

Fachbereich Regie,  
Studiengang Film und Fernsehen

Hakan Soyka

# **Die verschiedenen Phasen des „deutsch-türkischen Films“**

**- Bachelorarbeit -**

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Mittweida, 2009

Fachbereich Regie,  
Studiengang Film und Fernsehen

Hakan Soyka

# Die verschiedenen Phasen des „deutsch-türkischen Films“

**- eingereicht als Bachelorarbeit -**

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Vorgelegte Arbeit wurde eingereicht am 23.08.2009

Erstprüfer      Zweitprüfer

Prof. Peter Gottschalk      Dr. Detlef Gwosc

Hamburg, 2009

## **I. Bibliografische Beschreibung**

„Soyka, Hakan:

Die verschiedenen Phasen des „deutsch-türkischen Films“. - 2009 - 79S.

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), Fachbereich Medien, Bachelorarbeit“

## **II. Kurzreferat**

Die Bachelorarbeit beschäftigt sich mit den verschiedenen Phasen des „deutsch-türkischen Films“. Ziel der Arbeit ist es, die unterschiedlichen Merkmale und Spezifika dieser Phasen kenntlich zu machen, die von den jeweiligen Generationen der Filmemacher geprägt sind. So wie sich die sozialen und gesellschaftlichen Problematiken zur Zeit der jeweiligen Generationen türkischstämmiger Filmemacher verändert haben, haben sich gleichermaßen die kritischen Schwerpunkte und Themen ihrer Filme verändert. Um dies zu beweisen, wird sowohl die Migrationsgeschichte Deutschlands, als auch verschiedene, als „deutsch-türkische Filme“ bezeichnete Werke in Augenschein genommen, um einen Einblick in den sehr komplexen Gesamtkontext zu ermöglichen, der von der „deutsch-türkischen“ Historie geprägt ist. Doch vorerst stellt sich die Frage: Was ist überhaupt ein „deutsch-türkischer Film“?

### III. Inhaltsverzeichnis

I. Bibliografische Beschreibung	3
II. Kurzfassung	3
III. Inhaltsverzeichnis	4
IV. Vorwort	7
V. Danksagung	8
VI. Einleitung	9
1. Migrationsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland	11
1.1 Die Situation in der Türkei	11
1.2 Anwerbung von ausländischen Arbeitskräften (1955 -1973)	12
1.3 Konsolidierung der Ausländerbeschäftigung (1973 -1979)	13
1.4. Die kurze Zeit der „Integrationskonzepte“ (1979 -1981)	15
1.5 Vermischung der Asyl- und Ausländerdiskussion (1981 -1990)	16
2. Deutsch-türkischer Film	18
2.1 Definition: „Deutsch-türkischer Film“	18
2.2 Die Entwicklung des: „Deutsch-türkischen Films“	20
2.3 Die erste Generation	21
2.4 Die zweite Generation	25
2.5 Die dritte Generation	30
3. Entwicklungen und Tendenzen des „deutsch-türkischen Films anhand von <i>Die Kümmeltürkin geht</i> , <i>Auf der anderen Seite</i> und <i>Chiko</i>	31
3.1 <i>Die Kümmeltürkin geht</i>	31

3.1.1 Begründung der Filmauswahl	31
3.1.2 Die Regisseurin: Jeannie Meerapfel	32
3.1.3 Filmografie	33
3.1.4 Filminhalt	34
3.1.5 Filmanalyse	35
3.1.5.1 Sequenzprotokoll	36
3.1.5.2 Akt I	39
3.1.5.3 Akt II	40
3.1.5.4 Akt II	40
3.1.5.5 Die Figuren	41
3.1.5.6 Kamera und Montage	42
3.1.5.7 Sprache	43
3.1.5.8 Musik und Ton	43
3.2 <i>Auf der anderen Seite</i>	44
3.1.1 Begründung der Filmauswahl	44
3.1.2 Der Regisseur: Fatih Akin	45
3.1.3 Filmografie	46
3.1.4 Filminhalt	47
3.1.5 Filmanalyse	48
3.1.5.1 Sequenzprotokoll	48
3.1.5.2 Akt I	51
3.1.5.3 Akt II	54
3.1.5.4 Akt II	54
3.1.5.5 Die Figuren	55
3.1.5.6 Kamera und Montage	56
3.1.5.7 Sprache	57
3.1.5.8 Musik und Ton	57

3.3	<i>Chiko</i>	58
3.3.1	Begründung der Filmauswahl	58
3.3.2	Der Regisseur: Özgür Yildirim	59
3.3.3	Filmografie	59
3.3.4	Filminhalt	59
3.3.5	Filmanalyse	61
3.3.5.1	Sequenzprotokoll	61
3.3.5.2	Akt I	64
3.3.5.3	Akt II	66
3.3.5.4	Akt II	66
3.3.5.5	Die Figuren	67
3.3.5.6	Kamera und Montage	68
3.3.5.7	Sprache	68
3.3.5.8	Musik und Ton	69
VII.	Fazit	70
VIII.	Ausblick	73
IX.	Literatur- und Quellenverzeichnis	75
X.	Erklärung zur selbstständigen Anfertigung	89

#### **IV. Vorwort**

Das Phänomen des „deutsch-türkischen Films“, oder internationaler gesagt, des „migrantischen Films“, hat mich schon seit je her fasziniert. Da ich als Halbdeutscher/Halbtürke auch das Glück habe, mit zwei verschiedenen Kulturen leben zu dürfen, haben diese Filme eine besondere Wirkung auf mich. Orientiert habe ich mich dabei immer eher am französischen „migrantischen Film“, der europaweit als Vorreiter dieses Genres gilt. Interessant war dabei für mich, zu beobachten, wie sich das Pendant dazu in Deutschland entwickelt, und von Generation zu Generation weiterentwickelt hat. Da ich selber der dritten Generation angehöre, und potenzielle Filme von mir in dieses Schema fallen würden, wollte ich mich im Vorfeld mit diesem Thema auseinandersetzen.

## **V. Danksagung**

Ich möchte mich zuerst bei meinen Prüfern, Prof. Peter Gottschalk und Dr. Detlef Gwosc dafür bedanken, dass sie mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben, und dabei soviel Geduld mit mir hatten. Auch möchte ich mich bei meinen beiden Interviewpartnern, Özgür Yildirim und Jeanine Meerapfel bedanken, dass sie sich die Zeit genommen haben, mit mir persönliche Gespräche zu führen.

Ich widme diese Arbeit Seriban Önal, die die Fertigstellung leider nicht mehr miterleben konnte.



## **VI. Einleitung**

Wo verläuft die Grenze zwischen einem deutschen und einem "deutsch-türkischen" Film? Gibt es sie überhaupt? Wie ist ein Film einzuordnen, der von einer deutschen Produktionsfirma hergestellt wurde und unter der Regie eines türkischstämmigen, in Hamburg geborenen Regisseurs entstand, dessen Vorbilder eher im amerikanischen Genrekino zu finden sind? Ein Film, der teils in Hamburg, teils in Istanbul spielt, mit deutschem, türkischem und "deutsch-türkischem" Stab, und der auf Türkisch und Deutsch gedreht wurde? Ist er ein deutscher, ein türkischer oder ein „deutsch-türkischer Film“? Welche sozialen und gesellschaftlichen Problematiken haben auf die Regisseure dieser Filme Einfluss genommen, und auf welche Art und Weise spiegeln sich diese in ihren Werken wieder?

Das sind alles Fragen, deren Antworten ich in dieser Arbeit zu finden versuche. Dafür durchleuchte ich zunächst einmal die Migrationsgeschichte Deutschlands, um ein besseres Verständnis für die biografische und kulturelle Vergangenheit der türkischstämmigen Regisseure zu bekommen, als auch den migrationsgeschichtlichen Hintergrund der Türkei. Dabei interessiert mich insbesondere warum die Gastarbeiter nach Deutschland gekommen sind, was sie von dem Leben hier erwartet haben und wie die deutsche Politik und Gesellschaft auf sie reagiert hat. Wie ist es zu „ihrem Blickwinkel“ auf das „deutsch-türkischen Thema“ gekommen, und wie haben die wirtschaftlichen und migrationspolitischen Phasen dieser Zeit, Einfluss auf ihre Filme genommen? Die gesellschaftlichen Probleme die aus diesen Phasen resultierten, und deren soziale Auswirkungen sich bis heute in unserer Gesellschaft widerspiegeln, bildeten das Fundament für den „deutsch-türkischen Film“, wie wir ihn heute kennen.

Hauptsächlich wende ich mich der Frage zu, was eigentlich ein „deutsch-türkischer Film“ ist, welche verschiedenen Phasen er in seiner Entwicklung bis heute durchlaufen hat, und woran man diese erkennt. Die Analyse ausgewählter Filmbeispiele aus den jeweiligen Jahrzehnten belegt die Entwicklung wie auch aktuelle Tendenzen und Trends des „deutsch-türkischen Films“. Dabei werde ich mit Hilfe von Zeitungsartikeln, Auszügen aus wissenschaftlichen Arbeiten, und persönliche Interviews mit bekannten RegisseurInnen meine Thesen belegen.

Abschließend wird im letzten Kapitel die Darstellung der Migration in den ausgewählten Beispielfilmen *Die Kümmeltürkin geht*, *Auf der anderen Seite* und *Chiko* detailliert analysiert und verglichen. Anhand einer Gegenüberstellung werden sowohl die formalen als auch die inhaltlichen Aspekte des deutsch-türkischen Films seit den 1980er Jahren untersucht.

In der deutschen Fachliteratur wird der „deutsch-türkische Film“ kaum eigenständig behandelt. Nur wenige Filmzeitschriften und die Internet-Plattform *filmportal.de*, ein Projekt des Deutschen Filminstituts, bilden eine Ausnahme und befassen sich eingehend mit dem Thema Migration und Kino. Eine Monographie über die aktuellen Trends und Tendenzen sowie die Darstellung der Migration im „deutsch-türkischen Film“ gibt es noch nicht.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es daher, diese Aspekte zu dokumentieren, und eine Antwort auf die Frage zu finden, wie sich das Leben in zwei Kulturen auf das künstlerische Schaffen der Regisseure türkischer Herkunft in den verschiedenen Generationen ausgewirkt hat, und in der Zukunft noch weiterentwickeln wird

## 2 Migrationsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland

### 2.1 Die Situation in der Türkei

Die Türkei wurde in die europäischen Arbeitsmigrationsprozesse der Nachkriegszeit einbezogen, als sie im Oktober 1961 ein Anwerbeabkommen mit der Bundesrepublik Deutschland unterzeichnete. Aufgrund der rasch wachsenden Bevölkerung, förderten die türkischen Behörden die Auswanderung von Arbeitskräften nach Westeuropa, um den Druck auf den heimischen Arbeitsmarkt zu reduzieren. Arbeitsmigranten wurden über die staatliche, türkische Arbeitsvermittlung angeworben und registriert. Die anfänglich geringen Ströme an Arbeitskräften gewannen bald an Fahrt und erreichten ihren Höhepunkt Anfang der 1970er Jahre.<sup>1</sup>

Bis Ende 1973 entsandte die türkische Arbeitsvermittlung mehr als 780.000 Arbeitskräfte nach Westeuropa, wovon mehr als 80% nach Deutschland gingen. 1973/74 kam die offizielle Anwerbung von Arbeitskräften zu einem abrupten Stillstand, da die internationale Ölkrise und ihre wirtschaftlichen Nachwirkungen einen politischen Wandel herbeiführten. Daraufhin entschieden sich viele türkische Staatsbürger, in ihren Gastländern zu bleiben und ihre Familien nachziehen zu lassen.<sup>2</sup>

Der nun folgende Prozess der Familienzusammenführung veränderte die demographische Struktur der Migration grundlegend. Frauen und Kinder zogen zu den überwiegend männlichen ehemaligen Gastarbeitern, und diese Familien wurden zu dauerhaften Einwohnern westeuropäischer Länder.

---

1 Vgl.:Hecker 2006, 3

2 Vgl.:Hecker 2006, 3

## **2.2 Anwerbung von ausländischen Arbeitskräften (1955-1973)**

1955 sah sich Deutschland aufgrund der Nachkriegszeit einer kritischen Situation gegenüber, in der es den hohen Arbeitskräftebedarf der Wirtschaft nicht decken konnte. Infolge dessen äußerten Vertreter der Wirtschaft den Bedarf an ausländischen Arbeitskräften. So wurden in rascher Folge Anwerbeverträge mit Italien (1955), Griechenland (1960), Spanien (1960), der Türkei (1961), Marokko (1963), Portugal (1964), Tunesien (1965) und Jugoslawien (1968) abgeschlossen<sup>3</sup>.

Die deutschen Arbeitgeber mit Personalmangel stellten bei den Arbeitsämtern die Anträge, und leiteten dadurch das Anwerbeverfahren ein, in dem eine Kommission die Anwerber auf die jeweiligen angeforderten beruflichen Qualifikationen prüfte und auswählte. Um das Lohngefüge auf niedrigem Niveau zu stabilisieren und Lohndumping zu verhindern, wurde auf gewerkschaftlichen Druck hin, die Bezahlung nach Tarif beschlossen. Ebenso waren Vertragsdauer, das Recht auf Lohntransfer und die Bereitstellung einer „angemessenen Unterkunft“ festgeschrieben<sup>4</sup>. Die so angeworbenen ausländischen Arbeiter kamen nicht als „Gäste“, wie die damalige Bezeichnung „Gastarbeiter“ vermuten ließ, sondern als billige und deshalb umworbene Arbeitskräfte<sup>5</sup>.

Auf diese Art und Weise wurde ein ausländisches Subproletariat geschaffen, was zwischen 1960 und 1970 ca. 2.300.000 deutschen Arbeitern den Aufstieg in qualifiziertere Positionen ermöglichte.<sup>6</sup> Dies veranlasste die deutsche Regierung die Beschränkung der Aufenthaltsdauer von zwei Jahre zu

---

3 Goldberg/Halm/Sen 2004, 3

4 Vgl.: Finkstein 2006, 14

5 Vgl.: Mattes 2005, 27

6 Meier-Braun 2006, o.S.

streichen und vorerst unbefristet zu lassen. Die ausländischen „Gastarbeiter“, die deshalb ihre Rückkehrabsichten aufgaben, holten nun ihre Familien nach, um sich auf einen dauerhaften Aufenthalt einzustellen. Vor allem die türkische Minderheit konnte ein stattliches Plus verbuchen, und vervierfachte sich zwischen 1967 und 1971 auf 600 000 Menschen<sup>7</sup>, obwohl sie mit Einsetzen der Rezession, bei vielen Deutschen ihre ökonomische Duldung verloren<sup>8</sup>.

An einen dauerhaften Aufenthalt der Gastarbeiter hatten Ende der 60er Jahre weder die Arbeitgeber noch die Politiker gedacht. Die Möglichkeit, dass nicht integrierte Gastarbeiter in Deutschland nicht integrierte Kinder bekommen und diese dann gemeinsam das Fundament für „Parallelgesellschaften“ legen, wurde damals noch nicht als ein politischer Aspekt angesehen, dem man sich frühzeitig hätte zuwenden müssen.

### **2.3 Konsolidierung der Ausländerbeschäftigung (1973-1979)**

Der Beschäftigungszuwachs der Jugoslawen und Türken, die zusammen fast zwei Drittel der Ausländerbeschäftigung darstellten, stieg in den folgenden Jahren aber immer weiter, bis er 1973 seinen Höhepunkt erreichte, und in der Öffentlichkeit zunehmend für Überfremdungsängste sorgte.

Die Bundesregierung fasste darauf eine Beschränkung der Ausländerzahl ins Auge, was zum „Aktionsprogramm für Ausländerbeschäftigung“ vom Juni 1973 führte. Am 23. November desselben Jahres verordnete die Bundesregierung einen Anwerbestopp, mit dem eine neue Phase der Ausländerpolitik begann.<sup>9</sup>

---

7 Vgl.: Finkstein 2006, 15

8 Vgl.: Meier-Braun 2002, 42-43

9 Vgl.: Finkstein 2006, 17

Aufgrund der wirtschaftlichen Probleme und einem stärker umkämpften Arbeitsmarkt wurden die politischen Steuerungselemente neu ausgerichtet. Die Auseinandersetzung über die Vor- und Nachteile der Ausländerbeschäftigung setzte Anfang der 70er Jahre vor allem deshalb ein, weil immer mehr "Gastarbeiter" ihre Familien nachholten und erkennbar wurde, dass die Ausländerbeschäftigung eben doch kein vorübergehendes Phänomen sein konnte<sup>10</sup>.

Im Vordergrund dieser öffentlichen Auseinandersetzung standen die Zuwanderungsbegrenzung, die Rückkehrforderung für frisch „importierte“ Arbeiter und soziale Integrationsprogramme für einen Teil der Migranten. Als Reaktion auf die Ölkrise von 1974/76 versuchte man, die Ausländer zu verdrängen, was zu einem Abbau der Ausländerbeschäftigung, und zu einer hohen Arbeitslosenquote führte. Migranten wurden mehr und mehr als Störfaktor empfunden, was zu einer Zuzugssperre in Großstädten mit einem Ausländeranteil über 12% führte. Begründet wurde diese Maßnahme damit, dass die Migranten eine Belastung für die Infrastruktur und das Sozialgefüge darstellten.<sup>11 12</sup>

1980 lag, ganz gegen den ursprünglichen Plan, die Zahl der in Deutschland lebenden Migranten um eine Million höher als 1972. Nicht weniger Ausländer lebten fortan in der Bundesrepublik, sondern weniger arbeitende Ausländer. Waren zuvor die arbeitslosen Migranten in der Regel wieder in ihre Heimatländer zurückgekehrt, blieben sie jetzt auf Grund der fehlenden Möglichkeit zur Wiedereinreise.<sup>13</sup>

---

10 Meier-Braun 2006, o.S.

11 Vgl.: Goldberg/Halm/Sen 2004, 6

12 Vgl.: Tessa Müller 2005, o.S.

13 Vgl.: Finkestein 2006, 17/18

## 2.4 Die kurze Zeit der Integrationskonzepte (1979-1981)

Der deutschen Bevölkerung blieb das immer populärer werdende MigrantInnenproblem natürlich nicht verborgen. Sie reagierte mit zunehmender Feindseligkeit, wurde doch deutlich, dass Politiker und Parteien keine wirklichen Lösungen für die selber produzierten Probleme hatten. Während 1978 noch 39% der befragten deutschen für eine Rückkehr der „Gastarbeiter“ plädierten, so waren es 1980 sogar schon 80%<sup>14</sup>. Sowohl rechte Parteien, als auch Teile der CDU nutzen diese Situation aus, um mit dem „Ausländerproblem“ Wählerstimmen zu gewinnen. Mehr und mehr verhärteten sich so die politischen Fronten. 1979 wurde daraufhin der frühere nordrhein-westfälische Ministerpräsident Heinz Kühn (SPD) zum „Ausländerbeauftragten“ erklärt. Er kritisierte die bisherige Ausländerpolitik, die zu sehr von arbeitsmarktpolitischen Gesichtspunkten geprägt worden sei<sup>15</sup>.

*„Es ist eine nicht mehr umkehrbare Situation eingetreten. Die Mehrheit der Betroffenen sind nicht mehr „Gastarbeiter“ sondern „Einwanderer“, für die eine Rückkehr in ihre Herkunftsländer nicht mehr in Betrachtung kommt.“<sup>16</sup>*

- Heinz Kühn -

Mit besonderer Hinsicht auf die Kinder der Migranten, die oftmals in der BRD geboren und aufgewachsen sind, forderte Kuhn einen Paradigmenwechsel in der Ausländerpolitik. Seine zahlreichen Vorschläge zur Verbesserung der

---

14 Vgl.: Finkstein 2006, 20

15 Meier-Braun 2006, o.S.

16 Vgl.: Goldberg/Halm/Sen 2004, o.S.

Integration enthielten auch Forderungen wie das Optionsrecht auf Einbürgerung für die zweite Generation und das kommunale Wahlrecht für Ausländer.<sup>17</sup>

1980 blieb die damalige SPD/FDP-Bundesregierung mit ihren ausländerpolitischen Beschlüssen allerdings weit hinter den Forderungen ihres Ausländerbeauftragten zurück und lehnte seine Vorschläge für ein Ausländerwahlrecht oder Einbürgerungs-Erleichterungen für ausländische Jugendliche ab.<sup>18</sup> Stattdessen entfachte die Diskussion, ob ausländische Kinder nur bis zum sechsten oder sechzehnten Lebensjahr in die Bundesrepublik nachziehen dürften. Schließlich drohte dann Außenminister Hans-Dietrich Genscher mit seinem Rücktritt, sollte es nicht bei der bestehenden Regelung von 16 Jahren bleiben.

## **2.5 Vermischung der Asyl- und Ausländerdiskussion (1981-1990)**

In den 1980ern vermischten sich die Diskussionen um Asylrecht und „Ausländerpolitik“ und wurden noch stärker aufgeladen. Seitens der Regierung wurde versucht, die Rückkehr ausländischer Arbeiter mit einer „Rückkehrprämie“, der vorzeitigen Erstattung von Arbeitnehmerbeiträgen aus der Rentenversicherung ohne Wartezeit, sowie Beratungsangeboten für rückkehrwillige Arbeitnehmer zu fördern.<sup>19</sup> Statt für eine Rückkehrprämie entscheiden sich die ausländischen Arbeitnehmer weiterhin dafür, ihre Familienmitglieder aus der Heimat nach Deutschland zu holen. Schließlich konnten rückkehrende Türken in ihrer Heimat kaum auf einen Arbeitsplatz hoffen, da dort die Arbeitslosigkeit noch über dem deutschen Niveau lag<sup>20</sup>.

---

17 Vgl.: Finkestein 2006, 20-23

18 Vgl.: Meier-Braun 2002, 46-47

19 Vgl.: Meier-Braun 2009, o.S.

20 Finkestein 2006, 23



Nach dem Regierungswechsel zur CDU/CSU/FDP-Koalition nahm die Ausländerpolitik bereits in den Koalitionsvereinbarungen 1982 einen breiten Raum ein. In seiner Regierungserklärung am 13. Oktober 1982 nannte Bundeskanzler Helmut Kohl die Ausländerpolitik sogar als einen der vier Schwerpunkte seines "Dringlichkeits-Programms", gleichberechtigt mit der Wirtschafts- und Außenpolitik, ein bis dato einmaliger Vorgang in der deutschen Politik der Nachkriegszeit.<sup>21</sup>

Den ersten Höhepunkt nach der Regierungsübernahme stellen die heftigen Diskussionen um die Begrenzung des Familiennachzugs dar. Die CDU/CSU wollte, dass Kinder von in Deutschland lebenden Ausländern lediglich bis zu einem Alter von sechs anstatt sechzehn Jahren in die Bundesrepublik nachreisen dürften. Gleichzeitig wurden aber auch Ausweisungsbefugnisse verschärft und die Ermessensspielräume der Ausländerbehörden erweitert. Der zweite alarmierende Höhepunkt war der mit Erschrecken zur Kenntnis genommene Einzug der Republikaner 1989 in den Berliner Senat nach ihrer Hetzkampagne gegen Ausländer. Diese Faktoren führten zu mehreren zentrale Entwicklungstendenzen. Es gab zum einen den Wechsel von einer vornehmlich arbeitsmarktpolitischen Behandlung hin zu einem innenpolitischen Umgang in der Ausländerpolitik, und zum anderen gab es die Tendenz zur Instrumentalisierung der Asylthematik bei wachsender Abwehrhaltung gegen Zuwanderer.<sup>22 23</sup>

---

21 Meier-Braun 2009, o.S.

22 Vgl. :Tessa Müller 2005, o.S.

23 Vgl. :Meier-Braun 2002, 46-47

## 3 Deutsch - türkischer Film

### 3.1 Was ist ein „deutsch - türkischer Film“

Definition: *„Der Begriff „deutsch-türkischer Film“ ist ein Hilfsterminus aus der Filmwissenschaft, welcher in erster Linie die Filme der aus der türkischen Einwanderergruppe im deutschsprachigen Raum hervorgegangenen Filmemacher beschreibt. Darüber hinaus werden zur Geschichte des deutsch-türkischen Films auch Werke aus dem deutschen Sprachraum mit inhaltlichem Schwerpunkt auf „deutsch-türkische“ Phänomene gerechnet, gleich welcher Herkunft oder Abstammung die Filmemacher sind.“<sup>24</sup>*

Ende der 90er Jahre fanden eine ganze Reihe Spielfilme türkischstämmiger Filmemacher der zweiten Generation den Weg in deutsche Kinos und erhielten großen Zuspruch beim Publikum. Vor allem in Hamburg und Berlin gelang es den Filmemachern, sich mehr und mehr zu profilieren.

Das Bedürfnis nach Einordnung und Schematisierung ließ nicht lange auf sich warten. Die Rede von einem „deutsch-türkischen Kino“ machte die Runde. Die Schaffung dieses neuen Begriffs, sollte die Unterschiede zum herkömmlichen deutschen Kino wie auch zum früheren Migrantenkino betonen. Filme türkischstämmiger Regisseure, so die einhellige Kritik, erzählen Geschichten, die bisher noch nicht erzählt wurden. Geschichten über junge Türken der zweiten Generation, die in eine Konflikte mit der Tradition der ersten Generation geraten, die noch streng nach muslimischen Gesetzen leben.<sup>25 26</sup>

---

<sup>24</sup> [www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de) Eingesehen am 01.08.09

<sup>25</sup> Vgl.: Dehn 26.03.1999, o.S.

<sup>26</sup> Vgl.: Lee 2006, 23

Regisseure wie Fatih Akin, Thomas Arslan und viele weitere, fungieren in diesem Kontext als Scharniere zwischen den verschiedenen Kulturen. Ihre Filme führen sowohl zu Diskussionen innerhalb Deutschlands als auch in der in Deutschland lebenden Gemeinde von Türken sowie in der Türkei selbst.<sup>27 28</sup>

Ihre Geschichten handeln meist vom Leben zwischen den verschiedenen Kulturen, die immer wieder aufeinanderprallen und sich mit einer gewissen Distanz annähern. Sie entfalten sowohl in Deutschland, als inzwischen auch in der Türkei, eine gesellschaftliche Verantwortung. Denn sie haben die Möglichkeit, Vorurteile zwischen einer deutschgeprägten Mehrheitsgesellschaft und seiner türkischen Minderheit abzubauen oder zu festigen. Darüber hinaus haben die Filme türkischstämmiger Filmschaffender der zweiten Generation positiven Einfluss auf eine realistische „Ausländer Darstellung“ im deutschen Film- und Fernsehen gehabt, obwohl stereotype Rollen bis heute immer noch vorkommen. Fatih Akin stützt diese Einschätzung, wenn er angibt, 1995 unter anderem deshalb begonnen zu haben, eigene Filme zu drehen, weil er nicht länger den immer gleichen „Türken vom Dienst“ spielen wollte“<sup>29</sup>.

Diese Filme leisten auf ihre Weise einen wichtigen Beitrag, um soziale Realitäten mit imaginativen Mitteln künstlerisch sichtbar zu machen, die sowohl für Migranten als auch für die deutsche Mehrheitsgesellschaft unverzichtbar sind. Dies ist umso bedeutsamer, da deutsche Filmschaffende bis dato das Thema Migration, Rassismus und Integration weitgehend ignoriert haben, obwohl die Arbeitsmigration als Massenphänomen in den 1970er Jahren unübersehbar war.<sup>30</sup>

---

27 Vgl.: Löser 2004, o.S.

28 Vgl.: Martenstein 13.05.1999

29 Dehn 26.03.1999, o.S.

30 Vgl.: Nghi Ha, o.S.

### 3.2 Entwicklungen des „deutsch - türkischen Films“

Grob gesehen, ist die Entwicklung des „deutsch-türkischen Films“ in drei markante Phasen eingeteilt, die mit den jeweiligen Generationen der türkischstämmigen Regisseuren einher gehen, und mit ihren eigenen Themenschwerpunkten gekennzeichnet sind. Während in der erste Generation die Trauer über die verlorene Heimat und die Anklage über das trostlose Dasein als deklassierte „Gastarbeiter“ in heruntergekommenen Mietskasernen im Vordergrund stand<sup>31</sup>, fokussierte sich die zweite Generation maßgeblich auf das miteinander Leben zwischen den Kulturen und Generationen<sup>32</sup>. In der dritten Generation spielen der kulturelle Hintergrund und die soziale Zugehörigkeit kaum noch eine Rolle.

Zu den bedeutendsten Regisseuren der ersten Generation gehört Tevfik Başer. Obwohl sich schon seit Anfang der 70er Jahre diverse Filme mit dem Thema der Migration und Assimilation befasst hatten, setzte er 1987 mit seinem preisgekrönten Film *40qm Deutschland* einen Meilenstein. Der Film wird rückblickend als Ausgangspunkt des „deutsch-türkischen Films“ gesehen<sup>33</sup>. Der zweiten Generation werden die 90er Jahre zugesprochen. Angeführt von Fatih Akin, der mit international erfolgreichen Filmen wie *Gegen die Wand*, das Genre maßgeblich beeinflusst hat. Das deutsche Kino hatte mit Fatih Akin einen Regisseur, der für ein breites Publikum Brücken in die Lebensrealität der ersten und zweiten „deutsch-türkischen“ Generation schlug<sup>34</sup>. Özgür Yildirim, der mit *Chiko* sein preisgekröntes Debüt feiern durfte, zählt zu jener dritten Generation, die gerade erst beginnt sich zu mobilisieren und zu artikulieren.

---

31 Nghi Ha, o.S.

32 Vgl.: Dehn 26.03.1999, o.S.

33 Burns 2006, o.S.

34 Lederle 2004, o.S.

### 3.2.1 Die erste Generation

Bald nach Einsetzen der Arbeitsmigration aus der Türkei in die Bundesrepublik Anfang der 60er Jahre begannen sich Türken in Deutschland über literarische Arbeit und Theater gegenüber der Mehrheitsgesellschaft künstlerisch zu artikulieren. Der deutsche Film blieb von solchen Erscheinungen jedoch zunächst noch weitgehend unberührt.<sup>35</sup> Mitte der 70er Jahre kam es dann zu einem regelrechten Schub an Filmen, welche die Probleme und Krisen der Migranten in allen Facetten und in ungeschöner Form darstellten<sup>36</sup>.

In diesen sozialkritischen Filmen stand die Tragödie der verweigerter Ankunft in einem weitgehend abweisenden gesellschaftlichen Umfeld im Fokus. Das Wagnis der Migration wurde nahezu durchgängig als Scheitern geschildert, in dem die Subjekte im Kulturkonflikt standen und durch soziale Nöte an den Rand des Abgrunds und darüber hinaus gedrängt wurden. Im Unterschied zu den heutigen Inszenierungen fehlte in der ersten Generation die transnationale Perspektive völlig.<sup>37</sup>

Bis auf wenige Ausnahmen wurden nur problemorientierte Themen über Migranten behandelt. Selbst frühe Werke im deutschsprachigen Raum lebender türkischer Filmschaffender sind eher einem „Betroffenheitskino“ zuzuordnen<sup>38</sup>. Meist befand der „Gastarbeiter“ sich in der Opferrolle, spielte als exotisches Beiwerk mit, oder wurde zum Immigranten als sprachloses Objekt fürsorglicher Gesellschaftskritik dargestellt<sup>39</sup>. So zum Beispiel in Rainer Werner Fassbinders *Angst essen Seele auf* (1973), in dem sich eine etwa 60 jährige Witwe und ein einen bedeutend jüngeren Marokkaner ineinander verlieben, und trotz der

---

35 Dehn 26.03.1999, o.S.

36 o.V., Eingesehen am 12.08.09

37 Nghi Ha, o.S.

38 Vgl.: Seeßlen 2000, o.S.

39 Hamdorf 1999, 44

offenen Ablehnung in ihrem sozialen Umfeld heiraten. Infolgedessen wenden sich Freunde und Familie von den Beiden ab. Ein Bemühen um realistische Zeichnung der „Migrantenkultur“ gab es bei Fassbinder kaum, denn sein Südländer war eine Schablone, dazu angetan, die soziale Kälte Nachkriegsdeutschlands vorzuführen, und diente in seiner sozialen und kulturellen Isolation als Chiffre der einsamen narzisstischen Seele des Regisseurs<sup>40</sup>. In Peter Keglevics Liebesdrama *Daheim unter Fremden* (1978) verliebt sich der Deutsche Bernd in die Türkin Ayse. Bei ihrer Familie stößt das nicht auf Zustimmung. Es wird sofort eine Hochzeit mit einem Fremden türkischen Mann in der Heimat arrangiert. Doch zu der Hochzeit kommt es nicht. Die Liebe triumphiert über die Tradition. Ayse entscheidet sich für Bernd, und bricht dafür mit ihren Eltern. Ebenso gehört der Dokumentarfilm *Die Kümmeltürkin geht* (1984), welcher später noch ausführlicher behandelt wird, zu den raren deutschen Filme dieser Zeit, die sich in irgendeiner Form der Thematik annahmen. Auf Grund der zunehmenden Feindseligkeit deutscher Bürger, legitimiert und geschürt durch die Politik ihrer Politiker<sup>41</sup>, entscheidet sich die türkische Gastarbeiterin Melek nach 40 Jahren Ablehnung und Ausbeutung in Deutschland, als gebrochene Frau den schweren Weg in die Heimat anzutreten.

In diesen Filmen war die Perspektive der kommenden Jahre vorgezeichnet. Der Ausländer, häufig der Türke, hatte eine Leidensgeschichte zu erzählen: Ein armes Volk in einem kalten Land, die Männer einem archaischen Ehrenkodex und der Maloche unterworfen, die Frauen unterdrückt, alle gebeutelt von Altnazis.<sup>42</sup>

---

40 Farzanefer 2005, o.S

41 Ludin 30.04.1985, o.S.

42 Farzanefer 2005, o.S

Wurden in den 70er Jahren im Film eher das Thema „Fremder“ behandelt, ging man in den 80er Jahren über zur Darstellung der „türkischen Opferfrau“.<sup>43</sup> In Tevfik Başers Spielfilm *40 qm Deutschland*, der erste in Deutschland gedrehte Film eines Türken über ein Türkenthema<sup>44</sup>, wird die Geschichte einer jungen türkischen Frau erzählt, die von ihrem Mann, einem „Gastarbeiter“ aus ihrem kleinen Dorf in der Türkei nach Hamburg nachgeholt wird. Turna ist voller Neugierde auf ihre neue Heimat. Aber ihr konservativer Mann, der den Lebenswandel der Deutschen für unmoralisch und verdorben hält, gewährt ihr keinerlei Freiheit. Er sperrt sie stattdessen in einer 40 qm kleinen Hinterhofwohnung ein und verbietet ihr jeden Kontakt zur Außenwelt. Als ihr Mann eines Tages unerwartet stirbt, bleibt Turna, die kein Wort deutsch spricht und niemanden kennt, alleine in der fremden neuen Heimat zurück. Der Film bekommt seiner Zeit viel öffentliche Aufmerksamkeit, und macht Tevfik Başer über Nacht berühmt. In Hark Bohms Jugendfilm *Yasemin* (1988) verliebt sich die gleichnamige Türkin in den Deutschen Jan, und gerät dadurch, ähnlich wie in dem Film *Daheim unter Fremden*, in einen Konflikt mit ihrem Vater und dessen Normvorstellungen. Dieser beabsichtigt, seine in Deutschland aufgewachsene Tochter in die Türkei zu bringen. Yasemin stellt sich gegen ihren Vater und flüchtet mit Jan.

Anders als in Frankreich und Großbritannien, wo es schon Mitte der 80er Jahre spannende und lustige „Migrantenf়ilme“ gab, dominierte in der Bundesrepublik, wo sich zunehmend Unmut gegenüber den nicht heimkehrenden „Gastarbeitern“ breit machte, immer noch der düstere und traurige Blick auf die fremde Kultur. Die Türken, so die nicht nur für damalige Verhältnisse typische Behauptung, leben weitgehend in ihrer geschlossenen

---

43 Erlap 2002, o.S.

44 Farzanefer 2005, o.S

Gesellschaft, tyrannisieren ihre Frauen, verteidigen ihre männliche Ehre und bleiben archaischen Ritualen verhaftet.<sup>45</sup> Alle Vermischung, so scheint es, kann nur Missverständnis sein, und das Leben in der anderen Kultur nur schreckliche Verbannung<sup>46</sup>.

Komödien wie *Vatanyolu* (1988) von Enis Günay und Rasim Konyar, oder Serif Görens *Polizei* (1988) bildeten dabei die Ausnahme. Sogar der türkische Film hatte sich der Migrationsthematik bereits seit den frühen 1970er Jahren komödiantisch genähert. Erst Mitte der 90er Jahre, mit der zweiten Generation, vollzog sich eine zunehmende Normalisierung bei der Behandlung des „türkischen Themas“ in der deutschen Medien- und Kulturlandschaft. Verglichen mit den Anfängen hatte der „deutsch-türkische Film“ der zweiten Generation nicht nur eine erheblich breitere thematische Ausrichtung. Mit seinen Liebesgeschichten, Dramen, Krimis, Komödien und Dokumentationen deckte er auch sämtliche Genreinteilungen ab. Er war interkultureller geworden, vielschichtiger und abwechslungsreicher.<sup>47 48</sup>

*„Dieses Kino der Fremdheit erweist sich am Ende als so unproduktiv wie unzeitgemäß, nicht selten werden die Immigranten dabei metaphorisch missbraucht, um ein Opfer zu zelebrieren und eine moralische Eindeutigkeit herzustellen.“<sup>49</sup>*

- Georg Seeßlen -

---

45 Dehn 26.03.1999, o.S.

46 Seeßlen 2000, o.S.

47 Vgl.: Löser 2004, o.S.

48 Vgl.: Nghi Ha, o.S.

49 Seeßlen 2000, o.S.



### 3.2.2 Die zweite Generation

*„Die Filme, die es bisher gab, transportierten eher einen weinerlichen Immigrationsstatus bzw. sind auf der Opferrolle des Migranten herumgeritten; das ist auf Dauer zu wenig. Abgesehen davon leben inzwischen seit vielen Jahren so viele Personen hier, die nicht deutscher Herkunft sind, aber hier geboren wurden, dass es einfach an der Zeit ist, und auch selbstverständlich sein sollte, dass sie sich auch in Deutschland äußern, weil sie eben in dieser Gesellschaft leben.“<sup>50</sup>*

- Thomas Arslan -

Nachdem die Generation ihrer Eltern in den 70er und 80er Jahren vor allem von Regisseuren und Regisseurinnen deutscher Herkunft in Spiel- und Dokumentarfilmen porträtiert wurde, übernahm in den 90er Jahren die Generation der in Deutschland geborenen Einwandererkinder zunehmend selbst die Regie bei der filmischen Inszenierung ihrer Träume, Sorgen und Hoffnungen.<sup>51</sup> Zu ihnen gehörten Thomas Arslan, Ayşe Polat, Buket Alakuş, Aysun Bademsoy, Ayhan Salar, Hatice Ayten und Seyhan Derin. In Seyhan Derins „deutsch-türkischen“ Familiengeschichte *Ich bin die Tochter meiner Mutter* (1996), wird das Leben zwischen der Türkei und Deutschland beschrieben. Die in der Türkei geborene und in Deutschland aufgewachsene Filmemacherin begibt sich in ihrem Film auf eine Reise in das Leben ihrer Mutter, welche in einer ländlichen Region in der Türkei aufgewachsen ist, und mit dreißig Jahren ihrem Mann nach Deutschland nachgereist war. Aysun Bademsoy nutzt ihren türkischen Hintergrund auf noch andere Weise. *Mädchen am Ball* (1995) ist nicht nur das Porträt einer Frauen-Fussballmannschaft,

---

50 Seidel 2001, o.S.

51 o.V., Eingesehen am 12.08.09

sondern auch einer Mädchenclique, die ständig zwischen Familie, türkischer Kultur, Moralvorstellungen und ihren eigenen Wünschen hin und her gerissen ist.

Das Thema Migration spielt in diesen Filmen zwar noch immer eine mal mehr, mal weniger große Rolle, doch anders als für die erste Generation ist das Leben "zwischen den Kulturen" für sie kaum ein Thema mehr. Sie sind integrierter, als es ihre Eltern sind. Keine Spur mehr von jener Larmoyanz oder Depression, wie sie in den "Immigrantendramen" deutscher Regisseure der 70er und 80er Jahre so typisch war<sup>52</sup>.

*„Das was wir hier machen ist kein Kino der Migration, sondern der Adaption. Es geht um Ambivalenzen. Was in der einen Generation richtig ist, kann in der nächsten gerade falsch sein.“<sup>53</sup>*

- Fatih Akin -

1998 erschien dann Fatih Akins Debütfilm *Kurz und schmerzlos*, der weder von Integration noch von Desintegration handelte, und von „Mitleids- und Migrantenfällen“ wie *40qm Deutschland* und *Yasemin* weit entfernt war<sup>54</sup>. Stattdessen wurde das Klischee vom kriminellen Ausländer ohne falsche Scham ausgespielt, und die bis dahin eher geduckte und triste „Mitleids-Tragik“ üblicher „Milieustudien“ selbstbewusst zum großen Filmpathos durchgestylt<sup>55</sup>. Alle Protagonisten sind allesamt Exponenten einer über die Herkunft definierten Community, und lassen sich nicht allein über die Konditionierung durch

---

52 o.V., Eingesehen am 12.08.09

53 Akin 2002, o.S.

54 Vgl.: Peters 15.10.98, o.S.

55 Farzanefer 2005, o.S

ethnische Zugehörigkeiten knacken<sup>56</sup>. Sie sind vom Leben stigmatisiert und stehen durch ihre charakterliche Überzeichnung auch in Akins anderen Filmen exemplarisch für konkrete gesellschaftsrelevante Gruppen<sup>57</sup>.

Zur selben Zeit wie *Kurz und schmerzlos* entstehen Tomas Arslans *Dealer* (1998), das moralische Familiendrama „*Aprilkinder*“ von Yüksel Yavuz, und „*Lola und Bilidikid*“ von Kutlug Ataman, in der sich der „deutsch-türkische Untergrund“ und die schwule Subkultur berühren. Arslan untersucht in seinen Filmen die Möglichkeiten der Entwicklung aus der Kriminalität, Anpassung und Rückkehr oder die Suche nach Selbstbestimmung, ohne dabei auf folkloristische Details oder die Problematisierung von „Fremdartigkeit“ einzugehen<sup>58</sup>. Seine Wurzeln liegen dabei ästhetisch und dramaturgisch eher in der „Nouvelle Vague“ Frankreichs.

*„Heute würde man 40 qm Deutschland in Migrationsdebatten als reaktionäres Beispiel für eine klischeebeladene Darstellung türkischer Mitbürgerinnen anführen.“<sup>59</sup>*

*- Amin Farzanefar -*

Regisseure wie Thomas Arslan, Fatih Akin und Yüksel Yavaz, die zum größten Teil in Deutschland geboren und aufgewachsen sind, entwickelten einen ganz anderen Blick auf das Zusammenleben von Deutschen und Türken, als ihre Eltern. Zu groß war der Einfluss beider Kulturen, die unterschiedlicher eigentlich gar nicht sein können. Diese Filmemacher erzählten jetzt von jener zweiten Generation, die zwar in Deutschland groß geworden ist, dessen Eltern aber die türkischen oder kurdischen Traditionen aufrechterhalten haben. Von

---

56 Buß 15.10.98, o.S.

57 Löser 2004, o.S.

58 Vgl.: Dehn 1999, o.S.

59 Farzanefar 2005, o.S

jungen Frauen und Männern, die ganz selbstverständlich zwischen zwei Sprachen hin und her zappen und lässig mit beiden Kulturen leben.<sup>60</sup> Auch in seinen folgenden Filmen *Im Juli* und *Gegen die Wand* erzählt Fatih Akin vor allem von den Konflikten zwischen den Generationen. Dabei gelingt es ihm, wie kaum einem anderen, die unterschiedlichen Ansichten und Auffassungen von zwei Generationen nachzuzeichnen<sup>61</sup>.

*„Unser Blick auf die deutsche Gesellschaft ist ein anderer. Und dadurch auch der auf das Kino. Wir haben noch einen zweiten Blick, den unsere Herkunftsländer. Darum sehen wir das Land durch ganz andere Augen. Wir sehen Sachen, die andere Leute nicht mehr wahrnehmen. Das macht unsere Filme anders. Nicht, dass sie dadurch besser würden, das ist keine Frage der Qualität. Aber wir bringen einfach eine andere Perspektive ein.“<sup>62</sup>*

- Fatih Akin -

Das Thema der Migration und Integration rückte immer weiter in den Hintergrund. An eine "Rückkehr" in den Filmen war nur noch in ironischer Form zu denken, als Ausflug in eine fremde Vergangenheit<sup>63</sup>. Stattdessen erzählten Fatih Akin, Yüksel Yavaz oder Thomas Arslan aus einer metakulturellen Perspektive heraus. Ihre Arbeiten sind nicht Ausdruck einer sozialpolitischen Bemühung, die einen belehrenden Effekt haben sollen. Vielmehr handelt es sich um Filme, die gerade nicht von Brennpunkten, kultureller Isolation oder Gettoisierung handeln.<sup>64</sup>

---

60 Vgl.: Nicodemus 19.02.2004, o.S.

61 Kettelhack 27.09.2007, o.S.

62 Akin 2002, o.S.

63 Vgl.: Buß 15.10.98, o.S.

64 Vgl.: Nicodemus 19.02.2004, o.S.

Der in den Jahrzehnten zuvor präferierten problemorientierten Darstellung gesellten sich alle denkbaren weiteren Blickwinkel und Genres hinzu, die es in der Bundesrepublik bis dahin noch gar nicht gegeben hatte. So zum Beispiel die „Culture Clash Komödie“, die in der deutschen Filmproduktion bis dahin quasi völlig unbekannt war. Häufige Drehpunkte dieser Filme waren interkulturelle Liebesgeschichten, wie in *Kebab Connection* (2005) und *Meine verrückte türkische Hochzeit* (2006).

Die Stärke der Filme, die die zweite Generation machte, lag in der Authentizität der Figuren und Emotionen. Die Helden dieser Filme boten dem Publikum keine konfliktfreien, aber durchaus positive Identifikationsfiguren, deren Handeln von Energie und Lebenslust geprägt war. Depression, Heimweh und Resignation, wie in den Filmen der 70er und 80er Jahre, war kaum noch in diesen Filmen zu finden. Das Thema Migration spielte zwar immer noch eine Rolle, doch anders als für ihre Eltern war für die Filmemacher der zweiten Generation das Leben „zwischen den Kulturen“ kaum noch ein Thema. Selbstverständlichkeit und Heterogenität waren Merkmale ihrer deutsch-türkischen Filme.<sup>65</sup>

*„Bei Fatih Akin merkt man einfach, dass er kein Filmemacher ist, der in der Türkei geboren wurde, und dann nach Deutschland ausgewandert ist. Man merkt an den Geschichten die er erzählt, und vor allem wie er sie erzählt, dass er hier aufgewachsen ist.“<sup>66</sup>*

- Özgür Yildirim -

---

65 Vgl.: o.V., Eingesehen am 12.08.09

66 Yildirim, persönliches Interview, 05.09.2009

### 3.2.3 Die dritte Generation

*„Die zweite Generation hat die Problematiken thematisiert, die die ersten Kinder die hier aufgewachsen sind hatten. Die dritte Generation erzählt wiederum von etwas ganz anderem. Dadurch dass wir das schon erlebt oder in Filmen gesehen haben, befassen wir uns mit manchen Sachen nicht mehr, die schon von der zweiten Generation aufgearbeitet wurden. Dann erzählt man natürlich über Dinge, die die zweite Generation noch nicht erzählt hat.“<sup>67</sup>*

- Özgür Yildirim -

Bei den türkischstämmigen Filmemachern der dritten Generation hat sich im Vergleich zur zweiten Generation wiederum eine ganz andere Betrachtungsweise des Zusammenlebens entwickelt. Die deutsche Kultur scheint für die Filmemacher mittlerweile vertrauter zu sein als die türkische. So kommt es, dass viele Türken der ersten und zweiten Generation sich darüber beklagen, dass die dritte Generation beispielsweise nicht mehr so gut, und in vielen Fällen gar nicht mehr türkisch sprechen kann. Im Laufe ihrer Lebensgeschichte in Deutschland haben sie für sich eine eigene Sprache entwickelt. Es ist nicht mehr die türkische Sprache. Auch nicht die deutsche. Es ist eine „Mischsprache“. Sie wandern nicht mehr zwischen beiden Kulturen hin und her, sondern sie sprechen und leben in beiden zugleich. Die Eltern können dies in vielen Fällen nicht. An den Vater erinnert sich die dritte Generation mitunter als einen Unterdrücker, jene Instanz, der man entkommen müsste, um sich Lebensmöglichkeiten zu erkämpfen. Was zählt ist ihre Identität.<sup>68 69</sup>

Während die zweite Generation noch zwischen zwei Stühlen zu schweben schien, hat die dritte Generation einfach in der Mitte Platz

---

67 Yildirim, persönliches Interview, 05.09.2009

68 Vgl.: Seeßlen 2000, o.S.

69 Vgl.: Erlap 2002, o.S.

genommen. Doch ganz und gar frei machen von den eigenen Hintergründen kann sich auch die dritte Generation der „Gastarbeiter“ nicht. Und warum sollte sie dies? Gerade aus dem Aufeinanderprallen verschiedener kultureller Elemente entwickeln sich Energien, die zur Innovation eingefahrener Erzähl- und Gestaltungsmuster beitragen können. Manche ihrer Filme handeln also immer noch von ihren Wünschen und Sehnsüchten, den Konflikten mit der eigenen Tradition und mit der Generation der Alten, die noch streng nach muslimischen Gesetzen leben. Doch in den meisten Fällen spielt die türkische Kultur und Tradition nur noch eine kleine und unbedeutende Rolle. Vielmehr werden jetzt individuelle Geschichten erzählt, die türkischstämmige Protagonisten haben. Das sie der Herkunft nach Ausländer sind verschärft die Problematik, legt aber für sie nicht die Ursache.<sup>70 71</sup>

Orientiert wird sich dabei eher am amerikanischen Genrefilm. Vorbilder bieten italoamerikanische Regisseure wie Martin Scorsese, Francis Ford Coppola und Brian de Palma, die seit Filmen wie *Meanstreets*, *Der Pate* und *Scarface* als Gründer dieses Genres gelten. Integration und Desintegration spielen schon lange keine Rolle mehr. Das Dokumentieren von „Parallelwelten“, und die Auseinandersetzung mit den traditionellen Normvorstellungen der alten Generationen geraten immer weiter in den Hintergrund. Der neue „deutsch-türkische Autorenfilm“ ist gekennzeichnet von mutigen und aufregenden Geschichten, die es in dieser Form in Deutschland zuvor noch nicht gegeben hat.

---

70 Vgl.: Rother 17.10.98, o.S

71 Vgl.: Löser 2004, o.S.

## **4. Entwicklungen und Tendenzen des „deutsch-türkischen Films“ anhand von *Die Kümmeltürkin geht*, *Auf der anderen Seite* und *Chiko*.“**

### **4.1 *Die Kümmeltürkin geht***

#### **4.1.1 Begründung der Filmauswahl**

*Die Kümmeltürkin geht* ist eines der bedeutendsten „deutsch-türkischen Werke“ jener Zeit. Obwohl die jüdische Regisseurin, Jeanine Meerapfel, weder deutsche noch türkische Vorfahren hat, ist dieser Film zeitlich und themenbedingt der ersten Generation zuzuordnen.

Der Film widmet sich einer „Gastarbeiterin“, die nach vielen Jahren in Deutschland auf Grund der fehlgeschlagenen Integration zurück in die Türkei geht. Ausländerfeindlichkeit, die deutsche Mentalität und ihre physische Verfassung nach all den Jahren schwerster Arbeit, spielen dabei in ihrer Entscheidung eine maßgebliche Rolle. Der Film fängt dabei auf bedrückende Art und Weise den politischen und gesellschaftlichen Zeitgeist jener Jahre ein, wobei er sich diverser naturalistischer Stilmittel bedient, welche ihn sehr authentisch wirken lassen.

Wie für der Werke der ersten Generation üblich, begibt sich die Protagonistin stets in die Rolle der unerwünschten und sich fremd fühlenden Außenseiterin und des Opfers. Der Antagonist, die deutsche Mehrheitsgesellschaft, übernimmt dabei die Rolle ihres Peinigers. So sorgt der Film seiner Zeit in den Medien für viel Aufmerksamkeit. Vor *Die Kümmeltürkin geht*, hatte sich noch kein Regisseur, und auch keine Regisseurin, so sozialkritisch und schamlos diesem Thema in einer Dokumentation genähert, und damit ein so großes Publikum erreicht.



#### **4.1.2 Die Regisseurin: Jeanine Meerapfel**

Jeanine Meerapfel wurde am 14. Juni 1943 in Buenos Aires, Argentinien geboren, wo sie von 1961 bis 1964 die Journalistenschule besuchte. Nebenbei arbeitete sie als Redakteurin und freie Journalistin, womit sie sich ihren Lebensunterhalt verdiente.

1964, im Alter von 21 Jahren, kam Jeanine eher zufällig nach Deutschland, in das Land, aus dem ihre Eltern Jahrzehnte zuvor flüchten mussten. Mit Hilfe eines Stipendium des DAAD, bestritt sie bis 1968 das Studium am Institut für Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. 1970 bis 1980 arbeitete sie dann als freie Filmkritikerin, gab Filmseminare an der VHS in Ulm, und an verschiedenen Goethe-Instituten in verschiedenen Ländern.

1980 drehte Jeanine ihren erster Spielfilm „Malou“, für den sie auf Anhieb verschiedene Preise bekam. Darunter auch den FIPRESCI-Preis Cannes. 1981 drehte sie den sehr persönlichen, essayistischen Dokumentarfilm Im Land meiner Eltern, in dem sie sich auf die Suche nach ihrer eigenen jüdischen Identität begibt und die Frage stellt, wie Deutsche mit ihrer Vergangenheit umgehen. In den kommenden Jahren wendete sie sich immer wieder ihrer alten Heimat Argentinien zu. Ihre Themen aber bleiben dieselben: Die Aufarbeitung nationaler Geschichte angesichts von Unterdrückung und Terror sowie die Suche nach kulturellen Wurzeln. 1984 war sie Mitglied der Jury der Berliner Filmfestspiele, und wurde Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

Seit Oktober 1990 ist Jeanine Professorin im Bereich Fernsehen und Film an der Kunsthochschule für Medien Köln mit dem Schwerpunkt Regie von Dokumentar- und Spielfilmen.

### **4.1.3 Filmographie**

#### Spielfilme:

- 1997: Zwickel auf Bizyckel (Regie)
- 1980: Malou (Drehbuch, Regie)
- 1987: Die Verliebten (Drehbuch, Regie)
- 1988: La Amiga (Drehbuch, Regie)
- 1995: Amigomío (Drehbuch, Regie)
- 2001: Annas Sommer (Drehbuch, Regie)

#### Dokumentarfilme:

- 1981: Im Land meiner Eltern (Drehbuch, Regie)
- 1983: Solange es Europa noch gibt (Drehbuch, Regie)
- 1985: Die Kümmeltürkin geht (Drehbuch, Regie)
- 1989: Desembarcos (Drehbuch, Regie)
- 2007: Mosconi (Drehbuch, Regie)
- 2008: Wer sich nicht wehrt kann nicht gewinnen (Drehbuch, Regie)

#### Preise:

- 1981: Im Land meiner Eltern (Goldener Dukat, Mannheimer Filmwoche)
- 1981: Malou: (FIPRESCI Preis Cannes / 1. Preis San Sebastián)
- 1985: Die Kümmeltürkin geht (Preis der deutschen Filmkritik)
- 1986: Desembarcos (Filmpreis Straßburg / "El caimán barbudo" Preis Havanna)
- 1989: La Amiga (Bundesfilmpreis / 1, Preis: Beste Darstellerinnen)
- 1990: Desembarcos (Preis der Stadt Straßburg)

#### **4.1.4 Filminhalt:**

Melek, eine 38 jährige „Gastarbeiterin“ in Berlin, möchte nach 14 Jahren ihre „zweite Heimat“ Deutschland verlassen, um wieder in die Türkei zurück zu kehren. Die deutsche Mentalität, das Wetter, und vor allem die offen artikulierte Abweisung, die sie in Deutschland Jahre lang ertragen musste, haben sie an das Ende ihrer physischen und psychischen Kräfte gebracht.

Der Film dokumentiert, ähnlich einem Portrait, wie sie die verschiedenen Phasen der Migration in ihrer Vergangenheit in Deutschland durchlebt und verarbeitet hat. Es ist eine Reise in die migrationsgeschichtliche Vergangenheit Deutschlands. Vom Anwerben der ausländischen Arbeitskräfte, über den darauf folgenden Anwerbestopp, bis hin zu den intensiven Unternehmungen die „Gäste“ wieder zur Rückkehr zu motivieren. Wie bei vielen Anderen, hat es dann letzt endlich auch bei Melek funktioniert, obwohl sie sich so lange versucht hat dagegen zu wehren. Sie will die vom Staat, im Falle einer endgültigen Ausreise, zugesagte Prämie nehmen, und zusammen mit ihrem Ersparten in der Türkei ein neues Leben anfangen. Daran dass die Situation für sie in ihrer alten Heimat, wo die Arbeitslosenquote sehr viel höher ist als in Deutschland, nicht unbedingt besser ist, möchte sie dabei erst gar nicht denken. So lange wie sie mit der Entscheidung gerungen hat, so fest ist jetzt ihr Entschluss. Sie muss gehen.

Ein kraftaufwändiger Akt wartet auf sie, in Form der bürokratischen Maschinerie, die sie durchlaufen muss, bis sie endgültig aus Deutschland ausreisen kann. Verschiedene Ämter muss Melek aufsuchen, Anträge stellen, und Formulare ausfüllen, bis sie dann schlussendlich mit Tränen in den Augen an dem völlig überfüllten Ausreiseschalter am Flughafen steht, und sich auf ihr neues Leben in der Türkei freut.

## **4.1.5 Filmanalyse**

### **4.1.5.1 Sequenzprotokoll**

#### Sequenz 1

Istanbul. Die Menschen laufen durch die Strassen. Alltag.

00:00:00 – 00:01:00

#### Sequenz 2

Interviews mit aufgeschmissenen Türken am Ausreiseschalter

00:01:00 – 00:01:50

#### Sequenz 3

Berlin. Melek läuft durch die Strassen. Es regnet und gewittert.

00:01:50 – 00:03:00

#### Sequenz 4

Interview mit Melek. Sie ist unglücklich und sehnt sich nach der Türkei.

00:03:00 – 00:05:00

#### Sequenz 5

Rückblick auf das Leben in Istanbul. Menschen lachen und haben spaß...

00:05:00 – 00:05:11

#### Sequenz 6

Interview mit Melek, über ihre Erwartungen an Deutschland.

00:05:11 – 00:06:55

#### Sequenz 7

Melek schaut im TV wie ein Türken verbal in der Fußgängerzone attackiert wird

00:06:55 – 00:08:16

#### Sequenz 8

Melek geht zum Büro für Ausländerbeauftragte wegen ihrer Rückkehrhilfe.

00:08:16 – 00:16:31

#### Sequenz 9

Melek sitzt in ihrer Wohnung, trinkt Kaffee, und liest dann aus dem Kaffeesatz.

Rückblick auf das Leben in Istanbul. Familien gehen am Wasser spazieren...

00:16:31 – 00:19:37

#### Sequenz 10

Berlin. Melek läuft durch die Stadt, und erzählt von ihrer harten Zeit dort.

00:19:37 – 00:21:21

#### Sequenz 11

Melek erzählt wie sie die Türkei verlassen hat um hier zu arbeiten.

00:21:21 – 00:26:19

#### Sequenz 12

Melek besucht das alte Frauenheim von Siemens, wo sie gewohnt hat.

00:26:19 – 00:31:14

#### Sequenz 13

Melek geht in Keller des Hauses, wo sie in einer Kammer gewohnt hat.

00:31:14 – 00:34:55

#### Sequenz 14

Melek erzählt von den Problemen, die ihre Tochter in Deutschland hatte.

00:34:55 – 00:37:14

#### Sequenz 15

Flughafen. Gedrängel, Geschrei, und Chaos am Rückreiseschalter.

00:37:14 – 00:40:09

#### Sequenz 16

Melek besucht die Mc Donalds Filiale in der sie jahrelang gearbeitet hat.

00:40:09 – 00:42:33

#### Sequenz 17

Interview mit einer Freundin von Melek. Sie spricht sehr gut über sie.

00:42:33 – 00:49:50

#### Sequenz 18

Melek verkauft Kissen auf einem Flohmarkt. Die Menschen beachten sie kaum.

00:49:50 – 00:53:36

#### Sequenz 19

Interview mit Melek. Ausländerfeindlichkeit ist der Grund für ihre Rückkehr.

00:53:36 – 00:57:44

Sequenz 20

Melek verkleidet sich als Dorftürken, und geht so durch die Stadt.

00:57:44 – 01:00:09

Sequenz 21

Melek liegt mit anderen Türken im Park. Sie sind unter sich, und haben Spaß.

01:00:09 – 01:01:01

Sequenz 22

Melek spricht über die verschiedenen Schimpfnamen für Türken die sie kennt.

01:01:01 – 01:04:20

Sequenz 23

Interview mit Melek. Sie sagt dass sie sich nicht an Deutschland angepasst hat.

01:04:20 – 01:06:47

Sequenz 24

Melek sitzt mit Freunden im Garten. Diskussion über Deutschtürken.

01:06:47 – 01:10:20

Sequenz 25

Melek telefoniert in einer Telefonzelle mit ihrer Tochter in der Türkei.

01:10:20 – 01:13:08

Sequenz 26

Flughafen. Es herrscht Gedrängel am Rückreiseschalter für Gastarbeiter.

01:13:08 – 01:17:51

Sequenz 27

Interview mit Melek über ihre Erwartungen an die Rückkehr, und Pläne für die Zukunft in der Türkei.

01:17:51 – 01:21:34

Sequenz 28

Rückflug und Ankunft in der Türkei. Voice Over von der Regisseurin. Glückwünsche für Melek. Bilder von Melek und Familie.

01:21:34 – 01:24:20

#### 4.1.5.2 Die Figuren

Melek:

Melek passt schlecht in das Klischee von der unterdrückten türkischen Frau. Sie ist selbstbewusst, klug, realistisch, und hat stets ein Lächeln auf den Lippen. Jahrelang hat sie in Deutschland unter schwierigsten Bedingungen gelebt und gearbeitet. In Kellern, Dachböden, Abstellkammern und Sammelunterkünften musste sie hausen, während sie den Tag über in einer Fabrik, in einer Küche oder als Putzkraft arbeitete. Nach Jahren der erfolglosen Versuche, der Enttäuschungen und Demütigungen und des sich „Anpassenmüssens“ ist diese temperamentvolle Frau schließlich zermürbt. Dabei ist Melek eine aktive Frau voller Lebensmut, die sich mit Humor durchzubeißen und gegen Vorurteile zu wehren weiß. Auf den Ämtern nimmt sie ihre Interessen selbstbewusst wahr, und schreckt nicht davor zurück die Sacharbeiter in ein Streitgespräch zu verwickeln, oder als „Bergtürkin“ verkleidet durch die Fußgängerzone zu laufen, um die deutschen Passanten mit ihrem Erscheinungsbild zu schocken.

Als integriert würde sie sich selber nicht bezeichnen. Auch ein wenig deutsch geworden, ist sie nach all der Zeit in Deutschland ihrer Meinung nach nicht. Sie schaut mit Trauer auf ihre Zeit in diesem Land zurück. Sie hat das Gefühl hier nie wirklich gelebt zu haben, und bereut, überhaupt nach Deutschland gekommen zu sein. Obwohl sie die Rückkehr in die Türkei als ihren sehnlichsten Wunsch beschreibt, der sie Jahre lang motiviert hat durchzuhalten, erfüllt sie die Vorstellung auch mit Angst. Angst vor dem Ungewissen, denn „deutsche Türken“ sind in der Türkei nicht überall wirklich willkommen. Mit riesigen Koffern und unbeirrbarer Zuversicht auf eine bessere Zukunft in der Heimat, lässt sie ihre traurige Vergangenheit endgültig hinter sich.

#### 4.1.5.3 Akt I

Direkt an den Anfang des Filmes, noch vor Meleks Abschied aus Kreuzberg, hat Jeanine Meerapfel ein paar Aufnahmen aus dem damaligen Istanbul gesetzt. Eine Militärpatrouille in der Fußgängerzone, eine arme Frau am Straßenrand und schwer arbeitende Menschen in den Gassen. Ein paar Passanten, die viele Jahre in Deutschland gelebt haben, sagen, sie wüssten nicht recht, wo sie nun hingehören. In der Türkei seien sie durch ihre lange Abwesenheit zu Außenseitern geworden. Für Jeanine Meerapfel scheint Melek nur einer Illusion zu folgen. Einem Wunschbild von einer Türkei, in der sich für sie alles automatisch zum besseren wenden wird. In den Interviews wird schnell klar, dass Melek nur das glaubt, was sie auch glauben will. Wie zum Beispiel beim Kaffeesatzlesen, als sie für ihre Zukunft viel Glück und finanziellen Wohlstand prophezeit. Dabei sieht man nur ihr Gesicht, in dem sich Stolz und Trotz behaupten, aber auch Enttäuschung und Trauer eingefurcht haben.

#### 4.1.5.4 Akt II

Im zweiten Akt folgt Jeanine Meerapfel Melek an diverse Orte, die in ihrem Leben meist eine negative Rolle gespielt haben. Es ist eine Reise in Meleks Vergangenheit in Deutschland. Einige Szenen werden dabei nachinszeniert, wobei die Autorin nicht an allen Originalschauplätzen, wie zum Beispiel bei McDonalds, die auf ihre "Firmenphilosophie" verweisen, drehen darf.

*„Ich habe mich vorher entschieden, dass wir eine Nachinszenierung der Realität machen. Es ist also kein purer Dikumumentarfilm, sondern ein nachinszenierter Dokumentarfilm.“<sup>72</sup>*

- Jeanine Meerapfel -

---

<sup>72</sup> Meerapfel, persönliches Interview, 19.09.2009



Eine wohlmeinende Berliner Geschäftsfrau, die in einem Interview Meleks starken Willen und ihren typisch türkischen Handelstrieb bewundert, beglückwünscht in ihrer Ahnungslosigkeit die Deutschen zu deren Großzügigkeit gegenüber Ausländern. Den Handelstrieb haben ihrer Meinung nach die Deutschen durch die „Zivilisation“ verloren. Jeanine Meerapfel zeigt bewusst diese Dinge, um dem Betrachter Meleks Entscheidung und Gefühlswelt deutlicher zu machen. Wenn Melek sich für den Film als "typische Türkin" verkleidet, nimmt auf den Straßen die Distanz zu ihr schlagartig zu, wie die Kameraperspektive eindrücklich betont. Melek hat einen Schutzmechanismus in Gang gesetzt, um sich vor weiteren Verletzungen zu schützen. So nennt sich Melek eine Kümmeltürkin, und setzt sich demonstrativ auf eine Bank, auf der „Ausländer Raus“ geschrieben steht.

#### **4.1.5.5 Akt III**

Im dritten Akt stellt sich Jeanine Meerapfel die Frage, ob nicht die Ablehnung und der Hass, mit denen die Türken in der Bundesrepublik zunehmend konfrontiert wurden, Melek zu dem illusionären Bild einer heilen Türkei verführt hat. Ein Freund von Melek, den sie interviewt, teilt auch ihre Sorge. Er erzählt, dass die deutschen Türken in der Türkei nicht willkommen sind, da der heimische Arbeitsmarkt dort sehr überfüllt ist. Zudem kommt, dass den deutschen Türken dort nachgesagt wird, die Türkei im Stich gelassen zu haben, als es ihr am schlechtesten ging, und jetzt glauben, wo es in Deutschland für sie zu eng wird, mit offenen Armen empfangen zu werden. Er prophezeit für sie, vom „Regen in die Traufe“ zu kommen. Der Zuschauer bekommt zunehmend den Eindruck, dass Jeanine Meerapfel Melek damit konfrontiert, um sie von ihrer Ausreise abzuhalten. Ohne Erfolg. Nur wenige Stunden später steht sie an

dem völlig überfüllten Ausreiseschalter, der einer Schlachtbank ähnelnd in Szene gesetzt wird. Melek kann endlich nach Hause.

Am Anfang des ersten Aktes ging Melek eine menschenleere Straße hinunter, und entfernte sich dabei von der Kamera und vom Zuschauer. Sie verließ Deutschland. 80 Minuten später im Film, läuft sie eine belebte Straße entlang auf den Zuschauer zu, die Einstellung endet mit einer Großaufnahme ihres Gesichtes. Melek ist angekommen.

#### **4.1.5.6 Kamera und Montage**

Gefilmt wird, wie zu jener Zeit in Deutschland üblich, fast immer vom Stativ. Vor allem in den Interviewsituationen, die sich wie ein Gerüst durch den gesamten Film ziehen, kommt das zur Geltung. Wenn Melek in sich zurückgezogen vor der Kamera sitzt, und von ihrem Leid erzählt, hat das meistens eine ziemlich bedrückende Wirkung auf den Betrachter. Jeanine Meerapfel kann diese statischen Bilder also durchaus zu ihrem Vorteil nutzen.

Durch verschiedene Stilelemente im Schnitt, weißt sie den Zuschauer immer wieder darauf hin, dass die Szene, die sie gerade erzählt, nachinszeniert ist. Mal ist es die Filmklappe, die vor der Szene noch ins Bild ragt, mal ist es eine Stimme aus dem OFF, die sagt: „*Melek, Szene 3, die Erste.*“

*„Ich habe im Schnitt , was ich heute wohl nicht mehr machen würde, eine Klappe vor den inszenierten Szenen gelassen, damit man dem Zuschauer erzählt, wie man erzählen wird. Ich mache quasi einen Vertrag mit ihm, mache ihn zu meinem Partner, und erzähle ihm vorher, was ich mit dem Film intendiere.“<sup>73</sup>*

*- Jeanine Meerapfel -*

---

<sup>73</sup> Meerapfel, persönliches Interview, 19.09.2009

*Die Kümmeltürkin geht* wird nicht linear erzählt. Innerhalb der Erzählung gewährt die Regisseurin dem Zuschauer immer wieder Einblicke in Meleks Zukunft. Die einzelnen Akte werden mit Aufnahmen aus Istanbul umklammert, und lassen den Zuschauer wissen, dass Melek am Ende des Filmes nicht mehr in Deutschland sein wird.

#### **4.1.5.7 Sprache**

Auffällig ist, dass alle Türken in diesem Film schlechtes Deutsch sprechen. Der Betrachter merkt dadurch umso deutlicher, dass sie nicht richtig integriert sind. Ähnlich wie bei *Auf der anderen Seite*, müssen sie, um Sprichworte oder komplexere Wortspiele zu erklären, auf ihren türkischen Wortschatz zurückgreifen. Doch als Melek ihre Tochter in der Türkei anruft, redet sie mit ihr zuerst auf Türkisch, und dann auf Deutsch, um sich mit ihr besser verständigen zu können. Melek ist also, obwohl sie es selber abstreitet, doch ein wenig deutsch geworden.

#### **4.1.5.8 Musik und Ton**

Jeanine Meerapfel unterstreicht ihre Dramaturgie meist mit tragischer Streichermusik. Des Öfteren verzichtet sie aber auch ganz und gar auf die Musik, und lässt den Betrachter mit den Umgebungsgeräuschen, oder gar den tonlosen Bildern alleine. Ein gern benutztes Stilmittel in einem Dokumentarfilm, denn der Betrachter konzentriert sich so nur noch auf das Wesentliche, und zwar die Wirkung des Bildes.

Jeanine Meerapfels Stimme bildet dabei eine Art Leitfaden, der sich durch den gesamten Film zieht. Auf der einen Seite führt sie das Interview mit Melek, und auf der anderen Seite kommentiert die Szenen im O-Ton. Ihre persönliche Beziehung zu Melek bleibt dabei keinem verborgen.

## **4.2 Auf der anderen Seite**

### **4.2.1 Begründung der Filmauswahl**

Wie für die Filme der zweiten Generation üblich, beschäftigt sich *Auf der anderen Seite* sowohl mit dem Leben „zwischen den beiden Kulturen“, als auch mit den traditionsbedingten Konflikten der verschiedenen Generationen. Dabei nutzt Fatih Akin sein Wissen um die beiden Kulturen noch intensiver, als er es in seinen vorherigen Werken getan hat. So erzählt er nicht nur von der Sehnsucht der in Deutschland lebenden Türken wieder in die Türkei zurück zu kehren, sondern auch von der Sehnsucht der in der Türkei lebenden Deutschen wieder nach Deutschland zurück zu kehren.

Auch die generationsübergreifenden Konflikte finden in beiden Kulturen statt. Während sich der türkische Nejat nicht im geringstem mit dem Lebensstil seines Vaters identifizieren kann, versucht auf der anderen Seite die Deutsche, Lotte, sich der Einflussnahme ihrer Mutter zu entziehen.

Integration, Desintegration und soziale Zugehörigkeit spielen in diesem Film keine Rolle. Die Protagonisten haben sich an ihre Gesellschaft angepasst und leben gleichzeitig mit beiden Kulturen. Wie ein automatischer Mechanismus schalten sie zwischen ihnen hin und her, ohne dass es ihnen bewusst ist. Dabei ist es für einen Zuschauer mit türkischem Migrationshintergrund einfacher diese „Reflexe“ zu erkennen. Die Suche nach der eigenen Identität und der persönlichen Bestimmung stehen im Vordergrund, und bilden während des gesamten Filmes die Motivation für das Handeln der Protagonisten.

*„Wer bin ich? Wohin gehe ich? Das sind Fragen deren Antworten ich in meinen Filmen suche.“<sup>74</sup>*

*- Fatih Akin -*

---

74 Akin 2002, o.S

#### 4.2.2 Der Regisseur: Fatih Akin

Akins Eltern kamen Mitte der 60er Jahre aus der Türkei nach Deutschland. Sie arbeiteten in einer Reinigungsfabrik in Altona, wo Fatih am 25. August 1973 geboren wurde, und bis heute noch lebt.

1993 begann Fatih bei der „Wüste Filmproduktion“ als Autor, Regisseur und Schauspieler zu arbeiten. Nach dem Abitur absolvierte er von 1994 bis 2000 das Studium „Visuelle Kommunikation“ an der Hamburger Hochschule für bildende Künste. 1998 debütierte Akin als Spielfilmregisseur mit *Kurz und schmerzlos*, danach folgten mit *Im Juli* (2000) und *Solino* (2002) weitere Regiearbeiten, in denen er jeweils Moritz Bleibtreu die männliche Hauptrolle anvertraute. 2004 gründete Akin zusammen mit Andreas Thiel und Klaus Maeck die Filmproduktionsfirma „Corazón International“, und verfilmte den Spielfilm *Gegen die Wand*, für den er den Goldenen Bären auf der Berlinale 2004, und später den Deutschen und Europäischen Filmpreis erhielt. Als Anerkennung seines Filmschaffens wurde Fatih Akin 2005 in die Jury der Filmfestspiele von Cannes eingeladen, dem wichtigsten europäischen Filmfestival, während er Monate später im Wintersemester 2005/06 eine Gastprofessur an der HfbK annahm. Im selben Jahr veröffentlicht Fatih Akin seinen ersten abendfüllenden Dokumentarfilm *Crossing The Bridge – The Sound of Istanbul*, in dem er über die musikalische Vielfalt Istanbuls berichtet.

2007 drehte er den Spielfilm *Auf der anderen Seite*, für den er bei den 60. Filmfestivals von Cannes einen Preis für das Drehbuch erhielt. Neben weiteren Preisen erhielt *Auf der anderen Seite* den Deutschen Filmpreis in den Kategorien Film, Regie und Drehbuch, den Drehbuchpreis bei der europäischen Filmpreisverleihung 2007 und war als offizieller deutscher Beitrag für den besten nichtenglischsprachigen Film bei der Oscar-Verleihung 2008 vornominiert.

### **4.2.3 Filmographie**

#### Spielfilme:

- 1998: Kurz und schmerzlos (Regie und Drehbuch)
- 2000: Im Juli (Regie und Drehbuch)
- 2002: Solino (Regie)
- 2004: Gegen die Wand (Regie, Drehbuch und Produktion)
- 2007: Auf der anderen Seite (Regie, Drehbuch und Produktion)

#### Dokumentarfilme:

- 2001: Wir haben vergessen zurückzukehren (Regie und Drehbuch)
- 2005: Crossing The Bridge (Regie, Drehbuch und Produktion)

#### Auszeichnungen:

- 1998: Kurz und schmerzlos (Adolf-Grimme-Preis / Bayerischer Filmpreis)
- 2001: Im Juli (Jupiter - Bester nationaler Regisseur)
- 2002: DEFA-Nachwuchspreis.
- 2004: Gegen die Wand (Golden Bär / Deutscher Filmpreis / Europäischer Preis)
- 2007: Auf der anderen Seite (Bestes Drehbuch Filmfestspiele in Cannes)
- 2007: Auf der anderen Seite (Norddeutscher Filmpreis bester Spielfilm)
- 2007: Auf der anderen Seite (Europäischen Filmpreis bester Drehbuchautor)
- 2007: Auf der anderen Seite (Offizieller deutscher Beitrag für eine Nominierung als Bester fremdsprachiger Film für die Oscarverleihung)
- 2008: Auf der anderen Seite (Bayerischer Filmpreis bester Regisseur)
- 2008: Auf der anderen Seite (Deutscher Filmpreis bester Regisseur)

#### **4.2.4 Filminhalt**

Das Drama erzählt in drei abgegrenzten Kapiteln die Geschichten von sechs Menschen, deren Schicksale unmittelbar miteinander verknüpft sind. Der erste Handlungsstrang trägt den Titel „Yeters Tod“. Nejat ist ein türkischstämmiger Germanistikprofessor, dessen Vater Ali eine Beziehung mit Yeter, einer türkischen Prostituierten beginnt. Als diese später bei einem Streit mit Ali zu Tode kommt, beschließt Nejat, Yeters verschollene Tochter Ayten zu suchen. In Istanbul versucht er sie anhand eines Fotos von Yeter ausfindig zu machen. Sein Vater, mit dem er den Kontakt abbricht, verbüßt in Bremen eine Haftstrafe.

Im zweiten Erzählstrang mit dem Titel „Lottes Tod“ erfährt man, dass Ayten eine Politaktivistin ist und in der Hoffnung auf politisches Asyl aus Istanbul nach Deutschland flieht, und ihre Mutter sucht. In einer Uni lernt sie Lotte kennen, die sie gegen den Willen ihrer Mutter bei sich einziehen lässt. Nachdem diese in die Türkei abgeschoben wird, reist Lotte ihr nach, kann der inzwischen Inhaftierten jedoch nicht helfen. Bei einem Besuch in der Haftanstalt bittet Ayten ihrer Freundin, eine auf einem Hausdach versteckte Pistole an sich zu nehmen, und einem Mitglied ihrer politischen Gruppe zu übergeben. Dabei kommt Lotte jedoch ums Leben.

Im dritten und letzten Erzählstrang mit dem Titel „Auf der anderen Seite“ fügen sich die Geschichten zusammen. Lottes Mutter reist nach Istanbul, in der Hoffnung, ihrer Tochter näher zu sein, wenn sie den gleichen Weg geht wie sie. Lotte hat kurz vor ihrem Tod Nejats neu erworbenen Buchladen besucht, was dazu geführt hat, dass er ihr ein Zimmer zur Untermiete anbietet. So kommt es im weiteren Verlauf zu einer Begegnung zwischen ihm und ihrer Mutter, die sich inzwischen um die inhaftierte Ayten kümmert. Kurz bevor das zu ahnende Zusammentreffen der Protagonisten der vorigen Kapitel stattfindet, endet der Film mit einem am Strand auf seinen Vater wartenden Nejat.

## **4.2.5 Filmanalyse**

### **4.2.5.1 Sequenzprotokoll**

#### Sequenz 1

Deutschland. Ali hat mit einer türkischen Prostituierten, Yeter, Sex.  
00:00:00 – 00:05:47

#### Sequenz 2

Nejat sitzt im Zug Richtung Bremen. Er besucht seinen Vater.  
0:05:47 – 00:07:38

#### Sequenz 3

Sie sind beim Pferderennen, und gewinnen. Ali lädt Nejat zum Essen ein.  
00:07:38 – 00:08:52

#### Sequenz 4

Ali fragt Yeter, ob sie bei ihm einziehen möchte. Er würde sie auch bezahlen.  
00:08:52 – 00:10:41

#### Sequenz 5

Fanatische Muslime drohen Yeter mit der Prostitution aufzuhören. Die verängstigte Yeter trifft sich mit Ali, und nimmt sein Angebot an.  
00:10:41 – 00:14:55

#### Sequenz 6

Nejat, Ali und Yeter sind im Garten. Ali bekommt einen Infarkt. Krankenhaus.  
00:14:55 – 00:22:34

#### Sequenz 7

Ali ist wieder zuhause. Er streitet sich mit Nejat, der dann das Haus verlässt.  
00:22:34 – 00:24:26

#### Sequenz 8

Yeter stirbt, als sie beim Streit mit dem Kopf auf die Bettkante fällt. Ali wird ins Gefängnis gebracht.  
00:24:26 – 00:28:22

#### Sequenz 9

Türkei. Yeters Leiche wird aus dem Flugzeug geladen. Nejat steht am Fenster.  
00:28:22 – 00:29:33



#### Sequenz 10

Nejat ist bei Yeters Familie, um sucht ihre Tochter Ayten. Keiner weiß wo sie ist  
00:29:33 – 00:32:56

#### Sequenz 11

Nejat verteilt Flugblätter um Ayten zu finden. Er findet einen deutschen Buchladen in einer kleinen Gasse, und beschließt ihn zu kaufen.  
00:32:56 – 00:39:06

#### Sequenz 12

Demonstration der PKK auf den Strassen von Istanbul. Ein Polizist wird von der Menge verprügelt. Ayten schnappt sich seine Pistole, und versteckt sie auf einem Dach. Die Polizei sucht sie.  
00:39:06 – 00:43:44

#### Sequenz 13

Ayten flieht mit falschem Pass nach Hamburg.  
00:43:44 – 00:45:38

#### Sequenz 14

Bremen. Ayten sucht ihre Mutter. Findet sie aber nicht.  
00:45:38 – 00:47:46

#### Sequenz 15

Ayten lebt in Hamburg auf der Strasse, und treibt sich auf dem Campus rum.  
00:47:46 – 00:49:07

#### Sequenz 16

Ayten lernt Lotte kennen. Sie lässt sie bei ihr wohnen. Sie verlieben sich.  
00:49:07– 00: 59:42

#### Sequenz 17

Ayten wird verhaftet und in die Türkei abgeschoben. Lotte reist hinterher.  
00:59:42 – 01:10:22

#### Sequenz 18

Lotte streitet mit ihrer Mutter am Telefon. Susanne will, dass Lotte wieder nach Hause kommt, und ihr Studium weiter führt. Doch Lotte will nicht.  
01:10:22 – 01:12:17

#### Sequenz 19

Lotte findet durch Zufall den Buchladen von Nejat. Er gibt ihr ein Zimmer.  
01:12:17 – 01:15:31

#### Sequenz 20

Ayten ist im Frauengefängnis. Ein ranghöheres PKK Mitglied fordert sie auf, der Organisation die Pistole zukommen zu lassen. Sie droht ihr.  
01:15:31 – 01:16:13

#### Sequenz 21

Lotte besucht Ayten im Gefängnis. Sie sagt ihr wo die Waffe ist.  
01:16:13 – 01:18:54

#### Sequenz 22

Lotte holt die Waffe ab. Ein Schuss löst sich, und Lotte stirbt.  
01:18:54 – 01:25:06

#### Sequenz 23

Ali reist in seinen Heimatort zurück. Susanne nimmt den Sarg entgegen.  
01:25:06 – 01:25:30

#### Sequenz 24

Susanne fliegt in die Türkei. Sie trifft Nejat, und geht mit ihm in seine Wohnung.  
01:25:30 – 01:34:09

#### Sequenz 25

Susanne besucht Ayten im Gefängnis. Sie sichert Ayten Unterstützung zu.  
01:34:09 – 01:40:45

#### Sequenz 26

Nejat erzählt Susanne, dass er seinen Vater finden will.  
01:40:45 – 01:46:00

#### Sequenz 27

Ayten kommt aus dem Gefängnis. Sie trifft sich mit Susanne.  
01:46:00 – 01:48:00

#### Sequenz 28

Nejat ist am Haus seines Vaters und wartet auf ihn. Ende  
01:48:00 – 01:52:33

#### 4.2.5.2 Die Figuren

Nejat:

Nejat ist ein Türke mittleren Alters, der in Hamburg an der Universität Germanistik unterrichtet. Mit seinem Vater Ali, der in Bremen wohnt, trifft er sich nur selten. Ihr Verhältnis ist eher als zurückhaltend zu bezeichnen. Nejat ist ein sehr introvertierter Mensch, der schwer zu durchschauen ist. Er trägt stets eine ernsten und nachdenkliche Mine, wenn er im Zug sitzt, oder durch die Strassen schlendert. Gegenüber seinem Vater benimmt er sich so, wie man es von einem türkischen Sohn erwarten würde. Doch in ihm steckt der ganze Überdruß der zweiten Generation gegenüber dem Traditionalismus der Eltern<sup>75</sup>. Als er nach dem Tod von Yeter in die Türkei reist, um deren Tochter das Studium zu finanzieren, findet er per Zufall in einer Gasse einen deutschen Buchladen, und kauft ihn. In dem daraus resultierenden Gespräch mit seinem Cousin, wird klar, dass Nejat seine Arbeit als Professor in Hamburg aufgeben will, um wieder in der Türkei zu leben. Seine intensive Suche nach seiner eigenen Identität scheint endlich ein Ende zu haben.

Ali:

Ali ist Nejats Vater. Er ist Witwer, und mittlerweile ein alter Mann geworden. Doch das hält ihn nicht davon ab auf Pferderennen zu setzen, und das gewonnene Geld dann im Rotlichtmilieu auszugeben. Als er in einem Bordell Yeter trifft, eine türkische Prostituierte, bittet er sie bei ihm einzuziehen und mit ihm zu leben und zu schlafen, wenn er ihr dafür den durchschnittlichen monatlichen Lohn bezahlt. Er fühlt sich sehr verlassen und alleine. Wenn Nejat ihn in Bremen besuchen kommt, bleibt er allenfalls für einen Tag, und fährt

---

<sup>75</sup> Busche, Andreas 11.03.2004, o.S.

dann wieder zurück. Alis aufbrausende Art, und sein verlangen nach Sex und Alkohol lassen nur vermuten, warum das Verhältnis zwischen ihm und Nejat so distanziert ist. Als Ali aus versehen im Suff Yeter erschlägt, wandert er dafür ins Gefängnis. Als er entlassen wird, will er nur noch eins, wieder in die Türkei.

Yeter:

Yeter ist eine türkische Prostituierte zwischen 40 und 50. Ihre Tochter Ayten, die glaubt, dass sie in einem Schuhgeschäft in Bremen arbeitet, hat sie in der Türkei gelassen, als sie zum Arbeiten nach Deutschland gekommen ist. Doch seit langem kann sie Ayten nicht mehr erreichen, was ihr zunehmend Kummer und Sorge bereitet. Als zwei türkische Islamisten sie durch Zufall als türkische Prostituierte entlarven, und ihr mit Schläge drohen, entscheidet sie sich ihren Job an den Nagel zu hängen, und auf das Angebot von Ali, ihrem Stammkunden, einzugehen. Obwohl sie jahrelang als Prostituierte gearbeitet hat, ist sie eine traditionsbewusste Frau, und bemüht sich für Ali eine gute Lebensgefährtin zu sein, bis sie sich in seinen Sohn Nejat verliebt. Als sie dem betrunkenen Ali daraufhin den vereinbarten Geschlechtsverkehr verweigert, erschlägt er sie.

Ayten:

Ayten ist die Tochter von Yeter. Die politische Aktivistin lebt in Istanbul in einer Wohngemeinschaft mit weiblichen PKK Mitgliedern, während ihre Mutter glaubt, dass sie an der Universität Soziologie studiert. Ihr ist anzusehen, dass sie in ihrem Leben schon viel durchgemacht hat. Sie ist eine sehr starke, eigenständige und politisch engagierte Frau, die keine Furcht davor hat ihren eigenen Weg zu gehen. Als sie auf einer Demonstration der Kurdischen Arbeiterpartei einem auf dem Boden liegenden Polizisten die Pistole abnehmen

kann, flüchtet sie vor rund Hundert mobilisierten Beamten auf ein Häuserdach, wo sie die Waffe versteckt. Als ihre Freundinnen daraufhin verhaftet werden, reist sie unter falschen Namen nach Deutschland. In Hamburg angekommen lässt sie sich auch von den hiesigen Mitgliedern ihrer Organisation nichts sagen, und beschließt auf eigene Faust ihr Glück zu suchen. Als diese harte Frau dann auf die zärtliche und mitfühlende Lotte trifft, verliebt sie sich sofort.

Lotte:

Lotte ist eine sehr naive und gutgläubige Studentin an der Universität in Hamburg. Sie lebt zusammen mit ihrer geschiedenen Mutter in einem Haus im Blankeneser Treppenviertel. Finanziell sind die beiden gut situiert. Als die am Campus rumlungende Ayten sie um etwas Geld fragt, lädt Lotte sie sofort in der Mensa zum Essen ein. Als sie sich dabei in einem Gespräch näher kommen, beschließt sie sich Ayten zu helfen, und lässt sie bei ihr Wohnen. Als sich die beiden in einander verlieben, und Ayten kurze Zeit später aus Deutschland ausgewiesen werden soll, überredet sie ihre Mutter dazu einen Anwalt zu bezahlen. Sie verlieren den Prozess, und Ayten muss in ein türkisches Gefängnis. Lotte schmeißt sofort ihr Studium, und reist ihr nach. Sie verschreibt ihr Leben der Aufgabe, Ayten aus dem Gefängnis zu holen.

Susanne:

Susanne ist Lottes Mutter. Sie ist seit Jahren geschieden, und versteht sich mit ihrem Ex-Mann auch nicht besonders gut. Die unbändige und gutmütige Art ihrer Tochter missfällt ihr sehr. Zu sehr sieht Susanne sich selber in ihr, und versucht Lotte vor den gleichen Fehlern zu bewahren, die sie selber gemacht hat. Als Lotte dann stirbt, begibt sie sich in die Türkei, und versucht ihrer toten Tochter näher zu sein, in dem sie deren Weg weiter geht, und Ayten unterstützt.

#### **4.2.5.3 Akt I**

Dadurch, dass der erste Akt den Namen „Yeters Tod“ trägt, befindet sich der Zuschauer von Beginn an in der Rolle des „allwissenden Betrachters“. Mit der Gewissheit, dass die Protagonistin unweigerlich ihrem Schicksal entgegensteuert, nimmt er hilflos daran Teil, wie sie mit aller Kraft versucht das Unvermeidliche zu verhindern. Er wird, wie Fatih Akin es beschreibt, zum „stillen Komplizen“, der den Protagonisten immer einen Schritt voraus ist. So erfährt der Zuschauer zum Beispiel, dass Ayten, die so innig und zeitaufwendig von Nejat in der Türkei gesucht wird, bereits schon Wochen zuvor in einer seiner Vorlesungen gesessen hat. Für den Beobachter ist sie so nah, und für den Protagonisten so fern.

#### **4.2.5.4 Akt II**

Auch der Titel des zweiten Aktes, „Lottes Tod“, birgt für den Zuschauer eine unheilvolle Botschaft. Die Rolle des „stillen Komplizen“ spitzt sich immer weiter zu. Als Nejat und Yeter aus dem Krankenhaus kommen, und in der Bahn nach Hause sitzen, fahren Lotte und Ayten, die gerade mit dem Auto auf den Weg nach Bremen sind um Yeter zu suchen, genau neben ihnen her. Ein kleiner Blick zur Seite würde reichen, und Yeter müsste nicht sterben. Doch sie sehen sich nicht. Spätestens als Lotte Jahre später nach Istanbul reist, und sich auf der Suche nach hilfreicher Lektüre für Aytens Gerichtsverhandlung in Nejats Buchladen verirrt, kann es der Betrachter kaum noch aushalten. Sie heftet ihre Wohnungsanzeige genau neben das Flugblatt mit Yeters Gesicht drauf, welches Nejat aufgehängt hat um Ayten zu finden. Leider hatte Nejat kein Foto von Ayten, und leider wurde Lotte verboten irgendjemandem Aytens richtigen Namen zu sagen. Wieder kann der machtlose Betrachter nicht ins Geschehen eingreifen, und wieder kann er die Tragödie nicht verhindern. Diese beiden

Menschen, die eigentlich nur wegen der Suche nach Ayten nach Istanbul gekommen sind und jetzt sogar in der selben Wohnung schlafen, wissen nichts von dem gemeinsamen Schicksaal das sie teilen, und werden es auch nie erfahren. Zudem beginnt auch der zweite Akt mit einer öffentlichen Demonstration einer örtlichen Arbeiterpartei. Nur diesmal nicht in Deutschland, sondern in der Türkei.

#### **4.2.5.5 Akt III**

Der Titel des letzten Aktes, „Auf der anderen Seite“, in Verbindung mit den Eröffnungsbildern von Lottes Sarg, der aus dem Flugzeug geladen wird, weckt bei dem Betrachter noch einmal die Hoffnung, dass sich nun die verschiedenen Teile für die Protagonisten zu einem Ganzen zusammenfügen werden.

Lottes Mutter steht am Flughafenschalter genau neben Ali, der seine Zeit im Gefängnis abgesessen hat, und jetzt zurück in sein Heimatdorf in die Türkei will. Hätte Ali nicht Aytens Mutter im Streit erschlagen, würde Lotte jetzt noch leben. Doch all das weiß sie nicht. Stattdessen begibt sie sich jetzt in Istanbul auf den Weg ihrer Tochter, wobei immer deutlicher wird, dass Lotte sich eigentlich eher auf den Weg ihrer Mutter begeben hat. Es wird dem Zuschauer langsam klar, dass Mutter und Tochter, die den ganzen Film nur gestritten haben, sich ähnlicher waren, als sie sich jemals hätten eingestehen können. Konflikt der Generationen, nur diesmal eben „auf der anderen Seite“.

Entgegen der gesäten Hoffnung bleiben die Protagonisten bis zu Ende unwissend. Als Ayten in Nejats Buchladen geht, ist der nicht mehr da, genau so wenig wie das Flugbild an der Pinwand mit dem Gesicht ihrer Mutter drauf. Nejat hat die Hoffnung aufgegeben, genau so wie der Zuschauer. Doch dadurch dass die Protagonisten zum ersten Mal ihren Schmerz loslassen, erfahren sie am Ende doch noch ihre Katharsis.

#### 4.2.5.6 Kamera und Montage

Dafür, dass das Bild fast immer sehr still und statisch wirkt, und oft von einem Stativ aus aufgenommen wurde, setzt Akin vor der Linse um so mehr auf bewegende Elemente. Ob im Zug, beim Pferderennen oder bei Neجاتs Reise mit dem Auto quer durch die Türkei. Die Protagonisten verharren regungslos, während das Leben an ihnen vorbei zieht. Auch strotzt das Bild von gegensätzlichen Bewegungen, wie zum Beispiel in der Anfangssequenz oder auf der Fähre. Akin unterstreicht damit einmal mehr die innere Unruhe und Zerrissenheit seiner Charaktere, denen er in seinen sehr langen und meist weitwinkligen Einstellungen ungewöhnlich viel Freiraum zur Entfaltung gibt. Stilistisch orientiert er sich dabei am Neorealismus.

*„Es geht um Bewegung. Die erste Einstellung des Films ist schon eine Gegenbewegung. Der Kameramann sagte, wir sollten das wie bei Antonioni machen, wir schwenken von der Bude auf die Tankstelle, und das Auto mit dem Helden fährt entgegen der Kamerabewegung ins Bild. Das setzt sich im ganzen Film fort.“<sup>76</sup>*

- Fatih Akin -

Die Geschichte wird nicht linear, und aus mehreren Perspektiven erzählt. Mal befindet sich der Zuschauer in der Zukunft, mal in der Gegenwart, und dann wieder in der Vergangenheit. Dabei weiß er immer mehr als der Protagonist zu jenem Zeitpunkt. Umklammert werden die einzelnen Akte von Fragmenten aus Neجاتs Reise in das Dorf seines Vaters. Akin löst die Szenen in sehr wenigen Einstellungen auf. Schnelle Schnittreihenfolgen entstehen dadurch nur sehr selten.

---

<sup>76</sup> Akin 2002, o.S



#### **4.2.5.7 Sprache**

Gesprochen wird in *Auf der anderen Seite*, wie für Filme von Fatih Akin üblich, Deutsch, Türkisch und „Deutsch-Türkisch“. Diese eigentümliche Sprache zeigt sich zum Beispiel immer dann, wenn die Türken sich untereinander auf Türkisch unterhalten, und nicht wissen wie ein Wort heißt, das sie gerade benutzen wollen. Also wird kurzerhand auf den deutschen Wortschatz zurückgegriffen. Auch wechseln die Protagonisten beliebig in ihren Gesprächen zwischen beiden Sprachen hin und her, wenn sie gerade das Gefühl haben, ihren Standpunkt so besser deutlich zu machen. Meist werden dann in einem deutschen Satz türkische Umschreibungen oder Sprichworte eingebaut, die auf Deutsch zu erklären viel zu umständlich wären. Manchmal führt das aber auch zu Verwirrung. Als Nejat mit seinem Vater im Garten sitzt, und in einer Sportzeitung rumblättert, erzählt dieser ihm von einem Rennpferd, auf das er setzen möchte. Doch er spricht den englischen Namen des Pferdes mit einer türkischen Betonung aus, so das Nejat zunächst Schwierigkeiten hat das Pferd zu finden. Als er des Rätsels Lösung findet, muss er schmunzeln.

#### **4.2.5.8 Musik und Ton**

Wenn Akin die Dramaturgie seinen Szenen musikalisch unterstützt, dann ist meistens sehr tragend, instrumentell und vor allem orientalisch. In Verbindung mit den meist statischen Bildern unterstützt das den Gemütszustand des jeweiligen Charakters, welcher meist nachdenklich oder in sich gekehrt ist.

Sowohl der Vorspann, als auch der Abspann des Filmes sind nicht mit Musik unterlegt. Wie so oft im Film, sind nur die natürlichen Geräusche des Umfeldes zu hören. Mal ist es das zirpen der Grillen, mal die Kulisse einer belebten Strasse, oder die Wellen des Meeres. Auf diese Art und Weise, wird der Zuschauer mit den Protagonisten und ihren Gedanken alleine gelassen.

### **3.3 „Chiko“**

#### **3.3.1 Begründung der Filmauswahl**

Die Auswahl an „deutsch-türkischen Filmen“ aus der dritten Generation ist bis dato noch nicht besonders groß oder namenhaft. Özgür Yildirims *Chiko* hat es dabei von allen zur größten Anerkennung in der Öffentlichkeit gebracht. Die Protagonisten sind zum größten Teil Türkisch, wobei ihre Nationalität und ihre Herkunft in der Geschichte keine tragende Rolle spielt. Vielmehr versucht der an dem amerikanischen Genrefilm orientierte Thriller an amerikanische Filmgrößen wie *Scarface* und *Meanstreets* anzudocken. Die Geschichte, und nicht die kulturelle Aufarbeitung stehen hier im Vordergrund. Der Film wäre immer noch derselbe, auch wenn die Protagonisten italienisch, schwedisch oder deutsch wären.

#### **3.3.2 Der Regisseur**

Özgür Yildırım wurde am 12. September 1979 in Hamburg/Dulsberg geboren. Er entstammt aus einer türkischen Gastarbeiterfamilie. Mit 11 Jahren begann er Geschichten zu schreiben. Im Alter von 14 Jahren veröffentlichte Yildırım sein erstes Buch: den Horrroman *Graue Nächte* (1993). Nach seinem Schulabschluss studierte Yildırım Regie an der Hamburg Media School. Erste Kurzfilme des laut Fatih Akin „talentiertesten deutschen Jungregisseurs“ wurden zum Teil mit Preisen ausgezeichnet, so *Alim Market* (2004).

Im Jahr 2007 drehte er seinen ersten abendfüllenden Spielfilm *Chiko*, zu dem er auch das Drehbuch schrieb. Dies erhielt 2008 den Drehbuchpreis bei den Nordischen Filmtagen in Lübeck. Der Film wurde auf der Berlinale 2008 uraufgeführt und ein Jahr später in vier Kategorien für den Deutschen Filmpreis nominiert, darunter in der Kategorie Bester Spielfilm. Yildırım selbst erhielt erneut einen Preis für sein Drehbuch.

### **3.3.3 Filmografie**

#### Kurzfilme:

2002: Der nötige Schneid

2003: Liebe auf Türkisch

2004: Alim Market

#### Spielfilme:

2008: Chiko

#### Auszeichnungen:

2008: Chiko (Spezialpreis der Jury, Deutsch-Türkisches Filmfestival Nürnberg)

2008: Chiko (Junger Löwe, Filmfestival Hachenburg)

2008: Chiko (Bestes Drehbuch, Nordische Filmtage Lübeck)

2009: Chiko (Deutscher Filmpreis Bestes Drehbuch)

2009: Chiko (Deutscher Filmpreis Bester Schnitt)

### **3.3.4 Filminhalt**

Der Film handelt von Drogenkriminalität in Hamburg. Im Mittelpunkt der Handlung stehen Chiko und dessen bester Freund Tibet. Sie träumen davon, eine große Karriere im Drogenmilieu zu machen und so zu Ehre und Reichtum zu kommen. Brownie, ein vermeintlicher Musikproduzent, der hauptsächlich Drogenhandel und Prostitution betreibt, ist selbst schon eine große Nummer auf dem Kiez, und führt Chiko in die Drogenszene ein. Zunächst sollen Chiko und Tibet für ihn einige Kilo Marihuana verkaufen. Tibet zweigt sich jedoch vom Vorrat etwas ab und verkauft dieses auf eigene Rechnung. Als Brownie das erfährt, ist er alles andere als erfreut. Zur Strafe foltert er ihn in seinem

Werkkeller, und haut ihm mit dem Hammer einen Nagel in den Fuß. Chiko sinnt auf Rache für seinen besten Freund, lässt die Gelegenheit dazu aber verstreichen, als Brownie zu ihrem Treffen mit seiner Familie auftaucht. Stattdessen nimmt er sein Angebot an, in den weitaus lukrativeren Kokainhandel einzusteigen. Das ist der Beginn eines rasanten Aufstiegs. Chiko leistet sich eine große Wohnung, ein teures Auto und ein eigenes Restaurant. Auf Chikos Bitte hin entlässt Brownie sogar die Prostituierte Meryem aus seinen Diensten. Meryem, in die Chiko sich verliebt hat, zieht in Chikos Wohnung ein.

Tibet hingegen, mit dem Chiko keinen Kontakt mehr hat, lebt immer noch bei seiner Mutter und ist noch tiefer in den Drogensumpf abgestürzt. Dennoch sinnt er auf Rache für das, was Brownie ihm angetan hat. Er lauert ihm auf um ihn zu erschießen, was ihm aber nicht gelingt. Daraufhin verlangt Brownie, der mit dem Schrecken davongekommen ist, dass Chiko seinen besten Freund tötet, um ihm so seine Loyalität zu beweisen. Chiko lässt sich zum Schein darauf ein, versteckt Tibet in einer Moschee, und verspricht für ihn auf seine Mutter aufzupassen. Brownie, der erfährt, dass Tibet noch lebt, schickt seine Schläger zu dessen Mutter, um von ihr zu erfahren wo er sich aufhält. Da sie nichts von den Machenschaften ihres Sohnes weiß, prügeln die Schläger die Frau, die auch für Chiko wie eine Mutter ist, zu Tode. Nachdem er Tibet die Nachricht vom Tod seiner Mutter mitgeteilt hat, fährt Chiko zu Brownie und erschießt ihn in Gegenwart von dessen Frau und Kind. Zunächst will Chiko alleine flüchten, entschließt sich dann aber dazu zu Tibet zu fahren, um ihn mitzunehmen. Bevor Chiko aber seinem Freund, der vor Trauer und Schmerz dem Wahnsinn nahe ist, die Nachricht von der vollzogenen Rache mitteilen kann, zückt Tibet ein Messer und tötet Chiko, der in seinen Augen Schuld an dem Tod seiner Mutter hat.

### **3.3.5 Filmanalyse**

#### **3.3.5.1 Sequenzprotokoll**

##### Sequenz 1

Chiko, Tibet und Curly verprügeln Dealer, und beansprucht sein Gebiet.

00:00:00 – 00:02:06

##### Sequenz 2

Sie besuchen Tibets Mutter im Krankenhaus. Sie braucht eine neue Niere.

00:02:06 – 00:04:31

##### Sequenz 3

Chiko und Tibet ziehen einen Dealer ab.

00:04:31 – 00:08:33

##### Sequenz 4

Chiko fährt mit dem Bus. Er schaut aus dem Fenster, und sieht sein Traumauto.

00:08:33 – 00:09:03

##### Sequenz 5

Chiko wird zu Brownie dem Drogenboss gebracht. Chiko will einen Job von ihm, Brownie, gibt ihm eine Wohnung, aus der er Gras verticken soll.

00: 09:03 – 00:13:43

##### Sequenz 6

Chiko hört Meryem, eine türkische Nutte, aus der Nebenwohnung. Stöhnen.

00:13:43 – 00:18:24

##### Sequenz 7

Tibet nimmt sich heimlich Gras aus den abgewogenen Beuteln, und vertickt es.

00:18:24 – 00:20:07

##### Sequenz 8

Chiko und Meryem gehen essen. Sie verstehen sich gut. Dann haben sie Sex.

00:20:07 – 00:22:07

##### Sequenz 9

Brownie foltert Tibet im Keller, weil er Gras aus den Tüten genommen hat,

00:22:07 – 00:27:18

#### Sequenz 10

Chiko will Rache, trifft sich mit Curly, und überredet ihn mit zu machen.

00:27:18 – 00:30:46

#### Sequenz 11

Chiko parkt vor Brownies Restaurant, und geht rein. Doch als er sieht, dass dieser mit seiner Familie da ist, kann er ihn nicht erschießen. Brownie, rät ihm sich von Tibet zu trennen, und führ ihn Koks zu verkaufen. Chiko willigt ein.

00:30:46 – 00:37:17

#### Sequenz 12

Tibet ist sauer auf Chiko und fühlt sich verraten. Sie streiten sich.

00:37:17 – 00:38:00

#### Sequenz 13

Chiko trifft sich mit Tonton, dem Koksbeauftragten von Brownie. Er erklärt Chiko wie man Koks streckt und schmuggelt.

00:38:00 – 00:40:00

#### Sequenz 14

Tibet dröhnt sich zu, und verfolgt Brownie. Als Tibet auf Brownie schießen will, sieht er Chiko. Die beiden schauen sich in die Augen. Dann haut Tibet ab.

00:40:00 – 00:46:15

#### Sequenz 15

Chiko und Tibet streiten sich. Ein Schuss löst sich, und Curly wird getroffen.

00:46:15 – 00:48:15

#### Sequenz 16

Die Jungs sind im Krankenhaus

00:48:15 – 00:49:12

#### Sequenz 17

Chiko sagt Meryem dass er sie liebt.

00:49:12 – 00:51:41

#### Sequenz 18

Chiko und Tonton machen einen Koksdeal. Der geht schief, Tonton stirbt.

00:51:41 – 00:55:42

#### Sequenz 19

Chiko fragt Meryem, ob sie zusammen leben wollen. Sie sagt ja.

00:55:42 – 00:58:18

#### Sequenz 20

Chiko übernimmt Koksgeschäft, zieht mit Meryem zusammen, kauft Traumauto.

00:58:18 – 01:00:30

#### Sequenz 21

Tibet schießt auf Brownie und rast davon.

01:00:30 – 01:03:10

#### Sequenz 22

Chiko besucht Brownie zuhause. Brownie will, dass Chiko Tibet umbringt.

01:03:10 – 01:05:13

#### Sequenz 23

Chiko bringt Tibet in die Moschee, damit er in Sicherheit ist.

01:05:13 – 01:08:50

#### Sequenz 24

Brownie, der mitbekommen hat, bricht mit Chiko.

01:08:50 – 01:09:57

#### Sequenz 25

Brownies Schläger verprügeln Tibets Mutter. Sie stirbt.

01:09:57 – 01:13:31

#### Sequenz 26

Chiko geht zu Tibet in die Moschee, und erzählt es ihm. Tibet bricht zusammen.

01:13:31 – 01:15:07

#### Sequenz 27

Chiko fährt zu Brownie nach Hause, und erschießt ihn.

01:15:07 – 01:17:43

#### Sequenz 28

Er fährt zurück in die Moschee, um Tibet abzuholen. Doch der macht ihn für den Tod seiner Mutter verantwortlich, und ersticht ihn. Ende.

01:17:43 – 01:25:20

### 3.3.5.2 Die Figuren

Chiko:

Isa, der den Spitznamen Chiko trägt, ist ein kleiner Gangster, der nach ganz oben will. Zu seinen Eltern hat er keinen Kontakt mehr. Sein Vater ist wieder in der Türkei, und seine Mutter lebt bei ihrer Schwester. So kommt es, dass er eine innigere Beziehung zu der Mutter seines besten Freundes Tibet hat, die für ihn, wie er selber sagt, auch seine Mutter ist. Er hat eine uneheliche Tochter, die er so gut wie nie sieht, und für die er auch keinerlei Verantwortung übernehmen will. Er vergisst ihre Geburtstagsparty, und taucht dann auch noch ohne Geschenk auf. Doch seine ehemalige Lebensgefährtin kennt ihn schon so gut, dass sie ein Geschenk für ihn gekauft hat, um vor der kleinen Aylin das Bild des guten Vaters zu wahren. Chiko hat einen großen Traum, aber Aylin und deren Mutter kommen nicht darin vor. Er will eine große Nummer im Drogengeschäft werden.

Ohne jemand anderem Respekt zu zollen, reißt er sich mit Tibet, ein Drogenrevier nach dem anderen unter den Nagel, wobei er sich von nichts und niemandem aus der Bahn werfen lässt. Selbst als Tibet von Brownie, Chikos neuem Gangsterboss gefoltert wird, zieht er das Geschäft der Rache vor. Es kommt zum Bruch zwischen den beiden. Berauscht von Macht und Geld, vergisst Chiko wer seine wahren Freunde sind, und vor allem wer er war. Der Mann der er vorher war, Isa, ist er nicht mehr.

Doch als Tibets die Rache in die eigene Hand nehmen will, und dabei in Brownies Fadenkreuz gerät, besinnt sich Chiko wieder langsam auf seine alten Wurzeln, und versucht Tibet vor Brownie zu verstecken. Als dieser dann Tibets Mutter umbringen lässt, sinnt Chiko auf Rache. Er erschießt Brownie, obwohl er damit, wohl wissend, sein Todesurteil unterzeichnet. Er lässt damit Chiko hinter sich, und wird wieder zu Isa.



Tibet:

Tibet ist eine gescheiterte Persönlichkeit. Vor geraumer Zeit noch drogenabhängig, scheint für ihn das Leben gerade wieder in den Fugen zu laufen. Doch dann erfährt er, dass seine Mutter eine Niere braucht. Um ihr Leben besorgt, hat er nur ein einziges Ziel. Genug Geld für eine Niere besorgen, auch wenn das bedeutet von Chikos neuem Boss Drogen zu klauen, und ihn damit in Gefahr zu bringen. Als er von Brownie dafür bestraft wird, sinnt er auf Rache, und verfällt wieder den Drogen. Nach und nach wird Chiko für ihn zu seinem personifizierten Feindbild.

Meryem:

Meryem ist eine Prostituierte, die für Brownie in einer seiner Wohnungen arbeitet. Ihre Mutter, die in der Türkei lebt, lügt sie vor, dass sie in Hamburg studiert. Zu ihrem Vater hat sie gar keinen Kontakt mehr, nachdem dieser angefangen hatte ihre Mutter zu schlagen. Sie hat ein großes Herz und strickt in ihrer Freizeit Kleidung für arme Kinder. Sie verliebt sie sich in Chiko, und die beiden ziehen zusammen. Als dieser sie eines Tages schlägt, verlässt sie ihn.

Brownie:

Brownie ist nicht nur erfolgreicher Musikproduzent und Barbesitzer. Er ist auch unangefochtener „Koks- und Grassbaron“ der Stadt. Als er sich mit Chiko trifft, ist er von seinem selbstbewussten Auftreten so begeistert, dass er ihn gleich für sich arbeiten lässt. Er legt viel Wert auf seine Freunde und Familie, und scheint ein sehr guter Vater zu sein. Doch auf der anderen Seite ist er auch ein eiskalter und abgebrühter Gangster, der nicht davor zurückschreckt andere Menschen zu verstümmeln und umbringen zu lassen.

### **3.3.5.3 Akt I**

Im ersten Akt werden die Charaktere und ihre Sehnsüchte und Träume dem Zuschauer vorgestellt. Als Chiko aus dem Bus heraus bei einem Autohändler seinen Traumwagen sieht, der auch noch auf einem Schild als „der Superknaller der Saison“ angepriesen wird, ist dem Zuschauer schnell klar, dass er nicht aufgeben wird, bevor er dieses Statussymbol besitzt. Gleich in der ersten Szene macht Chiko seine Ziele klar, als er mit Gewalt das Territorium eines anderen Dealers für sich beansprucht. Er versucht dabei einer Wunschvorstellung von sich nachzukommen, in der er ein respektierter und wohlhabender Gangster ist. Sein altes Ich, Isa, versucht er dabei samt seiner unehelichen Tochter und dessen Mutter hinter sich zu lassen. Innerlich trägt er einen Kampf aus, zwischen Isa, dem Mann der er sein sollte, und Chiko, dem Mann der er sein möchte. Als er in das Restaurant geht, um sich an Brownie für die Misshandlung an seinem besten Freund zu rächen, tut er dies nicht, und entscheidet sich stattdessen dafür für den Job, den dieser ihm anbietet. Die Gier nach Macht siegt über die Freundschaft. Isa verliert, Chiko gewinnt.

### **3.3.5.4 Akt II**

Im zweiten Akt ist von Isa keine Spur mehr. Isa ist nun ganz und gar zu Chiko geworden. Seine Wünsche und Träume gehen in Erfüllung. Mit seiner neuen Kleidung, dem weißen Mercedes und der großen Loftwohnung am Hafen lässt er sein altes Leben, und damit auch seine Freunde, endgültig hinter sich. Symbolisch dafür steht die Busfahrt am Ende des ersten Aktes, in der Chiko und Tibet nicht wie am Anfang des Filmes zusammen auf einer Bank sitzen, sondern so weit wie möglich von einander entfernt. Chikos rasanter Aufstieg steht dabei, ähnlich wie bei einer Waage die aus dem Gleichgewicht gerät, in umgekehrter Relation zu Tibets Abstieg. Während Chiko in seinem neuen

Restaurant Champagner aus Kübeln trinkt, und Kokain von den Brüsten seiner neuen Freundin schnieft, verbringt sein verstümmelter und gebeutelter Freund die Abende zuhause bei seiner sterbenden Mutter, und raucht heimlich auf der Toilette Heroin. Die Fallhöhe nimmt immer weiter zu, und es wird schnell klar, dass Neid und Hass nicht mehr lange auf sich warten lassen. Das Schild mit der Aufschrift „One Way“, das man in Tibets Zimmer sieht, als er zugedröhnt die geladenen Pistole unter seinem Bett hervorholt, steht in gewissermaßen symbolisch für die Ausweglosigkeit seiner Situation. Es geht für ihn nur noch in eine Richtung, und zwar nach unten.

#### **4.3.5.5 Akt III**

Im dritten Akt folgt die unvermeidliche Tragödie. Die in den ersten beiden Akten so sorgfältig aufgebaute Fallhöhe, findet jetzt ihren Höhepunkt. Nachdem Tibets Mordanschlag auf Brownie misslingt, lässt dieser in seiner Rachsucht dessen Mutter töten. Isa erkennt jetzt, dass er als Chiko versagt hat. Hätte er sich vor Wochen wie geplant an Brownie gerächt, wäre das alles nicht passiert. Doch für Rache ist es noch nicht zu spät. Chikos letzte Amtshandlung besteht darin, zu Brownies Haus zu fahren, und ihn vor seiner Frau und seinem Sohn zu erschießen. Danach ist er, wie er selber sagt, nicht mehr Chiko, sondern wieder der alte Isa. Sein Ende ahnend, versucht er mit seinem letzten Atemzug der Mann zu sein, der eigentlich in seinem Leben hätte sein sollen. Er besucht seine Tochter noch einmal im Kindergarten, und wirft ihrer Mutter sein gesamtes Geld in den Briefkasten. Von der Einsicht getrieben, ein schlechter Vater gewesen zu sein, versucht er sich Vergebung zu erkaufen. Obwohl Chiko am Ende des Filmes zu seiner Katharsis gelangt, ist es für ihn schon zu spät.

#### **4.3.5.6 Kamera und Montage**

Das Bild ist fast immer in Bewegung, genau wie die Protagonisten. Selten kommt die Kamera mal zur Ruhe, und wenn sie das tut, dann trotzdem aus der Hand heraus, und nie vom Stativ. Dadurch wirken die Bilder zu keinem Zeitpunkt statisch, was die Szenen sehr glaubwürdig und real erscheinen lassen, ähnlich wie in einer Reportage. Es fällt dem Betrachter leichter die Emotionen und Konflikte der Protagonisten zu glauben, denen er sich auf diese Art und Weise näher fühlt. Die zahlreichen Plansequenzen, in denen die Kamera über einen längeren Zeitraum hinter einer Figur hergeht, erleichtern es zusätzlich, sich mit ihr zu identifizieren. Der Zuschauer schlüpft für einen kurzen Moment in dessen Rolle, und nimmt vermeintlich aktiv am Geschehen teil.

Die Montage unterstreicht einmal mehr die Rastlosigkeit und Nervosität der Charaktere. Zum einen erfolgen die Schnitte sehr schnell und dynamisch, und zum anderen ist oft der Ton der nächsten Szene schon zu hören, obwohl man sich optisch noch in der vorherigen befindet. Der Regisseur baut so in seiner Geschichte ein hohes Tempo auf, dem sowohl die Protagonist, als auch der Zuschauer folgen muss.

#### **4.3.5.7 Sprache,**

Auch Özgür Yildirim bedient sich in seinem Film der deutschen, türkischen und „deutsch-türkischen“ Sprache, wobei er sich, was den daraus resultierenden „Slang“ betrifft, auf ein spezielles soziales Milieu fixiert. Chiko und Tibet vermischen durchgehend beide Sprachen. Ihre Sätze fangen oft in einer Sprache an, und hören in der anderen wieder auf. Wörter wie „Digga“, und „Alder“ gehören dabei für sie zum festen Wortschatz. Tibets Mutter kann damit zum Beispiel nichts anfangen. Sie versteht diese Sprache nicht, und denkt das „Digga“ etwas mit „Nigga“ zu tun hat, und etwas Schlechtes bedeutet.

Auffällig ist auch die sehr häufige Benutzung von Schimpfwörtern. Im gesamten Film wird 17-mal „Fotze“, 28-mal „Ficken“ und ganze 39-mal „Scheiße“ gesagt wird. Mit allen anderen Schimpfwörtern zusammen, kommt der Film in etwa auf 150 Benutzungen.

#### **4.3.5.8 Musik und Ton**

In den ersten beiden Akten besteht die Musik zum größten Teil aus HipHop und Jazz, und verursacht beim Zuschauer eine Art „Aufbruchstimmung in bessere Zeiten“. Auffällig ist dabei die Orientierung an den amerikanischen Film. So essen Chiko und Meryem zum Beispiel in einer Hollywoodkantine, während im Hintergrund die passende Musik aus den 60er Jahren zu hören ist. Im letzten Akt hingegen arbeitet Yildirim mit verschiedenen Soundeffekten und Stilmitteln, die dazu dienen, die Tragik der Szenen zu untermalen. So zum Beispiel in der Erschießungsszene von Brownie, wo das panische Geschrei dessen Ehegattin Chiko bis hin in die nächste Szene verfolgt. Die Welt um ihn herum, nimmt er zu diesem Zeitpunkt nur noch als dumpfe Kopie war, die von einem aggressiven Pfeifton dominiert wird. Musik hört man keine mehr. Auch von der Aufbruchstimmung ist nichts mehr zu spüren. Stattdessen macht sich das bedrückende Gefühl der Ausweglosigkeit breit.

## VII. Fazit

Der Dokumentarfilm *Die Kümmeltürkin geht*, nähert sich dem Thema der Migration noch auf eine, für die erste Generation sehr typische Art und Weise; düster, traurig und bedrückend. Die Protagonistin ist geknechtet und zerbrochen, von der deutschen Gesellschaft ausgequetscht, und leer zurück gelassen. Der Film scheint seinerzeit die Intention gehabt zu haben, als Mahnmahl und Weckruf zugleich zu fungieren. Die historische Aufarbeitung steht dabei eindeutig im Vordergrund. Es wird weniger die Geschichte einer Person erzählt, sondern vielmehr das Versagen der damaligen deutschen Ausländerpolitik dokumentiert.

In *Auf der anderen Seite* findet Fatih Akin einen Weg, die Erfahrungen des „Fremdseins“ so zu erzählen, dass sie nicht in erster Linie kulturell bestimmt sind<sup>77</sup>. Das Leben in Deutschland, und die Sehnsucht nach der Heimat nehmen hier einen ganz anderen Stellenwert ein. Es scheint fast so, als würde die eigentliche Sehnsucht nicht aus dem Wunsch resultieren, in der Türkei zu Leben, sondern vielmehr, dort zu sterben. Auch wenn es Melek, genau so wie Ali und Nejat, wieder zurück in die Türkei treibt, tut sie es aus anderen Gründen. Sie fühlt sich in Deutschland nicht willkommen und wehrt sich bis zu letzt gegen jegliche Integrationsversuche. Sie befindet sich am Ende einer Sackgasse, festgefahren in ihrer gesellschaftlichen Opferrolle. Die „Flucht“ in die Türkei, ist für Melek die einzige Lösung. Ali und Nejat hingegen, werden von einer anderen Art von Heimweh getrieben. In Deutschland leben sie, nicht wie Melek, ganz selbstverständlich mit beiden Kulturen. Sie verlassen Deutschland nicht, weil sie sich von der Mehrheitsgesellschaft ausgeschlossen oder unerwünscht fühlen. Es ist so wie der Buchhändler es im Gespräch mit

---

<sup>77</sup> Rebhand, Bernd 26.09.07, o.S.

Nejat beschreibt, bevor er ihm den Buchladen verkauft: *„Ich lebe seit zehn Jahren hier, und auf einmal vermisse ich Deutschland. Ich vermisse die Sprache, obwohl ich hier ja davon umgeben bin....ich weiß auch nicht warum, auf einmal hab ich Heimweh“.*

Im Gegensatz zu Melek, ist Ali recht gut in Deutschland integriert. Er hält sich nicht mehr an die üblichen türkischen Wertevorstellungen. Während Melek zum Beispiel ihre Tochter im Teenager Alter zurück in die Türkei schickt, damit diese nicht von den deutschen Kindern „versaut“ wird, hat Ali keine Skrupel davor, regelmäßig Prostituierte aufzusuchen, und seinen Sohn in einem privaten Gespräch danach zu fragen, ob er gerade eine Frau zum „ficken“ hat. Ali hat sich, genau wie Yeter dazu entschieden, in Deutschland ein Leben zu führen, welches in der Türkei nie akzeptiert werden würde. Sie nutzen geschickt die Vorteile beider Kulturen.

Akin zeigt auf diese Weise nicht nur in welchem hohem Maß die „kulturelle Durchmischung“ mit der Außenwelt vollzogen ist, sondern auch, wie immens die Anpassungs- und Abgrenzungsdifferenzen innerhalb der türkischen Community selbst ausfallen<sup>78</sup>. In *Chiko* hingegen steht hauptsächlich die Geschichte im Vordergrund. Es ist eine universelle Geschichte. Dass Chiko Türke ist spielt dramaturgisch gesehen keine Rolle.

*„Das Chiko Türke ist war eine künstlerische Entscheidung. Dadurch hatte ich eine bessere Identifikation mit der Figur. Genauso hätte er auch Grieche sein, und die Geschichte in Griechenland spielen können. Das wäre der gleiche Film gewesen.“<sup>79</sup>*

- Özgür Yildirim -

---

78 Löser, Claus 2004, o.S.

79 Yildirim, persönliches Interview, 05.09.2009

Der Regisseur flicht zwar ab und an schöne Beobachtungen aus dem deutsch-türkischen Alltag ein, hat aber viel stärker das raue amerikanische Genrekino in sich aufgesogen<sup>80</sup>. Thematiken wie Migration oder Konflikte der Generationen werden nicht behandelt. Generell versucht Özgür Yildirim nicht, mit seinem Film eine mahnende Aussage zu machen, oder mit dem Finger auf eine bestimmte Gruppe zu zeigen. Er versucht nicht die Jugend von den Drogen abzubringen, oder vor der zunehmenden Gewalt zu warnen. Er wollte einfach nur, wie er selber sagt, einen Gangsterfilm im Stile Scorseses machen.

Während in *Auf der anderen Seite* immer wieder der Bezug der Protagonisten zu beiden Kulturen thematisiert wird, ist in *Chiko* eine türkische Sicht auf die Dinge nur sehr selten zu finden. Der einzige Bezug der Protagonisten zur türkischen Kultur, definiert sich durch ihre Sprache. Melek, und alle anderen Türken, die in *Die Kümmeltürkin geht* interviewt werden, sprechen sehr schlechtes Deutsch. Man merkt sehr schnell, dass sie erst mit einem gewissen Alter nach Deutschland gekommen sind, und in ihrem Umfeld hauptsächlich Türkisch reden. Ali hingegen spricht ein etwas besseres Deutsch als Melek, obwohl er auch zur ersten Generation zählt. Wenn er mit Nejat zusammen ist, redet er mit ihm auf beiden Sprachen. Wenn ihm das deutsche Wort nicht einfällt, benutzt er eben das türkische. Nejat, der zur zweiten Generation gehört, ist Professor für Germanistik, und spricht besseres Deutsch als Türkisch. Wenn ihm das türkische Wort nicht einfällt, dann benutzt er das deutsche. In *Chiko* hat sich Deutsch und Türkisch, wie für die Filme der dritten Generation üblich, zu einer eigenen Sprache weiterentwickelt: Deutsch-Türkisch. Sie reden einen Mix aus beiden Sprachen; ihre eigene Sprache, die sehr stark von ihrem sozialen Umfeld geprägt ist. Tibets Mutter kann diese

---

<sup>80</sup> Hanisch, Julian 09.02.08, o.S.



Sprache nicht sprechen. Sie ist nicht in Deutschland geboren, und zweisprachig in diesem Milieu aufgewachsen.

Man merkt wie unterschiedlich diese Filme sind. Sowohl thematisch, als auch stilistisch. *Die Kümmeltürkin geht* und *Chiko* lassen sich kaum noch vergleichen. Das damalige gesellschaftliche Empfinden, dass die Mehrheit der Deutschen gegenüber den Ausländern hatte, und mit welchen Problemen diese konfrontiert wurden, lässt sich für die dritten Generation kaum noch nachempfinden. Zudem hat sich der deutsche Film seit Fassbinder und Co. ebenfalls weiterentwickelt. Wenn man *Die Kümmeltürkin geht* mit *Auf der anderen Seite* vergleicht, wirkt Akins Film wie die logische Weiterführung des in den 70er Jahren entstandenen Genres. Ali ist Melek, nur zwanzig Jahre später, und viel integrierter. Er lebt in einem multikulturellen gesellschaftlichen Gefüge, in dem die verschiedenen Kulturen immer mehr miteinander verschmelzen. *Chiko* lebt auch in einem solchen Gefüge, doch anders als Melek, Ali und Nejat, ist er darin hineingeboren worden. Er wird sich nicht eines Tages nach der Türkei sehnen. Deutschland ist seine Heimat, und in ihr zu leben, ist für ihn selbstverständlich. Das gibt Özgür Yildirim den nötigen Freiraum anders zu erzählen, als es die erste und zweite Generation getan hat. Dabei orientiert er sich an seinen amerikanischen Vorbildern.

*Ich gehe eher in Richtung Genre, da ich auch mit dem amerikanischen Genrefilm aufgewachsen bin.*<sup>81</sup>

- Özgür Yildirim -

---

<sup>81</sup>Yildirim, persönliches Interview, 05.09.2009

## VIII. Ausblick

An dieser Stelle würde ich gerne auf die Werke italienischstämmiger Filmemacher in den USA verweisen, in denen die kulturellen Traditionen der irischen oder italienischen Protagonisten zumeist nur eingesetzt wird, um ihre Glaubwürdigkeit zu stärken, oder ihre Charaktere fassettenreicher zu machen. Meiner Meinung wird sich in Deutschland genau der gleiche Trend bemerkbar machen. In den Geschichten der vierten Generation türkischstämmiger Filmemacher wird die historische Aufarbeitung gar keinen Stellenwert mehr einnehmen. Auch werden diese Türken so weit in die deutsche Gesellschaft integriert sein, dass mehr Bezug zur deutschen Kultur bestehen wird, als zur türkischen. Viele Regisseure der dritten Generation sehen schon jetzt Deutschland als ihre Heimat, und nicht die Türkei.

Der Trend geht immer weiter in fiktive und spannungsgeladene Geschichten, die sich von dem „deutsch-türkischen Film“, wie wir ihn kennen distanzieren. Zu groß ist die Gefahr wie Fatih Akin einen Stempel aufgedrückt zu bekommen.

*„Für mich gab es einen ganz anderen Ansatz, ganz andere Probleme, als in die zweite Generation. Darum erzähle ich lieber Geschichten aus meinem Umfeld. Das wird sich in den nächsten Generationen noch weiter entwickeln, denn Kunst entwickelt sich immer parallel zur Gesellschaft und zur Politik. Je multikultureller die Gesellschaft wird, desto komplexer wird auch das Kino. Ich bin davon überzeugt, dass wir von den nächsten Generationen noch viel krassere Filme sehen werden.“<sup>82</sup>*

- Özgür Yildirim -

---

<sup>82</sup> Yildirim, persönliches Interview, 05.09.2009

## **IX. Literaturverzeichnis**

### 1. Bücher:

Burns, Rob; Turkish-German Cinema, From Cultural Resistance to Transnational Cinema? New York 2006

Farzanefar, Amin; Kino des Orients. Marburg 2005

Finkestein, Kerstin; Eingewandert, Deutschlands Parallelgesellschaft. Berlin 2006

Goldberg, Andreas; Die Deutschen Türken. Münster 2004

Meier-Braun, Karl; Deutschland-Einwanderungsland. Frankfurt am Main 2002

### 2. Hochschulschriften:

Erlap, Aysen; Der neue „deutsch-türkische Film“, Diplomarbeit 2002

Lee, Ju-Bong; Der Wandel im deutschen Film der 90er Jahre. Dissertation 2006

### 3. Sonstige Schriften:

Löser, Claus; Berlin am Bosphorus. In: Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2004

Meier-Braun, Karl; Zuwanderung und Integration. In: Der Bürger im Staat, Nr.4, Baden-Württemberg 2006

Nghi Ha, Kein; Partizipation und Sichtbarkeit von MigrantInnen und Minderheiten in Kunst, Kultur und Medien, Heinrich Böll Stiftung 2000

Seidel, Gabriela; In: Presseheft zu "Der schöne Tag" 2001

### 4. Zeitschriften:

Akin, Fatih; Heimat ist ein mentaler Zustand. In: edp Film, Nr.11, 2002

Dehn, Moritz; Die Türken vom Dienst. In: der Freitag, 26. März 1999

Lederle, Josef; In: Filmdienst 05.2004

Seeßlen, Georg; Das Kino der doppelten Kulturen. In: epd Film, Nr.12, 2000

## 5. Zeitungen:

Akin, Fatih; In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 03.09.2007

Busche, Andreas; In: Die Zeit 11.03.2004

Buß, Christian; In: Die Tageszeitung 15.10.1998

Dehn, Moritz; Die Türken vom Dienst. In: der Freitag, 26. März 1999

Hamdorf, Wolfgang-Martin; In: Die neue Alltäglichkeit 1999

Hanisch, Julian; Der Tagesspiegel 09.02.08

Kettelhack, Angelika. In: Neues Deutschland 27.09.07

Ludin, Malte; In: Frankfurter Rundschau 30.04.85

Martenstein, Harald; In: Der Tagesspiegel 13.05.1999

Nicodemus, Katja; In: Die Zeit 19.02.2004.

Peters, Harald; In: Berliner Zeitung 15.10.98

Rebhand, Bern; In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 26.09.07

Rother, Hans Jörg. In: Frankfurter Allgemeine 17.10.98

## 6. Internetquellen:

[www.bpb.de](http://www.bpb.de)

Tessa-Müller, Susanne: Von der Gastarbeiter Anwerbung zum Zuwanderungs-Gesetz. Eingesehen am 22.06.2009

[www.filmportal.de](http://www.filmportal.de)

o.V.: Das „deutsch-türkische“ Kino heute. Eingesehen am 12.08.09

[www.filmportal.de](http://www.filmportal.de)

o.V.: Kino und Migration in der BRD. Eingesehen am 12.08.09

[www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de);

o.V.: Deutsch-türkisches Kino

## 7. Persönliche Gespräche:

Yildirim, Özgür: Persönliches Interview, 05.09.2009

Meerapfel, Jeanine: Persönliches Interview , 19.09.2009

## **X. Erklärung zur selbstständigen Anfertigung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne fremde Hilfe selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Teile, die wörtlich oder sinngemäß einer Veröffentlichung entstammen, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde noch nicht veröffentlicht oder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.“

Diese Erklärung muss datiert werden und unter Angabe des Bearbeitungsortes handschriftlich und eigenhändig vom Prüfling unterschrieben werden.