die dadurch von einer deutschsprachigen Literaturwissenschaft zu einer „Philologie kultureller Differenzkonstruktionen“ neu orientiert hat (vgl. auch Gutjahr 2010: 20).

Mit dem abschließenden Zitat soll hier die nach wie vor aktuelle Forderung des Philosophen Ram Adhar Malls (1995: 75) hervorgehoben und ihr zugestimmt werden, die Interkulturalität als „regulatives Ideal“ anzusetzen und die Notwendigkeit eines auf einer „inneren Kultur der Interkulturalität“ gründenden Ideals, ohne die die Etablierung einer multikulturellen Gesellschaft nicht möglich ist:

Interkulturalität ist nicht eine schwärmerische Romantik der kulturellen Begegnungen; sie ist auch nicht ein Synkretismus der Kulturen, sondern der Name einer inneren, offenen Haltung, Einstellung, die jenseits der Fiktion einer totalen Identität und der einer völligen Differenz das Überlappende in den Kulturen sucht, findet und erweitert und so ein Miteinander ohne Selbstaufgabe ermöglicht und erleichtert. So ist und bleibt die Interkulturalität ein regulatives Ideal, was entdeckt und gepflegt werden muß (Mall 1995: 65).

Bibliographie

- Blumenrath, Hendrick/ Bodenburg, Julia / Hillman, Roger / Wagner-Egelhaaf, Martina** (Hg.) (2007): *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, Münster.
- Bredella, Lothar** (2010): *Das Verstehen des Anderen. Kulturwissenschaftliche und literaturdidaktische Studien*. Tübingen.
- Çil, Nevim** (2011): „Diversity und Multikulturalität: Macht und Ausgrenzung in modernen Gesellschaften“, in: Stemmler, Susanne (Hg.): *Multikultur 2.0. Willkommen im Einwanderungsland Deutschland*, Göttingen, S. 192-200.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix** (1992): *Tausend Plaeteaus*, Berlin.
- Deutscher Filmpreis (2011), verfügbar unter: <http://www.deutscher-filmpreis.de/archiv/2005-2011/2011/deutscher-filmpreis-2011/nominierungen.html>, [Zugriffsdatum: 17.06.2014].
- Elsässer, Thomas** (2009): „Transnationales Kino in Europa: Jenseits von Identitätspolitik. Doppelte Besetzung, Interpassivität und gegenseitige Einmischung“, in: Strobel, Ricarda / Jahn-Sudmann, Andreas (Hg.): *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München, S. 27-44.

- Frisch, Max** (1967): „Überfremdung I“, in: Ebd.: *Öffentlichkeit als Partner*, edition suhrkamp 209, Berlin, S. 100.
- Foroutan, Naike** (2010): „Neue Deutsche, Postmigranten und Bindung-Identitäten. Wer gehört zum neuen Deutschland?“, verfügbar unter: <http://www.bpb.de/apuz/32367/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehört-zum-neuen-deutschland?p=all>, [Zugriffsdatum: 20. 10. 2014].
- Földes, Csaba** (2009): „'Black Box' Interkulturalität. Die unbekannte Bekannte (nicht nur) für Deutsch als Fremd-/Zweitsprache. Rückblick, Kontexte und Ausblick.“, in: *Wirkendes Wort* 59, Nr.3, S. 503-525.
- Geib, Romain / Köhler, Margret** (2000): „Der andere Blick – Deutschtürkische Filme verändern das Kino“, in: *Film- und TV-Kameramann*, Nr. 12, S. 86-109.
- Geiser, Myriam** (2014), *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und Frankreich: Deutsch-türkische und frankomaghrebische Literatur der Postmigration*, Würzburg.
- Göktürk, Deniz** (2000): „Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“, in: Chiellino, Carmine: *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart / Weimar, S. 329-347.
- Gutjahr, Ortrud** (2006): Von der Nationalkultur zur Interkulturalität. Zur literarischen Semantisierung und Differenzbestimmung kollektiver Identitätskonstrukte“, in: Razbojnikova-Fraveta, Maja / Winter, Hans-Gerd (Hrsg.). *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur*, Dresden, S. 91-121.
- Gutjahr, Ortrud** (2010): „Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von den Theoriedebatten zur Analyse kultureller Tiefensemantiken“, in: Heimböckel, Dieter / Honnef-Becker, Irmgard / Mein, Georg / Sieburg, Heinz (Hg.) : *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-) vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*. München, S. 17-39.
- Ha, Kien Nghi** (2010): *Unrein und vermischt. Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen „Rassenbastarde“*, Bielefeld.
- Hall, Stuart** (2000): *Rassismus und kulturelle Identität*, 2. Auflage, Hamburg.
- Han, Byung-Chul** (2005): *Hyperkulturalität. Kultur und Globalisierung*, Berlin.
- Jahn-Sudmann, Andreas** (2009): „Film und Transnationalität – Forschungsperspektiven“, in: Strobel, Ricarda / Ebd. (Hg.): *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*. München, S. 15-25.
- Krekeler, Elmar** (2011): *So lustig können Türken die Integration sehen!* In: *Welt online* vom 13. Februar 2011.
- Lösch, Klaus** (2005): „Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte“, in: Allio-Näcke, Lars / Kalscheuer, Britta / Manzeschke, Arne (Hg.): *Differenzen anders denken*, Frankfurt, S. 26-49.
- Mall, Ram Adhar** (1995): „Kulturelle Begegnungen aus interkultureller Sicht“, in: Karpf, Ernst / Kiesel, Doron / Visarius, Karsten (Hg.): *Getürkte Bilder: zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg: Schüren, S. 63-76.
- Martenstein, Harald** (2011): „Identitätsfragen“, in: *Der Tagesspiegel* vom 13. Februar 2011, [Zugriffsdatum 15. 08. 2014]
- Mecklenburg, Norbert** (2008): *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, München.
- Neubauer, Jochen** (2011): *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu*, Würzburg.

- Peters, Laura** (2012): *Stadttext und Selbstbild, Berliner Autoren der Postmigration nach 1989*, Heidelberg.
- Rettig, Sascha** (2011): „Wir wollen das Gegenbeispiel zeigen: Leute wie unsere Familie, die hier sehr gut leben.“ Ein Gespräch mit Yasemin Samdereli über ihren Film und deutsch-türkische Identitäten, in: <http://www.kinofenster.de/download/monatsausgabe-almanya.pdf>, [Zugriffsdatum: 10. 09 2014], S. 4-5.
- Samdereli, Yasemin** (2011): *Almanya – Willkommen in Deutschland*, 97 Min., Drehbuch: Nesrin Samdereli, DVD (Deutschland).
- Sander, Sabine** (2006): Byung-Chul, Han: *Hyper-kulturalität. Kultur und Globalisierung*. Berlin 2005, in: H-Soz-u-Kult, [Zugriffsdatum: 17.06. 2014].
- Schäfer, Horst** (2013): „Die Chronik der Film-Familie Yilmaz“, in: Josting, Petra / Roeder, Caroline (Hg.): *„Das ist bestimmt was Kulturelles“: Eigenes und Fremdes am Beispiel von Kinder- und Jugendmedien*, München, S.175-183.
- Strobel, Ricarda / Jahn-Sudmann, Andreas** (Hg.) (2009): *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*, München, S. 7-13.
- Tröhler, Margrit** (2007): *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg.
- Wintersteiner, Walter** (2006): *Poetik der Verschiedenheit: Literatur, Bildung, Globalisierung*, Klagenfurt.
- Yildiz, Erol** (2013): *Die weltoffene Stadt. Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*, Bielefeld.