

Deniz Bayrak / Sarah Reininghaus

Universität Dortmund (Dortmund, Germany)

E-Mail: deniz.bayrak@uni-dortmund.de

E-Mail: sarah.reininghaus@uni-dortmund.de

Garbage in Paradise – Müll und Raumszenierung in Fatih Akin's Dokumentarfilm *Müll im Garten Eden*

**Garbage in Paradise – Waste and the Representation of Space in Fatih Akin's
Documentary *Müll im Garten Eden***

(ABSTRACT ENGLISH)

In this article the documentary *Müll im Garten Eden* (2012) by Fatih Akin is analyzed concerning its representation of waste. Being a long term documentation, the film portrays the emergence of a waste dump in a small village close to the Turkish Black Sea. It documents the effects on its inhabitants and on the environment.

The article focuses on the presentation of this waste dump considering spatial theories: as a first step, we are going to prove that the village Çamburnu is an anthropological place according to Marc Augé. Its main characteristics can be seen in its naturalness, in its historic roots and its feeling of rural community. In addition to the representation within the documentary an analysis of the discourse around the film gives similar results, since reviews and discussion on the film frequently allude to the origins of the Akin family.

As a second step, considering Hans Kraah's thoughts we want to demonstrate, to what extent the semanticised space 'village' is contrasted to the semanticised space 'waste dump'. Non-spatial characteristics are ascribed to these topographies. As a result, oppositional semantic subspaces emerge with permeable borders. This way the idyll and its endangerment by the garbage from outside the village is created. Semantic features ascribed to the village are for example nativeness, paradise, pureness, modesty and oneness with nature. In contrast, attributes like civilization, dirt, capitalism, profit and power are assigned to the waste dump.

Finally, the ecological statement underlying the documentary and its possible social relevance are considered: According to Michel Foucault, the media are technologies of power, which are able to influence technologies of the self and can therefore evoke changes of ecological practices.

Keywords: Fatih Akin, *Müll im Garten Eden*, spatial turn, Marc Augé, Hans Kraah, Jurij M. Lotman, Michel Foucault, documentary

1. Einleitung

Der folgende Beitrag versteht sich als raumtheoretische Analyse der Dokumentation *Müll im Garten Eden* des Regisseurs Fatih Akin. Als raumtheoretische Grundlagen werden Marc Augés Theorie der *Nicht-Orte* (vgl. Augé 2012) sowie Hans Kraahs Konzept semantisierter Räume (vgl. Kraah 1999; 2006), eine Fortführung von Jurij Lotmans *Struktur literarischer Texte* (vgl. Lotman 1972), herangezogen. Unter besonderer Berücksichtigung des Konzepts der Gouvernementalität und der Technologien der Selbst- und Fremdführung

soll in einem zweiten Schritt aufgezeigt werden, inwiefern die räumliche Inszenierung gouvernementale Strategien widerspiegelt. Darüber hinaus soll in einem kurzen Exkurs auf das mediale Echo zum Film hinsichtlich einer möglichen Verbindung zwischen Thematik, Motivation und Herkunft des Regisseurs eingegangen werden.

Müll im Garten Eden (2012) stellt nach *Wir haben vergessen zurückzukehren* (2001) und *Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul* (2005) Akins dritte Dokumentation dar. Sie thematisiert das Errichten einer Mülldeponie und deren Auswirkungen für Mensch und Umwelt im türkischen Schwarzmeer-Dorf Çamburnu über den Verlauf von sechs Jahren hinweg.

Auffallend in der literar-ästhetischen Inszenierung ist die Tatsache, dass das Dorf durchgehend als anthropologischer Ort im Sinne Augés dargestellt wird. Dadurch erfährt die äußere Bedrohung durch die Mülldeponie eine Verstärkung, da sie der Dorfidylle gegenüber gestellt wird.

2. Spatial Turn

Ab den 1990er Jahren kommt es zu einer Hinwendung zur Kategorie des Raums, die neben Raumplanern, Soziologen und anderen Geisteswissenschaftlern vor allem die Literatur- und Kulturwissenschaftler unter dem Begriff des *Spatial Turn* beschäftigt. Dieser Begriff wurde erstmalig von dem Städteplaner Edward W. Soja im Jahre 1989 verwendet (vgl. Soja 1989), allerdings ist eine Perspektivierung auf den Raum schon viel eher zu identifizieren (vgl. Bachmann-Medick 2009). Ein Bruch kann jedoch während des Zweiten Weltkriegs und in der Nachkriegszeit konstatiert werden, dieser hatte größtenteils geo-politische Gründe. Die Auswirkungen des Imperialismus, Kolonialismus, Chauvinismus und Nationalsozialismus erlaubten keine Fokussierung auf den Raum mehr. (vgl. Bachmann-Medick 2009: 285ff.) Hierzu äußert sich der Historiker Karl Schlögel folgendermaßen:

Raum und alles, was mit ihm zu tun hatte, war nach 1945 obsolet, ein Tabu, fast anrühlich. Wer die Vokabel benutzte, gab sich als jemand von gestern, als ewig Gestriger. [...] Raum zog eine ganze Kette von Assoziationen und Bildern nach sich: ‚Raumnot‘, ‚Volk ohne Raum‘, ‚Ostraum‘, ‚Raumbewältigung‘, ‚Grenzraum‘, ‚Siedlungsraum‘, ‚Lebensraum‘. Es roch nach Revisionismus, [...] (Schlögel 2003: 52)

Eine Wiederbelebung der Kategorie Raum erfolgt erst vereinzelt in den 1960er Jahren. Eine Etablierung der räumlichen Wende tritt dann, wie bereits erwähnt,

in den 1990er Jahren ein, bei der gerade die Uneindeutigkeit des Begriffs „Raum“ betont wird. (vgl. Günzel 2005: 1f.) Dies schlägt sich auch in unterschiedlichen, sich etablierenden Theorien und deren Erkenntnisinteressen nieder. So sind es neben Betrachtungen real-existierender Räume eben auch imaginäre Räume, die eine Berücksichtigung erfahren. Dementsprechend variiert auch die Verwendung der Termini, wenn Lokalitäten bezeichnet werden, wie beispielsweise *Ort*, *Raum*, *Nicht-Ort* etc.

3. Marc Augé: *Nicht-Orte*

Der Ethnologe und Anthropologe Marc Augé beschäftigt sich in seiner Theorie der *Nicht-Orte* mit real-existierenden Räumen, bei denen er zwischen *Orten* und *Nicht-Orten* differenziert. Dabei konzentriert er sich vorwiegend auf die gegenwärtige Welt und ihre Veränderungen.

3.1 Theorie

Mit Blick auf die heutige Welt nennt Augé drei Wandlungsprozesse, die als drei Figuren des Übermaßes charakteristisch für die Übermoderne seien: „[D]ie Überfülle der Ereignisse, die Überfülle des Raumes und die Individualisierung der Referenzen“ (Augé 2012: 47).

Grundlegend für die Figur der Zeit, also für die „Überfülle der Ereignisse“ (Augé 2012: 47), ist die Vorstellung einer beschleunigten Geschichte. Demnach nehme die Frequenz von Ereignissen in den letzten Jahrzehnten stetig zu. Eine weitere Verdichtung erfolgt vor dem Hintergrund eines im Zuge der Globalisierung immer kleiner werdenden Planeten (vgl. Augé 2012: 36f.).

Als zweite Gestalt des Übermaßes wird der Raum genannt: Für die Übermoderne ist ein physischer Wandel kennzeichnend, d.h. es kommt „zur Verdichtung der Bevölkerung in den Städten, zu Wanderungsbewegungen und zur Vermehrung dessen, was wir als ‚Nicht-Orte‘ bezeichnen“ (Augé 2012: 42). *Nicht-Orte* entwirft Augé als Gegenmodell zum traditionellen anthropologischen Ort, an dem authentische Erfahrungen gesammelt werden können und echte Kommunikation stattfindet. Der anthropologische Ort ist ein historischer Ort, an dem Geschichte in der Form präsent ist, als dass sein Bewohner „in der Geschichte [lebt]“ (Augé 2012: 61). Das impliziert auch, dass eine „gemeinsame Identität“ (Augé 2012: 60) auf Grundlage eines gemeinsamen Ortes und folglich einer geteilten Geschichte ausgehandelt werden könne. Entsprechend charakterisiert den anthropologischen Ort auch eine starke Gemeinschaft mit regem kommunikativen Austausch und

ausgeprägtem Zusammengehörigkeitsgefühl. Im Gegensatz dazu besitzen *Nicht-Orte*, als welche Augé beispielhaft Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen, Einkaufszentren, Durchgangslager, Hotelketten etc. ausmacht, weder Geschichte noch Identität und können eine solche auch nicht hervorrufen, höchstens im Sinne einer provisorischen, „geteilte[n] Identität“ (vgl. Augé 2012: 102ff.). Des Weiteren ist der *Nicht-Ort* geprägt durch die sogenannte „ewige Gegenwart“ (Augé 2012: 105) und durch Anonymität, wodurch die Vereinzelung des Individuums forciert werde. (vgl. Bayrak/Reininghaus 2013: 13ff.)

Für *Müll im Garten Eden* ist insbesondere die Inszenierung des Dorfs als anthropologischer Ort naheliegend, der nicht zuletzt durch seine positive Konnotation eine räumliche Abgrenzung von der Mülldeponie erhält.

3.2 Anwendung

Im Folgenden soll aufgezeigt werden, inwiefern das Dorf Çamburnu im Film *Müll im Garten Eden*¹ eine Inszenierung als anthropologischer Ort im Sinne Marc Augés erfährt.

Neben seiner Ursprünglichkeit und Naturnähe, die beispielsweise durch Vogelgezwitscher (vgl. 00:01:09) und die sprießende Vegetation in satten Grüntönen vermittelt werden, sind es in erster Linie die Gemeinschaft seiner Bewohner und die Geschichte des Dorfes, die Çamburnu zu charakterisieren scheinen.

Nachdem direkt zu Beginn die Dorfgemeinschaft, bestehend aus Männern, Frauen und Kindern, gemeinsam gezeigt wird (vgl. 00:01:17), sind es auch weiterhin enge Verhältnisse und ein vertrauensvoller Umgang, die das Miteinander im Dorf, zumeist als „bizim köyümüz“ (00:02:28)² bezeichnet, zu bestimmen scheinen. Einerseits wäre hier als Beispiel auf privater Ebene das Zusammentreffen im Café (vgl. 00:12:47) zu nennen: Nach einer Gerichtsverhandlung ist man zurückgekehrt ins Dorf und beim Anstoßen mit Rakı beginnen die Männer mit dem Singen traditioneller Lieder (vgl. 00:12:55), zudem handelt der Liedtext vom eigenen Dorf: „Çamburnu güzel gözdür gözdür biz de ordanız ordan, biz de ordanız ordan, biz de ordanız, ordan“³ (00:13:20).

¹ Die folgenden Time-Code-Angaben beziehen sich ausschließlich auf den Film *Müll im Garten Eden*.

² „unser Dorf“; diese und die folgenden Übersetzungen beziehen sich auf die deutsche Untertitelung.

³ „Çamburnu ist ein schöner Ort und wir kommen von dort, von dort, von dort.“

Dadurch wird das Dorf als Heimat konstituiert. Andererseits muss aber auch für Kontakte beruflicher Art festgestellt werden, dass diese keineswegs als distanziert oder oberflächlich dargestellt werden, so sieht man den Bürgermeister und die Anwältin gemeinsam und sich duzend vor Gericht und im Taxi (vgl. 00:10:50).

Grundlegend handelt es sich bei den Bewohnern um Einheimische, Zugezogene scheint es nicht zu geben, so dass die Gruppe zumindest in dieser Hinsicht als recht homogen betrachtet werden kann.

Einen Höhepunkt der Darstellung von Gemeinschaft stellen die Aufnahmen beim Çamburnu-Festival, einer Art Stadtfest, dar, welches scheinbar alle Einwohner besuchen (vgl. 00:15:00), und die zudem noch beim lautstarken und textsicheren gemeinsamen Singen eines Liedes mit der dort auftretenden Sängerin Şevval Sam gefilmt werden, so dass ein Eindruck der Zusammengehörigkeit, Einigkeit und Harmonie entsteht. Ähnliches kann für die Aufnahmen der Grundschul Kinder geltend gemacht werden, wenn auch hier Szenen gewählt werden, die die Schulkinder als homogene Gruppe darstellen, die gemeinsam im Chor ruft: „Çamburnu Çöpburnu olmasın!“⁴ (00:31:09)

Als eine weitere Szene, die neben der Präsentation des Mülls am Strand auch wiederum das Miteinander der Menschen ins Zentrum rückt, kann jene bezeichnet werden, die den gemeinsamen Familienausflug zum Strand mit Kindern visualisiert. Man isst (vgl. 00:34:40) und badet zusammen im nunmehr unsicher wirkenden Meer, hat der Zuschauer doch zuvor noch Bilder betrachtet, die den Weg des ins Meer einlaufenden Abwassers nachskizzieren.

Diesen idyllisierenden Schilderungen des Zusammenlebens in Çamburnu scheinen auf den ersten Blick jene Szenen zu widersprechen, die Menschen in Streitgesprächen und Konflikten zeigen. Hierzu muss allerdings festgestellt werden, dass es sich bei diesen einerseits um Auseinandersetzungen der Dorfbewohner mit Außenstehenden handelt, so also z.B. um den Disput zwischen der Dorfbewohnerin Nezihan Haşlaman und dem Gouverneur (vgl. 00:26:20). In diesem Fall aber bleibt die Intaktheit der Dorfgemeinschaft gewährleistet.

Andererseits werden auch Unstimmigkeiten und Konflikte innerhalb der Gruppe gezeigt, doch muss selbst für diese konstatiert werden, dass sie die Menschen von Çamburnu nicht als auseinanderdriftende Gruppe markieren. Nach einer

⁴ „Çamburnu ist keine Mülldeponie!“

Runde Kartenspiel, Tavla und Kaffee geraten ein paar Männer auf dem Marktplatz – dort kondensieren die Merkmale des anthropologischen Ortes – in eine Diskussion über die Regierung und die Parteien in der Türkei (vgl. 00:36:50). Mit dem Einspielen einer solchen Auseinandersetzung wird der Anschein erweckt, das Dorf habe eine intakte Diskussions- und Streitkultur. Trotz politischer Kontroversen befürwortet niemand den Bau der Mülldeponie. Hierfür spricht auch, dass im Weiteren derartige Darstellungen ausbleiben und der Protest im Dorf weiterhin gemeinsam getragen wird, so beispielsweise bei der improvisierten Straßensperrung, welche diejenigen ausführen, die zufällig anwesend sind (vgl. 01:03:49). Weiterhin ist auch die Auseinandersetzung mit den Verantwortlichen der Mülldeponie scheinbar durch ausgeprägte Kommunikation und die Lust am Diskutieren gekennzeichnet, so dass dem Dorf Çamburnu, den Aufnahmen zu urteilen, auch das Merkmal der Kommunikation zugesprochen werden kann, was es abermals zu einem anthropologischen Ort macht. Dem gegenüber steht die Kommunikation mit den Regierungsvertretern und den Verantwortlichen der Mülldeponie. Mit ihnen findet kein echter Austausch statt, nur oberflächlich wird den Dorfbewohnern Gehör geschenkt, oftmals bleibt es bei Beschwichtigungen, Floskeln und Androhungen – Phänomene der Oberflächlichkeit, die als Merkmale des *Nicht-Ortes* gedeutet werden können.

Ein weiteres wichtiges Attribut, das dem Dorf scheinbar zukommen soll, stellt seine bereits erwähnte Geschichte bzw. Tradition dar. Da es oftmals zu einer Verschränkung bzw. Kombination der beiden Merkmale Gemeinschaft und Tradition kommt, werden im Folgenden nur Belege angeführt, die noch nicht berücksichtigt wurden.

Zunächst kann für die Darstellung des Dorfes angemerkt werden, dass besonders zu Anfang der Dokumentation jene Aufnahmen vorherrschend sind, die die Ursprünglichkeit Çamburnus betonen, etwa, wenn ein kleiner Junge an einem öffentlichen Wasserhahn einen Eimer füllt (vgl. 00:05:27) oder mit einer Ziege auf einer Wiese spielt (vgl. 00:30:07). Auch die Bekleidung der Dorfbewohner stellt diese als bodenständig, praktisch und vollkommen unprätentiös dar. Besonders die traditionelle und einfache Kleidung der Frauen, und hier insbesondere jene Nezihan Haşlamans, steht dabei in einem starken Kontrast zum eleganten und elitären Kleidungsstil des Gouverneurs (vgl. 00:26:20).

Neben dem Präsentieren religiöser Tätigkeiten und Geschehnisse, welche ebenfalls als Belege für die aufrechterhaltene Tradition gelesen werden können, so z.B. das Gebet, das interessanterweise auf einer Wiese und somit in der Natur ausgeführt wird (vgl. 00:05:44), oder der Ruf des Muezzins, der über die Felder des Dorfes zu schallen scheint, auf denen die Menschen ihre Arbeit verrichten (vgl. 01:13:21), ist es vor allem das Miteinander der Generationen, das die Geschichtlichkeit des Dorfes impliziert. Der Religion scheint ohnehin keine übergeordnete Rolle zuzukommen, eher wird sie als Bestandteil des alltäglichen Lebens mitpräsentiert.

Ogleich anfangs der Anschein entsteht, als sei das Dorf besonders voller alter Menschen (vgl. 00:04:59), wird recht schnell deutlich, dass es vielmehr eine starke Verbundenheit über Generationen hinweg gibt. Nezihan Haşlaman zum Beispiel lebt und arbeitet gemeinsam mit ihren Töchtern (vgl. 00:20:02) und geht der traditionellen Arbeit der Teeernte nach (vgl. 00:22:42). Wenn ein körperlich schwacher, älterer Mann beim Schneeschieben gefilmt wird, ist es eine etwas jüngere Frau, die ihm diese Last abnimmt und für ihn weitermacht (vgl. 00:28:55). Insgesamt werden die Menschen verschiedener Altersklassen bei der gemeinsamen Feldarbeit gezeigt (vgl. 00:29:22). Zudem handelt es sich bei der Dorfbevölkerung um keine zufällig zusammengefügte Gruppierung, vielmehr ist Çamburnu ein natürlich gewachsenes Dorf, dessen Bewohner seit Generationen dort leben, sich kennen und sich vor allem an Vergangenes erinnern können. Die angesprochenen Erinnerungen beziehen sich hierbei oftmals auf die Umwelt Çamburnus. Wenn also zum Drehzeitpunkt der Dokumentation die Mülldeponie verantwortlich gemacht wird für die übermäßige Verunreinigung der Teeblätter durch Vogelkot, so wird auf die Tradition des Teeanbaus in der Region hingewiesen („1950 senesinden beri bu çaydan ekmek yiyoruz“.⁵ (00:42:32)), hinzukommen Hinweise auf die allmählich körperlich schwächer werdende Generation, auch wenn deren Erkrankungen nicht in Relation zur Mülldeponie gesetzt werden können:

Annem başından beri, o çocukluğundan beri hatta, o kendini bildi bileli bu işlerle uğraşıyo, onun işiydi bağ bahçe çay işi falan. Annemin daha böyle, ha yükü hafiflesin diye ben çay işini tamamiyle ele aldım, iki senedir yani. Ondan önce benim üzerime yük değildi o.⁶ (00:40:58)

⁵ „Seit 1950 verdienen wir unser Geld mit Tee.“

⁶ „Unsere Mutter hat seit ihrer Kindheit auf den Teefeldern gearbeitet. Sie hat ihr Leben lang Tee angebaut. Sie hat sich um Felder und Gärten gekümmert, Tee angebaut. Ich bin erst dabei, seitdem meine Mutter körperlich nicht mehr so richtig kann.“

Analog gestaltet sich die Inszenierung der Erinnerungen eines älteren männlichen Bewohners, während er den Garten seines Hauses durchstreift: „B insan çocuklarını nasıl yetiştirise, bakarsa onlara küçükten büyüğe doğru büyütürse, bizimde diktiğimiz ağaçlandırmamız o çocuklardan farksızdır yani. Arazi daha önce dedelerimizin malıydı.“⁷ (00:52:28) Somit wird der Boden und mit ihm das Dorf Çamburnu als die nächstgrößere Kategorie zu einem anthropologischen Ort par excellence aufgewertet, erfüllen sie doch Augés Kriterien der Relation und der Geschichtlichkeit, indem Verbindungslinien zum Großvater hergestellt werden können sowie auch die Bäume mit Familienmitgliedern verglichen werden.

Schließlich sind es Aufnahmen auf dem Friedhof, die abermals die Bedeutung des Dorfes für die Bewohner hervorheben, indem auf die dort beigesetzten Ahnen verwiesen wird (vgl. 01:23:16) oder auch die Erwähnung des Todes der in der Dokumentation zentralen Person Nezihan Haşlaman im Abspann mit Einblendung ihrer Lebensdaten, die abermals auf den Aspekt der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit aufmerksam machen.

Allerdings wird auch die Generation der zum Drehzeitpunkt noch Jungen bereits in Relation zu den nachfolgenden Generationen gesetzt, wenn auch ihre Kindheit schon ewig weit zurückzuliegen scheint und sie romantisierend berichten: „Çocukluğum benim burda, ben burda doğdum. O yaşlarda her yer çocuk için ayındır zannedersem, yani burdada çok öyle, daha yaratıcıydı bizim çocukluğumuz zamanındaki hem oyunlarımız olsun, hem işte çevre olsun.“⁸ (00:29:39)

Die Dokumentation verwendet Aufnahmen, die im Zeitraum von 2007 bis 2012 erstellt wurden. Insofern wurden auch Aufnahmen zu verschiedenen Jahreszeiten angefertigt, die aber erst in ihrer Zusammensetzung zusätzlich den Eindruck eines funktionierenden Ökosystems verstärken. Die Schwarzmeerregion mit ihrem gesunden Wechsel der Jahreszeiten (vgl. 00:28:39) wird illustriert durch Szenen auf sommerlichen Wiesen und solchen mit im Schnee spielenden Kindern (vgl. 00:36:36).

Die Zukunft des Dorfes betreffend sind zwei Darstellungsweisen identifizierbar. So erhält der Zuschauer die Information, dass zwei Jahre nach Aufnahme der

⁷ „Jeden Baum hier habe ich mit meinen eigenen Händen gepflanzt. Sie sind wie meine eigenen Kinder. Dieses Land hat früher meinem Großvater gehört.“

⁸ „Ich habe meine Kindheit hier verbracht, ich bin hier geboren. Hier gab es nicht viele Zwänge. Wir waren frei. Unsere Kinderspiele und unsere Beziehung zur Umwelt waren damals kreativer.“

Tätigkeit der Deponie nicht einmal mehr 2000 Menschen in Çamburnu wohnen und als Konsequenz daraus der Gemeinderat aufgelöst werden solle (vgl. 00:47:40). Das Dorf(leben) scheint bereits verloren, wenn man zudem erfährt: „Gençler, daha büyük iş alanlarının olduğu büyük illeri, büyük şehirleri tercih ediyor.“⁹ (00:49:02) Im Anschluss wird die wesentlich kleiner wirkende Gruppe Tanzender auf dem wohl letzten Çamburnu-Fest präsentiert (vgl. 00:49:49).

Das Dorfleben scheint aber besonders durch die Umweltverschmutzung nicht mehr lebenswert zu sein, wenn andere Faktoren für die Abwanderung der jungen Leute nicht genannt werden:

Eskiden Azizyle beraber dedelerimizin evinin oralara çıkardık yürümeğe, işte meyveler yerdik, temiz kokuyu içimize çekerdik, hani onu yaşardık. Şimdi hadi çıkalım gezelim dediğimiz zaman, veya söylediğim zaman hep çöplüğün var oluşu beynimizde zan ediyö, bizi rahatsız ediyö. Ya, şimdi oraya mı çıkacam, o kokuyu mu çekecem diye evde oturup bilgisayar başında zaman geciriyoruz yani. Ya, bu daha da bizi kapalı hale getirdi. Soğuttu, buraya karşı soğuttu.¹⁰ (01:25:03)

Die Aufnahmen der Jugendlichen bei einem Rockkonzert in einer großen Stadt (vgl. 01:10:18) legen jedoch die Vermutung nahe, dass auch andere Argumente für das großstädtische Leben zu sprechen scheinen. Später sieht man, wie das Mädchen Azize das Dorf nach einem Besuch wieder verlässt und nach Ankara fährt, wo sie ein Studium absolviert.

Andererseits gibt es aber auch Gruppen von Jüngeren, die zum Bleiben entschlossen scheinen bzw. derart inszeniert werden. Hierzu können sowohl die protestierenden Grundschulkinder (vgl. 00:31:09), die für die potentielle zukünftige Generation von Dorfbewohnern stehen, als auch die Töchter Nezihans gerechnet werden, wenn diese sagen: „Köklerini unutmamak lazım, hiç kimsenin unutmaması lazım.“¹¹ (01:24:06) Des Weiteren werden auch Aspekte der Nachhaltigkeit thematisiert, indem sie feststellen: „Görüyoruz,

⁹ „Die Jüngeren ziehen in die Großstädte, wo es leichter ist, Arbeit zu finden.“

¹⁰ „Früher sind Azize und ich zu Fuß zum Haus unseres Großvaters gelaufen. Wir haben auf dem Weg Obst gegessen, überall duftete es. Es war toll. Wenn wir jetzt spazieren gehen wollen, quält uns der Gedanke an diese Mülldeponie. Statt diesen Gestank einzuatmen, bleibt man lieber zuhause und hockt vor dem Computer. Wir leben jetzt zurückgezogener. Wir fühlen uns nicht mehr so verbunden mit diesem Ort.“

¹¹ „Man darf seine Wurzeln nicht vergessen, niemand darf sie vergessen.“

gidenlerinki harabeye dönüŝüyo, yazık yani, verilen emeğe yazık oluyor sonra. Onun için biz yaşamasından yanayız.“¹² (01:24:21)

Ebenfalls lässt sich bezüglich der Diskussion und des Mediendiskurses um die Dokumentation *Müll im Garten Eden* eine Tendenz dahingehend feststellen, den Ort Çamburnu als anthropologischen Ort begreifen zu wollen. Dies geschieht vorwiegend durch das Betonen der Herkunft Fatih Akins als Regisseur, der im Abspann der Dokumentation auch die folgende Widmung nachstellt: „Für meinen Vater, Mustafa Enver, dessen Eltern aus Çamburnu kamen.“ (01:29:00) Das Dorf stellt für Fatih Akin einen, so lässt die Widmung es zumindest vermuten, Ort von Bedeutung, des Interesses und der Anteilnahme jenseits seines Engagements für den Umweltschutz dar. Jedoch soll es an dieser Stelle nicht die tatsächliche Verbindung des Regisseurs mit dem Herkunftsdorf seiner Großeltern sein, die eine Thematisierung erfährt. Vielmehr soll ein knapper Exkurs aufzeigen helfen, wie die familiäre Verknüpfung der Akins zum Dorf im Mediendiskurs genutzt bzw. benutzt wurde, um das Bild eines anthropologischen Ortes nutzbar zu machen oder um dieses erst heraufzubeschwören. Interessant ist auch zu untersuchen, mit welchen Motivationen diese Inszenierung verknüpft ist.

Im Lexikon des internationalen Films wird *Müll im Garten Eden* als „gedreht mit dem Herzblut der persönlichen Betroffenheit“¹³ bezeichnet. Die Filmbewertungsseite Filmstarts tönt: „Wieder einmal sind Akins Thema und seine Perspektive darauf sehr persönlich. Çamburnu im Nordosten der Türkei ist der Heimatort seiner Großeltern väterlicherseits, hier will der Filmemacher seinen Wurzeln nachgehen.“¹⁴ Die feststehende Redewendung von den Wurzeln scheint überhaupt die Kritiken zu dominieren, so findet sie sich auch auf der Seite *berliner-zeitung.de*: „Das war einst die Heimat seiner Großeltern, und der in Hamburg lebende Filmemacher wollte die Wurzeln seiner Familie erkunden.“¹⁵ Eine Verbindung zwischen Herkunft und besonderer Sensibilität für diese im Sinne eines sechsten Sinnes wird zudem suggeriert, wenn Klingler auf *critic.de* schreibt:

¹² „Es ist ein Jammer, wie die Häuser der Weggezogenen nach und nach verfallen. Deswegen wollen wir, dass unser Dorf überlebt.“

¹³ <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=540993&sucheNach=titel>

¹⁴ <http://www.filmstarts.de/kritiken/194182/kritik.html>

¹⁵ <http://www.berliner-zeitung.de/film/filmfestival-cannes-fatih-akin-kaempft-gegen--muell-im-garten-eden-,10809184,16065550.html>

Als der Hamburger vor fünf Jahren damit begann, im Heimatdorf seines Vaters an der türkischen Schwarzmeerküste zu filmen, kann ihm unmöglich klar gewesen sein, dass sich die provinzielle Geschichte über eine umstrittene Mülldeponie zu einer kleinen Parabel über die türkische Gesellschaft ausweiten würde. Oder aber er ahnte das sich anbahnende Desaster im Voraus und folgte seinem Instinkt. So oder so: *Müll im Garten Eden* ist ganz offensichtlich eine Herzensangelegenheit [...].¹⁶

Nicht zufällig ist es Emotionalität als entscheidender Charakterzug, der dem Regisseur türkischer Herkunft hier zugeschrieben wird. Eine orientalistische Deutungsweise im Sinne Edward Saids als Bild des Westens über ‚den‘ Orient bzw. ‚den‘ Orientalen (vgl. Said 1981: 225ff.) charakterisiert eindeutig den medialen Diskurs über mögliche Motivationen des Regisseurs. Jedoch scheint es nicht nur die Betrachtungsweise der Medien zu sein, wenn auch Akın, der sich sonst stets als Hamburger bezeichnet, selbst zu verstehen gibt: „Es ist ja nicht irgendein Flecken Erde [...] Da kommt mein genetischer Code her, da liegen meine Vorfahren begraben, und ich möchte nicht, dass diese zugeschüttet werden.“¹⁷ Die Facebook-Seite zum Film¹⁸ tendiert dahin, die gezeigten Dorfbewohner zu individualisieren, indem jeder auch nur kurz Eingebledete namentlich aufgelistet wird. Corazón International, die Filmproduktionsfirma Fatih Akın, platziert auf Facebook auch die Information, dass es sich bei Çamburnu um das Heimatdorf seiner Großeltern handelt, zudem zeigen Fotos Akın in der Nähe der Mülldeponie, vor allem aber inmitten der Dorfbewohner, in deren Gemeinschaft er sich eingliedert, indem er – zentral in der Mitte des Bildes positioniert – seine Arme um ältere Dorfbewohnerinnen legt, eine fast familiäre Geste.

Insofern kann sowohl für die Selbstaussagen des Regisseurs als auch für die mediale Berichterstattung und Kritik festgehalten werden, dass man in Çamburnu einen anthropologischen Ort sehen will.

4. Jurij M. Lotman: *Struktur literarischer Texte* und Hans Krah: *semantisierte Räume*

Der russische Literaturwissenschaftler und Semiotiker Jurij M. Lotman thematisiert in seinem Werk *Die Struktur literarischer Texte* aus den frühen 1970er Jahren sowohl reale Räume als auch imaginäre.

¹⁶ <http://www.critic.de/film/der-muell-im-garten-eden-4110/>

¹⁷ <http://www.taz.de/!106802/>

¹⁸ vgl. <https://www.facebook.com/?sk=welcome#!/Muell.im.Garten.Eden?fref=ts>

4.1 Theorie

In seinen theoretischen Überlegungen betont er, dass eine Tendenz dahingehend bestehe, nicht-räumliche Sachverhalte mithilfe von räumlichen Metaphern auszudrücken. Als Beispiel hierfür kann die Opposition links vs. rechts hinsichtlich politischer Orientierungen genannt werden, aber auch oben vs. unten, mit Bezug auf soziale Hierarchien. Darüber hinaus identifiziert er die Neigung, räumliche Strukturen zu semantisieren, d.h. nicht-räumlichen Merkmalen werden räumliche topographische Strukturen zugeschrieben. Allerdings ist der topographische Raum nicht grundsätzlich Träger topologischer Aspekte. Die Zuschreibung von semantischen Merkmalen kann topographischen Räumen zugewiesen werden, beispielsweise real existenten Räumen wie dem Dorf, aber diese müssen nicht zwangsläufig an jene gebunden sein. Dies bedeutet, dass semantische Räume als eine Art imaginärer Räume losgelöst sein können von realen topographischen. (vgl. Lotman 1972: 312f.)

Um eine weitere Differenzierung zu ermöglichen, erweitert Krah Lotmans Konzept. Er unterscheidet zwischen den Bezeichnungen des abstrakten semantischen und des semantisierten Raums. Im Hinblick auf semantisierte Räume werden semantische Eigenschaften mit topographischen Räumen verknüpft. (vgl. Krah 2006: 300) Zum Beispiel wird der Wald im Märchen oft mit Gefahr konnotiert, wohingegen die Waldhütte Geborgenheit und Sicherheit symbolisiert. (vgl. Lotman 1972: 327) Im Gegensatz dazu sind abstrakte semantische Räume nicht abhängig von real existierenden. Zum Beispiel kann ein literarischer Text, als welchen wir im Folgenden auch Filme betrachten wollen, durch die Binäropposition Macht vs. Ohnmacht strukturiert sein. Folglich existieren zwei unterschiedliche abstrakte semantische Räume, die eindeutig voneinander abgegrenzt werden können. Diese Abtrennung impliziert, dass nach Lotman eine Grenze existieren muss zwischen zwei semantischen Räumen. Diese Grenze separiert den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Des Weiteren werden durch die Grenze geographische Merkmale als auch topologische, die diesen zugeordnet werden, voneinander getrennt. Diese Grenze ist unüberschreitbar. (vgl. Lotman 1972: 327) Krah betont, dass das Identifizieren von Grenzen innerhalb eines literarischen Textes der zentrale Interpretationsakt sei. (vgl. Krah 1999: 7) Figuren eines literarischen Textes sind Teil semantischer Räume. Sobald sie eine Grenze überschreiten, finde ein Ereignis statt, welches einen wichtigen Teil der narrativen Struktur eines literarischen Textes darstelle. (vgl. Krah 2006: 307) Ein weiterer entscheidender

Punkt, den Krahs als konstitutiv für einen Erzähltext erwähnt, ist der Extremraum. Dieser ist Teil eines semantischen Raums und kondensiert alle zentralen und konstitutiven Eigenschaften in sich. (vgl. Krahs 2006: 304f.)

Wie bereits erwähnt, nennt Lotman weitere räumliche Oppositionen, wie beispielsweise innen vs. außen, offen vs. geschlossen und links vs. rechts. Diese werden mit anderen semantischen Werten aufgeladen. Bei den genannten Gegenüberstellungen kann nach Lotman zwischen einer horizontalen und einer vertikalen Achse unterschieden werden (vgl. Lotman 1972: 313ff.). Angewendet auf *Müll im Garten Eden* kann auf der horizontalen Achse das Konstrukt der unberührten Natur der zivilisatorischen Bedrohung (ausgehend von der Mülldeponie) gegenübergestellt werden.

Auf der vertikalen Achse kann im Sinne von oben vs. unten eine Gegenüberstellung von Regierungsbeamten und den Dorfbewohnern vorgenommen werden, die auch auf ungleiche Machtstrukturen hinweist.

4.2 Anwendung

Für *Müll im Garten Eden* können als vorkommende topographische Orte das Dorf und die Müllhalde genannt werden. Auf der horizontalen Achse sind diese als Binäropposition lesbar. Das Dorf steht als semantischer Raum für Natürlichkeit, den Einklang mit der Natur und Sauberkeit, die Mülldeponie hingegen erhält als nicht-räumliche Merkmale die Zuschreibungen Schmutz und Umweltzerstörung, so dass die Strukturierung der Dokumentation über diese Gegenüberstellung erfolgt.

Während jene Zuschreibungen für eine Mülldeponie auf der Hand zu liegen und nachvollziehbar scheinen, ist es insbesondere das Dorf, das erst noch mit Attributen der Sauberkeit und Unverdorbenheit aufgeladen werden muss. Im Folgenden soll eine Analyse der Dokumentation zeigen, mit welchen Mitteln dies geschieht.

Die Müllhalde wird im Wesentlichen als das gezeigt, was sie auch ist: Eine Ansammlung allen erdenklichen Unrats, der man mit Walzen Herr zu werden versucht (vgl. 00:38:30). Vorwiegend wird in Close Ups nicht etwa Hausmüll gefilmt, sondern Errungenschaften des modernen und städtischen Lebens, wie z.B. Computer-Tastaturen (vgl. 00:38:46), oder aber auch Gefahr evozierende Abfälle, wie etwa Medikamente, blutige Krankenhausabfälle (vgl. 00:38:49) und schließlich ein bereits von der Walze überfahrener Hundekadaver (vgl. 00:38:58). Üblicher Abfall dient in Long Shots zur Visualisierung der zu

Bergen aufgeschütteten Müllmassen (vgl. 00:39:39). Eine Kläranlage mit bräunlichem Schmutzwasser schließt sich an das Gelände an (vgl. 00:38:44). Zudem wird die Gegend von nach Nahrung suchenden, wilden Hunden bevölkert (vgl. 00:39:16, 00:39:49), was auch – zusammen mit der erhöhten Anzahl von Vögeln – von den Bewohnern bemängelt wird (vgl. 00:40:13).

Zunächst präsentieren die Aufnahmen, die das Dorf zeigen, lediglich die gesunde Vegetation (vgl. 00:00:40) und Fauna (vgl. 00:29:09), eine artgerechte und ursprüngliche Art der Nutztierhaltung (vgl. 00:30:07) sowie eine moderate Bebauung der Region, die sich auf kleine Häuser (vgl. 00:00:50) beschränkt. Zur Inszenierung des Dorfes kann auch die Tatsache gerechnet werden, dass niemals Schmutz oder Abfall innerhalb des bewohnten Bezirks des Dorfes und somit dorfeigener Müll gezeigt wird, was äußerst unüblich erscheint und als Beleg dafür gesehen werden kann, einen möglichst positiven Eindruck des Dorfes erwecken zu wollen. Eine Aufnahme zeigt dann aber für mehrere Sekunden eine im satten Grün der Wiesen liegende einzelne Plastiktüte in einer Nahaufnahme. Gelesen werden kann dies als Ereignis im Sinne von Kraus, insofern eine Grenze überschritten wurde, namentlich die zwischen dem sauberen Dorf und der schmutzigen Müllhalde. Grundsätzlich können für die räumliche Aufteilung verschiedene Grenzen ausgemacht werden, so ist es zum einen die Straße neben der Mülldeponie: Sie trennt das Gebiet der Wohnhäuser von der Region des Abfalls (vgl. 00:03:36). Wenn die Dokumentation im späteren Verlauf die aufgrund von starken Regenfällen überlaufende Müllhalde zeigt, ist es ein Dorfbewohner, der auf die Grenzüberletzung aufmerksam macht, wenn er angesichts eines darin regelrecht versinkenden Abpump-LKWs feststellt: „Yani bu yarıya kadar gömülmüş bu yollardan gidiyo. En aşağıya, beş kilometre aşağıya gidiyo. Yollarda bu pislik yapmıyo mu, mikrop bırakmıyo mu?“¹⁹ (01:01:31)

Indem vor allem die Vögel die Teeanbaugelände mit ihren Ausscheidungen verunreinigen, kann deren erhöhtes Aufkommen in den Dorfgebieten ebenfalls als Verstoß gegen die gesetzten Grenzen betrachtet werden, da sie sich nicht mithilfe von Zäunen, Abstandsregelungen oder Gesetzesvorschriften auf das Gebiet der Mülldeponie eindämmen lassen.

Die Plastikplane, die die im Abfall entstehenden Flüssigkeiten vom Boden und damit vom Grundwasser fernhalten soll, stellt ebenso eine Art von Grenze dar,

¹⁹„Der versinkt im Müll! Der LKW wird die Straße verschmutzen! Der verbreitet doch Bakterien!“

von der man bereits zu Beginn fürchtet, dass sie „eninde sonunda bu burdan kopacak, deforme olacaktır yani“²⁰ (00:09:30) und die dann schon vor Beginn der Inbetriebnahme der Deponie zerrissen präsentiert wird (vgl. 00:17:55). Gleiches lässt sich für undichte oder geplatze Drainagen und Rohre behaupten (vgl. 00:09:14, 00:31:30).

Das aus den verschiedenen undichten Rohren austretende Wasser oder überlaufende Regenwasser der Halde läuft in weiteren Aufnahmen in Rinnsalen (vgl. 00:33:28) und sich dann in seinen Ausmaßen steigernd auch in Bächen (vgl. 00:33:47) ins offene Meer (vgl. 00:34:22), trägt den Müll und seine Begleitstoffe mit sich fort und verlagert ihn auf diese Weise in Gebiete und Bereiche, die dafür nicht vorgesehen waren und deren Verunreinigung die Menschen beunruhigt (vgl. 00:32:11; 00:32:26), so z.B. wenn die Frage danach gestellt wird, ob man den Fisch der eigenen Küste noch essen könne (vgl. 00:33:02).

Direkt an die o.g. Szene, die das ins Meer strömende Schmutzwasser zeigt, wurde eine Badeszene montiert, die Familien beim Strandausflug präsentiert. Obgleich auf der Wasseroberfläche tatsächlich Spuren von Abfall zu erkennen sind (vgl. 00:34:31, 00:34:57) und ihre volle Bedrohung in Form der Nahaufnahme einer gebrauchten Spritze (vgl. 00:35:10) entfalten, wird mit diesen Aufnahmen eine direkte Verbindung des soeben scheinbar erst eingelaufenen Abfalls suggeriert. Die idyllische Ausflugsstimmung erfährt so eine Störung, indem erneut auf den Grenzübertritt des Abfalls hingewiesen wird. Zudem verstärken Aufnahmen von schwimmenden Kleinkindern nahe dem Müll die Bedrohlichkeit der Situation und verweisen auf die bestehenden Gesundheitsrisiken. Ihren Höhepunkt erreicht die beschriebene Szene mit dem Close Up eines Mädchens am Strand, das für die Dauer von sieben Sekunden ernst in die Kamera schaut, während in der Nähe ihres Auges Tränen oder Meerwasser zu erkennen sind (vgl. 00:35:37).

Während die bisher angeführten Beispiele von Grenzüberschreitungen als Missgeschicke, Unfälle oder Fahrlässigkeiten eingeordnet werden können, lässt sich eine Szene anführen, die tatsächlich eine Grenzüberschreitung im juristischen Sinn thematisiert: Die Deponie wurde in direkter Nachbarschaft hinter das Haus eines Dorfbewohners gebaut. Bestehendes Recht, das einen Mindestabstand von einem Kilometer vorsieht, konnte allerdings umgangen

²⁰ „früher oder später reißt und verformt sich diese“

werden, da eine Klausel dies nicht zwingend vorsieht, sobald Abhänge oder abschüssiges Gelände das Baugebiet umgeben (vgl. 00:54:45). Insofern spricht diese Szene das Verletzen einer eigentlich real-existierenden Grenze an.

Ließe sich für Grenzüberschreitungen austretenden Wassers noch behaupten, dass derartige Unfälle durch ausreichende Prophylaxe und optimierte Planung zu verhindern gewesen wären, so gilt dies nicht für die Geruchsbelästigung der Anwohner. Insofern kommt der Visualisierung des allgegenwärtigen Gestanks in Çamburnu in der Dokumentation eine besondere Rolle zu. Kann der audiovisuelle Film nicht auf olfaktorische Sinnesreize zurückgreifen, ruft er dem Zuschauer die Gerüche in regelmäßigen Abständen wieder in Erinnerung, so z. B. durch Aufnahmen der Parfüm versprühenden Duftanlage (vgl. 00:03:38), das Zuhalten von Nasen (vgl. 00:33:46) oder die Aussagen in Interviews („Ya öyle bi koku geldiki ordan, biz dedikki herhalde birşey öldü bahçede.“²¹ (00:20:03)). Die Geruchsbelästigung stellt somit eine besondere Art des Grenzverstoßes dar.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die beiden semantisierten Räume Dorf und Mülldeponie auf zweierlei Weise aufgeladen werden. Erfolgt zunächst eine scharfe Abtrennung in sauber und verschmutzt, so ist es im Folgenden vor allem die illegale Grenzüberschreitung des Abfalls und seiner Begleiterscheinungen, die ihn verurteilenswert und bedrohlich erscheinen lässt.

Auf der vertikalen Achse lässt sich die Opposition Macht vs. Ohnmacht als konstitutiv für *Müll im Garten Eden* bestimmen. So sind die Dorfbewohner mehr oder minder Arbeiter in der Landwirtschaft, ihnen stehen die Regierungsbeamten samt ihrer Luxusautos (vgl. 00:25:14, 00:27:29) gegenüber, mit denen sie nach kurzen und vor allem oberflächlichen Ortsbesichtigungen Çamburnu – als Ort, an den sie offensichtlich nicht gehören – schnell wieder verlassen. Optisch zeigt sich diese Trennung vor allem in der Bekleidung, denn während die Dorfbewohner praktische und traditionelle Kleidung anhaben, tragen die Verantwortlichen Maßanzüge mit Krawatten (vgl. 00:26:15). Hinzu kommt eine klar ersichtliche Differenzierung hinsichtlich des Umgangs miteinander: Während ein Dorfbewohner dem Gouverneur auf dessen Weg zwar unaufgefordert, aber doch höflich und keineswegs aufdringlich eine Frage stellt, geht dieser an ihm vorbei ohne ihn anzublicken (vgl. 00:25:28) oder zu antworten. Ein Personenschützer vertröstet den Mann mit der Bitte sich zu

²¹ „Es war ein fürchterlicher Gestank. Wir dachten, jemand wäre gestorben.“

entfernen (vgl. 00:25:31), so dass der Abstand zwischen den Regierenden und der Bevölkerung nicht nur symbolisch gewahrt bleibt. Eine Grenzüberschreitung stellt hingegen das Verhalten von Nezihan Haşlaman dar, weil sie sich dem Gouverneur offensiv nähert und nicht schnell genug von den Ordnungshütern verdrängt werden kann, so dass sie ihm nahe kommt und mit Vorwürfen geradezu überschüttet (vgl. 00:26:10), während dieser nur lacht und sonst nichts weiter erwidert (vgl. 00:26:12). Ihre einfache Kleidung lässt sie im Kontrast zu dem tadellos und westlich gekleideten Mann provinziell und rückständig wirken (vgl. 00:26:15). Schließlich gibt ihr ein hinzueilender Bodyguard durch Handbewegungen zu verstehen, dass sie Abstand wahren und Berührungen vermeiden sollte (vgl. 00:26:17). Es kann festgestellt werden, dass die Grenze zwischen den Regierungsbeamten und der Bevölkerung als überaus starr und hierarchisch inszeniert wird. Dies gilt weiterhin, auch wenn, wie im eben genannten Fall, eine Bewohnerin die ihr gesetzten Grenzen zu überschreiten versucht. Es wird deutlich, dass dies ein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen darstellt.

5. Michel Foucault: Gouvernementalität

In den folgenden Ausführungen soll *Müll im Garten Eden* im Sinne Michel Foucaults als Regierungstechnologie mit Regierungsfunktion betrachtet werden, denn die Dokumentation stellt neben weiteren Funktionen, wie denen des Informierens, Anklagens und Aufzeichnens, „gouvernementale Strategien“ (Foucault 2006: 134) und „Strategien der Selbstbearbeitung und -optimierung“ (Seier 2008/2009: 48) bereit. Damit übernimmt sie „die Funktion einer gouvernementalen Regierung, die Medientechnologien und Selbsttechnologien miteinander verzahnt“ (Seier 2008/2009: 48). Entscheidend für den Begriff der Regierung nach Foucault ist, dass es eben „nicht reglementierende Vorschriften und Anweisungen sind, die verbieten, sondern solche, die ermöglichen“ (Waitz 2008/2009: 60).

Müll im Garten Eden verfolgt über mehrere Jahre die Planung, den Bau und schließlich die verheerenden Folgen einer Mülldeponie in einem Dorf an der Schwarzmeerküste nahe der Stadt Trabzon. Neben Dokumentationsteilen, die Informationen darüber bereitstellen, sind es aber vor allem Aufnahmen des Widerstands innerhalb der Dorfbevölkerung, die im Fokus stehen und deren Bandbreite sich von Unmutsäußerungen und Schuldzuweisungen über kleine Demonstrationen und Straßensperren bis hin zu gerichtlichen Verfahren erstreckt. Den folgenden Ausführungen soll vorausgeschickt werden, dass *Müll*

im Garten Eden kein Film ist, der zu großen revolutionären Umstürzen aufruft, vielmehr handelt es sich um das Handeln im kleineren, lokalen Bereich und den Kampf vor allem gegen Institutionen.

Trotz des im Prinzip gescheiterten Unterfangens, den Bau zu stoppen bzw. zu einem späteren Zeitpunkt den Betrieb einzustellen, bietet *Müll im Garten Eden* Möglichkeiten zur oben angesprochenen Selbstbearbeitung und -optimierung. Dem Rezipienten werden anhand des Films Möglichkeiten der politischen Einflussnahme und des Widerstands, in diesem Fall gegen die Behörden und deren Vertreter, aufgezeigt und somit potentiell für die eigene Lebensführung zur Verfügung gestellt. Die Positionierung des Regisseurs und Produzenten hinsichtlich des skizzierten Konflikts ist leicht zu erkennen, wenn betont wird, dass die Dreharbeiten mit der Absicht begonnen wurden, den Bau noch stoppen zu können und den Film quasi als eine Art Drohmittel benutzen zu wollen. Zudem wird Akıns Stellungnahme für die Umwelt und die Bevölkerung deutlich in der Auswahl der gefilmten Personen, der Schauplätze und Ähnlichem. Neben Faktoren, wie z. B. der ungleichmäßig verteilten Redezeit der beiden Gruppen der Dorfbewohner und der Verantwortlichen oder dem Filmen der Verfechter der Mülldeponie in Momenten des Versagens, sind es vor allem die Nutzbarmachung der einander gegenübergestellten semantisierten Räume sowie die Inszenierung des Dorfes Çamburnu als anthropologischem Ort nach Augé, die zur Identifikation des Zuschauers und eventuell auch zu dessen politischer Mobilisierung beitragen.

Indem das Dorf die gesamte Dokumentation hindurch als echter Ort präsentiert wird, also wie bereits gezeigt, über Geschichte(n), Tradition und Kommunikation definiert wird, erscheint es dem Zuschauer umso schützens- und erhaltenswerter. Entscheidend sind hierfür die beschönigenden Naturaufnahmen und die aufkommende Empathie mit den Bewohnern sowie das Verständnis für deren Probleme in der veränderten Umwelt. Dies zeigt sich auch in den Interviews mit verschiedenen Generationen von Bewohnern, die erneut die Tradition und das Familiäre in den Blick rücken, zudem aber vor allem mit älteren und gebrechlichen Bewohnern oder aber Kindern Eindruck zu erwecken wissen. Wird als einzige Störquelle des eigentlichen Idylls der Nicht-Ort der Mülldeponie gezeigt, so wird der Kontrast umso deutlicher, handelt es sich bei ihr doch tatsächlich um eine gesundheitsschädigende, die Umwelt entstellende Ansammlung von Abfällen, deren Bau niemand ernsthaft befürworten kann.

Die für die semantisierten Räume festgestellten Oppositionen Dorf vs. Mülldeponie und Macht vs. Ohnmacht unterstützen eine derartige Darstellung, indem zum einen die Räume Dorf und Mülldeponie in ein Schwarz-Weiß-Verhältnis gesetzt werden, zum anderen aber auch die Verteilung von Macht als asymmetrisch herausgestellt wird. So wird jede Grenzübertretung des Mülls und seiner Begleitstoffe als ahndenswert und Verfehlung dargestellt, gilt sie doch als Übertritt des Üblen und Schädlichen in den Raum des Reinen und Guten und wird damit auch dem Zuschauer als unerträglich dargeboten. Die Ungleichverteilung von Macht schließlich nimmt bezüglich des Aspekts der Gouvernamentalität und der Selbst- und Fremdführung wahrscheinlich die Position der wichtigsten Darstellungsform ein. Obwohl wie bereits angedeutet, von einem Scheitern des Filmprojekts im Sinne eines Baustopps gesprochen werden muss, erscheint der Widerstand der eigentlich ohnmächtigen Bewohner als lobenswert und vorbildlich und zeigt auch nicht zuletzt, dass die Möglichkeit der Auflehnung gegen Obrigkeiten möglich ist. Selbst soziale Hierarchien, so betont es *Müll im Garten Eden*, müssen nicht dagegen sprechen, sich eine Stimme zu verschaffen. Zudem sorgt auch die durchweg negative Darstellung der Machthabenden als unsachlich, verschleiern und arrogant dafür, dass sich keine Zuschauer mit diesen identifizieren. Die ungleich verteilte Macht wird darüber hinaus als Ungerechtigkeit an sich präsentiert, aber auch Willkür wird angeprangert, so dass *Müll im Garten Eden* als das gelesen werden kann, was auch die Filmproduktionsfirma Corazón International benennt, wenn sie von einem „Plädoyer für Zivilcourage“²² spricht.

6. Fazit

Die idealisierende und idyllische Darstellungsweise des Dorfes ist bereits bei erstmaligem Rezipieren des Films auffällig und kann mithilfe der Anwendung der Überlegungen von Augé, Lotman und Kraah theoretisch fundiert werden.

Zieht man in einem ersten Schritt Augés Theorie der *Nicht-Orte* heran, wird deutlich, dass die Dokumentation Çamburnu überwiegend als anthropologischen Ort inszeniert, wodurch er als besonders schützenswert erscheint. Die Aspekte Tradition, Familie, Kommunikation und authentische Erfahrungen vereinernd, bildet dieser einen Gegenpol zur ökologischen Bedrohung durch die unerwünschte Mülldeponie. Als Bestandteil der Übermoderne erscheint diese nicht nur aufgrund des Schmutzes als

²² de-de.facebook.com/Muell.im.Garten.Eden

Eindringling, sondern wirkt zudem als Anachronismus neben dem beschaulich und ursprünglich wirkenden Dorf.

In einem zweiten Schritt führt die Feststellung, dass permanent und wiederholt die Grenze zwischen Dorf und Müllhalde überschritten wird, zur Anwendung der raumtheoretischen Ansätze Lotmans und Krahs. Neben natürlichen topographischen Grenzen, die sich entlang der horizontalen Achse ansiedeln lassen, werden auch juristische Grenzen überschritten. Diese können als Grenzüberschreitungen auf der vertikalen Achse verstanden werden, so wenn die Dorfbewohner durch Beschlüsse des Regierungsapparats Einschränkungen ihrer Lebensqualität erfahren. Dies spielt auch eine wesentliche Rolle mit Blick auf die intendierte Wirkungsweise der Dokumentation: Gouvernementale Strategien funktionieren im Sinne Foucaults als Einflussnahme aus der Distanz, da im Fall der analysierten Dokumentation die Bedrohung bewusst sichtbar gemacht, die Ohnmacht der Dorfbevölkerung in den Mittelpunkt gerückt, gleichzeitig aber auch die Möglichkeit zum Widerstand demonstriert wird. Der Zuschauer nimmt die Position zwischen Selbstgeführt- und Fremdgeführtsein ein und entscheidet ausgehend von den filmischen Impulsen letztlich selbst über sein Handeln. Hierbei fungiert das Medium Film als Regierungstechnologie, auch wenn die politische Mobilisierung begrenzt ist, insbesondere weil es zu keiner nennenswerten Verhaltensmodifikation der Verantwortlichen kommt. Folglich muss festgehalten werden, dass Akins ursprüngliche Absicht, den Bau zu verhindern bzw. einen Baustopp zu erwirken und damit den Betrieb einzustellen, scheitert.

7. Literatur

Akyol, Çiğdem / Arend, Ingo: *Düsen, die Parfüm versprühen*, verfügbar unter: <http://www.taz.de/!106802/> [letztes Zugriffsdatum: 12.05.2014]

Augé, Marc (2012): *Nicht-Orte*, 3. Aufl., München. [frz. OA: 1992]

Bachmann-Medick, Doris (2009): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3. Aufl., Reinbek.

Bayrak, Deniz / Reininghaus, Sarah (2013): „Die Darstellung türkischer Migration zwischen Ort und Nicht-Ort. Züge und Bahnhöfe in Sten Nadolnys *Selim oder Die Gabe der Rede* und Emine Sevgi Özdamars *Die Brücke vom Goldenen Horn*“, in: *Studien zur Deutschen Sprache und Literatur* (2013/1), S. 11–33.

- Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (2006):** „Vorwort“, in: Dies.(Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 7. Aufl., Frankfurt a. M., S. 9-15.
- Fatih Akın kämpft gegen „Müll im Garten Eden“*, verfügbar unter: <http://www.berlinerzeitung.de/film/filmfestival-cannes-fatih-akin-kaempft-gegen--muell-im-garten-eden-,10809184,16065550.html> [letztes Zugriffsdatum: 12.05.2014]
- Foucault, Michel (2006):** *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I*, Frankfurt am Main. [frz. OA: 2004]
- Günzel, Stephan:** *Einführung: spatial turn, topographical turn, topological turn*, verfügbar unter: http://www.stephan-guenzel.de/Material/Guenzel_Topologie-Einfuehrung.pdf [letztes Zugriffsdatum: 30.04.2014]
- Klingler, Nino:** *Müll im Garten Eden. Ein Filmchen mit Mission: Ziviler Ungehorsam und ein zum Himmel stinkender Umweltskandal*, verfügbar unter: <http://www.critic.de/film/der-muell-im-garten-eden-4110/> [letztes Zugriffsdatum: 12.05.2014]
- Krah, Hans (1999):** „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen“, in: *Ars Semeiotica* (22/1-2), S. 3–12.
- Krah, Hans (2006):** *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*, Kiel.
- Lotman, Jurij M. (1972):** *Die Struktur literarischer Texte*, München. [russ. OA: 1970]
- Müll im Garten Eden*, verfügbar unter:
<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?wert=540993&sucheNach=titel>
[letztes Zugriffsdatum: 12.05.2014]
- Müll im Garten Eden*, verfügbar unter:
<https://www.facebook.com/?sk=welcome#!/Muell.im.Garten.Eden?fref=ts>
[letztes Zugriffsdatum: 12.05.2014]
- Müll im Garten Eden*, verfügbar unter: de-de.facebook.com/Muell.im.Garten.Eden
[letztes Zugriffsdatum: 14.05.2014]
- Said, Edward (1981):** *Orientalismus*, Frankfurt am Main, Berlin, Wien. [engl. OA 1978]
- Schlögel, Karl (2003):** *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München.
- Seier, Andrea (2008/2009):** „Mikropolitik des Fernsehens. Reality-TV als Regierung aus der Distanz“, in: *kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie* (55,56), S. 47–52.
- Soja, Edward W. (1989):** *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London.

Waitz, Thomas (2008/2009): ‚Unterschichtenfernsehen.‘ Eine Regierungstechnologie“, in: *kultuRRvolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie* (55,56), S. 57– 61.

Filme:

Fatih Akın: Müll im Garten Eden, DVD, 94 min., Deutschland: Pandora Film 2012.