

Dreiviertel ist mehr als halb, weniger als ganz und irgendwo dazwischen

Verständigung in Zeiten des Übergangs anhand der Filme „Dreiviertelmond“ und „Kolya“

Isabelle Leitloff , Paderborn

Zusammenfassung

Personen, die a priori keine Gemeinsamkeiten erkennen lassen, nicht die gleiche Muttersprache haben und sich auch sonst zumindest nicht über eine Sprache verständlich machen können, würden wohl kaum Zeit miteinander verbringen. Was geschieht jedoch, wenn Menschen durch gewisse Umstände dazu gezwungen werden? Drei Filme thematisieren eine durch Krisensituationen hervorgerufene interkulturelle Begegnung und entwickeln divergente Konfliktpotentiale und Lösungsansätze: der 1996 erschienene tschechische Film *Kolya*, der 1999 veröffentlichte deutsche Film *Nachtgestalten* und der 2011 ausgestrahlte deutsche Film *Dreiviertelmond*. Letzterer soll im Fokus stehen und die deutsch-türkische Verständigung verdeutlichen.

Zum einen soll die Filmanalyse bestimmte Motive der interkulturellen Begegnung herausarbeiten und den Umgang mit *Fremd* und *Eigen*, *Nähe* und *Distanz* erörtern, des Weiteren soll versucht werden, die Filme aus aktueller Perspektive zu besprechen und Antworten darauf zu finden, wie eine Verständigung zwischen den Kulturen, zwischen den Generationen möglich ist. Auffällig ist außerdem, dass die Filme aktuelle Thematiken besprechen, die interessante Debatten anstoßen könnten. Es ließe sich zum Beispiel danach fragen, wie die Kluft zwischen den Generationen, die Unverständlichkeit der Interessen zwischen Jung und Alt, zwischen Menschen, die an ihrem Geburtsort leben und Personen, die aus anderen Ländern zuziehen, verhandelt werden. Ist eine Verständigung trotz festgefahrener Vorstellungen und Wertungen des ‚Anderen‘ überhaupt möglich? Können angelernte und indoktrinierte Urteile und Bilder des ‚Anderen‘ aufgebrochen werden?

Schlüsselwörter: Interkulturelle Begegnung, Fremd-Eigen, Generations-/Kultur-konflikte, deutsch-türkische Beziehungskrise, Verständigung

Abstract

Communication in times of transformation through the movies „Dreiviertelmond“ and „Kolya“

People who, a priori, do not show any similarities, do not have the same mother tongue and are not able to understand each other at least by one language. would hardly spend time together. However, what happens when people are forced to do so by certain circumstances? Three movies deal with an intercultural encounter caused by crisis situations and develop divergent conflict potentials and approaches: the 1996 Czech movie *Kolya*, the 1999 German movie *Nachtgestalten* and the 2011 German movie *Dreiviertelmond*. The latter represents the focus of the following article and deals with the German-Turkish communication.

On one hand, the analysis of the movie shall work out certain topics of intercultural encounter and discuss how to deal with strangers, self-closeness and distance; on the other hand, the article shall discuss the movies from a current perspective trying to find answers to the question how communication between cultures and generations can possibly be made. It is also noticeable that movies point current topics that could trigger interesting debates. How the gap between the generations, the incomprehensibility of the interests between young and old, between people living in their birthplace and people moving from other countries are negotiated? Is it even possible to reach an understanding in spite of rigid ideas and evaluations of the 'other'? Can learned and indoctrinated judgments and images of the 'other' be broken up; and, can a crisis lead to intercultural understanding?

Keywords: Intercultural encounter, self-other, generation gap / cultural conflicts, German-Turkish crisis, common understanding

Personen, die a priori keine Gemeinsamkeiten erkennen lassen, nicht die gleiche Muttersprache haben und sich auch sonst zumindest nicht über eine Sprache verständlich machen können, würden wohl kaum Zeit miteinander verbringen. Was geschieht jedoch, wenn Menschen durch gewisse Umstände dazu gezwungen werden? Und wie verhält sich das Narrativ, wenn im Leben eines Erwachsenen um die 50 plötzlich ein Kind erscheint, das nicht die gleiche Sprache spricht und schon lange nicht das eigene Kind ist? Drei Filme behandeln diese Thematik: der 1996 erschienene tschechische Film *Kolya*, der 1999 veröffentlichte deutsche Film *Nachtgestalten* und der 2011 ausgestrahlte deutsche Film *Dreiviertelmond*. Letzterer soll im Fokus stehen und die deutsch-türkische Verständigung verdeutlichen.

In einem der drei Erzählstränge Andreas Dresens *Nachtgestalten* begegnet ein Taxifahrer (gespielt von Michael Gwisdek) in Berlin einem angolischen Flüchtlingsjungen, der verloren am Flughafen wartet. Er nimmt sich seiner an und kümmert sich um ihn - nicht ohne dabei seine Stereotype preiszugeben und mit ihm verschiedene Sprachen auszuprobieren (Spanisch, Italienisch, Englisch), dabei jedoch nicht zu bemerken scheint, dass keine der Fremdsprachen hier seine Muttersprache ist und ignorant weiter redet (neben u.a. Umbundu wird in Angola Portugiesisch gesprochen). Die anderen beiden Filme machen diesen Plot – im Gegensatz zu Dresens Film - zur Hauptthematik und sollen im Folgenden genauer analysiert werden. Zum einen soll die Filmanalyse bestimmte Motive der interkulturellen Begegnung herausarbeiten und den Umgang mit *Fremd* und *Eigen*, *Nähe* und *Distanz*, *Erhalt* und *Loslassen* bzw. *Lösung*, *Befreiung* erörtern, zum anderen soll versucht werden, die Filme aus aktueller Perspektive zu besprechen und Antworten darauf zu finden, wie eine Verständigung zwischen den Kulturen, zwischen den Generationen möglich ist. Auffällig ist außerdem, dass die Filme aktuelle Thematiken besprechen, die interessante Debatten anstoßen könnten. Es ließe sich zum Beispiel danach fragen, wie die Kluft zwischen den Generationen, die Unverständlichkeit der Interessen zwischen Jung und Alt, zwischen Menschen, die an ihrem Geburtsort leben und Personen, die aus anderen Ländern zuziehen, verhandelt werden. Sich diese Fragen zu stellen und die Verständigung zwischen den Kulturen und Generationen in einem größeren Rahmen zu verstehen, ermöglicht ein Nachdenken über weitergreifende Zusammenhänge, die sich

in Zeiten des Brexit und der Wahlergebnisse in den USA regelrecht aufdrängen. Liegt die Lösung vielleicht im Versuch diese Kluft zu überwinden und wäre ein ‚Überwinden‘ nicht nur in einer Begegnung möglich, in einem Versuch eine gemeinsame Sprache zu finden und sich erst einmal gegenseitig zuzuhören? Und wie ermöglichen wir, dass ein Zuhören, das regelrecht zu nichts führt, da wir einander nicht verstehen, doch eine Annäherung zur Folge hat? Betrachtet man die Filme aus einer übergeordneten Perspektive, so lassen sich sehr interessante Schlüsse aus folgenden Fragen ziehen: Wie greifen wir die Zukunftsvisionen einer jungen Generation auf, ohne sie zu ‚vergessen‘, ohne ihre Worte zu übergehen und ohne sie regelrecht auf sich allein gestellt ‚zurückzulassen‘? Wie lässt sich eine Brücke bauen zwischen Jung und Alt und wie ermöglicht vielleicht gerade diese Begegnung zwischen der alten und jungen Generation und zwischen den Kulturen eine Befreiung der Gesellschaft aus der Stagnation? Ich lade Sie hiermit dazu ein, bei der Analyse der Filme über diese übergeordnete Perspektive mitzudenken. Im *Call for papers* zu der kooperativen Tagung der beiden Germanistischen Institutspartnerschaften Istanbul-Hamburg / Izmir-Paderborn in Izmir im November 2017 mit dem Titel: „Beziehungskrisen - Deutsch-türkische Verhältnisse in Literatur und Film“, bei der der vorliegende Artikel präsentiert wurde, wurde die Frage aufgeworfen, wie kulturelle Vielfalt als Auslöser für individuelle oder gruppenspezifische Krisensituationen inszeniert wird. Ich stelle die Hypothese auf, dass die im Folgenden betrachteten Filme kulturelle Vielfalt nicht als Auslöser, sondern als Lösung individueller Krisensituationen inszenieren. Eine Krisensituation macht in den Filmen die interkulturelle Begegnung erst möglich.

In beiden Filmen reist eine Frau mit ihrem fünf (in *Kolya*) und sechsjährigen (in *Dreiviertelmond*) Kind in ein fremdes Land, lässt das Kind auf Grund einer weiteren Reise bei der Großmutter und ist nach der Abreise unerreichbar. Die Großmütter ‚anneanne‘ in *Dreiviertelmond* und ‚бабушка (babuška)‘ in *Kolya* erkranken und sterben kurz darauf, sodass die Kinder alleine zurückbleiben. In beiden Filmen sehen sich zwei um die fünfzigjährigen Männer damit konfrontiert, sich um das ‚fremde‘ Kind zu kümmern, dessen Sprache sie nicht sprechen und dessen Gewohnheiten sie nicht kennen. Beide – sowohl das Kind, als auch der Mann – befinden sich in einer erzwungenen Begegnung, die – so scheint es anfänglich – zum Scheitern verurteilt ist. Diese vorher ungeahnte Krisensituation führt zu einem beidseitig ungewollten interkulturellen Kontakt.

Der Film ‚Kolya‘

Svěráks Film *Kolya* handelt von einem fünfzigjährigen Musiker namens Louka, der um das Jahr 1989 in Prag lebt und seine Unabhängigkeit – zumindest hinsichtlich der Frauen – genießt. Im Gegensatz zu seiner privaten Unabhängigkeit, kommt seine berufliche Entfaltung im wahrsten Sinne des Wortes zum Erliegen: der Cellist spielt statt in großen Konzertsälen nur noch auf Beerdigungen. Der Film lässt offen, ob dieser berufliche Misserfolg politische Gründe hat – das Ende des Films, das mit der samtenen Revolution (*Sametová revoluce*) und dem Übergang zur Demokratie einhergeht und den

Musiker in einem großen Konzertsaal zeigt, deutet eine politische Zensur jedoch an. Louka geht aufgrund seiner finanziellen Notlage eine Scheinehe mit einer Russin ein, die sich beruflich auf den Weg in die BRD macht, ihren Sohn bei der Großmutter lässt, die kurz darauf verstirbt. Als Stiefvater ist Louka verantwortlich für den russischen Fünfjährigen und nach einigen missglückten Versuchen ihn anderweitig unterzubringen, akzeptiert er seine Situation und nimmt sich Kolya an. Das gerade Louka nun auf einen russischen Jungen aufpasst, mutet schon fast seltsam an. Sarkastisch wird an mehreren Stellen in Szene gesetzt, dass interkulturelle und vor allem persönliche Begegnungen weit über politische Dimensionen hinausgehen, wenn zum Beispiel Louka mehr aus Pflichtbewusstsein und aufgrund der Mahnungen seiner Nachbarin doch auch die russische Flagge ins Fenster zu hängen, dies tut und Kolya daraufhin begeistert ist. Louka, der dem Kommunismus sichtlich kritisch gegenübersteht, nimmt den russischen Kolya auf, ohne die politische Situation auf zwischenmenschliche Beziehungen zu übertragen. Der Film verhandelt auf sensible Weise das Konfliktpotential interkultureller Begegnungen auf Grund politischer Differenzen und es ließe sich diskutieren, ob der Film auch eine Lösung dafür anbietet. Louka ist sich diesem Konfliktpotential durchaus bewusst, wenn er vor seiner Nachbarin und bei einem Besuch bei seiner Mutter nicht erwähnt, dass der Junge russisch ist und sein Schweigen mit ‚Schüchternheit‘ begründet. Loukas Mutter reagiert weniger reflektiert, als sie bemerkt, dass Kolya russisch ist. Als der Fünfjährige durch das Fenster russische Soldaten sieht und sofort als solche erkennt, daraufhin zu ihnen läuft, vor ihnen freudig marschiert und munter auf Russisch redet, kommentiert Loukas Mutter dies wie folgt: *„Ich denke nicht daran, ein russisches Kind in meinem Haus zu haben.“* Der Protagonist erwidert seiner Mutter daraufhin: *„Mutter, es ist ein Kind. Nicht alle Russen sind gleich.“* Als die Soldaten später an der Tür klingeln und fragen, ob sie sich die Hände waschen können, verwehrt Loukas Mutter ihnen den Eintritt mit der Begründung kein Wasser zu haben, was für Kolya unverständlich bleibt – er läuft sofort zum Wasserhahn, um zu beweisen, dass es doch Wasser gäbe. Auch an dieser Stelle ist die Frage nach der Kommunikation zwischen den Generationen entscheidend: die um die 75-jährige Mutter Loukas weicht nicht von ihrem Standpunkt ab und ist konsequent gegen Russen, Louka ist auf Grund interkultureller Kontakte eine Mittlerperson zwischen der jungen und der alten Generation und zwischen den Kulturen. Hier drängt sich die Frage auf: Fördern interkulturelle Kontakte und intergenerationale Dynamiken Toleranz und führen sie zu einer besseren Verständigung? Festzuhalten ist, dass intergenerationale und interkulturelle Dynamiken Begegnungsräume öffnen und ein Nachdenken über diese Dynamiken fördern.

Der Film „Dreiviertelmond“

Auch *Dreiviertelmond* reiht sich in diese Verhandlungen über Verständigung ein und verdeutlicht schon anhand des Titels, dass es sich dabei um Übergangsprozesse handelt. Der türkische Halbmond wird in dem Film zum Dreiviertelmond – es handelt sich folglich um eine Erweiterung der Perspektive. Aber bleibt der Film bei dieser doch etwas pauschalen Aussage, dass kulturelle und internationale Begegnungen immer den

Horizont erweitern? Führt nicht auch der Titel bereits auf, dass es sich eben nicht um eine bloße „Erweiterung“ handelt, die eurozentristisch verstanden werden könnte? Der Mond stellt eben **keine** lineare Erweiterung zum Dreiviertelmond dar – es ist ein zyklischer Ablauf, ein Prozess, der keinen Anfang und kein Ende hat. Genauso wenig linear wird auch die interkulturelle Begegnung dargestellt, denn es wird eben kein harmonisches Märchen erzählt, das die Wirklichkeit verzerrt. Starke Stereotype prallen besonders zu Anfang aufeinander. So bringt Hayats Mutter ihr als erstes deutsches Wort, das Wort „Nazi“ bei und Hartmut begegnet der Sechsjährigen mit einem „*Hallo Kopftuchmädchen*“. Ist eine Verständigung trotz festgefahrener Vorstellungen und Wertungen des ‚Anderen‘ überhaupt möglich? Können angelernte und indoktrinierte Urteile und Bilder des ‚Anderen‘ aufgebrochen werden?

Auch in *Dreiviertelmond* führt eine erzwungene Begegnung zu der Auseinandersetzung mit Stereotypen, denn der ‚Nazi‘ und das ‚Kopftuchmädchen‘ stehen sich gegenüber und nur in der und durch die Begegnung verändert sich langsam die Sicht auf den/die Andere(n). Züberts 2011 erschienene Tragikomödie beginnt mit der Ausreise aus der Türkei und der Einreise in Deutschland. Genauer gesagt beginnt die erste Sequenz mit einer Detailaufnahme von Hayats Hand, in der eine abmontierte Türklinke ist, die sie mit ins Taxi, bis hin zum Flughafen nimmt. Als der Flughafenangestellte ihre Mutter darauf hinweist, dass alle metallischen Gegenstände auf das Band gelegt werden müssen, erwidert diese, dass ihre Tochter sich an der Klinke festhält, weil sie nicht nach Deutschland gehen möchte. Nach einer kurzen Überlegung erwidert der Beamte: „*Haydi, devam devam, geçin, haydi.*“, er erlaubt es folglich und so kann Hayat mit der Türklinke in der Hand nach Deutschland fliegen. Schon in der ersten Sequenz wird durch die Detailaufnahme ein Motiv des Films deutlich: das Festhalten am Bekannten, Vertrauten, das zwanghafte Klammern an ‚Eigenes‘, was später als Hayat mit der Klinke in der Hand im Bett in Deutschland liegt, von Hayats Mutter der Großmutter wie folgt erklärt wird: „*Der Psychologe sagt: wenn sie etwas will, verkrampfen sich ihre Muskeln*“. Handelt es sich hier um ein Festhalten an Bekanntem als Krampf? Der Topos des, ich nenne es mal, ‚verkrampften Klammerns‘, zieht sich durch den ganzen Film und ist eine Strategie, die das ein oder andere Mal aufzugehen scheint. Meines Erachtens ist es an dieser Stelle fruchtbar, den Film unter dem Aspekt der Objektbeziehungen genauer zu betrachten. Heranzuziehen wäre beispielsweise Winnicotts Ansatz des Übergangsobjektes:



The place where cultural experience is located is in the potential space between the individual and the environment (originally the object). The same can be said for playing. Cultural experience begins with creative living first manifested in play.²

² Donald Woods Winnicott: *Playing and Reality*. London: Routledge 1991, S. 135.

Winnicott führte divergente Untersuchungen zu Übergangsobjekten und zu der Bedeutung von Objekten im Identifikationsprozess durch und hält unter anderem fest, dass Trennungen und Verluste die Verwendung von sogenannten ‚Übergangsobjekten‘ bei Kindern verstärken. Dieses *transitional phenome*³ wird ebenfalls in *Dreiviertelmond* deutlich und verweist auf ein transgenerationelles Phänomen vieler Familien, die „zwischen den Kulturen“ leben oder lebten.

In Deutschland angekommen steigen Mutter und Tochter in ein Taxi und begegnen dem Taxifahrer Hartmut Mackowiak, gespielt von Elmar Wepper, der den Versuch der Mutter Hayat Deutsch und die Kultur nahezubringen, stetig kritisiert, indem er erst sagt: „*Wobei bei uns sagt man eher ‚Grüß Gott‘*“ anstelle eines ‚Hallos‘ und als Hayat dann ‚Grüß Gott‘ sagt und die Mutter sie lobt, dass sie jetzt eine richtige Bayerin sei, erwidert Hartmut: „*Da müssen sie aber a weng aufpassen – wir sind hier nicht in Bayern, wir sind in Franken*“. Auch in *Dreiviertelmond* ist der Generationsunterschied entscheidend, denn Hayat begegnet Deutschland, der Sprache und den Menschen vorbehaltlos und in ihrer naiven, kindlichen Art, versteht sie bestimmte politische Hintergründe nicht und reagiert folglich anders darauf, wie man an der Szene im Taxi sieht. Als ein ausländischer Taxifahrer an der Ampel nach dem Weg zur ‚Landgrabenstraße‘ fragt, reagiert Hartmut diffamierend und herablassend und beschwert sich lautstark mit: „*Und sowas nimmt einem die Fahrten weg*“. Die Mutter Hayats sagt leise: „*Nazi*“ und auf die Nachfrage Hartmuts, was sie gesagt habe, erwidert sie: „*Nichts*“. Doch Hayat, die natürlich die sublimen Anmerkung nicht verstanden hat, fragt: „*Anne, Nazi, ne demek?*“, woraufhin die Mutter antwortet: „*Amca gibi birşey*“, „*Das sagt man auf Deutsch zu einem netten Onkel*“. Als sie aussteigen, winkt Hayat – immer noch mit der Türklinke in der Hand – freundlich dem Taxifahrer zu. Die Mutter reißt ihre Tochter von dem ‚Nazi‘ weg. Diese mit Stereotypen aufgeladene erste Begegnung wird nicht die Letzte sein. Die Mutter lässt ihre Tochter auf Grund einer Arbeit, der sie nachgehen muss, bei der Großmutter. Bei einem gemeinsamen Gebet, fällt die Großmutter plötzlich um, sie erleidet einen Herzinfarkt und fällt ins Koma. Hayat ruft auf Türkisch nach Hilfe und erreicht erneut durch das „Festhalten von Bekanntem“, dass sie mit ins Krankenhaus genommen wird. Ein Notarzt schafft es durch das Erschrecken der kleinen Sechsjährigen, dass sie ihre Großmutter loslässt und Hayat bleibt letztendlich doch alleine zurück. Diese Szene zeigt deutlich den Grund des Festhaltens: die Angst vor dem Alleinsein und vor der Einsamkeit. Der Film greift immer wieder gewisse Topoi, wie Fremd vs. Eigen, Nähe vs. Distanz, Leben vs. Tod, Stillstand vs. Veränderung auf.



³ Zu mehr Informationen siehe: Donald Woods Winnicott: *Playing and Reality*. London: Routledge 1991, S. 20ff.

Auf der Suche nach etwas Halt (!), sieht Hayat Hartmut, der für sie der einzig bekannte Bezugspunkt in einer fremden Welt wird. Sie setzt sich einfach bei ihm ins Taxi und zwingt ihn damit dazu, sich um sie zu kümmern. Da er ihre Adresse kennt, bringt er Hayat nach Hause und auch hier fungiert das ‚Festklammern‘ als Überlebensstrategie, die in einigen Momenten durchaus



ihre Zwecke erweist, denn durch das Festhalten an den Schlüsseln, ist es Hartmut möglich, die Tür zu öffnen und Hayat nach Hause zu bringen. Dieses schon etwas übertrieben dargestellte ‚krampfhaftes Klammern‘ spielt auf das oft durch Migration



ausgelöste Phänomen der Verlustangst und der Schwierigkeit loslassen zu können an. Hartmut bringt Hayat folglich nach Hause und lässt sie alleine. Am nächsten Tag läuft Hartmut durch die Stadt, als der Effekt der selektiven Wahrnehmung eintritt und er türkische Flaggen, Supermärkte und einen türkischen Verein sieht, vor dessen Tür ein

Schild angebracht ist, auf dem steht: „*Geschlossene Gesellschaft. Nur für Mitglieder.*“ Durch diese Annäherung an die türkische Community, tauschen sich die Perspektiven und er erlebt durch das Schild der „geschlossenen Gesellschaft“ einen Ausschluss aus einer Gemeinschaft innerhalb seines Landes. Als er durch die Fensterscheibe in die Räumlichkeiten des Vereins schaut, sieht er Männer Karten spielen, wie er es mit seinen Freunden tut, was am Anfang des Films zu sehen ist. Durch dieses Moment wird eine Ähnlichkeit hergestellt, die das darauffolgende Verständnis für ‚die Anderen‘ antizipiert. Helmut wird hier außerdem zu einem Voyeur, der in Deutschland plötzlich der von außen Zusehende, Fremde ist, der die ‚anderen‘ nur durch die Fensterscheibe betrachtet und sich selbst – und an dieser Stelle setzt der Film seine technische Raffinesse ein – in der Scheibe spiegelt. Ortrud Gutjohr's Vermerk zu Alteritäten untermalt aus theoretischer Perspektive die soeben filmanalytisch festgehaltene Sequenz:

Fremde als Alteritätsrelation zur Selbstbestimmung lässt sich unter räumlicher Perspektive unter drei prinzipiellen Erscheinungsformen fassen: zum einen als das Jenseitige, prinzipiell Unverfügbare und Unzugängliche; zum anderen als das unbekannte Draußen, das dem vertrauten Raum, sei es in dem eigenen Körper, der Familie oder der sozialen Gruppe, entgegengesetzt ist; und schließlich als Einbruch in einen als eigenen definierten Innenraum.⁴

Schon hier arbeitet der Film mit einer künstlerischen Symbolik – das Motiv des sich-Spiegelns durch Fensterscheiben oder Spiegel wird an mindestens drei weiteren prägnanten Stellen des Films aufgegriffen und verweist auf das – auf sich selbst

⁴ Ortrud Gutjohr: Alterität und Interkulturalität. In: Benthien, Claudia/Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 345-369. Zitat S. 358.

Zurückgeworfen-Sein nach der Auseinandersetzung mit dem ‚Anderen‘ und auf ein Erkennen des Eigenen durch das vermeintlich Fremde oder wie Bhabha sagen würde: „*To exist is to be called into being in relation to an otherness, its look or locus.*“⁵

Als Hartmut an einem türkischen Geschäft vorbeiläuft, filmt die Kamera die Szene aus dem Geschäft heraus. An die Stelle, an der zuvor ein türkischer Mann in das Geschäft hereingesehen hat, tritt nun Hartmut, der folglich direkt neben den Wasserflaschen der Marke „Hayat“ steht. Hayat ist der Name der Sechsjährigen, deren Großmutter zum einen das Leben selber, als auch ihre Enkelin verlässt. Auch auf der Ebene der Semiotik spielt der Film mit Bedeutungsvarianten. Die kleine Hayat, was übersetzt Leben bedeutet, wurde von ihrer Großmutter verlassen, da diese nach dem Koma verstorben ist und somit das Leben (Hayat) verlassen hat, um dann von Hartmut gefunden zu werden, der zuvor – so deutet es der Film in einigen Szenen an – nur noch im Stillstand existiert hat und durch die anstehende Scheidung mit seiner Frau in einem Autounfall auch beinahe sein Leben verliert.

Dreiviertelmond greift auf unterschiedlichen Ebenen Aspekte der Fremdheit auf. Ich möchte in meiner Analyse mit den in Hofmanns Werk *Interkulturelle Literaturwissenschaft*⁶ aufgeschlüsselten Kategorien der Fremdheit arbeiten:

- Der Tod als das radikal Fremde
- Das Fremde als das noch Unbekannte
- Das Fremde als das verdrängte Eigene
- Fremdheit als Gegenbild und als Ergänzung

Schon in den ersten Begegnungen wird besonders der zweite und offensichtlichste Aspekt der Fremdheit „das Fremde als das noch Unbekannte“ herausgearbeitet. Besonders markiert der Film jedoch auch den Tod als das radikal Fremde. Fremdheit als Gegenbild und als Ergänzung wird anhand der folgenden Szene deutlich: Als Helmut in dem türkischen Geschäft, indem sich auch ein Imbiss befindet, einen Döner bestellt, beginnt er eine Konversation mit dem Verkäufer und fragt diesen: „*Sind Sie ein Türke?*“ Die Verwendung des Einheitsbegriffs „ein Türke“, der durch das unbestimmte Personalpronomen zusätzlich markiert wird, wird seitens des Verkäufers negativ aufgefasst. Dieser antwortet sichtlich empört über die Frage nach der Herkunftsnationalität in reinem fränkisch: „*Ich bin ein echter (!) Nürnberger*“ und fügt später hinzu: „*Ja mei aber meine Eltern kommen ja doch schon aus der Türkei.*“ Auch an anderer Stelle des Films werden Stereotype nicht nur aufgenommen, sondern umgekehrt.

Als Helmut versucht Hayat bei Bekannten der Familie unterzubringen und um Hilfe bittet, stößt er nicht nur an verschlossene Türen, sondern ebenso auf zynische rhetorische Fragen: „*Würden Sie ein fremdes deutsches Mädchen einfach so*

⁵ Homi K. Bhabha: *The location of culture: with a new preface by the author.* London: Routledge 2006, S. 63.

⁶ Michael Hofmann: *Interkulturelle Literaturwissenschaft.* Paderborn: Fink UTB 2006.

aufnehmen?“. Ohne zu beachten, dass Helmut bereits ein fremdes türkisch-deutsches Mädchen aufgenommen hat, folgt auf die Frage ein unsensibler Monolog: „Aber ein Türke muss immer gastfreundschaftlich und warmherzig sein? Wissen Sie: ich habe hier viel gelernt über Gastfreundschaft und deshalb habe ich etwas Besseres zu tun“. Die Kamera untermalt die Szene durch eine Halbtotale aus der Froschperspektive, die die Erhöhung des türkischen Bekannten Hayats darstellt.

Der Versuch Hayat einige Tage bei seiner Tochter zu lassen, stößt ebenso auf



Abwehr, die seine Bitte mit den diffamierenden Worten: „Warum bist du zu einem wildfremden (!) Mädchen eigentlich netter, als zu deiner eigenen Tochter, Papa?“⁷ negiert. Hier zeigen besonders transitorische, paralinguistische Zeichen (Intonation und Artikulation), aber auch die Proxemik (besonders die Körperhaltung und das

Distanzverhalten) die Abneigung gegenüber der ‚Fremden‘ Hayat. Durch die bloße Präsenz Hayats (als die ‚Fremde‘), wird Hartmuts Tochter ihr bisher verdrängter Wunsch bewusst - oder tritt zumindest unbewusst aber artikuliert zum Vorschein -, dass sie selbst gerne mehr Aufmerksamkeit von ihrem Vater bekommen würde. Das Fremde als das verdrängte Eigene tritt in dieser Filmszene zum Vorschein.



Während Hartmut zu Beginn Hayats Sonnenblumenkerne, *çiğdem* (in Izmir *çekirdek*) als Vogelfutter bezeichnet, versucht er sich später selber daran, das „Vogelfutter“ zu essen, was von Hayat mit: „Hayır Hartmut, bak böyle“ kommentiert wird und sie ihm zeigt, wie man die Sonnenblumenkerne richtig isst. Die beiden Protagonisten entwickeln eine nonverbale Kommunikation, sie nähern sich einander an und bringen sich darüber hinaus gegenseitig sogar Deutsch und Türkisch bei, was an einer Sequenz im türkischen Imbiss deutlich wird, wenn Hayat fragt: „Acı?“ und Hartmut verstanden zu haben scheint und antwortet: „Ja, scharf!“.

Auch an anderer Stelle wird deutlich, dass die Protagonisten eine eigene Sprache bzw. eine Art zu kommunizieren gefunden haben. Als Hartmut Hayat mit zum Angeln nimmt und die Sechsjährige einen Fisch fängt, fragt sie ihn, ob dieser schläft und Hartmut erklärt ihr durch nonverbale Kommunikation ein sehr abstraktes Thema: den Tod. Obwohl sie nur Türkisch spricht und er nur Deutsch, gelingt es ihm auf sensible und emphatische Art und Weise, auf sie einzugehen und sie sogar zu trösten, als sie später reflektiert, dass ihre *anneanne*, Großmutter folglich auch nicht schläft, sondern tot ist.

Neben einigen Differenzen, gibt es ein verbindendes Element, das Hartmut und Hayat vereint: die Einsamkeit und so werden sie auch ohne eine gemeinsame Sprache

⁷ An dieser Stelle ist besonders die Wortwahl „wildfremd“ aussagekräftig und verweist im Kontext der interkulturellen Beziehungen auf ein Erbe des Kolonialismus und auf eine unreflektierte Verwendung der Sprache. Die Verwendung des Ausdrucks „wildfremd“ wiederholt sich im Laufe des Films.

zu haben zu Freunden und sogar zu Komplizen, als beide gemeinsam das Auto des neuen Freundes der Frau Hartmut beschädigen. Aufbauend auf den Ähnlichkeiten, ließe sich sagen, dass der Film ein Plädoyer dafür ist, aufzuzeigen, dass Menschen die apriori keine Gemeinsamkeiten zu haben scheinen und ‚Fremde‘ sind, manchmal mehr verbindende Elemente aufweisen, als gedacht.

Fremd und eigen, distanziert und nah sind keine Konstanten, was Hartmut in dem Versuch deutlich wird, Hayat bei ihrem Vater zu lassen. Hartmut gibt dem leiblichen Vater Hayats einen Hinweis, nachdem dieser einen gewollten Dialog mit ihr führt, dabei jedoch nur ein unverständlicher Monolog entsteht: „*Sie spricht kein Deutsch*“. Daraufhin antwortet ihr Vater: „*Ich finde es ja selber komisch, wie das alles gekommen ist, aber die Kleine ist eine Fremde für mich und ich bin ein Fremder für sie.*“ Mittlerweile ist Hartmut Hayat vertrauter, als ihr eigener Vater. Als der Vater Hartmut fragt, ob Hayat nicht noch bei ihm bleiben könne, entgegnet Hartmut: „*Sie wollen ihr Kind bei einem wildfremden (!) lassen?*“ woraufhin der Vater ihm Geld für das Umsorgen des Kindes anbietet und Hartmut entgegnet: „*Das ist doch armselig. Ich mein, sie ist doch immer noch Ihr Kind*“. Nähe und Vertrautheit wird in dieser Szene zurück an die Familie gekoppelt, obwohl allen Beteiligten klar sein müsste, dass es familienunabhängige Instanzen sind.

Letztendlich lässt Hartmut Hayat bei ihrem leiblichen Vater, der hier zum wirklichen ‚Fremden‘ inszeniert wird. Sie bleibt nach einem letzten Versuch des Festhaltens (dieses Mal hält sie den zuvor ‚Fremden‘, Hartmut, fest) alleine zurück, was durch die rückwärtsfahrende Kamerabewegung und einem Schild mit der Aufschrift „Planet“ im Hintergrund unterstützt wird: Hayat bleibt alleine auf dem Planeten zurück.

Hartmut verlässt das Gebäude, die Tür fällt hinter ihm zu, er blickt zurück und es folgt erneut ein *laquansches* Spiegelmotiv: an der Tür ist ein in kleine Quadrate unterteilter und somit gebrochener Spiegel zu sehen. Hartmut sieht sich nicht als Ganzes, sondern gebrochen – sein Spiegelbild, die Leere, das Alleinsein und die Auseinandersetzung mit sich selbst, fallen auf ihn zurück.



Als er eines Tages nach Hause kommt, rollt ihm ein Ball entgegen und Hayat und ihre Mutter sitzen vor der Tür. Als sie in der Wohnung sind, bedankt sich Hayats Mutter für die Hilfe und nach einer anfänglichen Distanz zwischen Hayat und Hartmut, die damit zu erklären ist, dass Hayat bei ihrem leiblichen Vater zurückgelassen wurde, nähern sich beide wieder an. Hartmut hat gelernt çığdem zu essen und der Film endet mit einer Reise Hartmuts in die Türkei, auf der Hartmut zu der Erkenntnis gelangt, dass Hayat auch Leben bedeutet.

Verständigung in Zeiten des Übergangs

Beide Filme – sowohl Kolya als auch Dreiviertelmond inszenieren Transformationsprozesse und Übergänge als Momente der Fremdheit. Dichotomien wie

Leben vs. Tod, Stagnation vs. Bewegung, Stillstand vs. Veränderung werden anfänglich als bedrohlich wahrgenommen. Die andere Kultur, die unbekannte und unverständliche Sprache wird zum Problem, jedoch entwickeln die Protagonisten beider Filme durch nonverbale und teilweise verbale Kommunikation Lösungsansätze und wandeln Fremdheit in Vertrautheit, bedrohliche Situationen in angstfreie Räume und Übergänge und Unsicherheiten in für sie positive Konklusionen um. Beide Protagonisten erleben Entwicklungsprozesse – Hartmut wandelt sich vom pessimistisch unfreundlichen Taxifahrer zu einem einfühlsamen Menschen und Louka entwickelt sich von einem unverantwortlich-wirkenden Casanova zu einem Mann, der von Kolya mit „Papa“ verabschiedet wird. Durch die samtene Revolution ist ein weiterer Transformationsprozess vollendet: der Übergang des Sozialismus in die Demokratie.

Beide Filme schlagen meines Erachtens, das Überschreiten von Grenzen als Lösung interkultureller und intergenerationaler Konflikte vor: Interkulturalität, Mehrsprachigkeit und Übergangsprozesse werden in den Filmen als lösungsorientierte Verfahren inszeniert, die dem Tod, dem Stillstand, dem Werteverfall und der Monotonie entgegenstehen. Kommunikation über Sprachen, Kulturen, Landesgrenzen und Generationen hinweg führt – so die Aussage beider Filme - zu einer Verständigung, die nur durch eine Begegnung möglich ist und vielleicht für eine Welt im Übergang und im Prozess nötig ist.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Dresen, Andreas (1999): *Nachtgestalten*. Aschaffenburg: Pandora Film Medien GmbH.

Svěrák, Jan (1996): *Kolja*. Santa Monica: Miramax Films.

Zübert, Christian (2011): *Dreiviertelmond*. Berlin: Majestic Filmproduktion GmbH.

Sekundärliteratur

Bhabha, Homi K. (2006): *The location of culture: with a new preface by the author*. London: Routledge.

Gutjahr, Ortrud (2002): Alterität und Interkulturalität. In: Benthien, Claudia/Velten, Hans Rudolf (Hrsg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek bei Hamburg, S. 345-369.

Hofmann, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. Paderborn: Fink UTB.

Winnicott, Donald Woods (1991): *Playing and Reality*. London: Routledge.