

Karin E. Yeşilada

***Dig, dig, Digger - oder die Ästhetik des Einwanderungslands.
Ein komparatistischer Blick auf Fatih Akin, Peter Weiss und
Gene Kelly***

Der vorliegende Artikel nähert sich einem bekannten türkisch-deutschen Filmemacher über den komparatistischen Blick, indem er ihn mit einem deutschen Exilautor und einem amerikanischen Hollywoodstar der Musical-Ära in Bezug setzt. Diese zunächst dem Zufall geschuldete Verknüpfung erhebt indessen den Perspektivenwechsel interkultureller Kulturwissenschaft zum Prinzip der Herangehensweise.

***1. Gedanken zu einer besonderen Preisverleihung: Peter Weiss, Fatih Akin,
Gene Kelly und die Ästhetik des Einwanderungslands***

Am 29. November 2013 erhielt der türkisch-deutsche Regisseur Fatih Akin in Bochum den Peter Weiss Preis der Stadt.¹ Nach Marcel Ophüls (1992) und Harun Farocki (2002) war er der dritte Filmemacher, der diesen Preis erhielt, der zuvor schon an AutorInnen wie George Tabori, Elfriede Jelinek oder Christoph Hein und andere vergeben worden war.² Akin war zur Preisverleihung anwesend und zollte dem Namensgeber, mit dessen Werk er erst durch die Preisverleihung in Berührung gekommen war, Respekt. Der „Widerstand gegen den Faschismus“, mit dem sich Weiss auseinandersetzte, so Akin in seiner Dankesrede, sei etwas, mit dem er „höchste Identifikation verspüre“. Was bedeutet es, wenn ein Einwandererkind sieben Jahre nach dem deutschen Faschismus die „geistige Haltung“ eines Auswandererkindes gegen diesen teilt? Akin bezog sich auf den Skandal der größten rassistisch motivierten Mordserie der Bundesrepublik, die

¹ Der Beitrag ging aus meinem Vortrag bei der Begleitveranstaltung der IPWG zur Preisverleihung an Fatih Akin am 29. 11. 2012 in Bochum hervor und erschien in längerer Fassung im Peter Weiss Jahrbuch für Literatur, Kunst und Politik im 21. Jahrhundert, H. 22/2013, S. 57-81.

² Vgl. das Hamburger Abendblatt (Bildunterschrift) v. 19. 09. 2012. Online unter: <http://www.abendblatt.de/kultur-live/kino/article109322217/Bochumer-Peter-Weiss-Preis-an-Fatih-Akin.html>

seit ihrer Aufdeckung Ende 2011 das Land erschütterte. zehn Jahre lang hatte der NSU ungehindert rassistisch motivierte Serienmorde verübt; die Aufklärung des Falles ist bis dato noch nicht abgeschlossen. Dem deutsch-türkischen Preisträger ging es in seiner Rede um den Kampf gegen Rassismus in Deutschland, um die Rehabilitierung derjenigen, die in ihrer antirassistischen Haltung von der Öffentlichkeit, den Medien und der Regierung scheinbar im Stich gelassen wurden: „Ich weiß gar nicht“, reflektierte er, „ob diese Haltung konsequent genug vertreten wird, da draußen. Eine geistige Haltung gegen den Faschismus wird doch heutzutage mit voller Verachtung als ‚Gut-Menschentum‘ bezeichnet“. Mit dem antifaschistischen Kampf der Figuren um den Ich-Erzähler in Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands* konnte sich Fatih Akin sehr gut identifizieren. Als Einwanderersohn, aber auch als Künstler. Es liegt nahe, auch in Akins filmischem Werk, das nach Auffassung der Jury „durch das Interesse an interkultureller Toleranz und Verständigung geprägt ist“, nach einer Ästhetik des Widerstands zu fragen. Akin führe nämlich, so die Jury, die für die Preisverleihung an ihn votierte, „die sezierende Technik des Schriftstellers und Filmemachers Peter Weiss fort“, auch er zeichne sich durch „seine multikulturelle Perspektive und ästhetische Neugier“ aus. Beide seien verbunden „durch die Präzision der Beobachtung und Inszenierung sowie einen individuellen Stilwillen, der bei aller Vielfalt des Werks jederzeit dessen Schöpfer erkennen lässt“.

Und nun kommt der Zufall mit ins Spiel: Denn die Jury hatte ihre Entscheidung zur Verleihung des Preises an Fatih Akin ausgerechnet am 23. August 2012 getroffen. An diesem Tag wäre der US-amerikanische Filmstar, Choreograf und Regisseur Gene Kelly einhundert Jahre alt geworden. Eine ebenso unbeabsichtigte wie bemerkenswerte Koinzidenz, die den vorliegenden Essay zu einer ungewöhnlichen Verbindung inspiriert. Denn was diese drei so unterschiedlichen Künstler, Peter Weiss, Fatih Akin und Gene Kelly, miteinander verbindet, sind nicht nur ihre jeweilige von interkulturellem Interesse und Toleranz geprägte offene Haltung, ihre ästhetische Neugier und ihr individueller Stilwillen, der ihr jeweiliges Werk so unverwechselbar macht. Sondern sie verbindet auch ihre jeweilige Geschichte von Auswanderung, Einwanderung, und ihr davon berührtes Künstlertum, ihre Ästhetik der Einwanderung.³

Die Familie von **Peter Weiss** (1916-1982) waren Einwanderer wider Willen. Ihre Auswanderung geschah nicht aus Abenteuerlust, sondern sie wurden ins Exil

³ Mit den Filmen von Gene Kelly wiederum wurde die Verfasserin erstmals während ihrer Zeit als DAAD-Lektorin in der Türkei in den 1990er Jahren durch das türkische Fernsehen näher vertraut.

nach Schweden gezwungen von einer Gesellschaft, die selbst konvertierte Juden nicht als Deutsche anerkennen wollte, die ihre religiöse Andersartigkeit rassisch definierte und mittels perfider ideologischer, dem Rassenwahn geschuldeter Gesetze ausgrenzte und vernichtete. Als Familie Weiss Nazi-Deutschland verließ, war dort ein Leben für sie nicht mehr möglich. Ihre Emigration war überlebensnotwendig. Peter Weiss verließ Deutschland als Fünfzehnjähriger und kam, nach Stationen in London und in der Tschechoslowakei, 1939 mit 23 Jahren nach Schweden. Dort schrieb er zunächst auf Schwedisch, wechselte später aber wieder ins Deutsche, und arbeitete neben der Schriftstellerei weiterhin als Maler sowie als Filmemacher und Filmtheoretiker. Obgleich das Deutsche seine Literatursprache war, kehrte er selbst nie nach Deutschland zurück. Mit seinem Werk verpflichtete sich Peter Weiss immer wieder der Geschichte seiner Familie, dem Widerstand gegen das Nazi-Regime und der Humanität. Seine *Ästhetik des Widerstands* setzte in grundlegender Weise Maßstäbe für die Deutung von Kunst als Mittel zur Befreiung aus der Unwissenheit und klassenbedingten Unterdrückung des Subjekts und schuf einen unvergleichlichen Kosmos kultureller Betrachtung des zwanzigsten Jahrhunderts.

Der Preisträger **Fatih Akin** wurde wie Peter Weiss in Deutschland geboren. In der westdeutschen Bundesrepublik der Nachkriegszeit, als Sohn dorthin eingewanderter türkischer „Gastarbeiter“. Seine Eltern waren aus der Türkei ausgewandert, nicht weil sie dort um ihr Leben fürchten mussten, nein, sie kamen, ähnlich den europäischen Auswanderern Anfang des 20. Jahrhunderts in die USA, aus der Hoffnung heraus, sich in der Fremde ein besseres Leben verdienen zu können. Auswanderung aus ökonomischen Gründen also, und ein wenig Abenteuerlust mag auch dabei gewesen sein, das zumindest deutet Akin in seinem biografischen Dokumentarfilm *Wir haben vergessen zurückzukehren* (1999) an. Im Zuge der sogenannten „Gastarbeiteranwerbung“, die 1961 zwischen der BRD und der Türkei vertraglich geregelt wurde, kam Vater Mustafa Enver Akin 1966, um sich in Hamburg in einer Chemiereinigungsfabrik zu verdingen. Sein zweiter Sohn Fatih kam (zwei Tage und 61 Jahre nach Gene Kelly) 1973 in Hamburg zur Welt. Dort wuchs er zweisprachig auf, absolvierte sein Studium an der Hochschule für Bildende Künste (wo er später als Gastprofessor lehrte) und dort drehte seine ersten Filme.

Fatih Akin ist ein *deutscher* Filmemacher und Produzent. Dennoch sind seine Filme häufig mehrsprachig und spielen an wechselnden Orten und in verschiedenen Ländern. Mehrsprachigkeit, topografische Vielseitigkeit und

Multiperspektivität gehören zu den Markenzeichen seines filmischen Werkes. Seine Muttersprache Türkisch ist in den Filmen immer wieder zu hören, teils als Sprache der Deutschlandtürkischen Figuren, teils als Sprache der in der Türkei lebenden Türken. Der Sohn türkischer Einwanderer hat es zu internationalem Ruhm gebracht, er hat für Deutschland wichtige Filmpreise bekommen (unter anderem den Goldenen Bären, mehrere Lolas beim Deutschen Filmpreis), und er erhielt im September 2010 das Bundesverdienstkreuz. Auch international ist Fatih Akin anerkannt: seine Filme werden regelmäßig auf internationalen Filmfestivals ausgezeichnet; 2005 war er Mitglied der Jury auf den Filmfestspielen in Cannes, 2010 in Venedig, und im Februar 2010 ernannte ihn der französische Kulturminister zum „Chevalier des Arts et Lettres“ (damit war er ein halbes Jahr schneller als der deutsche Bundespräsident). Einen Ehrenpreis für sein filmisches Werk erhielt der Hamburger 2011 auf dem Nürnberger Filmfestival *Türkei/Deutschland*, wo er 1995 den ersten Preis für seinen ersten Spielfilm erhalten hatte.

(Eugene) Gene Kelly (1912-1996) wiederum war Enkel irischer Einwanderer in den Vereinigten Staaten von Amerika. In seiner Kindheit erlebte er der aus einer musischen Arbeiterfamilie in Pittsburgh stammende Kelly starke Ausgrenzung, nicht etwa aufgrund seiner ethnisch-kulturellen Zugehörigkeit, sondern wegen seiner künstlerischen Ausbildung: sein Bruder Fred und er wurden unterwegs zum Tanzunterricht immer wieder von den „kids of the block“ gehänselt und verprügelt und mussten daher im Taxi zum Training fahren. Das bestärkte den begabten Tänzer und Sportler aber nur in seiner Mission, der amerikanischen Nation den Tanz näher zu bringen. Mit seinem Credo, dass Tanz aus der Bewegung selbst heraus entsteht und kein künstliches Produkt aus verschlossenen Tanzstudios ist, machte er den (Step-)Tanz für Amerika „straßenfähig“. Zeitlebens war sein Schaffen von dem in der irisch-katholischen Arbeiterschaft verwurzelten Ethos der Disziplin und Leistung geprägt. Nach einer anfänglichen Karriere am Broadway vermittelte ihn ein Agent 1941 zur Metro Goldwyn Meyer (MGM) nach Hollywood, wo er zunächst als Schauspieler, Sänger und Tänzer arbeitete, bald jedoch zusammen mit seinem Assistenten, dem späteren Regisseur Stanley Donen, und dem Regisseur Vincente Minnelli die Regie und Choreografie von Tanzfilmen (mit)übernahm. In der kreativen Künstlergruppe der MGM-Musikabteilung um Arthur Freed entstanden damals Musicals wie *Anchors Aweigh* (1945), *On the Town* (1950), *An American in Paris* (1951), oder *Singin' in the Rain* (1952), Tanz- und Musikfilme origineller,

zeitgemäßer Machart, die den American Spirit auf einzigartige Weise verkörperten und das Hollywood-Musical (und Gene Kelly) weltberühmt machten. Im Einwanderungsland USA stellte sich dabei niemals die Frage nach der ethnischen Herkunft des Künstlers, auch wenn Kelly immer wieder das Irische in Form tänzerischer Hommages in seinen Filmen erwähnte. (Anders als Fatih Akın wurde Kelly also nie in Talkshows zu „seiner Kultur“ befragt, sondern stets zu seinen Filmen). Dagegen standen der engagierte Links-Liberale und seine Frau Betsy Kelly in der McCarthy-Ära unter Kommunismus-Verdacht, was die MGM unter anderem dazu bewog, sich für einige Produktionen der Freed-Gruppe nach Europa zu verlegen.

2. Ästhetik des Widerstands und Ästhetik der Einwanderungen

Peter Weiss, Fatih Akın und Gene Kelly – drei sehr unterschiedliche Künstler also, verbunden durch einen kalendarischen Zufall. Und doch lassen sich einige Elemente ihrer jeweiligen Ästhetik(en) als eine im Weiss'schen Sinne zu verstehende Ästhetik des Widerstands gegen bestehende Verhältnisse, ja als eine Ästhetik des Einwanderungslandes verstehen. Dabei geht es mir nicht um eine spezifisch medienwissenschaftliche Analyse, sondern eher um eine im weiteren Sinne zu verstehende kulturwissenschaftliche Betrachtung des interkulturellen Impulses und der Wirkung im jeweiligen Werk. Und es ist durchaus als Würdigung des einhundertjährigen Jubiläums zu verstehen, wenn diese Betrachtung mit dem Werk von Gene Kelly beginnt.

Gene Kelly – getanzte Ästhetik des Widerstands gegen Hollywood

Der amerikanischen Nation den Tanz als Lebensform nahezubringen, war das zentrale Anliegen von Gene Kelly. Der als Kind immer wieder für seine Tanzliebe gehänselte Junge aus Pittsburgh, der grazile Tanzfiguren ebenso beherrschte wie robustes Eishockey, bestand darauf, dass Sport und Tanz aus den gleichen Impulsen heraus lebten. Das veranschaulichte er in seinen späteren Regie-Arbeiten, insbesondere in seinem Tanzfilm *Invitation to the Dance* (1956, *Einladung zum Tanz*, erstmals ein reiner Tanzfilm in Spielfilmlänge) und in diversen TV-Produktionen, etwa in der Reihe *Going My Way* (1962). Gene Kellys Tanz war von einer kraftvollen Virilität, bodennah und vielseitig, vor allem jedoch stets von den Gegebenheiten seiner Umwelt inspiriert: Kelly tanzte im Verlauf seiner Karriere nicht nur mit den besten Tänzerinnen Hollywoods (unter anderem mit Vera Ellen, Cyd Charisse und Rita Hayworth), sondern auch

mit einem Wisch Mob, mit Zeitungspapier und mit Mülleimern; er tanzte auf Rollschuhen, schwang sich waghalsig über Dachgestühl und Baugerüste, flog an Seilen hoch in Schiffsmasten oder schwang sich von Haus zu Haus, wie einst vor ihm Douglas Fairbanks. Und er wurde (ausgerechnet) durch sein fröhliches Pfützenspringen mit einem Regenschirm – *Singin' in the Rain* – zur Ikone des beschwingten Tanzes auf der Straße. Das alles war insofern eine kleine ästhetische Revolution, als zuvor das getanzte Musical ausschließlich innerhalb der Filmstudio-Mauern in geschlossenen Räumen stattgefunden hatte. Tanz war plötzlich das Leben selbst.

Während sein großer Kollege Fred Astaire zumeist den eleganten Beau der gehobenen Klasse in Frack und Zylinder, zumindest aber in Anzug und Krawatte verkörpert hatte, repräsentierte Gene Kelly stets den einfachen Mann von nebenan, den Mann aus der Arbeiterschaft, den (mittellosen) Künstler, Journalisten, den Marinesoldaten. Nur selten trugen seine Figuren Bügelfaltenhosen, stattdessen waren die Hosenbeine häufig hochgekrempelt, ebenso wie die Hemdsärmel, was den Figuren Dynamik und Bodenständigkeit verlieh. Nicht selten trugen Kellys Tanzpartnerinnen blaue Flecken an den Oberarmen davon, wenn er sie wieder einmal zu fest gegriffen und emporgeschwungen hatte. Dennoch fehlte es diesem Tänzer und Sänger nie an Eleganz und Sensitivität. Dem linksliberalen Irisch-Amerikaner Kelly, der sich während der McCarthy-Ära für seine vom Berufsverbot bedrohten Kollegen einsetzte, lag die Demokratisierung des Tanzes sehr am Herzen, es sollten alle daran teilhaben und tanzen können; nicht länger sollte Tanz in den Vereinigten Staaten Ausdruck einer elitären Klassenzugehörigkeit sein. In diesem Sinne wäre Kellys Projekt auch als eine getanzte Ästhetik des Widerstands gegen den (Hollywood-)Mainstream zu verstehen.

Dabei verfolgte Kelly ähnliche Ziele wie die Figuren in Peter Weiss' Roman, etwa die Gleichheit der Menschen unabhängig von der Rasse. Ein Beispiel sind seine Neuerungen in dem parodistischen Musical *The Pirate* (1948, *Der Pirat*). War bis dahin das gemeinsame Auftreten afro-amerikanischer und europäisch-amerikanischer Tänzer eine Unmöglichkeit im Film gewesen – mit Ausnahme von Bill Robinson und Shirley Temple –, so bestand Kelly gegen den Widerstand der Studiobosse der MGM darauf, eine Tanznummer mit den von ihm bewunderten Nicholas Brothers zu drehen. In dieser akrobatischen Tanznummer wirbeln „weiße“ und „schwarze“ Körper in enger Berührung miteinander über Bühne und Boden, drei Tänzer, die sich ineinander verschlingen und die bis dahin

strikte Rassentrennung im amerikanischen Film unbekümmert aufheben – ein Tabubruch ohnegleichen. Dass der Film in einigen Kinos der Südstaaten daraufhin nicht oder nur zensiert gezeigt werden konnte, nahm Kelly in Kauf. Er ebnete damit nicht zuletzt afro-amerikanischen Tänzern wie Sammy Davis Jr. oder Gregory Hines den Weg zu ihren späteren Filmkarrieren.

Um Tanz auch für ein jüngeres Publikum attraktiv zu machen, aber auch, um das Musical mit den technischen Neuerungen der damaligen Zeit in Verbindung zu bringen, drehte Kelly nicht nur mit Kindern (so zum Beispiel seine Tanznummer *I got Rhythm* aus dem berühmten Musical *An American in Paris*, in der er Cowboys, GIs, französische Flics oder Charlie Chaplin für französische Kinder auf der Straße parodierte), sondern er wagte auch etwas völlig Neues. Für eine Episode mit Schulkindern in dem Film *Anchors Aweigh* erzählt Kelly die Geschichte, wie er als Matrose ein verwunschenes Tierkönigreich vom allgemeinen Fröhlichkeitsverbot befreit, indem er dem Mäusekönig das Tanzen beibringt. Die gesamte Episode beruhte auf der bis dahin für unmöglich gehaltenen Technik, Zeichentrickfiguren so zu animieren, dass der lebensechte Kelly mit ihnen gemeinsam tanzt. (Der Mäusekönig war übrigens Jerry-Mouse, und Walt Disney mag es mehr als einmal bereut haben, der Anfrage von Kelly nach einem Pas de Deux mit Mickey Mouse seinerzeit eine Absage erteilt zu haben). Somit überwand Kelly als Choreograf und Regisseur aller seiner getanzen Filmszenen die Grenzen des Genres – und machte das Hollywood-Musical dafür berühmt. Diese Technik wiederholte er in seinem 1956 erschienenen Tanzfilm *Invitation to the Dance* in der orientalischen Szene, wo er mit Trickfilmanimierten Schönheiten und Flaschengeistern furiose Tanznummern aufs gezeichnete Parkett legt.

Diese grenzüberschreitende Ästhetik bestimmte Kellys Lebenswerk bis zum Schluss. In der von ihm maßgeblich betreuten Dokumentation über den amerikanischen (MGM-geprägten) Tanzfilm, *That's Dancing* (1985), zollte Kelly auch dem afro-amerikanisch dominierten Breakdance auf New Yorks Straßen sowie den Tanznummern des jungen Michael Jackson Respekt. Den Bogen von der klassischen Hollywood-Musical Ära der 1930/40er Jahre bis zur Gegenwart seines Publikums der 1980er Jahre spannend, porträtierte er europäisch-amerikanische Stars wie Fred Astaire oder Eleanor Powell gemeinsam neben afro- und lateinamerikanischen Breakdancern von der Straße. Popstar Michael Jackson, der in seinen Videoclips tanzte, bezeichnete er gar als Nachfolger der klassischen „weißen“ Hollywood-Tradition. Damit hatten er und

sein Team sich wieder einmal gegen den Studio-Mainstream positioniert, der auch zwei Jahrzehnte nach der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung solche Eskapaden nur ungern in einer glanzvoll-nostalgischen Revue der Best-of-MGM Reihe sah. Superstar Michael Jackson (1958-2009) wiederum war übrigens einer jener jungen Amerikaner, die auf Kellys „Einladung zum Tanz“ reagiert hatten: Für seine stilbildenden Musikvideo-Tanznummern ließ er sich tänzerisch ausbilden und trug seine schwarzen Loafers und weißen Socken im Übrigen in Reverenz zu dem von ihm bewunderten Superstar Gene Kelly.

In gewisser Weise lässt sich Gene Kellys ästhetische Haltung in einem Filmsong aus einem der weniger bekannten seiner Musicals wiederfinden. In *Summer Stock* (1950), das die eher konventionelle Geschichte um eine Broadwaytruppe erzählt, die auf einen Bauernhof in die Provinz ausweichen muss, um ihr Stück aufzuführen, motiviert Kellys Figur seine verstädterte Kompanie dazu, für Kost und Logis auf dem Bauernhof (von Judy Garlands Figur) mitzuhelfen. Graben, Säen, Füttern für das Abendbrot, die ganze harte Landarbeit, um zu Tanzen, oder in den Worten des Songs von Mack Gordon und Harry Warren, *Dig, dig, dig for your Dinner*. Ehrliche Arbeit und Kunst – das passte bestens zur Ästhetik des aus einer Arbeiterstadt stammenden Hollywoodstars.

*Dig, dig, dig for your Dinner*⁴

*You've gotta dig, dig, dig, dig for your dinner,
Nothin's what you get for free.
You've gotta dig, dig, dig, dig for your dinner,
Never was a money tree.*

*And furthermore, my friends, I must repeat,
Nobody's livin' down on Easy Street
And if you want to owe for groceries,
You're gonna get an awful lot of "No sir-ee's"
(...)*

⁴ *Dig, dig, dig for your Dinner*, gesungen von Gene Kelly, Phil Silvers und den Tänzern und Sängern der MGM. Aus dem Musical *Summer Stock* mit Judy Garland, Gene Kelly, Phil Silvers u.a. Regie Charles Walters, MGM 1950. Songs von Harry Warren, Songtexte von Mack Gordon.

*You just can't be a lazy bird,
You've gotta get off o' your twig;
(...)
You've gotta be as busy as a bee
To be a Mister B.I.G.
And if you want some dig-dig-dignity,
You've gotta dig, dig, dig, dig, dig for your dinner,
dig, dig, dig, dig, dig.*

Und auch der Song selbst verkörpert die amerikanische Einwanderungskultur mit seinen Elementen aus afro-amerikanischem Jazz und Steptanz, europäischem Broadway-Gestus, einer Melodie aus der jüdischen Tradition und einem Text, der die protestantische Arbeitshaltung weißer Siedler ironisch – *you've gotta see your dentist twice a day!*, arbeiten und zweimal täglich zum Zahnarzt! – unterminiert. *Dig, dig, dig, dig!*, als mitreißende Steptanznummer im Musical trägt er unverkennbar Gene Kellys Handschrift.

Fatih Akin – filmische Ästhetik des Widerstands im Einwanderungsland

„*Jou, Digger!*“, würde auf diesen Zuruf eine der Akin'schen Figuren womöglich antworten. Ursprünglich in Klaus Lemkes Film *Rocker* (1972) verwendet, ist diese liebevoll-markige Anrede eines der Elemente, die Akins Hamburg-Film *Soul Kitchen* (2010) einen unverwechselbaren Sound verschaffen. Bei der Rezeption dieses bislang jüngsten und abermals preisgekrönten Spielfilms des türkisch-deutschen Regisseurs ging es wieder einmal um die Frage nach Zugehörigkeit: Manch ein deutscher Rezensent hielt es für besonders erwähnenswert, dass einer der besten Hamburg-Filme neuerer Zeit ‚ausgerechnet von einem Türken‘ stammte. Wenn ‚Italiener‘ in den Vereinigten Staaten ausgezeichnete New York- oder Chicago-Filme drehen, hält sich das Erstaunen im deutschen Feuilleton dagegen in Grenzen. Woher kommt dieser doppelte Blick?

Italo-amerikanische Filmemacher wie Quentin Tarantino, Francis Ford Coppola oder Martin Scorsese zählen neben anderen Künstlern zu jenen, die Fatih Akins künstlerisches Schaffen nicht unwesentlich inspiriert haben (siehe etwa Katja Kauer's Beitrag hier im Band). Das hat zunächst einmal nichts mit Einwanderungsästhetik zu tun, sondern mit einem künstlerischen Gespräch, das Akin von jeher mit seinen KollegInnen aus der Filmbranche führt, explizit oder

implizit. Sein vielseitiges Filmschaffen entsteht – und diese Selbstverständlichkeit hinzuschreiben heißt, den Schimmel ein weißes Pferd zu nennen – aus seiner fortwährenden künstlerischen Auseinandersetzung mit dem (internationalen) Film und seiner Geschichte. Akins filmische Referenzen reichen vom deutschen Kino (Helmut Käutner, Rainer Werner Fassbinder, Margarethe von Trotta, Volker Schlöndorff, Hark Bohm, Wolfgang Becker, Lars Becker, Tom Tykwer und viele andere) über das europäische Kino (Vittorio de Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci, Emir Kusturica, Michael Haneke, Mathieu Kassovitz und viele andere), über das europäische Nicht-EU-Land-Kino (das türkische Yeni Sinema, das Yeşilçam Sinema, Yilmaz Güney und andere) hin zum transkontinentalen Kino, gen Osten nach Asien (Akiro Kurosawa, Yasujiro Ozu, Hou Hsiao-Hsien und andere), gen Westen in die USA (Tarantino, Scorsese, Coppola, aber auch Billy Wilder, Charles Chaplin, Woody Allen, Jim Jarmusch, Ang Lee, Terence Mallick, Oliver Stone und viele andere) und nach Lateinamerika (Alejandro González Iñárritu).⁵ Vielfach ist der junge Regisseur mit seinen internationalen Kollegen im Gespräch – und zwar über Filmkultur, nicht über „Leitkultur“. Das eigentlich „Erstaunliche“ an Akins künstlerischer Weitläufigkeit ist die Tatsache, dass sich deutsche FeuilletonistInnen und Talkshow-ModeratorInnen – „und viele andere“ – darüber erstaunen.⁶ Mehr noch, dass sie diese Weitläufigkeit erst gar nicht zur Kenntnis zu nehmen scheinen. Wie anders kann man sich in Deutschland fragen, dass ein Hamburg-Film aus dem Jahr 2009 einen Hamburg-Film von 1944 oder von 1972 reflektiert? Drehten denn Helmut Käutner oder Klaus Lemke ihre Filme nicht gerade gegen den Mainstream einer (national-)deutschen Bürgerlichkeit? Womöglich wären heutige KritikerInnen des Einwanderungslandes Deutschland gut beraten, nicht nur die deutsche Filmgeschichte hinsichtlich ihrer Ästhetik des Widerstands zu re-rezipieren, sondern auch einen Blick in Peter Weiss' Roman zu werfen: Da schreibt der ‚Deutsch-Schwede‘ ausgerechnet über deutsche, französische und spanische Kunst – „erstaunlich“!

Der kulturwissenschaftliche Blick auf die Einwanderungsästhetik zeigt indessen, dass gerade die amerikanischen Regisseure und Darsteller, allesamt Einwanderer

⁵ Diese Beziehungen teilt uns Akin bereits in seinen Audio-Kommentaren auf den jeweiligen DVDs seiner Spielfilme mit. Sie sind jedoch auch nachzulesen in dem hervorragenden Band gesammelter Interviews des Regisseurs mit Volker Behrens und Michael Töteberg (Herausgeber): Fatih Akin: Im Clinch – Die Geschichte meiner Filme (2011). Allein das dortige Register sei jedem Kritiker vor Abfassung seiner nächsten Akin-Rezension zur Auswertung empfohlen.

⁶ In dieser Hinsicht ist der bereits erwähnte Band *Fatih Akin: Im Clinch* (2011) ein herausragendes (Gegen-)Beispiel dafür, wie anders Gespräche mit dem Regisseur verlaufen können, wenn man ihn nach seiner künstlerischen Arbeit befragt.

oder deren Nachkommen in den USA (von Wilder bis Tarantino), mit ihrem jeweiligen Filmschaffen nicht allein amerikanische Filmlandschaft geprägt, sondern internationalen Erfolg erzielt haben. Ähnliches gilt für Fatih Akin. Abseits ihrer Filmästhetik zeigt ein Blick auf die jeweiligen Einwanderungsgeschichten feine Unterschiede auf. Die Familien Tarantino, Scorsese oder Coppola, einst als geschmähte „terrone“ aus dem verarmten Süditalien in das Land der unbegrenzten Möglichkeiten ausgewandert, mussten sie sich in der neuen Heimat als „Italians“ hocharbeiten. Dennoch zählten sie, beliebt oder unbeliebt, als *Italian Americans* – mit gleichen Rechten, d. h. wie alle anderen Amerikaner durften sie den Präsidenten wählen oder sich im Land frei bewegen. Solche Coppolas, Tarantinos (oder auch, um für die chinesische community zu sprechen, solche Lees) waren arm, womöglich unterprivilegiert – aber sie waren Amerikaner. Sie konnten bei Rot über die Ampel gehen, wurden bestraft und blieben dabei Amerikaner. Sie gehörten zum Land, das ein Einwanderungsland ist. Dort redete die Politik womöglich über das „Italian problem“ und die Mafia, über „the Chinese“ – nicht jedoch über „Rückkehr“ und auch nicht über „Migrationshintergrund“, denn den hatten ja, bis auf die zuvor systematisch ausgerotteten und ihres Landes beraubten indianischen Ureinwohner, alle.

Nicht so die Familie Akin in Deutschland. Nach dem deutschen Ausländergesetz nämlich konnte (und kann immer noch) einem nicht-EU-Ausländer bereits wegen einer Ordnungswidrigkeit die Aufenthaltserlaubnis entzogen werden, woraufhin die türkischen oder tunesischen „Gastarbeiter“ unter rechtlich völlig anderen Voraussetzungen im Land leben. Ein Unfall im Vollrausch, und das Leben als Einwanderer in Deutschland wird durch staatliche Sanktionen, im schlimmsten Fall durch die Ausweisung, beendet. Zum Vergleich: Der CSU-Politiker Otto Wiesheu, der im Oktober 1983 mit 1,75 Promille im Blut den Unfalltod eines Menschen verursachte, musste nach seiner rechtmäßigen Verurteilung weder ausreisen noch ins Gefängnis. Stattdessen setzte er seine politische Karriere nach zwischenzeitlicher Aufhebung seiner Immunität und dem Rücktritt als Generalsekretär erfolgreich fort; bereits 1990 wurde er Staatssekretär für Bildung in der Bayerischen Staatsregierung, 1993 Bayerischer Staatsminister für Wirtschaft, Verkehr und Technologie.⁷ Ein nicht-eingebürgerter Einwanderer aus einem Nicht-EU-Land wie der Türkei wäre nach der Verurteilung hingegen abgeschoben worden. Hätte also Fatih Akin keinen deutschen Pass und würde er

⁷ Ob die Familie des fahrlässig getöteten Rentners Josef Rubinfeld diesen Politiker oder seine Partei gewählt hat?

im Vollrausch jemanden überfahren, dann wäre er mit Vollstreckung des Urteils und der anschließenden Ausweisung kein deutscher Regisseur mehr. Hark Bohm hingegen würde bei gleichem Delikt ein deutscher Regisseur bleiben. Inwieweit bilden sich diese „feinen Unterschiede“ in der Ästhetik der türkisch-deutschen Einwanderungskultur ab?

Ästhetik der Grenzüberschreitung

In Fatih Akins Filmen spielen Grenzüberschreitungen und die Inszenierung des Schwellenübertritts immer wieder eine zentrale Rolle. Betrachtet man solche zunächst als „transkulturelle Ästhetik“ bezeichneten Phänomene im Spotlight deutscher Einwanderungsdebatten, tritt der Subtext mancher Szenen deutlich zum Vorschein. Immer wieder macht den Filmfiguren die Zwangsausweisung, das Ein- oder Ausreiseverbot zu schaffen. Das endet je nach Filmgeschichte tragisch oder komisch.

Wie etwa in Akins zweitem Spielfilm *Im Juli* (2000), einem Roadmovie, das erzählt, wie sich ein deutscher Lehrer der Liebe zu einer Deutsch-Türkin wegen auf eine Odyssee quer durch Europa in die Türkei begibt und nach einigen Abenteuern und Begegnungen gereift sein Ziel erreicht. Daniel Bannier (von Moritz Bleibtreu hinreißend naiv gespielt) scheitert immer wieder an den europäischen Grenzen. So hätte er als EU-Bürger an der ungarisch-rumänischen Grenze im Jahr 1999 eigentlich keine Schwierigkeiten zu erwarten, nur will es Akins Drehbuch gemeinerweise so, dass zuvor sein Reisepass gestohlen wurde. Und er nun auf einen sehr strikten Grenzbeamten trifft. Fatih Akin ließ es sich nicht nehmen, diesen rumänischen Grenzbeamten Kaugummi-kauend mit in die Stirn geschobener Dienstmütze selbst zu spielen. Er wirft dem Deutschen ein lakonisches „No passport, no Rumania!“ hin und unterstreicht seine Haltung – auf Daniels „typisch deutsche“, d. h. von visumfreien Touristik-Grenzübertritten gewohnte Attitüde hin („Yes, I see, but...“, im Sinne von „Jaja, aber für uns Deutsche gilt das ja nicht...“) – mit dem Dienstgewehr im Anschlag: „No passport, no Rumania!“ Es hat einen besonderen Subtext, wenn der türkisch-deutsche Regisseur, der in seinem Leben als Nicht-EU-Bürger sicherlich eigene Erfahrungen mit der Arroganz von Grenzbeamten gemacht haben dürfte⁸, in

⁸ Die Verfasserin des Artikels wurde selbst einmal bei der Einreise von einem deutschen Grenzbeamten bei der Kontrolle ihres deutschen Reisepasses gefragt (!), ob sie Deutsche sei, „Das ist doch kein deutscher Name.“ Mark Terkessidis spricht in diesem Zusammenhang von der „Banalität des Rassismus“, vgl. seine gleichnamige Studie.

seinem Film diese Szene in postkolonialistischer Manier umkehrt: Ausgerechnet an einem innereuropäischen Grenzübergang gelangt der Deutsche ohne Pass nur mittels einer Scheinheirat (mit seiner deutschen Reisegefährtin Juli, die wie der deus ex machina aus einem Toilettenhäuschen auftaucht) und mittels Bestechung (er muss das zuvor von seiner Pass-Diebin entwendete Wohnmobil als „Hochzeitsgeschenk“ an den Grenzbeamten „überreichen“) über die Grenze. Akins ästhetische Subversion der EU-Grenzregelungen gestaltet sich indessen ironisch-liebevoll: So inszeniert er die Scheinheirat „mitten in der Pampa“ in einer der Comic-Ästhetik von *Tim- und Struppi* nachempfundenen Kulisse und filmt dabei den wohl unromantischsten Filmkuss der jüngeren deutschen Filmgeschichte: Lieblos, unter den prüfenden Augen eines (türkisch-deutsch-rumänischen) Grenzbeamten mit vorgehaltenem Gewehr. Die Selbsteinschätzung des Regisseurs, dass es bei ihm „für Literatur nicht reicht, aber für Drehbücher“, scheint mir stark untertrieben. *Im Juli*, zu dem der türkisch-deutsche Autor Selim Özdoğan den abgefilmten Roman schrieb, funktioniert als Roadmovie ebenso wie als phantasiereiche, komödiantische filmische Narration.⁹

Auch die Rahmengeschichte des Films, Akins Hommage an die jährlichen Heimreisen türkischer, griechischer und jugoslawischer „Gastarbeiter“ entlang des berühmten Autoputs E5 entfaltet als intertextuelle Referenz auf die türkische Migrationserzählung der späten 1970er Jahre ein subversiv-ästhetisches Potenzial. Der junge Berliner Deutsch-Türke İsa, der Daniel als Trumper in Bulgarien aufsammelt und von ihm unterwegs dessen Geschichte (und damit die Film-Haupthandlung) erzählt bekommt, hat eine Leiche im Kofferraum, seinen toten Onkel. Das Motiv geht zurück auf Güney Dals Roman *Europastraße 5* (1979) über einen türkischen „Gastarbeiter“, der seinen während eines Deutschland-Besuchs verstorbenen Vater in einem aufs Autodach geschnallten Fernsehkarton zurück in die Türkei schmuggeln muss (das Besuchervisum war abgelaufen) und dabei in immer groteskere Situationen gerät. Schließlich wird er wegen eines linksaktivistischen Trampers an der türkischen Grenze unter Terrorverdacht festgenommen und inhaftiert, seine Mission scheitert. Akın parodiert diese Geschichte, in dem auch seine beiden Figuren zunächst an der türkischen Grenze im Gefängnis landen. Allerdings kann Daniel unbehelligt entkommen, während İsa von den türkischen Staatsbeamten für seine Mission

⁹ Selim Özdoğan: *Im Juli*. Roman. Hamburg / Wien (Europa) 2000. Akins Zitat aus Behrens/Töteberg, Im Clinch (2000), S. 72. Für diese und weitere Film-Analysen siehe auch meinen ausführlichen und auf die bisherige relevante Forschungsliteratur

schließlich als Held gefeiert wird. Denn durch seinen Leichen-Schmuggel hat er sich als Patriot erwiesen, der es einem im Ausland verstorbenen Türken gegen alle Transitgesetze ermöglicht hat, in die türkische Heimat zurückzukehren. „Bravo, İsa, bravo!“, klatschen die türkischen Grenzbeamten Beifall zum Widerstand gegen die restriktive Visumpolitik Deutschlands und der EU – ein klarer Kommentar des Filmemachers. Ein Detail dieser Episode unterstreicht Akins besondere Ästhetik der Einwanderung noch zusätzlich: İsas silberner Mercedes ist nämlich eine Anspielung auf den Film *Mercedes mon Amour* (1987), eine Verfilmung des Romans *Fikrimin İnce Gülü* der türkischen Autorin Adalet Ağaoğlu aus dem Jahr 1976 (*Die zarte Rose meiner Sehnsucht*, 1979).¹⁰ Roman und Film erzählen die Geschichte eines deutschlandtürkischen „Gastarbeiters“, der sein geliebtes Statussymbol, einen goldenen Mercedes, auf dem Weg in die Türkei zu Schrott fährt und somit an seiner eigenen Illusion der erfolgreichen Auswanderung scheitert. Dieses Schicksal bleibt İsa erspart, da Akin die Tragik der Migrationserzählungen von der ersten Generation der 1970er Jahre für seine zweite Generation der 2000er Jahre ins Positive wendet. Das klassische Roadmovie-Motiv des unterwegs zerfallenden Reisegefährts (das u.a. auch in Peter Timms Film *Go, Trabi go!* von 1991 zu finden ist) baut er stattdessen in den Daniel-Handlungsstrang ein; dessen Autos gehen kaputt, verloren oder werden gestohlen. Das verleiht dem Film streckenweise die Ästhetik des tollkühnen Mannes in fliegender Kiste des amerikanischen Kinos der Gründerjahre, etwa wenn Daniel versucht, den vermeintlichen Grenzfluss Donau durch einen Sprungflug mit seinem Auto zu überwinden. Eine ähnliche Hommage an dieses frühe Genre der Filmgeschichte baute Gene Kelly übrigens in *Singin' in the Rain* (1952) ein.

Die (transkulturelle) Ästhetik des Schwellenübergangs und der Grenzüberwindung spielt drei Filme später bei Akin abermals eine besondere Rolle, nämlich in *Auf der anderen Seite* (2007). Der Film, zu dem Akin das (preisgekrönte) Drehbuch verfasste, ist eine philosophische Betrachtung über die Begegnung und das sich Verpassen von Menschen zwischen Deutschland und der Türkei zu verschiedenen Zeiten, eine Geschichte über das Leben und Sterben in verschiedenen Lebens(zeit)räumen, über das Finden und Verlieren, über den

¹⁰ *Mercedes Mon Amour*. Spielfilm von Bay Okan (Regie). Mit Ilyas Salman in der Hauptrolle. Deutschland / Frankreich 1993. 95 min. Nach dem Roman von Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü* (1976). Die von Wolfgang Scharlipp aus dem Türkischen übersetzte deutsche Version des Romans erschien 1979 unter dem Titel *Die zarte Rose meiner Sehnsucht*.

Tod und die ‚andere Seite‘ des Lebens. Ali, der seine Geliebte Yeter im Rausch bei einer Auseinandersetzung geschlagen und dabei fahrlässig getötet hat, wird in die Türkei abgeschoben. Beide ehemaligen „Gastarbeiter“ verlassen Deutschland, das Land, in dem sie die meisten Jahre ihres Lebens verbracht haben, auf die eine und andere Weise: Yeter als Leiche im Sarg, Ali als abgeschobener „Ausländer“. Der Film zeigt nur die Momente ihrer Ausreise, d. h. die Kamera beobachtet von oben den Sarg auf dem Rollband am Flugzeug und von weitem den „Gastarbeiter“ mit Tasche an der Passkontrolle. Aus dem Blickwinkel einer Ästhetik der Grenzüberschreitung betrachtet stellt der Subtext die Frage, ob eine Deutsche nach ihrem Unfalltod auch mit dem Sarg reisen und ob ein Deutscher nach seiner Verurteilung der fahrlässigen Tötung auch abgeschoben würde? Warum die beiden Figuren das Land ihres bisherigen Lebens verlassen?

Alis Sohn Nejat hat es bis zum Germanistik-Professor gebracht. Yeters Tochter studiert in der Türkei, nicht wissend, dass ihre verwitwete Mutter das Geld dafür durch Prostitution verdient. Beide Arbeiter haben ihren Kindern also ein besseres Leben und den sozialen Aufstieg ermöglicht und eine Erfolgsgeschichte zu verzeichnen; dennoch müssen sie das Land, in dem dieser Einwanderungserfolg stattfand, verlassen. Der Film lässt offen, was aus ihren rechtmäßig verdienten Renten wird oder wo die Habseligkeiten ihres bisherigen Lebens verbleiben, und inszeniert damit einen blinden Fleck in der deutschen Gesellschaft. Unter dem über Jahrzehnte geltenden politischen Credo „Deutschland ist kein Einwanderungsland“ (das erst unter der Rot-grünen Regierung 1998 in sein Gegenteil umgedeutet, von der CDU-Vorsitzenden im Jahr 2010 jedoch durch das Postulat „Multikulti ist gescheitert“ wieder zurückgenommen wurde) blieben solche Überlegungen weitenteils unausgesprochen, ebenso wie es kaum eine Geschichte der Möbel und Alltagsgegenstände gibt, die von den vor bzw. nach 1945 aus Deutschland Zwangsvertriebenen oder Ausgewiesenen zurückgelassen wurden und in neuen Besitz übergingen. In der ruhigen *Mise en scène* der jeweiligen „Ausreisen“ seiner Figuren entfaltet Akins Film daher auch diese in der öffentlichen Gedächtniskultur herrschende Leerstelle; die durch den dezenten Sound erzeugte Stille der jeweiligen Szenen am Flughafen reflektiert ein gesamtgesellschaftliches Schweigen. Gleichzeitig berührt er das kulturelle Gedächtnis der türkischen community, überhaupt der Einwanderer in Deutschland. Sie wissen auch eine kleine Szene im Film *Gegen die Wand* zu deuten, in der sich ein Istanbul Taxifahrer als „zurückgekehrter“ Münchener Deutsch-Türke zu erkennen gibt.

Ästhetik des politischen Widerstands

Akins Film *Auf der anderen Seite* (2007) hat darüber hinaus auch einen politischen Subtext, der streckenweise auch an die Oberfläche gelangt und somit handlungsbestimmender Kontext wird. Deutlich wird dies zum Beispiel an den jeweils als Auftakt zur Handlung fungierenden Demonstrationen zum 1. Mai: In Bremen ist die Demonstration eher ein friedlicher, bunter Karneval, den der türkische Arbeiter dazu nutzt, eine Prostituierte aufzusuchen. Dagegen eskaliert die durch den innertürkischen Kurdenkonflikt politisch aufgeladene Demonstration in Istanbul mit polizeilicher Gewalt, in deren Folge die politische Aktivistin Ayten (die eine Polizeiwaffe gefunden und versteckt hat) außer Landes flüchtet. Ihre Mutter wiederum ebenfalls an diesen Konflikt und muss sich nun als Prostituierte in Deutschland durchschlagen. Ihre Tochter Ayten wiederum führt den politischen Kampf des Vaters mit anderen Mitteln weiter.

Im Verlauf seiner Recherchen habe sich sein kritisches politisches Bewusstsein entwickelt, erläutert Fatih Akin gegenüber Volker Behrens und Michael Töteberg; darüber hinaus habe er durch die Gespräche mit den in seinem Film *Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul* (2005) porträtierten Musikern sein Blick weiter verändert.¹¹ Seine eigene Sicht der Dinge bringt er mit unterschiedlichen Perspektiven auf die Menschenrechte in der Türkei und die damit verbundene Diskussion um eine EU-Mitgliedschaft zum Ausdruck. Sein Film *Auf der anderen Seite* (der im Titel ja nicht allein eine spatiale Dimension sondern auch eine rhetorisch-dialektische Bedeutungsebene eröffnet) kritisiert daher einerseits Menschenrechtsverletzungen, stellt andererseits aber auch das kriminelle Gebaren politischer AktivistInnen in Deutschland und in der Türkei (die seine Figur Ayten hier wie dort jeweils bedrohen und unter Druck setzen) infrage: „Ich wollte zeigen“, sagt er im Interview, „dass die ehemals sozialistischen oder kommunistischen Strukturen dieser [türkischen] Volkshäuser schon längst kriminalisiert sind“. Und er hinterfragt die menschenunwürdige Abschiebe-Praxis der Bundesrepublik, die entgegen des in der Verfassung festgeschriebenen Anspruchs auf Menschenwürde sowohl kriminell gewordene Einwanderer (Ali) als auch um Asyl ersuchende politische StudentInnen (Ayten) außer Landes verweist.

Seine beiden Tochterfiguren Lotte und Ayten habe er realen Typen jeweils unterschiedlicher politischer Milieus nachempfunden, sagt Akin, nämlich einmal dem

¹¹ Vgl. *Im Clinch*, S. 23 und 187, nachfolgendes Zitat von S. 188.

Typ der bürgerlichen, oft gut situierten engagierten Menschenrechtsaktivisten, die „auf eine naive Weise das Gute“ wollten (Lotte), sowie der eher kompromisslosen Kämpferin aus einer eigenen, gebrochenen politischen Biografie heraus (Ayten). Ähnlich wie die Weiss' Figur Charlotte Bischoff, die der Kommunistischen Partei in NS-Deutschland nahesteht, hat auch Ayten Kontakt zu einer Partei des Widerstands in der Türkei. Anders als Charlotte Bischoff ist Ayten allerdings nicht als Auftragsagentin unterwegs, sondern flüchtet vor der staatlichen Verfolgung. Während ihre Geliebte Lotte, eine bis dahin eher unpolitische deutsche Studentin, sich erst aufgrund ihrer Begegnung für ihr Anliegen einsetzt, gerät Ayten mehrfach aufgrund ihrer individuellen Entscheidung zum Widerstand in Konflikt: Mit der Staatsmacht (weil sie eine Polizeiwaffe versteckt), mit den deutsch-kurdischen Aktivisten (weil sie deren patriarchalisches Gebaren und den verlangten Kadergehorsam ablehnt) und schließlich mit den inhaftierten politischen Aktivistinnen im türkischen Frauengefängnis (weil sie wegen Lottes Tod ihre politische Aktion aufgibt und Kronzeugin wird). Sie geht dabei den Weg ihres individuellen Widerstands. Im Film wird das Individuum, hier: die einzelne Frau, zur Getriebenen des Politischen. Ayten ist eine Demonstrantin, die in den Strudel einer ihr entgleitenden politischen Situation (Ausreise, Flucht, Abschiebung, Haft, Kronzeugenregelung) gerät, und die jene beiden Menschen, die ihr am meisten bedeuten, verliert (Lotte und ihre Mutter). Lotte wiederum stirbt ausgerechnet durch Aytens entwendete Waffe, als bekiffte Straßenkinder sie damit töten. Letztlich aber sind Ayten und Lotte zwei Liebende, die zueinander nicht kommen können, weil die eine stirbt. Akins ganz individuelle Ästhetik ordnet den politischen Widerstand einer größeren Macht unter: Das Schicksal ist grausamer als die Politik. In seiner epischen Erzählweise ist der Tod unerbittlicher Begleiter des wie auch immer politisierten Lebens.

Ästhetik des kulturellen Widerstands

Akins politisches Bewusstsein gegenüber den Zuständen in der Türkei erwuchs nach seinem eigenen Bekunden jeweils über die Begegnung mit Künstlern und Kulturträgern, sei es mit den Betreibern politischer „türkischer Volkshäuser“ und Kulturvereine (die in den 1980ern häufig von aus der Türkei exilierten Linken geführt wurden), sei es über die türkischen Musiker, die er für seinen Musikfilm *Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul* (2005) porträtierte. In seinem nach dem grandiosen Berlinale-Erfolg 2004 gedrehten Musikfilm, dessen Material bereits im Soundtrack zu *Gegen die Wand* angelegt ist, zeichnet Akın ein

Panorama türkischer Musikkultur der Gegenwart, vom Rock über Pop, von osmanischer Kunstmusik zu volkstümlicher Arabeskmusik, von Musikern, die ihre Ausbildung am Konservatorium genossen, bis hin zu Straßenmusikern. In diesem Gemeinschaftsportrait getrennter musikalischer Bereiche, die in gewisser Hinsicht auch die Trennungen innerhalb der türkischen Gesellschaft abbilden, ist die verbindende Grenzüberschreitung ästhetisches Programm. Der türkisch-deutsche Regisseur nähert sich dieser vielfältigen Szene mit Behutsamkeit und Einfühlungsvermögen und platziert die KünstlerInnen in einem jeweils ihrer Musik entsprechenden Rahmen, was in sich eine eigene Ästhetik entfaltet.

So singt etwa die kurdische Sängerin Aynur, deren Album zwischenzeitlich auf den Index gesetzt wurde, ihren Song *Ehmedo*, ein auf alten kurdischen Volksweisen basierendes Klagelied, in einem Gewölbe, so dass die Klage über Krieg, Verlust und Schmerz (als Unheil, das der türkisch-kurdische Krieg über die Menschen bringt) durch den natürlichen Hall verstärkt und zu einer universellen Hymne gegen den Krieg wird. In ihren Gesang werden Gespräche eingeschnitten: Kurdische Straßenmusiker diskutieren den türkisch-kurdischen Krieg, Aynur äußert sich zu ihrer Musik. Akin räumt der zu dem Zeitpunkt zwar bereits legitimierten, innerhalb des türkischen Mainstreams jedoch immer noch misstrauisch beäugten kurdischen Stimme und Kultur einen breiten Raum ein (ähnlich wie Gene Kelly mit dem afro-amerikanischen Breakdance im Tanzfilm *That's Dancing*). Damit bezieht er eine klare Position, anders etwa als seine türkisch-deutsche Kollegin Iris Alanyali, die für ihren im unbekümmerten Plauderton gehaltenen Reiseführer *Gebrauchsanweisung für die Türkei* das Thema einfach ausklammert.¹² Die Zuschauer des Films mögen sich bei Aynurs Musikvideo dagegen so ähnlich fühlen wie die Figuren in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* bei der Betrachtung von Pablo Picassos Gemälde *Guernica* (1937). In ähnlicher Weise spricht das musikalische Kunstwerk bei Akin zu ihnen als eine große Anklage gegen den Krieg. Damit versucht auch er, das kulturelle Erbe der Vergangenheit, in dem Falle die kurdische Volksmusiktradition, für den Kampf gegen die staatliche Politik in der Osttürkei zu nutzen, ganz im Sinne der zentralen Frage in der *Ästhetik des Widerstands*. Durch seinen Film wurde Aynur einem breiten deutschen und internationalen Publikum bekannt; über die Musikkunst erschloss sich die Möglichkeit, mit Empathie an dem seit

¹² Iris Alanyali: *Gebrauchsanweisung für die Türkei*. München (Piper) 2004. Zu Aynur siehe auch Katja Engler: „*Geschichten aus meiner Seele*“. In: *Die Welt am Sonntag* v. 31.07.2011. Online unter: <http://www.welt.de/print/wams/vermishtes/article13517630/Geschichten-aus-meiner-seele.html>

Jahrzehnten währenden Konflikt zwischen kurdischer Bevölkerung und türkischem Staat Anteil zu nehmen.

Akın präsentiert die türkische Musikkultur als in sich heterogen, widersprüchlich und somit als Spiegel der türkischen Gesellschaft. Jede/r der porträtierten MusikerInnen repräsentiert dabei eine Facette türkischer (Musik-)Kulturgeschichte. Akın führt damit sein Publikum, das bis dahin geflissentlich die vielfachen kulturellen, filmgeschichtlichen, literarischen oder populärkulturellen Bezüge seiner Filme zu übersehen neigte – so geriet bei der Rezeption seines Films *Solino* (2002) die darin erzählte *Film*geschichte völlig aus dem Fokus, weil die Migrationsgeschichte der italienischen „Gastarbeiter“-familie beherrschendes Thema war – ganz zielgerichtet zur Kultur, zur türkischen Musikkultur. Damit wurde nachträglich auch die Ästhetik seines preisgekrönten Films *Gegen die Wand* und der darin eingesetzten osmanischen Kunstmusik vor der Kulisse des Goldenen Horns deutlich (die osmanischen Kunstlieder in der Interpretation von İdil Üner und dem Ensemble von Selim Sesler kommentieren und strukturieren die Handlung des Films). Durch solche immer wieder in seinen Filmen implementierten Elemente schult Akın den Blick seines Publikums.

So schickt er den Hamburger Germanistikprofessor Nejat (in *Auf der anderen Seite*, 2007) für einen Neubeginn in die türkische Buchhandlung nach Istanbul und verortet damit deutsche Literatur neu; und er lässt Nejats Vater Ali ausgerechnet bei der Lektüre eines Buches in Tränen ausbrechen, nämlich wenn er eine nostalgische Erzählung über die türkische Einwanderung liest. Der ehemalige Saufkumpan und Haudrauf Ali wird über die Berührung mit der Literatur sensibel und verletzlich; das Buch hatte ihm sein Sohn geschenkt und erzählt seine Geschichte. Akın inszeniert diesen Lese-Akt – eine stimmungsvolle Szene am Ufer des Goldenen Horns – als Katharsis. Mit der Schlusseinstellung des Films wiederum, in der Nejat am Meeresstrand auf seinen Vater wartet, wie einst Penelope auf Odysseus, rückt Akın die Geschichte seiner Figuren in einen epischen Kontext, der weit über die türkisch-deutsche „Migrationsgeschichte“ hinausreicht.

Ästhetischer Widerstand des Mannes auf der Straße

Mit einem Blick auf das Meer bzw. auf das im Hafen liegende Schiff der US-Marine beginnt und schließt auch das amerikanische Film-Musical *On the Town* (1950), eine Geschichte dreier Matrosen der Navy, die einen Tag Landgang in New York haben und sich dort verlieben. Dieses Musical wurde unter Gene Kellys und Stanley Donens Regie in mehrfacher Weise stilbildend. Es beginnt

nämlich im Hafengelände – nicht im Salon eines feinen Hotels – und hebt mit dem Auftritt eines Hafenarbeiters an, der bei Sonnenaufgang zu seinem Kran geht. Diese Szene, die sich am Schluss des Films wiederholt, bildet den narrativen Rahmen: Zu Beginn sieht der Arbeiter von seinem Kran aus die Matrosen das Schiff zum Landgang verlassen, die drei Hauptfiguren kommen ihm singend entgegen und reden kurz mit ihm, und am Schluss, nach exakt 24 Stunden erzählter Handlung, wiederholt sich die Prozedur, und eine neue Dreiergruppe kommt ihm singend entgegen. Eine Figur aus der Arbeiterklasse, die eine Geschichte dreier Matrosen kommentiert, so porträtiert Kelly die Stadt New York in der Rahmenhandlung.

Die burlesken Abenteuer dreier Jungs vom Lande in der großen Stadt und ihre amourösen Verwicklungen waren nichts Neues für das Musical. Innovativ dagegen war die Inszenierung am Original-Schauplatz. Kelly hatte durchgesetzt, Teile des Films direkt in New York zu drehen, und machte so die Stadt zur Protagonistin. Sie bildet die Kulisse und zugleich Hauptperson zu dem von den drei Matrosen geschmetterten Song *New York, New York* von Leonard Bernstein (nicht zu verwechseln mit dem von Liza Minnelli im gleichnamigen Film interpretierten Song *New York*, der später stets mit Frank Sinatra verknüpft wurde). „*New York, New York, it's a wonderful town! The Bronx is up, and the battery's down, the people ride in a whole in the ground, New York, New York!*“ Bernsteins mitreißender Song – dessen unverwechselbare Doppel-Quarten („*New York, New York*“) übrigens als Begrüßungsmelodie des hochgefahrenen PC-Programms Windows erklingen – wirkte wie eine Hymne der Neuen Welt und war schon als Musik für das ursprüngliche Broadway-Ballett *Fancy Free* (1944) von Jerome Robbins (der später auch bei *West Side Story* mit Bernstein zusammenarbeitete) ein Hit gewesen. In der filmischen Inszenierung wurde er erneut zum Mythos.

Kelly und Donen filmten den Song vor wechselnder Kulisse an den bekannten New Yorker Aussichtspunkten, die durch die Kameraperspektive von unten jeweils hervorgehoben wurden. Wenn die drei Hauptfiguren im Verlauf ihrer Stadttour laufen, reiten, mit der Pferdekutsche, mit dem Fahrrad, mit dem Taxi und mit der U-Bahn fahren, verleihen sie dem Geschehen nicht nur sehr viel Schwung, sondern sie vollziehen nebenbei die Entwicklungsgeschichte der (amerikanischen) Fortbewegung. Die Darstellung der Hollywood-Stars Gene Kelly, Frank Sinatra und (weniger bekannt) Jules Munshin, deren Dreh in der Stadt große Menschenmengen anzog, bekam in der belebten Umgebung eine

besondere Dynamik und schuf eine eigene, zeitgenössische Ästhetik von (Tanz-)Filmkunst im öffentlichen Raum. Das war einmalig für das bis dahin in statischer Kulisse befindliche Musical, das durch diesen innovativen Kunstgriff auf die Straße gebracht, „amerikanisiert“ und aktualisiert wurde. So realisierte der Tänzer und Choreograf Kelly zugleich seine Version des American (Dancing) Dream. Wenn in der Schlusseinstellung des Songs die drei Matrosen auf der Plattform des Chrysler Buildings tanzen und singen, vollzieht die Kamera einen 360 Grad Winkel – und tanzt mit.

Ähnlich geschieht das auch bei Fatih Akın, in der Schluss-Sequenz des Films *Im Juli* (2000), wo die Kamera zum markanten Soundtrack der Brooklyn Funk Essentials (zusammen mit dem türkischen Musiker Latço Tayfa) den vier Figuren auf ihrer Fahrt „in den verdammten Süden“ ins glückliche Ende folgt (womit auch die „Heimfahrt“ der „Gastarbeiter“kinder zur Urlaubsfahrt umgedeutet wird). Dabei vollzieht sie von der Bosphorus-Brücke aus ein Porträt der Stadt aus der Vogelperspektive. Auch hier wird letztlich die Stadt zur Protagonistin. Besonders Ortaköy, der Platz unter der Bosphorus-Brücke, wo der finale (und echte) Filmkuss stattfindet, avancierte danach zum touristischen Hotspot. Mit seiner Ästhetik schuf Akın ein wirkungsvolles Bild von Istanbul als pulsierender, junger und zugleich reizvoller Metropole – ein Pionierakt für den deutschen Film.

Gene Kelly wiederum, workaholic und immer auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln für den amerikanischen Tanz im Film, bestand zum Schrecken der MGM-Studiodirektion darauf, dass seine Musicals eigene Tanzsequenzen bekamen, dass also als Teil der Handlung jeweils ein eigenständiges, teils zwanzig-minütiges Modern Ballett stattfand – reiner, unkommentierter Tanz. Darin zeigte der ausgebildete Tänzer nicht nur sein eigenes Können und das seiner professionellen Tanzpartner – für die Tanzszenen in *On the Town* etwa wurden Sinatra (der ein legendär schlechtes Rhythmusgefühl hatte) und Munshin durch professionelle Tänzer ersetzt –, sondern er brachte das Kinopublikum überhaupt mit diesem Genre in Kontakt. Ganz gleich ob dies spielerisch mit einer Trickfilmmaus, modern mit Vera Ellen oder klassisch mit Cyd Charisse geschah, Tanz stand als ästhetische Ausdrucksform des American Way of Life im Zentrum. Zu dieser Zeit konnten die Vereinigten Staaten durchaus auf eine eigene Entwicklung des Modern Dance zurückgreifen; Isadora Duncan, Martha Graham, Lester Horton oder José Limón hatten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hierfür entscheidende Grundsteine gelegt.

Dieses ästhetische Anliegen steigerten Gene Kelly und Vincente Minnelli in ihrem Musical *An American in Paris* (1951) zur Höchstform. In einem siebzehnminütigen Ballett zum *Konzert in F* von George Gershwin tanzen Kelly und Leslie Caron eine Liebesromanze, die jedoch nur vordergründig den Plot stellt für die eigentliche *Mise en scène*, in der berühmte Gemälde des französischen Impressionismus durch Tanz zum Leben erweckt werden. Dies wurde zunächst durch das von Art Director Preston James (der in den 1920er Jahren selbst in Paris studiert hatte) erstellte Setting bewirkt. In seinen den Werken der Impressionisten nachempfundenen Kulissen wurden die auf den jeweiligen Gemälden dargestellten Figuren durch entsprechend kostümierte Tänzer dargestellt, die sich, sobald die Kamera auf sie zu fuhr, bewegten. Dadurch wurde die in den impressionistischen Bildern angelegten Bewegungen tatsächlich dynamisch ausgeführt, was wiederum durch eine bewegte Kamera noch verstärkt wurde. Vincente Minnelli, ehemaliger Bühnen- und Kostümbildner, schuf mit seinem einzigartigen Gespür für Farben und Dynamik ein visuelles Feuerwerk. Das ganze Ballett war insofern handlungsstimmig, als Kellys Hauptfigur, ein amerikanischer Maler in Paris, nun mit den Malern, die ihn inspiriert hatten, in tänzerischen Dialog trat – einzigartig hier Kellys Darstellung des *Chocolat dansant dans le bar d'Achille* von Henri Toulouse-Lautrec.

Indem die Gemälde lebendig werden und tanzen, treten sie, ähnlich wie bei Peter Weiss' *Imagination des belebten Altars von Pergamon* zu Beginn der *Ästhetik des Widerstands*, mit dem Betrachter in Kontakt. (Ob Peter Weiss dieses weltberühmte Musical der 1950er Jahre gesehen hat?) Kunst wird dadurch ihrer elitären Funktionalisierung durch eine gesellschaftliche Oberschicht entledigt und befreit, sie wirkt aus sich heraus als das, was sie darstellt: als Abbild des alltäglichen Lebens. Der dort tanzte, war der Pariser selbst, der Kneipenbesucher, Flaneur, die Revuegäste. Das entsprach genau Kellys Konzept der Demokratisierung von Kunst, der kulturellen Bildung für alle, nicht nur für die Eliten. Initialzündler für diese tänzerisch-visuelle Kunstperformance waren ja ein einfacher Maler und seine Geliebte, ein einfaches Mädchen. Mit diesem Ballett, das übrigens während einer mehrtägigen Drehpause, als Leslie Caron mit den Masern zu Bett lag, konzipiert wurde, schrieben Kelly und Minnelli Filmgeschichte. *An American in Paris* gewann mehrere Oscars, und Gene Kelly wurde 1951 mit einem *Lifetime Award* für seine Leistungen als Tänzer und Choreograf geehrt. Einer der Höhepunkte war jedoch vermutlich der Moment, als einer der noch lebenden Impressionisten, Raoul Dufy, den Film sah und nach der

Privataufführung darum bat, das Ballett noch einmal zu sehen.¹³ Abermals prägte die innovative, hier der europäischen Malerei entsprungene Ästhetik den American Way of (Cultural) Life. In ähnlicher Weise prägte Fatih Akins Musikfilm *Crossing the Bridge* die Wahrnehmung Istanbuls als Kultur(haupt)stadt und verschaffte der späteren Europäischen Kulturhauptstadt 2010 eine künstlerische Präsenz im europäischen (und internationalen) Bewusstsein. Für seinen Beitrag *Chinatown* zum Episodenfilm *New York, I love you* (2009) erzählte Akin wiederum die Geschichte eines türkischen Malers, der sich in sein sino-amerikanisches Model verliebt und die Unerreichte auf seinen Bildern ohne Augen porträtiert. Nach seinem Tod füllt die Frau diese Leerstellen mit den Augen-Ausschnitten fotografischer Selbstporträts. Über die Metapher des fremden Blicks verschafft Akin seiner Variation des Themas („A Turk in America“) eine poetisierte, visuelle Ästhetik.¹⁴

Schlussbetrachtung: Ästhetik der Einwanderung als Ästhetik des Widerstands

Vincente Minnelli und Judy Garlands Tochter Liza Minnelli machte die richtige Aussprache ihres französisch-italienischen Namens zum Thema eines Songs, ja einer ganzen TV-Show: *Liza with a Z*. In dem Song, einer von vielen, die ihr die Songwriter John Kander und Fred Ebb auf den Leib geschrieben hatten, bringt sie ihrem Publikum mehr oder weniger (un)geduldig die richtige Aussprache bei, *It's Liza with a Z, not Lisa with an s...*, sie ermutigt die Sprachlerner mit eingeschobenen *It's simple as can be* oder *It's easy!* und erklärt die italienische Herkunft mit einem Schulterzucken: *Minnelli, It's Italian, blame it on papa, what can I do?* Der Song war zugleich Titel einer gefeierten TV-Show, mit der sich Liza Minnelli nach ihrem Erfolg in dem Musical *Cabaret* 1972 endgültig als Entertainerin und Pop-Ikone durchsetzte. Obgleich sie mit dem furios

¹³ Vgl. Tony Thomas, *The Films of Gene Kelly*, S. 120-130 und Morley/Leon, *Gene Kelly – A Celebration*, S. 105-109, sowie die Interviews mit Minnelli und Kelly in der Dokumentation *Gene Kelly – Anatomy of a Dancer*. Einen Eindruck der visuellen Gestaltung des Films vermittelt auch der von Christian Esquevin eingestellte Beitrag: *An American in Paris. A Gene Kelly Centennial Blogathon* vom 23. August 2012, online unter: <http://www.silverscreenmodiste.com/2012/08/an-american-in-paris-gene-kelly.html>

¹⁴ Akin hatte seine Beteiligung am vorherigen Episodenfilm *Paris, je t'aime* (2006) wegen des Drehs von *Auf der anderen Seite* absagen müssen und nahm erst an der Fortsetzung *New York, I love you* teil. Er gestaltete sein Thema mit Bezug auf Roman Polanski, Hou Hsiao-Hsien und die Geschichte der chinesischen community in Hamburg. Vgl. dazu *Im Clinch*, S. 217-220 sowie Emanuel Levys eingestellter Blogeintrag *Cinema 24/7: New York, I love You: Fatih Akin in Chinatown*, online unter <http://www.emmanuellevy.com/comment/new-york-i-love-you-fatih-akin-in-chinatown-5/>.

vorgetragenen Titelsong ihrer Show also eine vehemente Ästhetik des Widerstands gegen den *anglo*-amerikanischen Mainstream leistete und diesen Song seitdem stets im Repertoire ihrer aktuellen Shows hat, bleibt Minnelli beim Thema ihrer „Herkunft“ gelassen. Sie weiß, dass ihre „Exotik“ eher auf Klasse denn auf Rasse beruht: Gemeint ist ihre Kindheit in Hollywood, wo sie als Tochter berühmter Eltern gemeinsam mit den Kindern von anderer berühmter Hollywoodstars aufwuchs.

Auch Fatih Akins Name wird permanent falsch ausgesprochen und falsch, d. h. zumeist mit deutschem i (und nicht mit dem türkischen dunklen i ohne Punkt) geschrieben. Würde er auf der korrekten Aussprache seines Namens bestehen (die im Deutschen etwa wie „Faa-tich“ mit langem a, und „Acken“ mit kurzem a klingt), bekäme er womöglich zur Antwort, er solle sich „als Türke“ doch lieber stattdessen „integrieren“ – so zumindest widersetzten sich einige meiner StudentInnen meinen im Seminar angesetzten Aussprache-Übungen. Auch der Verweis auf seine türkische Herkunft ist im Deutschland des 21. Jahrhunderts nicht unbedingt mit einem Schulterzucken abgetan. Das Wort „Einwanderer“ wird im Einwanderungsland Deutschland nahezu tabuisiert und durch das verschwurbelte „Menschen mit Migrationshintergrund“ oder den Ersatzbegriff „Zuwanderer“ verdrängt. Angesichts der Tatsache, dass sich Fatih Akin im Moment seines größten Erfolgs, nämlich als er nach 18 Jahren für Deutschland erstmals wieder den Filmpreis gewann mit seinem Spielfilm *Gegen die Wand* (2004), mit einer von der Bild-Zeitung nur wenige Stunden später gestarteten Schmutzkampagne konfrontiert sah, die zur Folge hatte, dass man ihn zu „seiner Kultur“ befragte (eher: zur Rede stellte) anstatt zu seiner Filmkunst, und eingedenk des Umstands, dass er im Jahr 2012 in Bochum einen Preis verliehen bekam, dessen Preisträger aus Deutschland emigrieren musste, scheint es nicht ganz abwegig, sich zu fragen, wie lange es Fatih Akin in Deutschland wohl noch aushält. Anders als ein Bankenvorstand oder Verfassungsschutzbeamter ist die Finanzierung eines Filmemachers nicht garantiert. Zahlreiche Nachkommen türkisch-deutscher Einwanderer haben es in den vergangenen Jahren vorgezogen, das Land ihrer Geburt, wo 2010 die Hetzschrift eines Berliner Schwerreichen zum Bestseller wurde, wo eine rechtsradikale Terrorgruppe nahezu unbehelligt rassistische Morde verübte, während die Bundeskanzlerin („mit Migrationshintergrund“?) vom „Scheitern“ der Multikultur sprach, zu verlassen. Von Einwanderern werden sie zu Auswanderern. Ihre Kompetenz und Lebensenergie investieren sie nun nicht mehr in die ehemalige, sondern in die

neue Heimat. Lässt sich hier schon von freiwilligem Exil sprechen? Wie beurteilen wir Figuren wie Sibel und Cahit, oder Nejat, die in Akıns Filmen von Deutschland in die Türkei gehen? Und was würde ihnen ein Peter Weiss wohl antworten, wenn ihn ein Deutsch-Türke heute nach den Gründen für das Exil seiner Familie befragen würde? Wie hatten sich die ersten Gedanken an ein Exil der Familie Weiss entwickelt, angekündigt? Sind Fatih Akıns Türkei-Filme, *Crossing the Bridge* und *Der Müll im Garten Eden*, gar als erste Tuchfühlungen mit einem möglichen alternativen Lebensmittelpunkt zu betrachten? 1984 wurden insbesondere türkische „Gastarbeiter“ mit einer sogenannten „Rückkehrprämie“ (eine einmalige Geldsumme für den Verzicht auf Rentenansprüche und Rückkehrrecht nach Deutschland) zum Verlassen Deutschlands „motiviert“. Akın erwähnt das in seiner ersten Dokumentation *Wir haben vergessen zurückzukehren*. Würde der deutsche Staat den preisgekrönten Regisseur heute ziehen lassen? Wäre er dann noch ein „deutscher“ Regisseur? Und sind solche Verortungen überhaupt wichtig für sein Filmschaffen?

Womöglich sind solche spekulativen Fragen polemisch. Dennoch bleibt die Frage, inwieweit ein Künstler sensibilisiert(er) ist für die Einschreibungen traumatischer Erlebnisse in das kulturelle Gedächtnis einer Minderheit. Seit Beginn von Akıns künstlerischer Arbeit, die etwa um die Zeit nach der Wiedervereinigung einsetzte, kamen an die zweihundert Menschen durch rassistische Gewalt zu Tode, es gab mehrere tödliche Brandanschläge auf türkische Wohnhäuser, und es gab eine rechts-terroristische Mordserie, bei der zehn Menschen, darunter acht Deutsch-Türken, zu Tode kamen. Türkische Einwanderer in Deutschland sind in besonderer Weise gefährdet. Darauf ging Fatih Akın 2012 auch in seiner Dankesrede ein. Es sind womöglich diese Momente des kulturellen Gedächtnisses, aus denen Berührungspunkte zum Werk von Peter Weiss entstehen.

Die Ästhetik des Widerstands erweist sich, so zeigte eine Bestandsaufnahme im Jahr ihres 25. jährigen Publikationsjubiläums, durchaus auch im Kontext der modernen Kulturwissenschaften und der Postkolonialen Theorien als aktuell. In diesem Sinne erscheint es also durchaus berechtigt, die Ästhetik der Einwanderung als eine Ästhetik des Widerstands zu begreifen. Politisch gesehen ist Fatih Akıns künstlerisches Schaffen sicher auch als Ausdruck seines Widerstands gegen Rassismus und diskriminierende politische Praktiken lesen; sie steht einer nationalen Borniertheit entgegen, die sich gegen Einwanderungskultur verschließt und stattdessen Integration und Assimilation

fordert. Mit seinen Figuren schafft er ein Universum des Einwanderungslandes, das mit unterschiedlichen Perspektiven und Stimmen seine Filmgeschichten bestimmt. Es wäre jedoch zu eng gegriffen, wollte man sein filmisches Werk nur unter diesem Gesichtspunkt lesen. Für mich ist seine „Migrationserzählung“ *Solino* (2002), die insbesondere mit ihrer filmischen Ästhetik zur Inspiration für den Film *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011) gedient haben mag¹⁵, vorrangig eine Geschichte über den Film selbst, über die Liebe der Hauptfigur Gigi zum Filmemachen, über die Wirkung von Bildern und Geschichten. Und es ist, ganz gleich, ob die Familie nun Italiener in Deutschland sind oder in Italien, ein erzählter Bruderzwist. Auch verstehe ich den Film *Im Juli* nicht als die „gescheiterte“ Beziehung eines Deutschen zu einer Türkin, sondern als ein Roadmovie mit Musical-Qualitäten, das persönliche Reifwerdung, Liebeswirren und das Lebensgefühl einer jungen europäischen Generation widerspiegelt.

In seiner Dankesrede zum Peter Weiss Preis schloss Akin 2012 mit einem Zitat von Peter Weiss, das sein eigenes Selbstverständnis spiegelte: „Wir sind der Geist, die Ehre und das Gewissen unserer Epoche.“ Ein durchaus politisches Bekenntnis eines Künstlers, der die gesellschaftspolitischen Diskurse wahrnimmt und ästhetisch verarbeitet, dabei jedoch seiner Kunst treu bleibt. So bekundete er abschließend: „Ich will lieber weiter Filme machen und die Ästhetik im Widerstand suchen.“ Das nach 2012 produzierte Filmwerk gibt davon Zeugnis.

¹⁵ *Almanya – Willkommen in Deutschland*. Deutschland, 2011. Regie: Yasemin Şamdereli. Buch: Nesrin und Yasemin Şamdereli. Darst.: Vedat Erincin, Lilay Huser, Fahri Ogün Yardım, Demet Gül, Aylin Tezel, Denis Moschitto u.a. Prod.: Roxy Film. 101 Min. Die m. E. nicht zu übersehenden Anleihen bei Akins *Solino* wurden erstaunlicherweise bislang nicht erwähnt.

Ausgewählte Literatur:

- Behrens, Volker; Töteberg, Michael (Hrsg.) (2011): *Fatih Akin: Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Beise, Arnd; Birkmeier, Jens; Hofmann, Michael (Hrsg.) (2008): *Diese bebende kühne zähe Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss' Die Ästhetik des Widerstands*. St. Ingbert (Röhrig UV). (= Beise et al. 2008).
- Beise, Arnd (2008): »Mit dem Schreiben würde ich versuchen, sie mir vertraut zu machen«. Über eigene und fremde Erfahrungen im widerständigen Kunstwerk. In: Beise et al., S. 105-114.
- Ezli, Özkan (Hrsg.) (2010): *Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film Auf der anderen Seite als transkulturelle Narration*. Bielefeld (transcript).
- Hofmann, Michael (2008): *Gibt es eine hinduistisch geprägte Ästhetik des Widerstands? Postkoloniale Nachfragen, betreffend Angkor Wat*. In: Beise et al., S. 143-168.
- Kösser, Uta (2008): "Die Ästhetik des Widerstands" aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: Beise et al, S. 169-182.
- Morley, Sheridan / Leon, Ruth (1996): *Gene Kelly. A Celebration*. Foreword by Leslie Caron. London: Pavillion.
- Thomas, Tony (1974): *The Films of Gene Kelly. Song and Dance Man*. Foreword by Fred Astaire. New Jersey: Citadel.
- Thomas, Tony (1984): *That's Dancing!* New York: Harry N. Abrams.
- Weiss, Peter (1983): *Die Ästhetik des Widerstands*. Dreibändige Ausgabe in einem Band. Frankfurt Main: Suhrkamp.
- Yeşilada, Karin (2009): *Turkish-German Movies in Transition: The Filmmaker Fatih Akin*. In: Ulrike Garde / Anne-Rose Meyer (Hrsg.): *Belonging and Exclusion: Case Studies in Recent Australian and German Literature, Film and Theatre*. Newcastle: Cambridge Scholars Publ., S. 75-93.
- Yeşilada, Karin: *Turkish-German Screen Power – The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film*. In: gfl-journal No. 1/2008, S. 73-99. Online unter: <http://www.gfl-journal.de/1-2008/yesilada.html>

Ausgewählte Filmografie

- An American in Paris*. Regie: Vincente Minnelli, Gene Kelly. Darst.: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, Georges Guetary u.a. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Arthur Freed. USA 1950. 113 Min.

*Dig, dig, Digger – oder die Ästhetik des Einwanderungslands.
Ein komparatistischer Blick auf Fatih Akin, Peter Weiss und Gene Kelly*

Gene Kelly – Anatomy of A Dancer. Narrated by Stanley Tucci. Drehbuch, Regie, Produktion: Robert Trachtenberg. USA 2002. 85 Min.

New York, I love you / Episode 9: Chinatown. Regie: Fatih Akin. Darst.: Shu Qi, Uğur Yücel. Prod.: Emmanuel Benhiby, Marina Grasic. USA 2009. 6 Min. (Gesamtlänge: 103 Min.)

On The Town. Regie: Gene Kelly, Stanley Donen. Darst.: Gene Kelly, Frank Sinatra, Vera-Ellen, Anne Miller, Jules Munshin, Betty Garrett u.a. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Arthur Freed. USA 1950. 85 Min.

Summer Stock. Regie: Charles Walters. Darst.: Judy Garland, Gene Kelly, Phil Silvers u.a. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Joe Pasternak. USA 1950. 109 Min.

That's Dancing. Buch und Regie: Jack Haley Jr. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Jack Haley Jr., David Niven Jr. Executive Producer: Gene Kelly. USA 1985. 109 Min.