

Ömer Alkın

***Errettung der äußeren Migrationswirklichkeit durch den Film.
Eine polyzentrisch-ästhetische Analyse familialer Tableaus in
den Ehrenmorddramen Die Fremde (D, 2010) und Die Blüte
der Jahreszeit (TR, 2012)***

***Einleitung oder die Frage „Wohin mit der Ästhetik in der Analyse von
Spielfilmen“?***

Filme können Dinge und Zusammenhänge sichtbar machen, die sich sonst im Strom der Wahrnehmungen verlieren. Siegfried Kracauer hatte das in seiner „Theorie des Films“ als Frage so formuliert:

„So merkwürdig es klingt: Straßen, Gesichter, Bahnhöfe usw., die doch vor unseren Augen liegen, sind bisher weitgehend unsichtbar geblieben. Warum?“ (Kracauer 1985 [1964], 459).

Diese Frage, die Kracauer in seiner „Theorie des Films“ im Untertitel auch als Frage nach der „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ ethisch auflädt, lässt sich immer wieder neu stellen. Was liegt vor unseren Augen und bleibt doch stets unsichtbar? Und wo machen Filme welche Regionen dieser Unsichtbarkeit auf welche Weise sichtbar? Eine Gesellschaft, die ihre Wahrnehmungsweisen und ihre Fragen nach der Modulation ihrer sinnlichen Empfänglichkeit nicht ständig neu stellt, ist oft mit der Verkümmern genau dieser Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen konfrontiert, die zuallererst reglementieren, welche Formen von Gemeinschaft möglich werden vgl. (Rancière 2008). Für Jacques Rancière sind es nicht die Subjekte, die durch intentionale Gestaltungen der Welt zu diesen Wahrnehmungsweisen kommen. Es ist „[d]ie Unterteilung der Zeiten und Räume, des Sichtbaren und Unsichtbaren, der Rede und des Lärms“, die „zugleich den Ort und den Gegenstand der Politik als Form der Erfahrung [vorgeben]“ (Rancière 2008, 26). Das Geteilte reglementiert zuallererst, wie sich Gemeinsamkeit und Bezüge, Handlungsfähigkeit und Vernehmbarkeit herstellen. Das heißt, jedem intentionalen Zugriff auf Politik geht ein gemeinsam ästhetisch Geteiltes und Teilendes voraus, das durchzogen ist von seinen Gegenseiten der „Unsichtbarkeit“ und des „Lärms“.

Insofern lässt sich der heuristisch feststellbare Umstand nach dem Aufkommen neuer Populismen und ihrer komplexen Diskursstrukturen vgl. (Schellhöf et al. 2018) auch als Resultat einer Figuration von Wahrnehmungs- und Empfindungsweisen von Menschen verstehen. Berücksichtigt man den medienkulturellen Topos von Walter Benjamin offenbart sich hierin nochmal deutlicher der enge Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und ihrer kulturellen wie historischen Zurichtung, die sich vermittels unserer Existenz (unsere „Daseinsweise“) konstituiert:

„Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt“ (Benjamin 2003, 14).

Damit wird die Frage immer wieder virulent, wie sich im Zuge welcher geschichtlichen Zeiträume die Sinneswahrnehmung wie moduliert hat und welches Gemeinschaftliche sich darin konstituiert. Zugehörigkeit ist demnach nicht nur oder nicht im primären Sinne eine Frage nach frei erwählter Identifikation mit einer imaginären Masse, sondern entlang der Art und Weise reglementiert, in der sich Sehen, Riechen, Fühlen gestaltet und vollzieht. Untersuchbar wird dieses Reglement an ästhetischem Material, womit sämtliche Produkte des Kulturellen zur Analyse zur Verfügung stehen können – und die Kulturwissenschaften behaupten sich als Ort, an dem diese Untersuchungen stattfinden.

Vor dem Hintergrund dieser medienkulturwissenschaftlichen Topoi lassen sich einige Schlussfolgerungen ziehen, die die Dringlichkeit einer Auseinandersetzung mit migrationskulturellen ästhetischen Formen aufzeigen, zu denen ganz besonders auch diejenige nach den spielfilmischen Verhandlungen gehört: hier für den vorliegenden Fall nämlich diejenige nach dem so genannten ‚deutsch-türkischen Kino‘. Wie und wo ziehen sich Schneisen der Un/Sichtbarkeit und der Rede/des Lärms durch die Felder unserer Wahrnehmungen? Zwei medientheoretische Schlussfolgerungen sollen aus diesen Gedanken gezogen werden.

Medientheoretische Präsumtionen

Erstens: Sich mit populärem Film auseinanderzusetzen bedeutet, sich mit besonders reichweitenerhöhten Verfahren der Wahrnehmungsbildung und -modulation zu beschäftigen. Fernseh- und Kinofilme sind, auch in ihren zunehmend komplexen digital vermittelten distributorischen Umständen (ich denke hier an die Mediatheken), in dieser Hinsicht besonders reichweitenerhöhte Formen sich teils millionenfach ereignender Sichtungen, die sich deswegen als grundlegende Ereignisformen von Gemeinschaftsbildung verstehen lassen. Indem sich also diese Sichtungen der Filme ereignen, arbeiten sie mit an den Formen möglicher Wahrnehmungen, Sichtbarkeiten und den sich daraus ergebenden sinnlichen Distributionen, die die Weisen der Gemeinschaftsbildung konstituieren.¹ Erst im Versichern mit den Bildern, Tönen und ästhetischen Artefakten entstehen Räume der Gemeinschaft, die sich wiederum in weiteren unentwegten ästhetischen Prozessen aktualisieren und verfestigen: in den intersubjektiven Begegnungen, im medialen Konsum, in den unentwegten Denk- und Bewusstseinsprozessen. Massenmedien sind also nicht nur irgendwelche Kommunikationsmittel, die bestimmte Inhalte und Bilder vermitteln, die unser Handeln determinieren und beeinflussen. Vielmehr arbeiten die Weisen der ästhetischen Gestaltetheit unserer Welt und die vielzähligen Prozesse daran mit, wie sich Wahrnehmungen und Empfindungen vollziehen, mit denen überhaupt erst Vernehmbarkeit von irgendwie geartetem Sinn vollziehen kann. Den untersuchungstechnischen Weg der medienästhetischen Verfasstheit von Filmen und Bildern auszusparen bedeutet, eine konstitutive Dimension medialer Beschaffenheit auszublenden – ohne die diese ‚Beschaffenheiten‘, man könnte auch Materialitäten sagen, eigentlich kaum zu denken sind. In Abwandlung an eine bildtheoretische Prämisse des Bildwissenschaftlers und Theoretikers der Visuellen Kultur², W.J.T. Mitchell, formuliert: Sinn formiert sich für uns nicht nur in der Weise, wie wir uns

¹ Zahlreiche und daran anschließende Überlegungen konkret zum deutsch-türkischen Kino finden sich auch in (Lehmann 2017) und (Kilerci und Lehmann 2018). Weiterführend zu diesen Fragen siehe hierzu auch meine im Erscheinen begriffene Dissertationsschrift „Polyzentrisierung des deutsch-türkischen Kinos. Filmische Konstruktionen der Migration im türkischen High-Yeşilçam-Kino der 1970er Jahre“.

² Bei der visuellen Kultur handelt es sich um ein wissenschaftskulturelles Projekt, das sich in den 1990er Jahren initiiert hat und sich als interdisziplinäres Projekt versteht, bei dem die Untersuchung von ‚Visualität‘ und ‚Sehen‘ in all seinen Facetten im Erkenntnisinteresse steht, vgl. (Holert 2005).

kommunikativ darauf verständigen, weil wir soziale Tiere sind und einander versichernd determinieren, was wie sinnvoll ist und was nicht. Sinnlichkeit konstituiert sich vielmehr entlang all der Register, in denen unsere Sinne einander versichernd fungieren – womit wir wieder bei Rancière wären. Oder in Mitchells Worten im Hinblick für das Sehen selbst konkreter formuliert:

„Nicht nur sehen wir, wie wir sehen, weil wir soziale Tiere sind, sondern unsere Übereinkünfte nehmen die Form, die sie haben, auch an, weil wir sehende Tiere sind“ (Mitchell 2008, 325–26).

Zweitens: Eine Auseinandersetzung mit populären Filmen darf sich somit nicht nur den Diskursen und Repräsentationen widmen, die sich in dessen Umfeld generieren. Vielmehr gilt es auch, ästhetische Variablen in den Vordergrund zu rücken, mit denen sich zuallererst verstehen lässt, wie sich Sinn im/durch/mit Film formiert. Während kommunikationswissenschaftlich orientierte Ansätze mit stabilen Größen wie Subjekt, Medium, Inhalt, Form, Botschaft, Wirkung, Reaktion beschäftigen, geht eine ästhetisch interessierte medienkulturwissenschaftliche Auseinandersetzung davon aus, dass diese Größen im Zusammenhang des Films analytisch zurückzunehmen und ihr jeweiliges Verhältnis untersuchungsspezifisch zu bestimmen ist. Will man also dem Zusammenhang zwischen Film und den Weisen gesellschaftlicher Wahrnehmung näher nachgehen, gilt es, sich dem filmischen Material im Sinne eines „epistemischen Dings“ (Rheinberger 1992), (Spöhrer 2016) jenseits repräsentationsorientierter Ansätze und diesseits spezifischer medialer Eigenlogiken des Films zu widmen.

Zwischenresümee

Filme sind nicht nur Repräsentationen einer vorgängigen Wirklichkeit. Es sind auch Wahrnehmungsweisen in Filmen reglementiert. Sie kombinieren und denken neue Zusammenhänge, entwerfen ästhetische Räume und Zeiten, Gefühle, Atmosphären, Erinnerungen. Insofern stehen sie nicht nur in einem veräußerbaren Verhältnis zur Welt. Ihr Verhältnis zum Leben ist ein weitaus grundsätzlicheres, das sie vielmehr als mannigfache Dopplungen des Lebens (Bilder) verstehen lässt. Als „Fiktionen“ entwerfen sie Ansichten und Weisen des Neudenkens der Welt, ja lässt sich mit ihnen eine „multiple Ontologie der Welt“ (Latour 2014) denken, in denen Fiktionen nicht einer davon getrennten Wirklichkeit gegenübergestellt sind vgl. (Rancière 2008, 26), (Latour 2014).

Innen und Außen, An- und Abwesenheit, Signifikant und Signifikat alleine genommen sind konstitutive, aber für sich genommen nur reduktive Kategorien im Hinblick auf die filmische Medialität.

Filme entwerfen Sichtbarkeiten, ziehen Schneisen in den materiellen Strom, und formen eine neue Innigkeit, Verbindungen und Verknüpfungen mit und zu ihr. Verknüpfungspunkte zwischen geistesphilosophischen sowie neurowissenschaftlichen Fragestellungen mit Überlegungen zu Filmtheorien zeigen die weitere Vielfältigkeit der Relationalität zwischen Film und Leben auf sowie die komplexe Relationalität ihres Verhältnisses zum Bewusstsein vgl. (Elsaesser und Hagener 2011). Mit Kracauer lässt sich diese Relationalität noch von ihrer erfahrungsgeprägten Dimension herdenken. Daher nochmal mit Kracauer formuliert:

„Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten. Er hilft uns in wirklicher Weise, die materielle Welt mit ihren psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken. Wir erwecken diese Welt buchstäblich aus ihrem Schlummer, ihrer potentiellen Nichtexistenz, indem wir sie mittels der Kamera zu erfahren suchen. Und wir sind imstande, sie zu erfahren, weil wir fragmentarisch sind. Das Kino kann als ein Medium definiert werden, das besonders dazu befähigt ist, die Errettung physischer Realität zu fördern. Seine Bilder gestatten uns zum ersten Mal, die Objekte und Geschehnisse, die den Fluß des materiellen Lebens ausmachen, mit uns fortzutragen“ (Kracauer 1985 [1964], 460–61).

Mehr als nur Medienästhetik: Zur Untersuchungsnotwendigkeit populärer Formen des Films

In Anbetracht dieser medienkulturwissenschaftlichen Überlegungen ist es erschütternd, wie wenig sich die Forschung einer systematisierten und medientheoretisch ambitionierten Auseinandersetzung populärer Formen von Medialisierungen gewidmet hat und widmet, die sich in einem Kontext situieren ließen, der sich besonders durch das Feld der Transnationalität ergibt. Einem ganz bestimmten Bereich dieser transkulturell geprägten, populären Formen widmet sich der vorliegende Essay: dem, was im öffentlichen wie wissenschaftlichen Diskurs gemeinhin als ‚deutsch-türkisches Kino‘³ bezeichnet

³ Zur problematisierenden ethnisierenden Dynamik dieser Bezeichnungspraxis siehe (Turan 2017).

wird. Inzwischen beschäftigen sich neben dem englischsprachigen auch im deutschsprachigen Raum vermehrt Wissenschaftler/innen mit dem Phänomen.⁴

Dabei bestehen zwar kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen dazu, doch sie sind durch eine Art transnationaler Blindheit charakterisiert. Deutsch- und englischsprachige Forschungen beziehen die in der Türkei hergestellten Filme zur türkisch-deutschen Migration nicht ein vgl. (Alkın 2015a) – und auch im türkischsprachigen Forschungsdiskurs zu den Filmen der deutsch-türkischen Migration besteht ein blinder Fleck. Darin ist nämlich entweder von einem so genannten ‚türkischen Emigrationsfilm‘ (*türk dış göç sineması*) die Rede, der deutsche Produktionen völlig außer Acht lässt; oder im Forschungsdiskurs wird das so genannte ‚deutsch-türkische Kino‘ als separates Feld betrachtet, in dem den in der Türkei hergestellten Filmen kein inklusiver Ort eingeräumt ist. Filme aus der Türkei, die sich mit Migration auseinandersetzen, finden also wiederum in den Forschungsdiskursen zum ‚deutsch-türkischen Kino‘ keine Verhandlung. Diese Nicht-Inklusion und Defizite im Hinblick auf die Erzeugung eines umfassenden Filmkorpus zeigen auf, dass es in dem Feld interkultureller Kompetenzen fehlt, die es erlaubten, türkische Emigrationsfilme und türkisch-deutsche Filme zusammenzudenken: dass diese gegenseitige Ausblendung ausgerechnet in Anbetracht eines Forschungsobjekts geschieht, das Migration betrifft, also genau jene grenzüberschreitende Bewegung, die nationalkonzeptuelle Formen suspendiert und herausfordert, verleitet zu weitergehenden Überlegungen nach dem Stellenwert insbesondere des Türkischen in diesen filmkulturellen Fragen. Diese wurden an anderen Stellen schon erörtert vgl. (Alkın 2016), (Alkın 2015b).

Polyzentrisch-ästhetisch analysieren

Der vorliegende Aufsatz versteht sich als Angebot für eine Erarbeitung und beispielhafte Umsetzung einer, den türkischen Film inkludierenden und den filmästhetischen Status der Filme ernst nehmenden Analyse, die zwei zentrale Verfahren verknüpft: eine filmästhetische Auseinandersetzung und eine transkulturell sensible, vergleichende Untersuchung zweier Filme, die die Notwendigkeit nach einer Auflösung der binären Einteilung der Filme nach ‚deutsch-türkisches Kino‘ und ‚türkischer Emigrationsfilm‘ illustriert. Einen

⁴ Mehr zum Forschungsstand und zu aktuellen sowie vergangenen Forschungsprojekten zum deutsch-türkischen Kino vgl. (Alkın 2017).

solchen Ansatz habe ich an anderer Stelle als polyzentrische Untersuchungsperspektive von Migrationskinematographien schon vorgestellt.⁵

Aufgrund der begrenzten Entfaltungsmöglichkeiten an dieser Stelle⁶ wird sich die Untersuchung auf Kernmomente der beiden untersuchten Filme konzentrieren. Der Aufsatz steht damit in einer Fortsetzungslinie zu dem Artikel „Re-Writing Turkish-German Cinema: Turkish Emigration Cinema“ (Alkın 2015b), in dem Ansätze und Grundüberlegungen zu den oben genannten Thesen schon formuliert sind, der aber eine medienästhetisch motivierte Analyse noch ausspart, die jetzt hier nachgeholt werden soll.

Damit soll nicht insofern essentialisierend argumentiert werden, als dass behauptet würde, dass es den türkischen Film gäbe und dass es den deutsch-türkischen Film gäbe und dass beide deswegen different seien, weil sich in ihnen ein nationales Wissen kulminierte. Das wäre eine essentialisierende Ethnisierung vgl. (Turan 2017). Vielmehr geht es mir darum zu zeigen, dass es lohnt, bei der Untersuchung des Genres des deutsch-türkischen Kinos eine interkulturelle Sensibilität im Hinblick auf die Bestimmung des Filmkorpus an den Tag zu legen, die es ermöglicht, Filmproduktionen zur türkisch-deutschen Migration auch aus türkischen Produktionszusammenhängen zu berücksichtigen, die in Forschungsdiskursen bislang noch ausgespart werden. Möglich wird eine solche Sensibilität, wenn man die Welt nicht als von nationalen Grenzen bestimmte Figuration begreift, sondern als eine, deren materielle Beschaffenheit sich durch die Perspektive ergibt, die man einnimmt. Versteht man die sich vollziehende Migration auf der Welt zwischen den Ländern Türkei und Deutschland als eine permanent sich durchdringende Bewegungsform, könnte man seine angenommene Perspektive auf diese Welt auch als eine polyzentrische Perspektive denken: eine Perspektive, die das Zentrum eines ‚deutsch-türkischen Kinos‘ nicht in Deutschland und auch nicht in der Türkei und auch nicht nur zwischen ihnen ausmacht, sondern eine

⁵ Siehe meine im Erscheinen begriffene Dissertation „Polyzentrisierung des deutsch-türkischen Kinos. Filmische Konstruktionen der Migration im türkischen High-Yeşilçam-Kino der 1970er Jahre“.

⁶ Damit gemeint ist, dass filmanalytische Untersuchungen extensiven Schreib- und Bildraum einfordern, der im materialbegrenzten Medium des wissenschaftlichen Zeitschriftenartikels oftmals nicht unbedingt extensiv genug ausgelegt erscheint, weshalb auch zunehmend multimediale Publikationsformen im medienwissenschaftlichen Kontexten populär werden, die textreduktivere Formen der analytischen Auseinandersetzung am Material möglich machen.

Perspektive, die Migration als eine Bewegungslinie auf einer sich unterschiedlich plastisch ausdehnenden Welt imaginiert, die permanent auf der kartierten Welt zwischen diesen und vielen anderen je unterschiedlichen Verbindungslinien unentwegt flimmert.⁷

Das bedeutet nicht, kulturell relativierend zu argumentieren. Sehr wohl behauptet wird mit dieser Forderung nach einem inklusiven Modell deutsch-türkischen Kinos, dass es sehr spezifisch zirkulierende Wissens- und Wahrnehmungsformen gibt, die sich weit über das hinaus erstrecken, was als deutsch-türkisches Kino angenommen wird. Konkret für die Untersuchungsfrage bedeutet das, anzuerkennen, dass es sehr wohl kulturell sich stabilisierende und prozesshaft zu verstehende Unterschiede dahingehend gibt, wie bestimmte Konzepte wie Migration, Ehre/Ehrenmord, Vorstellungen von Geschlechterdifferenz sich tradieren, differenzieren und stabilisieren, und dass solche Unterschiede auch auf der Ebene der ästhetischen Konstruktionen der Filme bestehen.

Zum Status des „Ehrenmords“ im deutsch-türkischen Kino

Weil die zu untersuchenden Filme auf ein Motiv rekurren, das besonders effizient in die Filmgeschichte des deutsch-türkischen Kinos eingewoben ist, sollen hier kontextualisierende Gedanken zum Status des ‚Ehrenmords‘ in der Filmkultur expliziert werden. Geprägt durch die Diskursfigur des ‚Ehrenmords‘ ist die Geschichte des Films zur transnationalen Migration zwischen der Türkei und Deutschland also ganz besonders. Sozialwissenschaftlich (Yazgan 2014) und auch psychologisch (Kizilhan 2006) motivierte Arbeiten haben sich mit dem Phänomen beschäftigt, wobei es eine Leistung repräsentationskritischer und postkolonialtheoretischer Untersuchungen ist, dass diese Diskursfigur in ihrer orientalisierenden Funktion als Technik der westlichen Souveränitätsbildung entlarvt werden konnte: Dadurch dass das Türkische und/oder Islamische als eine archaische Gegenkultur entworfen wird, die an ihrem patriarchalischen Soziostruktur des Ehrenkodex festgemacht wird, entsteht das Westliche Eigene als modern und überlegen vgl. (Schaffer 2008), (Brauerhoch 1995), (Turan 2017), (Ezli 2009). Diese wissenschaftliche Operation der Entlarvung des Status des Ehrenmords in den Filmen wurde sicherlich erst möglich in repräsentationskritischen Ansätzen zum deutsch-türkischen Kino: Analysen von

⁷ Zum Konzept der ‚polyzentrischen Ästhetik‘ siehe (Stam und Shohat 2002) und zum Konzept einer ‚flexiblen Geographie‘ siehe (Nagib 2006).

Filmen, die die Unterdrückung/Unterdrücktheit migrantischer Frauen zeigten, haben stets auf das befremdende Moment abgehoben, in dem das Deutsche/Westliche in den deutschen Filmen⁸ als realisierte Erlösungsphantasie die Frauen aus ihrer Misere befreit: In Hark Bohms *Yasemin* (1988) befreit der deutsche Freund Jan die junge Frau auf seinem Motorrad vor der drohenden Zwangsverheiratung; in Feo Aladağs *Die Fremde* hilft der Liebhaber Stipe über den unüberbrückbaren Zwist mit der Deutsch-Türkischen Umay und ihrer Familie hinweg, die sich für das unehrenvolle Verhalten der eigenen Tochter, ihren gewalttätigen Ehemann aus der Türkei verlassen zu haben, zum Ehrenmord an ihr entschließt.⁹

Doch nicht immer ist eine deutsche männliche Retter Figur in den Ehrenmorddramen die erlösende Instanz: Im Vorgänger-Videofilm zu Bohms *Yasemin*, der Film *Aufbrüche* (1985), flieht die junge Esma vor der Zwangsverheiratung in ein Frauenhaus und entwickelt in einem Fotogeschäft eine Beziehung zu dem dort arbeitenden deutschen Jan. Als dieses Unverständnis für Esmas gewisse Sehnsüchte nach ihren türkischen kulturellen Interessen entwickelt, treibt dieser Umstand die beiden auseinander. Die Liste an Filmen, in denen Frauen als Opfer ihres patriarchalischen Umfelds dastehen, lässt sich noch weiter fortsetzen: In Tevfik Başers *Abschied vom falschen Paradies* (1989) landet Elif im Gefängnis, weil sie aus Selbstschutz ihren gewalttätigen Ehemann tötet; in Rolf Schübels zweiteiligem Epos *Zeit der Wünsche* begeht der Ehemann der nach Deutschland fliehenden, verheirateten Melike Ehrenmord an seiner Frau; in Su Turhans *Ayla* (2009) gerät die gleichnamige Protagonistin in einen Gewissenskonflikt, als ihr Freund sich als Ehrenkodex-getriebener Mann entpuppt, der die Scheidung seiner Schwester nicht akzeptieren will.

Dieser Riege an Filmen stehen mehrere Filme gegenüber, die in türkischen Produktionszusammenhängen zu der Thematik realisiert wurden. Zwar lässt sich die Thematik des Ehrenmords als durchgängiges Motiv türkischer Filmgeschichte feststellen (Özgüç 2000, 379–84), doch im Kontext transnationaler Migration sind dezidiert Handan İpekçis *Saklı Yüzler* (2007) und der hier genauer zu untersuchende *Mevsim Çiçek Açtı* (*Blüte der Jahreszeit*)

⁸ Alle genannten Filme lassen sich als deutsche Produktionen insofern verstehen, als dass sie mit finanzieller Förderung aus Deutschland hergestellt wurden.

⁹ Die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit nach der Nennung von Ehrenmorddramen. Eine dezidierte Untersuchung des Filmgenres bleibt bislang Forschungsdesiderat.

(2012) als Produktionen zu nennen, die für die Frage des Ehrenmords auf transnationale und diasporische Zusammenhänge abheben. Zwei Filme, ein in vornehmlich deutschen¹⁰ und ein in türkischen Produktionszusammenhängen hergestellter Film, sollen vergleichend analysiert werden, um damit das Konzept polyzentrisch-ästhetischer Analysen umzusetzen. Hypothese ist, dass eine solche kulturdifferent-sensitive, epistemologische Sicht Erkenntnisschichten freilegt, die sich in einer monoperspektivischen Sicht auf das deutsch-türkische Kino (nur deutsche Filme) kaum feststellen ließen.

Ehrenmorddrama polyzentrisch: *Die Fremde* (D, 2010) und *Die Blüte der Jahreszeit* (TR, 2012)

Im Untersuchungsfokus sollen hier konkret Aladağs *Die Fremde* sowie Ali Levent Üngörs *Die Blüte der Jahreszeit* stehen. Dies aus mehreren Gründen: Beide Filme konstellieren eine alleinerziehende Mutter sowie ihr Kind als Protagonisten (circa drei- bis vierjähriger Sohn in *Die Fremde* und circa sieben- bis achtjährige Tochter in *Die Blüte der Jahreszeit*). *Die Fremde* erzählt konkret von der Rückkehr der Deutsch-Türkin Umay und ihrem Sohn Cem zu ihrer Familie nach Deutschland und ihr Bemühen nach familialer Anerkennung für ihre Entscheidung nach der dauerhaften Trennung von ihrem gewalttätigen Mann aus der Türkei. Als ihre Familie das nicht akzeptiert, flüchtet Umay ins Frauenhaus. *Die Blüte der Jahreszeit* erzählt parallel dazu von der Türkin Çiçek, die invers zu *Die Fremde*, aus der Türkei nach Deutschland gekommen ist und nun mit ihrer Tochter in Deutschland lebt. Auch sie flüchtet in ein Frauenhaus, weil ihr in Deutschland sozialisierter und in kriminellen Milieus verkehrender Ehemann ihr gegenüber äußerst gewalttätig ist. In beiden Filmen lässt sich die auch in unzähligen anderen Ehrenmorddramen angelegte Figur des gewalttätigen Ehemanns der Protagonistin wiederfinden. In beiden Filmen vollzieht sich die Handlung im Setting Deutschland und mit einer szenischen Anlage, in der die Frauen im Frauenhaus gezeigt werden. Beide Filme entstehen fast zu derselben Zeit. Beide Filme sind nationalgeförderte Filmproduktionen. Die Filme haben jedoch nicht nur viel gemeinsam, sondern differieren in vielerlei Hinsichten. So ist in *Die Blüte der Jahreszeit* die Protagonistin eine aus

¹⁰ *Die Fremde* hat in Produktionshinsicht eine besondere transnationale Komplexität auf sich genommen und Produktionsfirmen und Schauspieler_innen sowohl aus Deutschland als auch aus der Türkei besetzt. Dennoch resultieren nahezu alle Förder- und Finanzierungsmittel des Films aus deutschen Förder- und Finanzierungsquellen.

der Türkei angeheiratete und nun in Deutschland lebende Frau, während in *Die Fremde* die Protagonistin eine aus Deutschland angeheiratete Frau ist, die in die Türkei emigriert ist. Zudem sind die beiden Figuren von je unterschiedlichen erzählerischen Schwerpunkten getragen: In *Die Fremde* steht der innerfamiliale Konflikt zwischen einer Frau im Mittelpunkt, die für ihre Akzeptanz in der Familie nach ihrer Entscheidung der Selbstbestimmung kämpft.¹¹ Damit lässt sich *Die Fremde* als Film verstehen, der die Kritik nach der gesellschaftlichen Konstituierung durch den Ehrenkodex am Beispiel von Umays Schicksal verhandelt.

In *Die Blüte der Jahreszeit* ist der Film zwar durchzogen von den Rachegelüsten des brutalen Ehemanns, seine Ehefrau Çiçek zu ermorden, weil er sie verantwortlich für seinen Statusverlust in seiner Mafiacrew verantwortlich macht, sprich: Er will Wiederherstellung seiner männlichen Ehre durch die Zurechtweisung oder Tötung seiner Ehefrau (Ehrenmord) wiedererlangen. Doch der Film ist weniger auf eine ähnliche Kritik gesellschaftskonstitutiver Momente des Ehrenmords bedacht, als vielmehr auf den diskursiven Entwurf eines gesellschaftlichen Spektrums, das entlang der Geschlechterdifferenz von Mann und Frau Haltungs- und moralische Lebensmodelle nicht nur filmisch verhandelt, sondern auch nahelegt. Der Film handelt von dem Schicksal der Türkin Çiçek (dt. ‚Blüte‘), die gemeinsam mit ihrer Tochter Mevsim (dt. ‚Jahreszeit‘) nach einem brutalen Übergriff ihres Ehemannes ins Frauenhaus gebracht wird. Von da an versucht ihr Ehemann Nazmi, die Frau ausfindig zu machen und sie für die Konsequenzen der polizeilichen Anzeige zu rächen. Nicht nur verliert Nazmi nämlich sein Ansehen in seiner Mafiacrew, die ihn für sein Verhalten diskreditiert. Auch bei seinem Vater fällt Nazmi durch. Während Çiçek und ihre Tochter im Frauenhaus sich eine neue, angenehmere Existenz aufbauen (neue Freundinnen im Frauenhaus und die Entwicklung einer einfühlsamen Beziehung zu dem Taxifahrer Asaf), transformiert sich Nazmis Mafiacrew moralisch so, dass ihr Anführer aussteigt und das Geschäft Nazmi und seinen Kollegen überlässt. Durch diese unerwartete Wendung in Nazmis eher von Enttäuschungen geprägten Leben sieht er sich so stark, dass er seine männliche Ehre durch den Mord von Çiçek wiederherstellen zu können glaubt. Dass *Die Blüte der Jahreszeit* in seiner sowohl ästhetischen, erzählerischen wie auch inszenatorischen Hinsicht eher an fernsehfilmische Formate erinnert, liegt

¹¹ Interessant wäre es, die Filme des deutsch-türkischen Kinos vor dem Hintergrund eines Analysemodells zu bewerten, dass die Konflikte darin als intergenerationelles Problem versteht. Weitere Überlegungen zu diesem Desiderat siehe Alkin (2018b).

hierbei an der entsprechend kunstlichtarmen videooptischen Gestaltung des Bilds, dem dialoglastigen Drehbuch sowie fehlenden dramaturgischen Stringenzen begründen. Dadurch lässt sich *Die Blüte der Jahreszeit* in seiner Herstellungsmodalität als eine Form des modernen Post-Yeşilçam-Kinos¹² evaluieren (Populärfilm). Doch zurück zur inneren Logik der beiden Filme:

Prä-kurs auf Repräsentationsmodi I: Modulationen von ‚Gut‘ und ‚Böse‘

Beide Filme konstruieren, medienethisch gesprochen, nicht nur eine gemeinhin ambigüe Perspektive auf ihren entworfenen Gegenstand (Ehrenkodex), sondern offenbaren auch in ihren narrativ vermittelten und ästhetisch umgesetzten Diskursprogrammen normative Evaluierungen gesellschaftlicher Sachverhalte. Für *Die Blüte der Jahreszeit* gesprochen: Der Film zeigt sich weniger als handlungstragender Film, sondern vielmehr als eine Art Geschlechterfilm, der die gesellschaftlich entworfenen Rollenmodelle entlang der binären Geschlechterdifferenz besonders dialoggetragen diskursiviert. Scheinbar normatives gesellschaftliches Wissen über Frauen und Männer und ihre gesellschaftlichen Rollen werden in besonders diskurskonkrete moralisch getragene Dialoge und situative Momente eingebunden, in denen stets auch Nebenfiguren in den Mittelpunkt geraten wie die Mitglieder der türkischen Mafia sowie die Frauen im Frauenhaus oder die Taxifahrer. Diese Haltung des Films, seine Aufmerksamkeit (Erzählzeit) besonders auf das Spektrum der Nebenfiguren zu verteilen, rückt ihn eher in die genremäßige Nähe einer episodisch gestalteten Milieustudie.

Die Fremde hingegen thematisiert die Dilemmata einer um Selbstbestimmung kämpfenden Deutsch-Türkin und ihrer Familie, die von den ehelichen Trennungs- und den familiären Anknüpfungsgesuchen ihrer Tochter nichts wissen will. Die Protagonistin Umay flieht vor ihrem gewalttätigen Ehemann aus der Türkei mit ihrem Sohn zu ihrer Familie in Deutschland und hofft auf deren Akzeptanz nach ihrer Trennung. Diese erzwungene Trennung und unabgesprochene Mitnahme des Sohnes nach Deutschland zerstören das mit dem Ehrbild versehene Selbstbild ihres Vaters Kader Arslan und der anderen – aber auch das Ansehen der Familie in der weiteren Gemeinde. Durch ihr unabgesprochenes Verhalten danach, ihren Ehemann zu verlassen, belastet sie sowohl die in Istanbul lebende Familie ihres Ehemannes als auch ihre eigene in

¹² Zum Konzept Post-Yeşilçam siehe auch (Alkın 2018a).

Deutschland lebende Familie, unter anderem durch die Gefährdung der Hochzeit ihrer Schwester.

Einige Kritiken haben zwar darauf abgehoben, dass *Die Fremde* weniger mit der spielfilmischen Dichotomie von „Gut“ und „Böse“ operiere, sondern die Dilemmata besonders differenziert herausstelle (vgl. Gramling 2012, 36–37). Doch zahlreiche Darstellungsqualitäten verteilen die Identifikationsressourcen so, dass eine Solidarisierung mit der Protagonistin und damit den als westlich angenommenen Werten (unabdingbare Selbstbestimmung) favorisiert bleibt. *Die Fremde* nimmt im Vergleich zu *Die Blüte der Jahreszeit* keine objektivere Haltung ein, sondern verlagert die Art und Weise des Umgangs mit Identifikationen so, dass diese weniger eindeutig ausfallen als es im erstgenannten Film der Fall ist: Als Protagonistin, deren Leidensweg uns affektiv durch die filmischen Konstruktionen nahegelegt wird, identifizieren wir uns ganz im Sinne eines plotgetriebenen Dramas mit ihrer Figur. Diese Beschreibung des Darstellungsmodus von *Die Fremde* wäre jedoch zu vereinfachend.

Aladağs Werk ist ein Film, der sich von anderen Filmen des Genres abhebt, obwohl er die orientalisierende und damit rassialisierende Fortsetzungslinie des Ehrenmords thematisierenden Betroffenheitskinos konstituiert. David Gramling versucht diesen Sonderstatus des Films durch ein semiotisches Modell zu begreifen, das er bei Roland Barthes entlehnt. Dadurch, dass *Die Fremde* einen „mythical realism“ produziere, der sich nicht in dem Konnotationsmodell von Barthes erschöpfe, verfüge der Film über ein „uncanny surplus“ (Gramling 2012, 33), eine Bedeutungsebene, die sich im weiten Feld des Unbewussten niedersetze. Dieser sei das Resultat eines konnotativen Entzugs, einer Verarmung („Poverty“ Gramling 2012, 38) der Bedeutsamkeitsebene, ein „orthodox regime of signifiers rather than an illustration of orthodox signifieds“ (Gramling 2012, 36). Damit gemeint ist, dass *Die Fremde* sowohl auf Dialogebene als auch auf erzählerischer und ästhetischer Ebene durch einen gewissen Purismus und Reduktionismus gekennzeichnet sei, der die Konnotationsebene umso mehr mythisiere. Diese deutende Einschätzung, die empirisch noch am Film zu verifizieren wäre (durch qualitativ-quantitative Aufstellungen der Facetten jenes „orthodoxen Regimes an Bezeichnendem“), soll hier zugunsten der Fokussierung eines einzelnen Untersuchungsaspekts in beiden untersuchten Filmen nicht weiter interessieren, sondern allenfalls als textanalytisch motivierte Untersuchungsmöglichkeit kurz erwähnt bleiben.

Durch aktuelle filmwissenschaftliche Einwände gegenüber textuellen Verständnissen von Filmen wird jedoch deutlich, dass es in der analytischen Auseinandersetzung mit dem sinnproduzierenden Potential der Filme nicht ausreicht, sich auf die Narration zu konzentrieren. In dieser Ebene wären *Die Fremde* und *Die Blüte der Jahreszeit* tatsächlich nur Glieder in der Kontinuitätskette des Betroffenheitskinos. Es sind die ästhetischen Umgangsweisen und die sich in ihnen verwirklichende filmmediale Eigenlogik, die einen Sinnüberschuss geradezu produziert und den Weg dafür ebnet, von deterministischen Lesarten repräsentationskritischer Analysen wegzukommen, die hier im Artikel zunächst noch bemüht werden müssen. Sie sind hier nicht essentiell für kulturanalytische Argumente, sondern allenfalls notwendig, um die These von der epistemischen Multiplizität aufzuzeigen: dass durch die Inklusion von türkischen Filmen in kulturwissenschaftliche Überlegungen zum deutsch-türkischen Kino eine solche Multiplizität möglich wird.

Die bislang zum Ausdruck kommende Nähe und Differenz der beiden Filme in plottechnischer Hinsicht als Ausgangspunkt nehmend werde ich also zunächst noch weitere storytechnische und filmkommunikative Spezifika und einige wenige Differenzen evaluieren. Meine Überzeugung ist es, dass aus dieser differenzorientierten vergleichenden Sicht, die epistemische Vielfalt und Unterschiedlichkeit kulturellen Wissens deutlich wird, die sich in beiden Filmen zum Themenkomplex der Konstruktion von als Migrationsanderen konzipierten Subjekten herausstellen lässt. Dabei geht es jedoch nicht darum, lediglich die Differenzen in Repräsentationshinsicht sichtbar zu machen, sondern mit einigen analytischen Beispielen auf die untersuchungstechnische Notwendigkeit nach filmtheoretisch gesättigten filmästhetischen Untersuchungen hinzuweisen und diese an einem Beispiel (Esstisch- und Wohnraumszenen) aufzuzeigen. Denn nicht nur die zirkulierenden Repräsentationen und ihre Konstruktionen von Wirklichkeit determinieren die geteilte Welt, sondern die Weisen, in denen diese Filme überhaupt das Sinnliche verfügbar machen, modulieren und ermöglichen.

Polyzentrisch analysieren: Analyse transkultureller epistemischer Vielfalt

Diskursstrukturen, die den Ort des Ehrenmords oder der Konstruktionen von Männern und Frauen im türkischen Film markieren (bei *Die Blüte der Jahreszeit* bleibt fraglich, inwieweit der männliche Hass überhaupt durch Motive getragen ist, die mit dem Ehrenkomplex zusammenhängen)

verkomplizieren die Analysestrukturen im deutsch-türkischen Filmkontext und nötigen zur transkulturellen Auseinandersetzung, in der auch die in der Türkei zirkulierenden Wissens- und Wahrnehmungsformen zu befragen sind. Gemeinsam haben die beiden Filme ihre Kritik am Ehrenmord. Im einen (*Die Fremde*) taucht der Ehrenkodex als konstitutiver gesellschaftlicher Zwang einer türkischen Familie auf, im anderen als Motivator für einen identitätskonstitutiven Hasskomplex von Männern: In *Die Blüte der Jahreszeit* wird Çiçeks beste Freundin vor den Augen all ihrer Freunde von ihrem Ehemann niedergeschossen. Musa, der älteste Taxifahrer, in dessen Armen die erschossene Frau landet, schreit dem Ehemann hierauf aus dem Offscreen „şerefsiz“ zu: Ehrenloser. Der Umstand, dass ein hier repräsentierter anderer türkischer Mann dem Mörder einer Frau, der ebenfalls als türkeikulturell Zugehöriger konzipiert ist, die Ehre abspricht, lässt es nicht mehr zu, die Repräsentation türkischer Männer auf ein einziges Rollenmodell festzulegen. Während in *Die Fremde* alle repräsentierten Männer türkischer Herkunft unbedingt in die Handlungsstrukturen des Ehrenkodex einbezogen sind oder werden, verteilen sich in *Die Blüte der Jahreszeit* die moralischen Verwerfungen zwar immer noch am Ehrenkodex. Allerdings ist dieser nicht nur durch die Verteilung der Ehre auf die sexuellen Handlungsstrukturen der Frau bezogen, sondern Ehre besteht als alle gesellschaftlichen Bereiche durchziehender Verhaltens- und Vorstellungskodex. Als solcher gesellschaftsdurchdringender Komplex wurde der Kodex auch generell in ehrentheoretischen Auseinandersetzungen angenommen und so hatte beispielsweise auch Pierre Bourdieu das Ehrkonzept („nif“ und „hurma“) an den Kabylen (Bourdieu 2009)¹³ als kulturkonstitutives Element untersucht. Festzuhalten bleibt also, dass *Die Blüte der Jahreszeit* eine Binnenperspektive entwirft, in der die migrantischen Hauptfiguren nicht nach der Weise ihrer Integriertheit evaluiert sind. Alle Figuren sprechen türkisch, bekennen sich zu türkischen heimatlichen Gefügen. Fragen und Diskurse der Integration sind nicht als essentielles Merkmal thematisiert. Etwas übertrieben formuliert: So oder anders hätte der Film auch in der Türkei spielen können. In *Die Blüte der Jahreszeit* findet die Zuschreibung moralischer Qualitäten von ‚Gut‘ und ‚Böse‘

¹³ Hierbei ist darauf zu achten, dass die Struktur der Ehrenkodizes keineswegs nur auf so genannte ‚archaische‘ Gesellschaften zurückzuführen ist. Ansonsten würde man zu einer Dichotomie von modernen und archaischen Gesellschaften zurückkommen, die so auch ethnologisch kaum haltbar ist vgl. (Vogt und Zingerle 1994).

so auch entlang von imaginierten Rollenmodellen statt, die sich nicht mehr ethnisch, sondern allenfalls sozialspezifisch (kriminelles Milieu) oder charakterspezifisch (gute und schlechte Menschen) rückbinden lassen. „The burden of representation“ (Mercer 1990) in *Die Blüte der Jahreszeit* folgt keiner ethnisierten Aufteilung. Bei allen Figuren handelt es sich um solche, deren Migrationsandersheit nicht betont wird und die allenfalls als migratorisch versetzt konzipierte Figuren auftauchen können.

In *Die Fremde* bleiben Diskurselemente zurück, die doch auf Fragen von Mehr- und Minderheit abheben. So wird die Dichotomie von modern und archaisch/traditionell figurenrepräsentativ und teils ethnisiert und teils weniger ethnisiert verhandelt. Das zeigt sich beispielsweise in dem Dialog zwischen Umays Vater und der modernen Geschäftsfrau Gül. Umays Arbeitgeberin setzt sich für sie bei ihrem Vater dafür ein, dass dieser sie wieder in die Familie aufnehme. Ihre Chefin steht als moderne, erfolgreiche türkisch-deutsche Frau da, die selbst beim Besuch der Arslans nicht von ihrem Businessdress ablässt. Hier verteilt sich der Zwist zwischen traditionell (Umays Vater Kader) und modern (Gül) nicht auf der Ebene ethnisch aufgeladener Figuren (deutsch vs. türkisch/anders), sondern allenfalls binnenmäßig als Auseinandersetzung zwischen „Migrant/innen“. Umays Vater und Gül lassen sich beide als migrantische Figuren vernehmen, sodass hier die Differenz ‚modern‘ und ‚traditionell‘ nicht noch mit ethnisierten Repräsentationsressourcen verknüpft wird. Andere Konflikte werden wiederum in einen ethnisierten Kontext überstellt (Stipe als deutscher Freund, der Umay ihre Selbstbestimmung überlässt).

Prä-kurs auf Repräsentationsmodi II: Modulationen von ‚Mann‘ und ‚Frau‘:

Um den Charakter von *Die Blüte der Jahreszeit* als Geschlechterfilm nochmal zu konkretisieren, sollen die verschiedenen entworfenen Männer- und Frauenrollen rekapituliert werden. Dies ist deswegen erforderlich, da hieraus die Notwendigkeit nach der Auseinandersetzung auch mit dem türkischen Film und seinen Repräsentationsregimen deutlich wird und damit die Notwendigkeit nach der Inklusion des türkischen Films in genremäßige Konzeptionalisierungen des deutsch-türkischen Kinos.¹⁴ Erste Gründe wurden soeben schon ausgeführt, so

¹⁴ Dies sind Strategien dekolonialisierender Art, die zugleich im Kontext einer Anerkennbarmachung marginalisierter Epistemologien zu denken sind vgl. (Mignolo 2016), Sousa Santos (2012), Sousa Santos (Juni 2018).

zum Beispiel die Repräsentationsweisen der Geschlechterdifferenz. Der Film lässt eine Aufgliederung der Männer- und Frauenmilieus erkennen.

Da gibt es das Taxifahrermilieu in Form der beiden Freunde, Asaf und Musa. Asaf ist ein junger Taxifahrer und fristet ein einsames Dasein in Deutschland. Trost und soziales Beisammensein findet er nur in seinem älteren Freund und Taxifahrerkollegen Musa, der schon zu Beginn der Szene mit einem relativ langen Monolog Anspielungen auf seine Fluchtvergangenheit im Rahmen des türkischen Militärputschs 1980 artikuliert, der am 12. September jenen Jahres stattfand.¹⁵ Musa ist also ein politischer Flüchtling, der seitdem in Deutschland lebt. Beide Figuren sind nicht nur zwei Taxifahrer, sondern auf narrativ-konzeptioneller Ebene kontrastiv zu den patriarchalisch angelegten türkischen Unterweltgangstern figuriert. Die beiden Taxifahrer geben sich nämlich solidarisch mit den Frauen aus dem Frauenhaus. Sie unterstützen die Frauen in ihrer gesellschaftlich prekären Situation als Frauenhaus-Subjekte, indem sie sie bei eher gefährlich imaginierten Aktivitäten wie dem nächtlichen alleinigen Ausgang in eine Bar begleiten und aus der Ferne bewachen (Asafs Taxi wartet vor dem Etablissement). Dass diese Form patriarchalischen Schutzes auf beiden Seiten als eine sozial erwünschte Verhaltensform und -struktur angesehen wird, macht sich in den freundschaftlich erscheinenden Zusammenkünften und der Bezeichnungspraxis der Frauenfiguren deutlich, mit denen sie auf die beiden Taxifahrer als ältere Brüder (*abi*) und Geschwister (*kardeş*) referieren: Bezeichnungspraxen, die eine solidarische und diskursiv entsexualisierte Beziehung verweisen.

Die Unterweltmänner, die soeben in Parenthese als Gegenfiguren zu den beiden Taxifahrern genannt wurden, stellen ein anderes Männermilieu dar, das der Film zu vermitteln sucht, das aber erst einmal nur vordergründig frauenfeindlich daherkommt. Hier gelten zwar soziohierarchische Regeln, die das Milieu als gewaltgetragene machistische Männerkultur verstehen lassen. So sehen wir beispielsweise relativ früh im Film den Kopf der Bande, der mit seinem Lakaien auf einer Couch sitzt, umgeben von mehreren Callgirls, in einer Bar. Der

¹⁵ Nachdem zwischen Ende der 1960er Jahre bis Ende der 1970er Jahre ein überaus gewaltsamer Rechts-Links-Konflikt mit mehr als 5000 offiziellen Toten in der Türkei ausgebrochen war, intervenierte das Militär unter dem General Kenan Evren und putschte die bestehende Regierung mit dem Zweck durch eine rigide Phase des staatlichen Ausnahmezustands besonders die linksaktivistischen Akteure zu verhaften, zu folten und/oder zu ermorden. Die Folge waren unter anderem auch Fluchtbewegungen ins europäische und anderweitige Ausland.

Gangsterboss wird im Zuge des Films allerdings noch zunehmend als Persönlichkeit gezeigt, die über ein differenzierteres und nicht nur frauenabwertendes Wertesystem zu verfügen scheint. Er verbietet vehement Prostitution in seinen Etablissements (wobei er zugleich seiner Forderung durch die Beinahe-Erdrosselung einer sich prostituierenden Sängerin in seinem Etablissement Nachdruck verleiht); und in einer Szene, in der Çiçek und ihr Ehemann zufällig aneinandergeraten, offenbart er sich als Person, der das Wohl auch der Besucherinnen seiner Bar und sein Selbstbild als ehrenvoller Mann zu sichern versucht. Er überbringt den Frauen im Frauenhaus einen Blumenstrauß und entschuldigt sich bei Ihnen für seinen Lakaien Nazmi, also Çiçeks Ehemann, und die damit verbundenen gewaltsamen Ereignisse des Vorabends.

Neben diesem stereotypischen Milieu einer Mafiacrew, das in der türkischen Filmkultur (aber sicher auch die Hollywoodfilmkultur) seit Jahrzehnten als antagonistische Instanz auftaucht¹⁶, findet sich auch das Männermilieu der ersten Generation von türkischen Migrant/innen in Form von Çiçeks Schwiegervater wieder. Dieses Milieu wird hier zugleich als gläubiges Milieu entworfen. Das Charakteristikum einer wertetreuen Konservativität vermittelt sich schon an den Settings, in denen der Schwiegervater gezeigt wird. Wir sehen ihn daheim als Familienvorstand, dem Respekt gezollt wird. Der soziokulturelle Status der Familie offenbart sich hier an der Ausstattung: Die heimische Situation ist mit Armut und Konservativität konnotiert, insofern es einfach eingerichtet ist (Abb. 3). Konkret zeigt sich das islamisch-fromme Milieu, als wir den Schwiegervater beim *abdest* sehen, dem Waschritual, das dem Gebet vorausgeht. Wir lernen ihn als einen derjenigen religiösen und frommen Menschen kennen, als die die so genannten Gastarbeiter/innen der ersten Generation oft imaginiert werden.¹⁷ Hier sehen wir ihn genauer in einem wertever sichernden Gespräch mit einem Gemeindeglied. In dem Gespräch, in dem er seinen Kummer auch mit der zweiten Generation kundtut, bezeichnet er seine von ihrem Ehemann geflüchtete Schwiegertochter als ein *emanet*¹⁸, ein ehrenvoll anvertrautes Gut. Für den Verlust dieser gutmütigen Frau empfinde er

¹⁶ Parodiert wird dieses Milieu paradigmatisch in Yılmaz Erdoğan's *Organize İşler (Krumme Dinger am Bosphorus)* (2005).

¹⁷ Die Sinus Studie Sociovision beschreibt sie als „traditionsverankertes Migrantenv Milieu, das religiös-verwurzelt ist“ und ein traditionelles Gastarbeitermilieu darstellt, (Sinus Sociovision 2007). Kritisch zur Sinus-Studie siehe Göring und Trinkaus (30.06.2008).

¹⁸ Der Begriff ist kulturspezifisch. Eine eindeutige Entsprechung im Deutschen findet sich für ihn nicht.

Scham. Obgleich der Schwiegervater also als solcher Männertypus angelegt wird, der im Kontrast zu den anderen frauenverachtenden Unterweltmännern steht, bedeutet diese Inszenierung als positive Männerfigur besonders eine Sache nicht: die patriarchalischen Strukturen in den Konzepten, die im Übrigen auch *Die Fremde* durchziehen¹⁹, *ad acta* zu legen. Der Schwiegervater rekuriert auf seine Schwiegertochter gerade in Verwendung des Begriffs *emanet* als zu schützendes Gut und damit als objektiviertes Besitztum. Ihre Schutzbedürftigkeit wird für die Figuren anscheinend aus zwei Umständen gefolgert, die der Schwiegervater auch thematisiert: erstens aus der Hilflosigkeit Çiçeks, die sich einerseits aus ihrer Situation als uneigenständig imaginiertes Migrantinnensubjekt ergibt, die wegen einer besonders herausfordernd gedachten Lebenssituation in einer für sie fremden Umwelt umso herausfordernder angenommen wird; zweitens aus dem Vorstellungskontext, in dem Frauen generell als zur Selbstversorgung unfähige schwache Subjekte gedacht werden. Aus dieser Deutung lässt sich hier auf die kritiklose Inszenierung der Frauen als schutzbedürftige Subjekte und die dahinterliegende patriarchalische Diskursstruktur des Films verweisen.

Als Milieu, das ebenfalls in sich geschlossen und abgeschlossen zu fungieren vermag, erscheint auch das Frauenhaus. Es ist ein spezifischer frauenreservierter Ort. Eigenartig erscheint dieser Ort in der Darstellung seiner soziokulturellen Faktoren dahingehend, dass er ausschließlich türkische oder türkischsprachige Frauen vereint. Andersnationale Bewohnerinnen des Frauenhauses sind nicht sichtbar. Die im Film entworfene gesellschaftliche Matrix bleibt hierdurch blind für die nationale Diversität der gezeigten Soziostrukturen. Zugleich ist Gemeinschaft im Frauenhaus eine, die besonders solidarisch konzipiert ist, insofern die Frauen häufig in Gänze als Gruppe beisammensitzen. Soziohierarchisch gestaltet ist der Ort durch die Konzeption der ältesten Bewohnerin des Frauenhauses als eine Art Oberhaupt. Ständig sehen wir, wie sie Çiçek und auch den anderen Frauen Tipps, Weisheiten und Anweisungen gibt. Das Frauenhaus erscheint dadurch als solcher ethnisch homogener und durch soziohierarchische Regeln definierter Ort, wie er in der türkischen Filmgeschichte oft im Kontext von Filmen über Frauengefängnisse entworfen ist.

¹⁹ Zur Unauflöslichkeit der „männlichen Herrschaft“ als symbolische Gewalt auch in ‚modernen‘ kulturellen Zusammenhängen siehe (Bourdieu 1997).

In *Die Fremde* ist die ethnische Homogenität und Solidarität getilgt. Unterstützung erfährt die Protagonistin durch eine spanische Frau mittleren Alters, die sich Umay und ihres Sohnes unterstützend annimmt, worin hier allenfalls die altershierarchische Soziostruktur Übereinstimmung zur Frauenhausdarstellung in *Die Blüte der Jahreszeit* besteht. Die Welthaltigkeiten beider Filme verweisen auf andere Gesetzmäßigkeiten und Perspektiven: auf unterschiedliche epistemische Regime. Sollten die bis hierhin formulierten Vergleiche zwischen den Repräsentationsregimen der beiden Filme die epistemische Diversität aufzeigen, gilt es nun, die ästhetischen Variablen der Filme zu fokussieren, um zur medienästhetischen Eigenwilligkeit der beiden Filme zurückzukommen.

Polyzentrisch-ästhetische Analyse statt Analyse der Repräsentation – Eigenlogik des Films und die „Errettung der äußeren Migrationswirklichkeit“

An dem türkischen Film *Die Blüte der Jahreszeit* wird eine kulturhistorisch umfassende Fortsetzungslinie aus dem türkischen Kino nicht nur in seinem Status als Post-Yeşilçam-Ableger²⁰ deutlich. Permanent sind die Dialoge durch *gurbet*-Diskurse²¹ (dt. ‚Fremdheitsdiskurse‘) durchsetzt, die schon die Arabeskefilme der 1980er Jahre kennzeichneten. Die Betroffenheit im türkischen Film zur deutsch-türkischen Migration hört also nicht auf. Sie scheint kulturkonstitutiv zu fungieren: Das Wehklagen über die Leidsituation in der Fremde scheint eine performative Dimension zu haben, die als *coping*-Strategie den Umgang und das Überleben in der Welt ermöglicht. ‚Heimat‘ wird nach wie vor als stabiles nationales Konstrukt imaginiert²², dass identitätsstiftend und -stabilisierend für Zuschauer/innen angelegt scheint und dessen Verlust mit der identitätszersetzenden Zerstörung der eigenen Ordnung korrespondiert. Analysen dezidiert zu Filmen aus der Türkei wären also besonders relevant auch in Untersuchungen zu früheren deutsch-türkischen Filmkulturen (Betroffenheitskino) einzubeziehen, weil entworfene Repräsentationsregime durchaus auf Differenzen verweisen, die sich in dezidiert als ‚deutsch-türkisch‘ deklarierten Filmkorpora wissenschaftlicher Untersuchungen ohne Filme aus der Türkei nicht anzeigten. Denn in neueren, in Deutschland entworfenen

²⁰ Zum Konzept Post-Yeşilçam in seinen auch anderen als populärkulturellen Facetten siehe (Arslan 2011, 237–73).

²¹ Zum *gurbet*-Konzept siehe auch (Alkın 2013).

²² Siehe Dialog *Die Blüte der Jahreszeit* in 0:22:20.

Filmen scheinen Fremdeitsdiskurse zunehmend und zugunsten von Integrationsdiskursen verdrängt zu werden bzw. ist deren Relation weniger von den performativen Modi des Wehklagens begleitet wie in Filmen aus der Türkei.

So sehr diese Deutungen aus narrativer und hermeneutisch deutender Sicht noch gewisse Repräsentationsdynamiken zu analysieren erlauben, so ist in sie doch eine Willkür eingeschrieben, die sich der filmischen Ambiguität und einer tendenziell komplexen kommunikativen Struktur der Filme verdankt: Die Ambiguität erlaubt es die eigenentworfene Rezeption am Film zu reproduzieren ohne dass gegentendenzuelle Lesarten getilgt würden. Doch wann dürfen wir welche Dialoge der Figuren als kommunikative Akte des Regisseurs, des Drehbuchautors oder des Films (als instanzloser Enunziator) annehmen?²³ Gerade aufgrund des Deutungsspielraums der hier beschriebenen Männermilieus wird die Notwendigkeit der analytischen Verschränkung von ästhetischen mit repräsentationsorientierten Untersuchungen offensichtlich. Und, wie eingangs im Artikel argumentiert, bietet eine solche Untersuchung die Möglichkeit der Herstellung psychophysischer Entsprechungen zwischen Zuschauer/innen und Film: die „Errettung der äußeren Wirklichkeit“.

Auf ästhetischer Ebene wird die grundsätzliche medienethische Haltung und Modalität des Films an der Orchestrierung seiner filmischen Blickpolitik deutlich, sodass hieraus die Deutung ganz anderer Facetten des Films möglich wird. Es gibt zum Beispiel in *Die Blüte der Jahreszeit* kaum *over the shoulder shots*. Die Schulterblicke vermeidende Kamera ist fast immer ein personaler Beobachter, der sich mit der moralischen erzählerischen Haltung des Films, die zwischen ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Frauen und Männern wertet, deckt. Die Ambivalenzen von ‚Gut‘ und ‚Böse‘, die sich entlang von Darstellungsqualitäten ergeben und die auch schon in *Die Blüte der Jahreszeit* die jeweiligen Milieus und besonders die Männerfiguren in ‚Gute‘ und ‚Böse‘ tauchten, zeigen sich in *Die Fremde* deutlich an der Figur des türkischen Ehemanns von Umay, mit dem sie in Istanbul bei dessen Familie lebt. Kemal wird als gewalttätiger Vater gezeigt, der seinen Sohn und seine Frau schlägt, und der seine Frau für seine eigenen Bedürfnisse sexuell missbraucht. Die Szene, die auf den sexuellen Missbrauch folgt, ist eine, die Kemal und seinen

²³ Siehe zu dieser Frage generell die Problematik der Enunziationstheorie des Films vgl. Lie (2012).

Sohn am nächsten Morgen beim gemeinsamen Spielen glücklich zeigt. Dieselbe repräsentationslogische Ambivalenz zeigt sich auch in *Die Blüte der Jahreszeit*. Relevant wird diese Repräsentationshaltung für eine kultursensible Analyse allerdings erst dort, wo die Frage nach der ästhetischen Gestaltung sich in diese Überlegungen nicht nur als Affirmierungs- oder Medium der Widerlegung involvieren lässt.

Die moralisch richtende Inszenierungspolitik besonders von *Die Blüte der Jahreszeit* zeigt sich noch am offensichtlichsten in der Figur gespielt vom türkischen Sänger Yavuz Bingöl. Anhand eines ausufernden und Vorwürfe produzierenden Dialogs, den er mit der Figur des Unterweltbosses führt, tritt diese Figur als moralversichernde Über-Ich-Konstruktion. Der Mafiaboss muss sich in einen entlegenen Lagerraum begeben und sich dem Monolog der Figur Bingöls aussetzen, der hierarchisch einen noch höheren Status als der Mafiaboss zu haben scheint, insofern die Figur Bingöls in seinen Ausführungen mehrmals betont, dass die Crew des Mafiabosses ihre finanzielle und organisatorische Macht durch Bingöl und die Organisation über ihm erhalten habe und dass die Richtung, die der Unterweltboss eingeschlagen habe alles andere sei als das, was seinen Financiers und Unterstützern vorgeschwebt hätte. Die Figur Bingöls verurteilt die Machenschaften des Mannes, ein kriminelles Milieu etabliert zu haben, und richtet ihn, obgleich die Figur des Unterweltbosses selbst schon in zuvor gezeigten selbstmonologisierenden Phasen seine moralische Integrität befragte. Richten und Gerichtetwerden fungieren als grundsätzliche soziale Kommunikationsmodi des Films vgl. (Zag 2005), die sich in figürlichen Erzählinstanzen und anderer filminszenatorischer Charakteristika umsetzen – in der hier erläuterten Szene ganz deutlich und unmittelbar.

Die Frage nach der moralischen Integrität der Filme soll hier damit *ad acta* gelegt sein, da es mir hier um eine untersuchungstechnische Restrukturierung von Migrationskinematographien geht, die bislang allzu oft nach identitätspolitischen oder migrationspolitisch ideologischen Orientierungsrahmen bemessen werden. Eine medientheoretisch und medienkulturwissenschaftliche Sicht muss hier andere Wege als diejenige gehen, die die vorhin vorgenommene Analyse der Repräsentationsweisen anbietet.

Die Prämisse dieser Ausführungen ist, den Bezug zu den im Eingang des Artikels geäußerten Thesen zum Status des Filmischen wieder zu bemühen: Solange eine medienästhetisch orientierte Analyse ausbleibt, sind die hier vorgelegten Lesarten noch selbst repräsentationslogisch und besonders

hermeneutisch bestimmt. Sollen die Filme in ihrer medialen Eigenlogik uns helfen können, *andere* Sichtbarkeiten und Vorgänge der Sichtbarmachung zu verstehen, muss der Fokus von den repräsentationspolitischen Aspekten hin zu den medienästhetischen bewegt werden.

Konzentrieren werde ich mich in den folgenden Ausführungen also auf einen konkreten medienästhetisch-analytischen Vergleich, der zu den Eigenlogiken des Films führen soll. Welche Distribuierungen des Sehbaren, Hörbaren, Fühlbaren eröffnet uns eine Analyse der Ästhetik der beiden Filme? Was können wir aus der vergleichenden Analyse der beiden Filme für das ressentimentgeladene und postkolonialtheoretisch umstrittene Feld der Ehrenmordthematik lernen, was sonstige soziologische, ethnologische und psychologische Studien nicht zu vermitteln vermögen? Die methodisch anleitende Frage für den Schlussteil des Artikels ist daher nun: Wie verhalten sich die plot-orientierten Nacherzählungen und motivischen Beobachtungen, die bislang angestellt wurden, zu den filmästhetischen Facetten? Was lässt sich in einer bildtheoretisch gesättigten Sicht *anderes* zu diesen *inhaltlichen* Dimensionen festhalten?

Methodisches Vorgehen

Das Vorgehen der vorliegenden Untersuchung ist das Resultat der medientheoretischen Implikationen der Einleitung, die übergeleitet war in einen bisher langen Weg von filmhistorisierenden und die Filme repräsentationslogisch deutenden Mittelteil des vorliegenden Artikels: aus motivischen Differenzen und Gemeinsamkeiten werden die filmischen Konstruktionen beschrieben. Formalanalytische, filmtheoretische und bildtheoretische Einordnungen sollen die mediale Konstitutivität dieser Faktoren an der Hervorbringung des Sozialen verdeutlichen, ohne die sich die Sinnebene eigentlich kaum manifestieren könnte.

Eine mögliche Frage wäre, wie innerhalb der filmtheoretisch gängigen Trias von Zuschauerblick, Kamerablick, Figurblick Blicksouveränitäten entworfen werden. Eine solche Analyse würde die Repräsentationspolitiken der Filme in ein anderes Licht stellen: Welche Blicke bleiben entzogen? Wo positioniert sich die Kamera in welchen Situationen? Und wie formiert sich in den jeweiligen Szenen überhaupt durch die freigelegte und in der Bildkadrage zur Verfügung gestellte Sichtbarkeit welcher Sinn? Blicke diese Frage noch zu sehr an den ideologiekritischen, psychoanalytisch motivierten Lesarten der

Apparaturtheorie oder der feministischen Filmtheorie der 1970er? Ein Ausgang aus den signifikatorischen Fixierungen dieser filmtheoretischen Ansätze wird hier bemüht werden.

In früheren Untersuchungen habe ich schon herausgestellt, dass die Verteilung derartiger Blicksouveränitäten sich mit den Logiken der Positionalitäten verknüpft (vgl. Alkın und Kapusuz 2018). Doch wie verhält sich die „visuelle Konstruktion des sozialen Feldes“ (Mitchell 2008, 325) hier in den beiden Filmen? Wie verhalten sich Frauen- und Männerrollen angesichts der filmästhetischen Medialisierung? Als Analysematerial dienen die beiden Esstischszenen in *Die Fremde* (Abb. 1 und Abb. 2) und die Besuchsszene des gewalttätigen Ehemanns im Heim seiner Eltern in *Die Blüte der Jahreszeit* (Abb. 3). Alle drei Einstellungen entwerfen Familientableaus, deren sinnhafte Qualität zuallererst durch eine Analyse ästhetischer Variablen zu bestimmen ist. Dass diese Qualitäten gar über die repräsentierenden und semiotischen Qualitäten hinausweisen, deutet auf die Eigensinnigkeit filmästhetischer Variablen im Zusammenhang mit der Sichtbarwerdung von Welt hin vgl. (Skrandies 2016). In der letztendlichen Fokussierung auf die Figur des türkischen patriarchalischen Mannes weisen uns die Bilder in ihrer Stillstellung für die Analyse auf Sichtbarkeitsbereiche hin, die ob ihrer diskursiven Hervorgebrachtheit in der Ordnung der Diskurse (Foucault und Konersmann 2003) Widerstandspotential produzieren.

Methodisch ist das ein Vorgehen, das mit inhaltsanalytisch-qualitativen Verfahren medienästhetische Spezifika herausstellt und den bildtheoretischen Implikationen stillgestellter Filmbilder folgt. Obgleich dieses methodische, mikroanalytische und mit Standbildern arbeitende Verfahren eine Nähe zu den ideologiekritischen Ansätzen der 1970er Jahre birgt (Hagener 2015), leistet es vielversprechende Ergebnisse, die aktuelle filmwissenschaftliche Untersuchungen gerade im Kontext des deutsch-türkischen Kinos vermissen lassen. Im Untersuchungsinteresse stehen also Standbilder als „epistemische Dinge“ (Rheinberger 1992). Die Extraktion von Standbildern aus dem gesamtfilmischen Kontext stellt nicht nur ein methodisches Mittel von Filmanalysen dar, sondern zeigt zugleich auf, dass ein medienästhetisch untersuchender Zugang zum Film die Bedingungen im Hinblick auf das materielle Setting transparent zu machen hat, von dem aus sich die Filmanalyse gestaltet. Hier liegt eine methodische Krux in der Verräumlichung von „Film als Zeitkunst *par excellence*“ (Hagener 2015, 65), die in der bildtheoretischen Reflexion wieder zu suspendieren versucht wird.

Repräsentationslogisches Hinausweisen des Visuellen: Die familialen Szenen des Beisammenseins

Der *master shot* hat in Filmen die Aufgabe, eine umfassende Vorstellung von der räumlichen Gesamtsituation zu vermitteln. In beiden Esstischszenen taucht dieser Master nicht wie gewöhnlich zu Beginn auf, sondern erst nach einer Reihe von Normal- und Naheinstellungen der am Essen Beteiligten. In Abb. 1 sehen wir die Familie von Umays gewalttätigem Ehemann Kemal beim Essen in ihrer Wohnung in Istanbul. Wir sehen sie also bei einem Zusammensein, bei dem Umay ihren Ehemann noch nicht verlassen hat. In Abb. 2 sehen wir Umays in Deutschland lebende eigene Familie, also Familie Arslan, beim gemeinsamen Essen in der Küche. Hier hat sich Umays Vater Kader erhoben, nachdem Umay ihn auf den für die Familie skandalösen Umstand nach ihrer erzwungenen Trennung von ihrem Ehemann hingewiesen hat. Erzürnt blickt Kader über den Tisch und fordert alle harsch auf, dass sie zu Ende essen sollen.

In *Die Blüte der Jahreszeit* finden wir eine ähnliche Familienszene (Abb. 3): Hier sehen wir das familiäre Beisammensein einer türkisch-migrantischen Familie, als Çiçeks Ehemann Nazmi seine Eltern und Geschwister besucht. Auch hier haben wir, wie mit Kader auch, eine Vaterfigur, die erzürnt über das Verhalten des eigenen Kindes ist. Während in *Die Fremde* der Vater durch den Skandal erzürnt, der durch das als unehrenvoll angenommene Verhalten der Tochter ausgelöst wird, gilt der Zorn des hier dargestellten Vaters seinem Sohn Nazmi, weil dieser seine eigene Frau geschlagen und sie in eine Situation der Hilflosigkeit getrieben hat. Auch hier haben wir einen *master shot*, der die räumliche Anordnung der Figuren in der *mise en scene* überblicken lässt.

Gemeinsam ist allen drei *master shots*, dass sie eine Zentralität der Familienoberhäupter anhand eines räumlichen Separationsverhältnisses zeigen. In den beiden Esszimmerszenen (Abb. 1 und 2) ist der familienälteste Mann an der Tischspitze. In Abb. 1 sitzt Umays Schwiegervater links vom Tisch an der Tischspitze und ihr Ehemann an der rechten Tischspitze, während die Frauen an den Seiten des Tisches sitzen. In Abb. 2 sitzt Kader am Sitzanfang. Empört steht er über dem Tisch und er ist erzürnt darüber, dass Umay ihren Ehemann verlassen hat. Dieses herbe Aufstehen vom Tisch macht Kaders spontanen Zorn umso deutlicher. Hier ist die Mutter auf der gegenüberliegenden Seite des Tisches positioniert, was eine Differenz zur räumlichen Figuration zur Esstischsituation der in Istanbul lebenden Familie darstellt.

In Abb 3 ist Nazmis frommer Vater in der Mitte des Raums positioniert, so dass er räumlich im tiefer angelegten Sofa sitzt, gerahmt von den sitzenden Frauen und dem zuletzt ins Zimmer tretenden Sohn. Die Haltung des Vaters ist die des Rückzugs, da er zusammengekauert mit der Gebetskette in der Hand und diese anblickend im Schneidersitz im Sofa sitzt. Er blickt weder Sohn noch andere Familienmitglieder an.

In allen drei Abbildungen sind die Familienväter innerhalb der räumlichen Anordnung an extraordinären Positionen situiert, sodass sie im gezeigten interpersonalen familiären Verhältnis zentral erscheinen. Die Personen um sie herum versammeln sich allenfalls um die Figuren der Väter oder Ehemänner und es wäre diese bild-räumliche Zentralität, die die Autorität bildlich ablesbar hielte, welche sich wiederum aus einer Soziostruktur männlicher Herrschaft speiste. Eine repräsentationslogische Deutung der drei Esstischszenen würde mit einer solchen Lesart also aus der räumlichen Figuration der Figuren auf das dahinterliegende soziostrukturelle Rollenmodell abstrahieren und alle drei Filme stünden als Illustrationen oder bildliche Reproduktionen und dadurch zugleich Manifestationen einer patriarchalischen Gesellschaft da. Ich möchte den Weg hier rückwärtsgehen und zunächst die drei Standbildern, also die drei Exemplare stillgestellter und aus der filmischen Bewegung extrahierter Bewegungsbilder von ihrer ästhetischen Materialität heraus beschreiben – um von hieraus auf andere Weisen der Effektbeschreibung bildlicher Aktivitäten²⁴ zu kommen. Erst hierauf wird der soziale Ort und die Repräsentation deutlich, die sich daraus nicht mehr in das normativ wertende Hegemonialisierungsgefüge einebnen lässt. Die Differenz der Filme in der Entwicklung sozialer Weltbilder von migrantisch und/oder türkisch geprägten familialen Verhältnissen steht weiter im Fokus.

Umdeutungen aus der Eigensinnigkeit des Materials: Risse im Sichtbaren

Die narrative Einbindung der drei Abbildungen soll hier kurz nochmal rekapituliert werden: In Abb. 1 ist die Szene gezeigt, die durch eine besondere Spannung aufgeladen ist. Zuvor noch hat Umay bei einem Arzt eine Abtreibung vornehmen lassen und wurde hierfür von einer der weiblichen Mitglieder ihrer verschwägerten Familie begleitet. Da das geheim und ohne Kenntnis von Umays Ehemann, Kemal, stattfinden sollte, haben sie als Vorwand für ihre Abwesenheit einen Besuch bei ihrer Tante Melek kommuniziert. Als Umay mit

²⁴ Zum Konzept der Bildaktivität siehe (Skrandies 2013, 42–49).

Sohn und der familiären Freundin von der geheimen Abtreibung heimkehren, sitzen alle versammelt am Esstisch. Nachdem beim gemeinsamen Essen eine der uninformierten Frauen danach fragt, wie es um Tante Meleks Gesundheitszustand denn stehe, antwortet Umays Sohn Cem, dass sie gar nicht zu Melek gegangen seien und lange auf ihre Mutter gewartet hätten. Daraufhin gibt Kemal dem Sohn erzürnt eine Ohrfeige auf den Hinterkopf, da Cem zugleich auch noch mit dem Essen an der Gabel lärmend auf den Tisch klopft. Cem wird von der Gewalt, die die Ohrfeige auf seinen Hinterkopf umsetzt, überrascht und er verlässt kurz vor einem Tränenausbruch den Tisch.

In dem anderen Stanbildern

(Abb. 2) zeigt sich Kader von der Info über Umays Trennung von ihrem Ehemann und der endgültigen Rückkehr zu ihren Eltern überrascht. Unmittelbar schlägt diese Überraschung in Zorn um. Die Situation wird umso angespannter, als auch Umays Bruder sich auf die Seite der Durchsetzung des väterlichen Willens begibt und er und Umay in einen verbalen Streit geraten. Umays Mutter ist um den Gesundheitszustand des herzkranken Ehemannes besorgt und verbleibt als resignierte Frau zurück, während die anderen beiden Geschwister allenfalls schweigend dem gesamten Treiben zuschauen können.

Betrachtet man nicht nur die Stanbildern sondern die gesamten Szenen, so fallen mit Blick auf die beiden Szenen aus *Die Fremde* weitere Aspekte auf, die die hier im Untersuchungszentrum stehenden Stanbildern in ihrer Rolle bei der narrativen Einbindung nochmal konkretisieren. Erst von diesem Konkretisierungsmoment aus wird die eigenbildlogische Dominanz des *master shots* verstehbar:

Die Szenen lenken die Aufmerksamkeit zunächst erst einmal auf die Gesichter der Figuren, da wir – noch vor den abgebildeten beiden *master shots* (Abb. 1 und Abb. 2) – die dargestellten sitzenden Personen in halbnahen Aufnahmen ihrer Gesichter und Oberkörper sehen. Stets fokussiert die Kamera die Blickinteraktionen der Anwesenden. Ihre räumliche Aufteilung lässt sich also mit Szenenbeginn nicht unmittelbar in eine konkrete Raumvorstellung überführen. Durch diese Trennung – anfänglich nur Gesichter und dann erst der *master shot* von der Esstischsituation – stellen sich anfänglich weniger konkrete räumliche Determinierungen ein, sodass Raum für das Mienenspiel und die Zuordnung der eher bidirektionalen interpersonalen Figurenverhältnisse zueinander bleibt. Und doch nimmt der *master shot* seine Wissenssouveränität vermittelnde Rolle ein und gibt in einer Art Überblick die soziale Konstellation frei, in der sich die gezeigten Personen zueinander an den Esstischen befinden.

In Abb. 1 setzt der *master shot* relativ schnell ein, während in der Esstischzimmerszene der Arslans (Abb. 2) dieser eher spät einsetzt. Konkreter noch für Abb. 2 gesprochen: Der *master shot* setzt hier mit der Aufrichtung des Vaters vom Tisch ein und koppelt sich dadurch mit der emotional aufgeladenen impulsiven Empörung des Vaters. Hier stiften sich Allianzen zwischen der filmischen Konstruktion, den figürlichen Körperbewegungen und den emotionalen Qualitäten – auch der bedrückenden Atmosphäre, die die dunkel und auditiv still gehaltenen Szenen allesamt vermitteln.

Gramling weist im Zuge seiner Analyse von *Die Fremde* auf die Parallelität der entworfenen Familienbilder zwischen der türkischen und türkisch-deutschen Familie genau in jenen hier analysierten Familientableaus hin und spricht in diesem Zusammenhang von einer Rahmung der Protagonist/innen Umay und Cem „within a dystopic house-of-mirrors“ (Gramling 2012, 37). In repräsentationslogischer Sicht zeigt diese Beobachtung zugleich auf, dass beide familialen Verhältnisse sozial synchron konzipiert sind: Die Patriarchalität ist türkisch-eigen.

Abb. 3 zeigt eine Mastereinstellung, die nur einen kaum wenige Sekunden andauernden Blick auf die Familie freigibt. Fast unmittelbar auf den Shot wird auf das Gesicht des Vaters und dessen über den Sohn erzürnte Grundhaltung verwiesen. Die Tableauhaftigkeit der Einstellung wird in ihrer solchen Charakteristik kaum wahrnehmbar und doch schreibt sie die Konstellation der Figuren zueinander zu.

Kaum hat sich Nazmi, der gewalttätige Sohn zu ihnen gesetzt, steht der Vater schon auf und verlässt den Raum. Das Familientableau kann als solches nicht mehr existieren. Nazmi selbst steht auf und sieht sich nicht als Täter, sondern als Opfer einer zwanghaften Verheiratung, was er in einer Ansprache an Mutter und Schwestern ausspricht. Hierauf tritt Nazmis Vater erneut ins Wohnzimmer und er nimmt Mevsim als gute Mutter und Ehefrau in Schutz. Seinem Sohn Nazmi wirft er kriminelle Machenschaften vor und sagt, dass er auf nichts stolz sein kann, was sein Sohn bislang vollbracht habe. Die Mutter versucht zu beschwichtigen und empfindet die väterliche Empörung als übertrieben, wofür wiederum der Vater die eigene Frau verachtet und sie auffordert, sich nicht hinter den Sohn zu stellen. Die der Szenerie beiwohnenden Schwestern beobachten die Szene lediglich und intervenieren nicht.

Die Analyse der drei Abbildungen führt uns nun zu fünf Lektionen, die weiterführen als eine reine repräsentationslogische Lesart des Films: Die helle

Erleuchtung der Tische und die Dunkelbelassung der Essenden sorgen dafür, dass die Aufmerksamkeit sich auf den Ort des Esstischs/Wohnzimmertischs (Abb. 2) konzentriert. Die Figurenkörper wirken undurchdringlich oder wie in Abb. 3, durch die flache Belichtung eingewoben in den Hintergrund. Diese Desozialisierung der Figuren durch ihre Einebnung in die Bildqualitäten, die sie zu Schatten oder Staffagen der Ausstattung werden lässt, ermöglicht es, die Familie als soziales Gebilde zu empfinden. Das wäre die *erste Lektion* durch die Analyse der ästhetischen Konstruktion der Szene. Die Familie besteht nicht nur aus einzelnen Körpern, sondern aus der unweigerlichen Zueinandergerichtetheit der Körper als Gesamtgefüge aus Körpern, Raum und Lokalität. Das soziale Gefüge jedoch ist nicht immer stetig, sondern eine Modulation von Körper- und Blickhaltungen. Versucht man die drei Tableaus nun gerade nicht als Repräsentationen der Patriarchalstruktur anzunehmen, dann bleiben einige andere Möglichkeiten der Wahrnehmung dieser drei Bilder übrig.

Die *zweite Lektion* ist diejenige nach der Diametralität der Vaterfigurationen im Familialen. Nur scheinbar offensichtlich haben wir es hier mit einer Vaterfigur der so genannten konservativen Gastarbeiter-Erstgeneration zu tun. Abb. 2 und 3 scheinen sich näher zu stehen als Abb. 1. Dies tun die beiden Einstellungen schon insofern, als dass beide eher ein familiäres Konfliktmoment zeigen als Abb. 1. In beiden genannten Abbildungen steht der Familienvater tendenziell im Zentrum des Bildraums. In Abb. 2 blickt er über die Familie hinweg, die wiederum selbst den Vater nicht mehr anblickt. Die Blicke der Familienmitglieder richten sich auf die Tische. Der Souverän kann nicht mehr angeblickt werden, da dies eine Infragestellung seiner Aufforderung und seiner Autorität bedeutete. Die dunkel gehaltenen vier Eingänge tauchen ob der räumlichen Offenheit der Wohnung (die Türen stehen bis auf eine offen) das Setting in eine eher beengte Räumlichkeit. Die Lichtzeichnung belässt nicht nur den Esstisch selbst hell, sondern macht die Körper der Anwesenden plastisch. Hierzu komplementär funktioniert gerade Abb. 3. Während in *Die Fremde* es Umay, also die Tochter ist, die das Unheil über die Familie bringt, ist es in *Die Blüte der Jahreszeit* der Sohn, der die familiäre und soziale Ordnung stört. Während in *Die Fremde* die Intervention des Vaters in die soziale Praxis des gemeinsamen Essens die Szene definiert, bestimmt in *Die Blüte der Jahreszeit* komplementär hierzu der scheinbar aktionistische Entzug des Vaters die Szenerie. Zusammengekauert ins Sofa widmet er sich seiner Gebetskette. Die Empörung des Vaters äußert sich in *Die Fremde* als Zuruf an die Familie, der

die familienhierarchisch-patriarchalische Ordnung quasi wieder heraufbeschwört, die im geschwisterlichen Streit suspendiert zu werden droht. In *Die Blüte der Jahreszeit* fungiert der Entzug des Vaters als Entsolidarisierung und Entidentifizierung mit dem Sohn. Die Blickverweigerung fungiert hier eher noch als Geste der Verachtung. Die Präsenz des Vaters in *Die Fremde* reproduziert sich mit seiner überdeutlichen Lichtzeichnung. Der soziale Entzug des Vaters in *Die Blüte der Jahreszeit* korrespondiert mit der räumlichen Rückgezogenheit in der Szenerie. Beide diametralen Strategien heben auf völlig komplementäre Haltungsstrategien des Vaters an, die sich auch in den Inszenierungshaltungen und damit ästhetischen Qualitäten wie beschrieben modulieren. Väterlichkeit ist nicht einfach Patriarchalität, sondern eingewoben in die unterschiedlichen bildlichen Aktivitäten (Blicke, Verortung, Kontrastierung), in denen sie sich different performiert.

Abb. 3 zeigt die Positionierung von Vater und Sohn als Rahmung der weiblichen und kindlichen Akteure. Repräsentationspolitisch gelesen: Sie spannen in ihrer jeweils an den Tischenden situierten Position einen intergenerationell-patriarchalischen Rahmen auf. Die visuellen Qualitäten reproduzieren hier wie in Abbildung 1 und 2 auch die soziale Figuration. Doch welche Rolle nimmt der *master shot* generell in diesen Familienszenen ein? Er ist zuallererst, so die dritte und repräsentationslogisch nahe Position, die visuelle Instanz der Souveränität und damit bildlicher Operator der Verfügungsmacht des Sichtbaren. Er fungiert als Bestätigung der durch die Naheinstellungen suggerierten räumlichen Anordnung. Er manifestiert das Wissen von den hierarchischen Beziehungen, die im Vorwissen schon verankert sind. Der *master shot* repräsentiert nicht nur die familialen Verhältnisse, sondern transformiert sie in ein Bild, das aus Kompositionslinien, Positionierungen der Figurenkörper und der ästhetischen Ausgestaltung besteht. Und mehr: Der *master shot* ist ein Distanzblick, der noch einmal Orientierung verleiht und damit Betrachter/innen in souveräner Position darüber belässt, wie sich das Soziohierarchische im Familiären formiert. Dadurch dass er die jeweiligen Szenen beendet oder erst nach einigen Nahaufnahmen einsetzt, bringt er zudem eine zeitliche Relationalität zu dem vorher Gesehenen ein, dass ja die sozialen Beziehungen schon andeutet. Er ist die Perspektive der Souveränitätsaneignung, so *die dritte Lektion*, insofern er den Raum, wie der Name schon sagt, *meistert*. Hier kondensiert er die sozialen Verhältnisse in dieser Ansicht auf die Ess- und Wohnzimmer auf die Körperfigurationen, in der

die Zentralisierung der Väter auffällt. Um diesem *master* seine souveränitätsvermittelnde Selbstverständlichkeit zu nehmen, lohnt es die assoziative Kopplung von Zentralität und Macht zu reperspektivieren:

Denn in allen drei Bildern scheint nicht nur die Zentralität der Vaterfigur und ihr exklusiver Ort auf. Die visuelle Konstruiertheit der Szene erlaubt uns auch auf eine andere Seite der sozialen Konstruktion von patriarchalischer Väterlichkeit zu kommen: Alle drei Männer sind isoliert, ihr Ort ist der der Einsamkeit, sie stehen alleine und separiert da. Der Ort der Souveränität, so *die vierte Lektion*, ist durch soziale Isolation geprägt, die in den Stills deutlich zum Vorschein kommt. Zentralität ist Isolation – und vielleicht ist es diese Isolation, die uns von der repräsentativen auf die widersinnige Seite der drei Abbildungen lotsen kann. Diese Empfindsamkeit für die soziale Einsamkeit ist eine, die sich nicht durch den Film und seine Wahrnehmung selbst gibt, sondern die aus dem analytischen Zugriff auf die zugerichtete, also auch bearbeitete Filmmaterialität (hier die Standbildern) selbst entsteht.

Um die hier genannten vier Lektionen noch einmal auf das Medium des *master shots* zurückzuführen, das hier zentral für die Funktionsweise der drei Abbildungen ist, lohnt es noch einmal auf das Konzept des Tableaus zu rekurrieren, das uns zu einer *fünften Lektion* führt. Denn ein *master shot* erzeugt ein Tableau. Eine Stillstellung von Verhältnissen. Sie wirken dort festgeschrieben und unveränderbar. Jedwede Bewegung lässt trotzdem den Raum intakt. Verhältnisverschiebungen der Körper im Raum zerstören nicht die soziale Figuration. Ein Tableau ist insofern eine Verstetigung und Manifestation von Verhältnissen. Die Pointe des Lacan'schen Blicktheorems liegt ja darin, dass das Bild in der Ermangelung des Subjekts besteht: nicht selbst im Bild zu sein und damit selbst zum unsichtbaren Ort einer Souveränität zu werden. So realisiert sich eine Dopplung der Souveränitätsverhältnisse, Väter als Souveräne des gezeigten sozialen Milieus und die Zuschauer/innenblicke als Blicksouveräne über das Bild. Die affektiv kaum miteinander resonanzierenden Körper werden in Tableaus nicht mit der Bewegung des Bildraums (ein Schwenk oder jede andere Kamerabewegung) dynamisiert. Vielmehr performiert sich eine Verstetigung von Figur- und Körperverhältnissen. Die Unbeweglichkeit des Sozialen korrespondiert mit der Unbewegtheit des Visuellen. Es entsteht der Eindruck einer Unverrückbarkeit der sozialen Bedingungen. Obgleich in Abb. 2 und Abb. 3 eine Störung der sozialen Ordnung verhandelt wird, bleibt die Bildbewegung verstetigt. Nicht nur haben

wir es hier in beiden Filmen also mit souveränen *master shots* zu tun, sondern einer Dopplung der sozialen Verhältnisse im Bild und in der Blickpolitik.

Die visuelle Konstruktion des migrantischen Patriarchats: Männliche Isolation durch Souveränisierung

Indem der wissenschaftliche Blick, den ich einnehme, die Stills extrahiert, wird das „situierte Wissen“ (Haraway 2017) frei für ein Verständnis von der desolidarisierten Position des über Ordnungsmacht verfügenden Vaters. Das ist die Pointe der Analyse der visuellen Konstruktion der stillgestellten Tableaus, die in den bislang erörterten Bildbeschreibungen noch am deutlichsten weg davon führt, Patriarchalität als etwas gesellschaftlich Unerwünschtes und Problematisches zu sehen. Die Isolierung in der Souveränitätsposition als solche sehen zu können, resultiert aus der Relativität der Größe ‚Position‘. Je nach Perspektivenwechsel erfährt der Faktor Positionalität eine andere Evaluation. Wie im Kippspiel lassen sich dann die drei Tableaus nun als Isolierungen von Vätern vom Rest der Familie verstehen. Das „Sehen als“ verschiebt sich in Richtung einer die türkische Väterlichkeit nicht *nur* mit Unterdrückung konnotierenden Sicht. Die Bilder verweisen auch auf die Gegenseite von der sichtbaren patriarchalischen Struktur in der Zentralisierung der Väter in den dargestellten sozialen Gefügen. Den Ort des Ausgangspunktes auf eine scheinbar pro-patriarchalische Beobachtung zu legen, ist sicherlich riskant und nicht ganz widerspruchsfrei. Doch die Anerkennung davon, dass die Raumfiguration auch auf die Gegenseite der sozialen Beziehungen, nämlich die Isolation der Väter verweist, macht den Blick frei für die nicht nur dichotomisch zu denkende Kritik der in den Filmen entworfenen Gesellschaftsbilder, die heute noch dringender nötig ist (vgl. Scheibelhofer 2018, 205–6).

In Umut Dağs in Österreich produziertes Drama *Kuma* (2012) nimmt diese Pointe eine ironische Wendung: Der Film erzählt von der im türkischen heutzutage eher unüblichen sozialen Praxis der Nebenfrau (daher der Titel *Kuma*). Die Mutter einer türkisch-deutschen Familie holt eine solche zu sich nach Deutschland. Grund ist, dass die krebskranke Mutter versterben wird und sie die Versorgung ihres Ehemannes und ihrer Kinder gesichert sehen will. Dafür werben sie nun aus der Türkei eine junge Nebenfrau an. Während Zuschauer/innen die gesamte Zeit des Films erwarten, dass die dominante krebskranke Mutter irgendwann versterben wird, konfrontiert *Kuma* stattdessen mit dem überraschenden Tod des als zurückhaltend inszenierten Vaters. Dieses

Spiel mit den soziohierarchischen Familienrollen verweist auf die notwendige Flexibilität hin, die auch analytisch im Umgang mit den Filmbildern im deutsch-türkischen Migrationskontext zu leisten ist.

Die Einsamkeit der Väter in den sozialen Gefügen treibt diese affektiv voran. Das ist die Pointe einer medienästhetischen Analyse, die dem Eigensinn des bildlichen den Vorrang vor der Repräsentation gibt. Dass diese Fokussierung des Eigensinns wieder zurück zur Repräsentation führen kann, steht außer Frage. Es ist allerdings gerade diese methodische Perspektive von der Distanznahme der Kopplungen verstetigter Annahmen, die die „Errettung der Migrationswirklichkeit“ voranzutreiben vermag und den Filmen in der Konstitution *anderer* Sichtbarkeiten ihre wichtige Rolle zurückgibt.

Filme entwerfen Wahrnehmungs- und Wissenszusammenhänge, die nicht nachträglich zu einer Soziologie über Männer, Frauen und Migration hinzuzuaddieren sind. Sie entwerfen vielmehr erst einen Denkraum, in dem die grundsätzliche Notwendigkeit nach der Auseinandersetzung mit ästhetischen Variablen (Raum, Zeit, Bewegung, Licht, Farbe, Rahmen) zur eigen- und widersinnigen Konstitution von Sinn deutlich wird. In den mikropolitischen und mikroästhetischen Zwischenräumen der Bilder liegt die Möglichkeit begründet, wieder zu anderen Weisen des Daseins und so auch der Wahrnehmung im Benjamin'schen Sinne zurückzukehren. Erst so wird eine Kracauer'sche „Errettung äußerer Wirklichkeit“ im Sinne psycho-physischer Durchdringung von Wirklichkeit möglich.



Abb. 1: Umays Schwiegerfamilie beim Essen. Auffällig: die Männer an Tischanfang und -ende.
Quelle: *Die Fremde* (D, 2010)

Errettung der äußeren Migrationswirklichkeit durch den Film. Eine polyzentrisch-ästhetische Analyse familialer Tableaus in den Ehrenmorddramen Die Fremde (D, 2010) und Die Blüte der Jahreszeit (TR, 2012)



Abb. 2: Mit unterwerfender Blickgeste fordert der hier aufrecht stehende Kader zur Besinnung auf, nachdem er von Umays Trennung mit ihrem Ehemann erfährt.

Quelle: *Die Fremde* (D, 2010)



Abb. 3: Mevsims Schwiegervater (Mitte) verachtet seinen gewalttätigen Sohn (rechts) durch seinen Blickentzug und seine restriktive Körperhaltung.

Quelle: *Die Blüte der Jahreszeit* (TR, 2012)

Literaturverzeichnis

- Alkın, Ömer (2013): „Europe in Turkish Migration Cinema from 1960 to the Present.“ *Journal of the LUCAS Graduate Conference 1* (1): 56–66. <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/20485/JLGC-1%202013.pdf?sequence=4>. Zugriff: 13. Februar 2013.
- (2015a): „Der türkische Emigrationsfilm. Vor-Bilder des deutsch-türkischen Kinos?“. In *Vor-Bilder: Ikonen der Kulturgeschichte: Vom Faustkeil über Botticellis Venus bis John Wayne*, hg. v. Sandra Abend und Hans Körner. 1. Aufl. München: morisel Verlag.
- (2015b): „Re-Writing Turkish-German Cinema from the Bottom-Up: Turkish Emigration Cinema.“ In *Turkish Migration, Identity and Integration*, hg. v. Ibrahim Sirkeci, Betül D. Şeker und Ali Çağlar. London: Transnational Press.
- (2016): „Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial?“ - Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den "verstummten" türkischen Emigrationsfilmen.“ In *An- und Aussichten: Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, hg. v. Philipp Blum und Monika Weiß. 1. Aufl. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium Bd. 26. Marburg: Schüren Verlag.
- (2017): „Einleitung.“ In *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, hg. v. Ömer Alkın, 1–24. Wiesbaden: Springer VS.
- (2018a): „Filmische Konstruktionen des verschwundenen Dorfs im türkischen Post-Yeşilçam-Kino: Sichtbarmachung, Overexposure und Bilddurchdringung.“ In *Topografische Leerstellen: Ästhetisierungen verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften*, hg. v. Martin Ehrler und Marc Weiland. 1. Aufl., 411–31. Rurale Topografien 4. Bielefeld: transcript Verlag.
- (2018b): „Polyzentrisierung des deutsch-türkischen Kinos: Filmische Konstruktionen der Migration im türkischen High-Yeşilçam-Kino der 1970er Jahre.“ Inauguraldissertation.
- Alkın, Ömer und Hayriye Kapusuz (2018): „Der Islamophobiefilm „Das deutsche Kind“ (NDR, 2018): Filmographie, Geschichte und untersuchungstechnische Ansätze zu TV-Migrationsfilmen.“ *Zeitschrift „Rundfunk und Geschichte“* 13 (2). (im Erscheinen)
- Arslan, Savaş (2011): *Cinema in Turkey: A New Critical History*. New York: Oxford University Press.

Errettung der äußeren Migrationswirklichkeit durch den Film. Eine polyzentrisch-ästhetische Analyse familialer Tableaus in den Ehrenmorddramen Die Fremde (D, 2010) und Die Blüte der Jahreszeit (TR, 2012)

- Benjamin, Walter (2003): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. 1. Aufl. Edition Suhrkamp 2424. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1997): „Die männliche Herrschaft.“ In *Ein alltägliches Spiel: Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, hg. v. Irene Dölling und Beate Kraus. 1. Aufl., 153–217. Edition Suhrkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2009): *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. 2. Aufl. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 291. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Brauerhoch, Annette (1995): „Die Heimat des Geschlechts – oder mit der fremden Geschichte die eigene erzählen: Zu "Shirins Hochzeit" von Helma Sanders-Brahms.“ In *"Getürkte Bilder": Zur Inszenierung von Fremden im Film*, hg. v. Ernst Karpf, Doron Kiesel und Karsten Visarius, 109–15. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 12. Marburg: Schüren Verlag.
- Därmann, Iris (2016): *Theorien der Gabe zur Einführung*. 2., unveränderte Auflage. Zur Einführung 375. Hamburg, Hamburg: Junius.
- Elsaesser, Thomas und Malte Hagener (2011): *Filmtheorie zur Einführung*. 3. Aufl. Zur Einführung 321. Hamburg: Junius Verlag.
- Ezli, Özkan (2009): „Von der interkulturellen Kompetenz zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akins globalisiertes Kino.“ In *Wider den Kulturenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, hg. v. Özkan Ezli, Dorothee Kimmich und Annette Werberger, 207–30. Kultur- und Medientheorie. Bielefeld: transcript Verlag.
- Foucault, Michel und Ralf Konersmann (2003): *Die Ordnung des Diskurses: [Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970]*. 9. Aufl. Fischer-Taschenbücher. Frankfurt a. M. Fischer Verlag.
- Göring, Reinhold und Stephan Trinkaus (2008): *Milieu, Zugehörigkeit und kulturelles Vermögen: Vortragsmanuskript zur Veranstaltung Kulturelle Vielfalt: erforschen, erleben, verstehen*.
- Gramling, David (2012): „The Oblivion of Influence: Mythical Realism in Feo Aladag's Die Fremde (2010).“ In *Turkish German cinema in the new millennium: Sites, sounds, and screens*, hg. v. Sabine Hake und Barbara C. Mennel. 1. Aufl., 32–43. New York: Berghahn Books.
- Hagener, Malte (2015): „Am Kreuzweg von Magie und Positivismus: Die Hermeneutik des Verdachts und die ‚paranoiden‘ Analysen der 1970er Jahre.“ In *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*, hg. v. Ivo Ritzer, 57–71. Neue Perspektiven der Medienästhetik. Wiesbaden: Springer VS.

- Haraway, Donna (2017): „Situieretes Wissen: Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive.“ In *Science and technology studies: Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven*, hg. v. Susanne Bauer, Torsten Heinemann und Thomas Lemke. Erste Auflage 2017, Originalausgabe, 369–406. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2193. Berlin: Suhrkamp.
- Holert, Tom (2005): „Kulturwissenschaft/Visual Culture.“ In *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, hg. v. Klaus Sachs-Hombach. 1. Aufl., 226–35 1751. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kilerci, Nazli und Hauke Lehmann (2018): „Beyond Turkish-German cinema: affective experience and generic relationality.“ In *Affect in Relation: Families, Places, Technologies*, hg. v. Birgitt Röttger-Rössler und Jan Slaby. First edition, 259–80. London: Taylor and Francis.
- Kizilhan, Ilhan (2006): *"Ehnenmorde": Der unmögliche Versuch einer Erklärung ; Hintergründe - Analysen - Fallbeispiele*. Friedens- und Demokratypsychologie Bd. 4. Berlin: Regener.
- Kracauer, Siegfried (1985 [1964]): *Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2014): *Existenzweisen: Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp.
- Lehmann, Hauke (2017): „Die Produktion des deutsch-türkischen Kinos: Die Verflechtung von Filme-Machen und Filme-Sehen in Lola + Bilidikid (1998) und Tiger - Die Krallen von Kreuzberg (2006).“ In Alkın, *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, 275–96.
- Lie, Sulgi (2012): *Die Außenseite des Films: Zur politischen Filmästhetik*. 1. Aufl. Zürich: diaphanes.
- Mercer, Kobena (1990): „Black art and the burdens of representation.“ *Third Text* 4 (10): 61–78. doi:10.1080/09528829008576253.
- Mignolo, Walter D (2016): „Geopolitik des Wahrnehmens und Erkennens. (De)Kolonialität, Grenzen denken und epistemischer Ungehorsam.“ <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/de>.
- Mitchell, W.J.T. (2008): *Bildtheorie*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Nagib, Lúcia (2006): „Towards a positive definition of World Cinema.“ In *Remapping world cinema: Identity, culture and politics in film*, hg. v. Stephanie Dennison und Song H. Lim, 30–37. London, New York: Wallflower Press.

Errettung der äußeren Migrationswirklichkeit durch den Film. Eine polyzentrisch-ästhetische Analyse familialer Tableaus in den Ehrenmorddramen Die Fremde (D, 2010) und Die Blüte der Jahreszeit (TR, 2012)

- Özgüç, Ağâh (2000): *Türk sinemasında cinselliğin tarihi*. 1. baskı. Genel dizi 120. Beyoğlu, İstanbul: Parantez.
- Ranciére, Jacques (2008): *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. 2. Aufl. Reihe POLYPEN. Berlin: b_books.
- Rheinberger, Hans-Jörg (1992): *Experiment, Differenz, Schrift: Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg: Basiliken-Press.
- Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. 1. Aufl. Studien zur visuellen Kultur 7. Bielefeld: transcript Verlag.
- Scheibelhofer, Paul (2018): *Der Fremd-Gemachte Mann: Zur Konstruktion Von Männlichkeiten Im Migrationskontext*. Wiesbaden: Springer VS.
- Schellhöh, Jennifer, Jo Reichertz, Volker M. Heins und Armin Flendern (2018): „Einleitung.“ In *Grosserzählungen des Extremen: Neue Rechte, Populismus, Islamismus, War on Terror*, hg. v. Jennifer Schellhöh, Jo Reichertz, Volker M. Heins und Armin Flender, 7–14. Xtexte. Bielefeld: Transcript.
- Sinus Sociovision (2007): „Die Milieus der Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland: Eine qualitative Untersuchung von Sinus Sociovision. Auszug aus dem Forschungsbericht.“ Zugriff: 18. August 2018. <https://www.bmfsfj.de/blob/84352/55e9eef9f6928c7b596e5c14e75e49f5/migranten-milieu-report-2007-pdf-data.pdf>.
- Skrandies, Timo (2013): „Zur Aktualität Goyas: Medialität, Materialität und postkoloniale Ästhetik.“ In *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*, hg. v. Ursula Hennigfeld. 1. Aufl., 35–56. Freiburger romanistische Arbeiten 3. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag.
- (2016): „Bewegungsmaterial.“ In *Bewegungsmaterial: Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, hg. v. Timo Skrandies und Katharina Kelter, 9–64. TanzScripte 44. Bielefeld: transcript Verlag.
- Sousa Santos, Boaventura de. 2012. „Spaces of Transformation: Epistemologies of the South.“ London, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=UzeczSxXZOY>.
- (2018): *Epistemologien des Südens: Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens*. Unter Mitarbeit von F. Schüring. 1. Auflage. Münster: Unrast.
- Spöhrer, Markus (2016): *Film als epistemisches Ding: Zur Produktion von Hip-Hop-Kultur und Till Hastreiters Status Yo!* Marburg: Schüren Verlag.
- Stam, Robert und Ella Shohat (2002) „Narrativizing Visual Culture: Towards A Polycentric Aesthetics.“ In *The Visual Culture Reader*, hg. v. Nicholas Mirzoeff. 2. Aufl., 37–59. London, New York: Routledge.

- Turan, Canan (2017): „Darf die Subalterne lachen?“. Ehrenmord in Die Fremde (2010) versus tragikomisches Generationentreffen in Almanya – Willkommen in Deutschland (2011).“ In Alkin, *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*, 335–58.
- Vogt, Ludgera und Arnold Zingerle (1994): „Einleitung: Zur Aktualität des Themas Ehre und zu seinem Stellenwert in der Theorie.“ In *Ehre: Archaische Momente in der Moderne*, hg. v. Ludgera Vogt und Arnold Zingerle, 9–34. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1121. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Yazgan, Ayfer (2014): *Morde ohne Ehre*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Zag, Roland (2005): *Der Publikumsvertrag: Emotionales Drehbuchschreiben mit "the human factor"*. 1. Aufl. München: TR-Verlagsunion.

