

SCHÜREN

Muriel Schindler

# ›Deutsch-türkisches Kino‹

Eine Kategorie wird gemacht





Muriel Schindler  
«Deutsch-türkisches Kino»  
Eine Kategorie wird gemacht

Für Ron

### Die Autorin

Muriel Schindler, Dr. phil., freie Wissenschaftlerin, Autorin und Filmemacherin. Magisterstudium der Philosophie, Sprach-, Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaft in Heidelberg, Berlin, Konstanz und Vitoria-Gasteiz. Promotion im Internationalen Promotionsprogramm «Kulturbegegnungen» der Universität Bayreuth. Forschungsschwerpunkte: *Film Festival Research, World Cinema, Migration im Film, Deutscher Film, Narratologie und Reiseliteratur*. Publikationen (Auswahl): «Das Filmfestival Türkei/Deutschland als Plattform für den multikulturellen Dialog», in: Ozil, Seyda / Hofmann, Michael / Dayioglu-Yücel, Yasemin: *Jugendbilder – Repräsentation von Jugend in Medien und Politik*, Türkisch-Deutsche Studien Band 4, Göttingen 2013, S. 169–172; «Laboratorium *Filmfestival Türkei/Deutschland* – Eine Szenarisierung des *deutsch-türkischen Kinos* auf Grundlage der Akteur-Netzwerk-Theorie», in: Klung, Katharina / Trenka, Susie / Tuch, Geesa (Hg.): *Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Marburg 2013, S. 51–61; «Zwei Bestsellerautoren im Spiegel des gegenwärtigen Schweizer Buchmarktes – Interviews mit Lukas Hartmann und Rolf Dobelli», in: Haug, Christine / Kaufmann, Vincent (Hg.): *Bestseller und Bestsellerforschung*, Kodex – Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft, Band 2, Wiesbaden 2012, S. 199–210; *Versuch über Chile – Eine Darstellung in der Empfindsamkeit des Autors Hubert Fichte*, München 2008.

Muriel Schindler

«Deutsch-türkisches Kino»  
Eine Kategorie wird gemacht

**SCHÜREN**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH  
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
© Schüren 2021  
Alle Rechte vorbehalten  
Gestaltung: Erik Schüßler  
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen  
Coverfoto: Zeise Kinos in Hamburg-Ottensen (© Procom Invest GmbH & Co. KG)  
Druck: Booksfactory, Stettin  
Printed in Poland  
ISBN 978-3-7410-0378-3 (Print)  
ISBN 978-3-7410-0124-6 (eBook)

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	9
<b>1 Einleitung</b>	11
1.1 Zum Forschungsgegenstand	11
1.1.1 50 Jahre türkische Migration in Deutschland – Eine Wegmarke	11
1.1.2 Ein «Deutsch-türkisches Kino» macht von sich reden	17
1.1.3 Ein «Migrationskino» als Vorläufer für ein «deutsch-türkisches Kino»	22
1.1.4 Ein «deutsch-türkisches Kino» in Bewegung – Kontemporäre Dynamiken	25
1.1.5 Ein «europäisches Migrationskino» in Bewegung – Komparative Dynamiken	31
1.2 Zur Forschungslage	35
1.3 Zur Methodik	46
1.4 Theoretische Grundlagen, Konzepte und Diskurse	56
1.4.1 <i>Cultural turns, Transkulturalität und Hybridität</i>	57
1.4.2 <i>Postcolonial turn, Postmigration und Transnationalität</i>	60
1.4.3 <i>Spatial turn, Transtopien und Ethnoscapes</i>	62
1.4.4 <i>Transmedialität, Film Production Theory und Filmfestival Research</i>	64
1.5 Struktur der Arbeit	68
<b>2 Kartierung der Landschaft: Das Filmfestival Türkei Deutschland</b>	71
2.1 Das Filmfestival Türkei Deutschland als <i>obligatorischer Passagepunkt</i>	71
2.2 Ein «deutsch-türkisches Kino» als lebendige Filmkunst	76

2.3	Filme im Zeichen eines <i>interkulturellen Dialogs</i>	80
2.4	Von soziokultureller Integration zu gesellschaftspolitischer Partizipation	85
2.4.1	Ein engagiertes Festivalteam in Interaktion	87
2.4.2	Eine <i>postmigrantische Perspektive</i> in Zirkulation	91
2.4.3	Eine Erinnerungskultur der Migration	96
2.5	Institutionelle Rahmungen und ( <i>trans</i> -)lokale Praktiken	99
2.5.1	Filmfestivals und Institutionen	99
2.5.2	Das Filmfestival Türkei Deutschland als flüchtige Institution	101
2.5.3	Institutionelle <i>transtopische</i> Verflechtungen	104
2.5.4	Institutionelle <i>translokale</i> Vernetzungen	106
2.5.5	Kommunale Kulturpolitik – Lokale Dynamiken	108
2.6	Ein ‚deutsch-türkisches Kino‘ im Programm des FFTD	110
2.6.1	SENSIN – Eine persönliche Liebeserfahrung	110
2.6.2	WIR HABEN VERGESSEN – Gegen das Vergessen	112
2.6.3	AUS DER FERNE im Fokus der Kategoriendurchlässigkeit	114
2.6.4	LUKS GLÜCK in Interaktion mit seinem Publikum	118
2.6.5	WIR SITZEN IM SÜDEN im Zeichen einer transnationalen Migration	126
2.7	<i>Inter-/transtextuelle</i> und <i>inter-/transmediale</i> Dynamiken	129
2.7.1	Filme im Zeichen der Völkerverständigung und der Menschenrechte	129
2.7.2	<i>Inter-</i> und <i>transmediale</i> Dynamiken im Rahmenprogramm des FFTD	132
2.8	Deutschtürkische Festivalodynamiken über Nürnberg hinaus	135
2.9	Zusammenfassung	138
<b>3</b>	<b>«Das kleine Fernsehspiel» als Wegbereiter</b>	141
3.1	( <i>Trans</i> -)nationale Praktiken der Filmfinanzierung	141
3.2	Die Intentionen des «Kleinen Fernsehspiels»	143
3.3	Institutionelle Weltoffenheit und persönliche Motivation	148
3.4	Deutschtürkische Produktionen des «Kleinen Fernsehspiels»	150
3.4.1	MEIN VATER, DER GASTARBEITER – In der Erinnerung	150
3.4.2	ICH CHEF, DU TURNSCHUH – Humor als <i>transkulturelles</i> Element	154
3.4.3	APRILKINDER – Eine persönliche Familiengeschichte	159
3.4.4	KURZ UND SCHMERZLOS – Ein ‚Genreokino‘ in Zirkulation	161
3.4.5	LUKS GLÜCK – Eine besondere filmische Handschrift	166
3.5	Praktiken und Vernetzungen des «Kleinen Fernsehspiels»	168
3.6	Zusammenfassung	170

<b>4 Der europäische Kulturkanal arte als Koproduzent</b>	173
4.1 Die Filmfinanzierungskriterien und -praktiken von arte	178
4.2 Ein ‹deutsch-türkisches Kino› als Generationsauftrag	180
4.3 Ein ‹europäisches Migrationskino› in Zirkulation	181
4.4 Deutschtürkische Koproduktionen von arte	184
4.4.1 300 WORTE DEUTSCH – Vom Culture-Clash zur ‹Integrationskomödie›	184
4.4.2 DREIVIERTELMOND – Ein ‹deutsch-türkisches Kino› wird evident	186
4.5 ‹Deutsch-türkisches Kino› und ‹Ethno-Comedy›	187
4.6 Zusammenfassung	188
<b>5 Die Film- und Medienstiftung NRW als Förderer</b>	191
5.1 ( <i>Trans</i> -)nationale Praktiken der Filmförderung	191
5.2 Die Intentionen der Film- und Medienstiftung NRW	197
5.3 Die Förderungskriterien der Film- und Medienstiftung NRW	199
5.4 Deutschtürkische Projekte der Film- und Medienstiftung NRW	200
5.4.1 SOLINO – In der Kategoriendurchlässigkeit	200
5.4.2 Von BOY 7 bis VON GLÜCKLICHEN SCHAFEN – In der Vielfalt	201
5.5 Zusammenfassung	206
<b>6 Wüste Film als Produzent</b>	207
6.1 ( <i>Trans</i> -)nationale Praktiken der Filmproduktion	207
6.2 Hamburg, eine Stadt in Bewegung – Verwobene Dynamiken	211
6.3 Die Intentionen der Filmproduktionsfirma Wüste Film	215
6.4 Von Grenzen und Grenzerfahrungen	220
6.5 Deutschtürkische Filmproduktionen aus der ‹Wüste›	222
6.5.1 Von SENSIN bis EINMAL HANS – Filme fürs Publikum	222
6.5.2 GEGEN DIE WAND – Dramaturgie und Intensität im Produktionsprozess	240
6.5.3 TATORTE: FEUERTEUFEL und ZORN GOTTES – <i>Transmediale</i> Bezüge	244
6.6 Zusammenfassung	252
<b>7 Von Corazón International zu Bombero International</b>	255
7.1 Kreative Unabhängigkeit und <i>transnationale</i> Ausrichtung	255
7.2 Corazón-International-Produktionen	258
7.2.1 Von CROSSING THE BRIDGE bis zu DIE ALTEN BÖSEN LIEDER – Hin zu einem ‹transkulturellen› und ‹transnationalen Kino›	258
7.2.2 TAKVA und MIN DÎT – In Interaktion mit einem ‹türkischen› und einem ‹kurdischen Kino›	262
7.2.3 Von SOUL KITCHEN bis BLUTZBRÜDAZ – Universalismus und Lokalkolorit	264

## Inhalt

7.3 THE CUT – Eine Bombero-International-Produktion	270
7.4 Zusammenfassung	274
<b>8 Tschick oder das etwas andere Fazit – On the road again</b>	<b>277</b>
<b>Anhang</b>	
Quellenverzeichnis	293
Interview- und Gesprächsverzeichnis	320
Film- und Fernsehverzeichnis	322
Dank	333

## Vorwort

Die Arbeit an diesem Buch hat mich immer wieder zu großen, zentralen Themen zurückgeführt, eines von ihnen ist Gerechtigkeit. Bis heute ist meine Dissertation damit sehr aktuell geblieben.

Als der Film *AUS DEM NICHTS* (D/F 2017) von Fatih Akin für Deutschland ins Rennen um einen ›Oscar‹ geht, befindet sie sich in ihrer Endphase. Der Thriller erzählt von Katja (Diana Kruger), die bei einem rassistisch motivierten Bombenanschlag ihren Mann Nuri (Numan Acar) und ihren Sohn Rocco (Rafael Santana) verliert. Das Einzige, was ihr in ihrer tiefen Trauer und ihrem unerträglichen Schmerz helfen kann, ist auch hier die Hoffnung auf Gerechtigkeit.

*AUS DEM NICHTS* setzt ein Zeichen, das zutiefst politisch, aber ebenso human und universal ist. In einer Zeit, in der mehr Menschen auf der Flucht vor Krieg, Gewalt und Verfolgung sind als jemals zuvor und die Welt von Katastrophen, Krisen, Epidemien und Terror bedroht wird, gewinnen Fragen nach demokratischen Werten, Akzeptanz, Achtsamkeit und Toleranz eine noch größere Brisanz.

In diesen globalpolitischen, soziokulturellen sowie filmkünstlerischen und -produktionspraktischen Kontexten ist meine Forschungsarbeit zu verorten. Ihr Interesse gilt Filmen, die sich intensiv mit unserem gegenwärtigen Zeitalter auseinandersetzen – mit Sensibilität, Kraft, Ersthafteigkeit, aber auch Leichtigkeit, Unterhaltsamkeit und Humor.

2021 blicken wir auf 60 Jahre türkische Arbeitsmigration nach Deutschland zurück. Von einem ›deutsch-türkischen Kino‹ ist kaum noch die Rede, die Kategorie hat sich zunehmend aufgelöst, wie in dieser Studie beschrieben. Filme werden in anderen Kategorien gedacht, die der Komplexität der heutigen Welt gerechter werden. Auch für dieses Verständnis leistet das Buch seinen Beitrag. Das Filmfestival Türkei Deutschland, das hierbei eine zentrale Rolle spielt, blickt 2020 auf 25. Festivalgeschehen zurück, kann sein Jubiläumsprogramm aber aufgrund

der weltweiten Corona-Pandemie nicht wie geplant umsetzen. 2021 ist eine alternative Variante als Freiluft-Sommer-Kino vorgesehen. Für seine künftige Gestaltung wirkt dieses Buch mit bei der Reflexion bisheriger Umsetzung und Entwicklung neuer Perspektiven.

Die gegenwärtige Zeit führt uns mehr denn je vor Augen, dass wir in einer Welt leben, deren Herausforderungen uns alle gleichermaßen betreffen. So lässt sich dieses Buch ebenso als Studie lesen, die sich dem gesellschaftlichen Zusammenwachsen in seinen filmischen Entwicklungen widmet und für die gegenwärtigen Themen sensibilisiert. Diese verlangen nach gemeinsamen Lösungen, nach Rücksicht und Zusammenhalt, was erst durch Dialog, Empathie und Verständnis füreinander möglich wird.

# 1 Einleitung

## 1.1 Zum Forschungsgegenstand

### 1.1.1 50 Jahre türkische Migration in Deutschland – Eine Wegmarke

«Wer oder was bin ich eigentlich: Deutscher oder Türke?», fragt sich der sechsjährige Cenk Yilmaz (Rafael Koussouris), als ihn beim Fußballspielen weder die deutschen noch die türkischen Mitschüler in ihre Mannschaft wählen. Er stellt die Schlüsselfigur bezogen auf die Identitätsfrage im Film *ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND* (D 2011)<sup>1</sup> dar, der das Kinodebüt der deutschen Filmemacherinnen mit türkischem Migrationshintergrund, Yasemin (Regie und Drehbuch) und Nesrin Şamdereli (Drehbuch), markiert. Die Komödie feiert ihre Premiere am 12. Februar 2011 im Berlinale Palast vor begeistertem Publikum und in der Anwesenheit des Bundespräsidenten Christian Wulff, und es lässt sich mutmaßen, sie hätte ein Bärenkandidat werden können, hätten die Internationalen Filmfestspiele Berlin sie als Wettbewerbsbeitrag nicht außer Konkurrenz gezeigt.<sup>2</sup> Seine Publikumswirksamkeit jedenfalls kann dieser Film weiterführend

1 Gemäß dem Standard im filmwissenschaftlichen und -praktischen Bereich werden alle Filme in dieser Arbeit basierend auf den Angaben der internationalen Internet-Filmdatenbank *Internet Movie Database* (IMDb) bei ihrer Erstnennung mit Regisseur:innen und in Klammern ihrem deutschen Verleihtitel (wenn vorhanden), ihrem Produktionsland und ihrem Erscheinungsjahr angegeben. Bei weiteren Nennungen werden ausschließlich die Filmtitel genannt, zum Teil auch in Kurzform. Gleiches gilt für ihre Nennungen in Fußnoten, hier werden die Regisseur:innen bei Erstnennung jedoch mit in die Klammer gesetzt.

2 Vgl. dpa-Meldung: «Begeisterter Applaus für Einwanderer-Komödie», in: *Mitteldeutsche Zeitung*, 12.02.2011, online.

bestätigen, denn nach erfolgreichem Kinostart am 10. März erobert ALMANYA regelrecht die deutschen Leinwände und schreibt sich mit knapp eineinhalb Millionen Zuschauer:innen als vierterfolgreichster deutscher Kinofilm des Jahres 2011 in die Geschichte ein.<sup>3</sup> Auch rieselt ein warmer Preisregen auf die Filmemacherinnen herab und beschert ihrer Produktion gleich zwei ‹Deutsche Filmpreise›, so eine ‹Lola› in Gold in der Kategorie ‹Bestes Drehbuch› und eine ‹Lola› in Silber in der Kategorie ‹Bester programmfüllender Spielfilm›.<sup>4</sup> Damit wird ALMANYA nicht nur mit der renommiertesten und höchstdotierten Kulturauszeichnung des deutschen Filmschaffens geehrt, auch im europäischen Ausland stößt dieser Film auf breites Interesse.<sup>5</sup> Durch die inländische Presse zirkuliert er als ‹Wohlfühlfilm für alle›<sup>6</sup>, als charmant erzählte Komödie ‹im Stil eines orientalischen Märchens›<sup>7</sup>, wie *Zeit Online* berichtet und weiter ausführt:

Wie gut tut es, dass wir mal lachen dürfen über die Integrationsprobleme türkischer Einwanderer. Dass wir mal durch ihre Augen auf die deutsche Wirklichkeit von damals und heute schauen können – und zwar nicht in einem Problemfilm. Wie heilsam kann eine Komödie sein, weil sie sich löst von den festgefahrenen Meinungen der Integrationsdebatte oder der Furcht vor Islamisten, Ehrenmorden und jugendlichen Intensivtätern muslimischen Glaubens. Der Film ALMANYA zeigt normale Menschen, komisch überzeichnet zwar, aber doch wahrhaftig.<sup>8</sup>

ALMANYA veranschaulicht Entwicklungslinien eines ‹deutsch-türkischen Kinos›, wie sie für diese Forschung von Interesse sind. Der Film erzählt das Leben türkischer Gastarbeiter:innen<sup>9</sup> in Deutschland über drei Generationen hinweg im Genre

3 Vgl. die ermittelten Publikumszahlen der FFA: ‹Jahreshitliste (national) 2011›, online.

4 Vgl. IMDb: ‹Awards› von ALMANYA, online.

5 Vgl. Lumiere – Datenbank für Filmbesucherzahlen in Europa: ‹Zuschauer:innenzahlen in Europa für ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND›, online.

6 Schulz-Ojala, Jan: ‹Migranten wie wir›, in: *Der Tagesspiegel*, 10.03.2011, online.

7 Sadigh, Parvin: ‹Integration zum Lachen›, in: *Zeit Online*, 09.03.2011, online.

8 Ebd.

9 Gemäß dem Sprachleitfaden der Universität Bayreuth werden in dieser Arbeit die angegebenen ‹Empfehlungen für einen geschlechter- und diversitätsgerechten Sprachgebrauch› berücksichtigt (vgl. Universität Bayreuth (Hg.): *Sprachleitfaden der Universität Bayreuth – Empfehlungen für einen geschlechter- und diversitätsgerechten Sprachgebrauch. Beschlossen von der Hochschulleitung, in der Sitzung vom 03.03.2020*, online). Dabei wird in allen Fällen, in denen es möglich ist, aufgrund der Leser:innenfreundlichkeit die vom Schüren Verlag vorgegebene Variante mit Doppelpunkt verwendet, bspw. Regisseur:in. Ebenso werden in Publikationstiteln und direkten Zitaten alle dort verwendeten Schreibweisen und Hervorhebungen übernommen, auch wenn sie von denjenigen abweichen, die sonst in dieser Arbeit verwendet werden. Eine Ausnahme bilden Filmtitel. Diese sind durchgängig, also auch in Publikationstiteln und direkten Zitaten, in Kapitälchen gesetzt.

der Komödie und aus einem versöhnenden Blickwinkel heraus und thematisiert auch die Fragen nach Identität und Heimat in einer neuen Perspektive, indem er die Entwicklungen und Wandlungen von Migration berücksichtigt und die Sicht verschiedener Generationen integriert. Er ist von Bedeutung, da sich diese Arbeit zur Aufgabe gemacht hat, ein Kinophänomen zu erforschen, das seit rund 20 Jahren in einer eigenen Kategorie durch die Gesellschaft, die Medien und die Wissenschaft zirkuliert. Ausgehend vom Ende der 1990er-Jahre, als es erste Aufmerksamkeit auf sich zog, bis ins Jahr 2017, in dem es zwar noch immer Bestand hat, sich jedoch die berechtigte Frage stellt, ob es noch angemessen ist, es als etwas Eigenes abzugrenzen. Wie zeigt es sich in den ersten beiden Dekaden des 21. Jahrhunderts in den Interaktionen unterschiedlicher Akteur:innen<sup>10</sup>, die an seiner Hervorbringung beteiligt sind? So lautet hier die zentrale Forschungsfrage. Sie impliziert auch die Frage danach, welche Werke sich unter diese Kategorie fassen lassen und aufgrund welcher Kriterien. Im Fokus stehen sowohl Prozesse der Formation und Transformation eines ‚deutsch-türkischen Kinos‘ als auch seine kategorienbildenden Elemente. Ausgegangen wird von der Hypothese, dass es eine große Diversität in sich birgt, die sich erst durch die Zusammenführung unterschiedliche Blickwinkel und nicht ausschließlich durch immanente Filmanalysen erschließt.<sup>11</sup> Dadurch lässt sich aufzeigen, was das Konzept eines ‚deutsch-türkischen Kinos‘, ungeachtet seiner Durchlässigkeit und der sich auflösenden kategorialen Grenzen, zu leisten vermag.

In der gewählten Betrachtungsperspektive stellt das Jahr 2011 eine besondere Wegmarke in den Verhandlungen um ein ‚deutsch-türkisches Kino‘ dar, weil in diesem Jahr 50 Jahren türkischer Arbeitsmigration in Deutschland gedacht wird.<sup>12</sup> Dadurch zeigt sich das komplexe Zusammenspiel auf verschiedenen Ebenen besonders augenscheinlich, das in den ersten beiden Dekaden des 21. Jahrhunderts mit dieser Thematik und implizit mit einem ‚deutsch-türkischen Kino‘ verbunden wird.

Beim Thema 50 Jahre türkische Gastarbeitermigration geht es auch immer wieder um eine Bilanz: um ein Erinnern an die Anfänge der Arbeitsmigration nach Deutschland, ein Rekapitulieren der wichtigsten Ereignisse und

- 10 Gemäß dem in dieser Arbeit verwendeten geschlechter- und diversitätsgerechten Sprachgebrauch wird auch der Begriff ‚Akteur‘ trotz seiner theoretischen und methodischen Spezifität im Folgenden mit einer integrierten weiblichen Form als ‚Akteur:in‘ zum Ausdruck gebracht, außer in den feststehenden Begriffen ‚Akteur-Netzwerk-Theorie‘ und ‚Akteur-Welt‘.
- 11 Hierzu genauer siehe das Methodenkapitel 1.3.
- 12 Am 31. Oktober 1961 wurde das Anwerber:innenabkommen zwischen Deutschland und der Türkei unterzeichnet, das die Einwanderung türkischer Arbeitskräfte, der sog. Gastarbeiter:innen, nach Deutschland regeln und zugleich eine der größten Völkerwanderungen der Nachkriegszeit einleiten sollte (vgl. hierzu: Leggewie, Claus: »Unsere Türken. Eine gemischte Bilanz«, in: Ozil, Şeyda et al. (Hg.): *50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland*, Göttingen 2011, S. 11–16; hier: S. 11; vgl. auch: Yano, Hisashi: »Migrationsgeschichte«, in: Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 1–17. u.a.).

um die Einschätzung des heutigen *status quo* im Zusammenleben von Menschen deutscher und türkischer Herkunft in Deutschland.<sup>13</sup>

Das schreiben in diesem Kontext die Herausgeber des *Jahrbuchs Türkisch-deutsche Studien* und widmen dem runden Jubiläum ihre gesamte Jahresausgabe.<sup>14</sup> Auch die Migrationsforscherin Barbara Pusch bezeichnet dieses als «Meilenstein in der Entwicklung Deutschlands zu einem de-facto-Einwanderungsland» und als «Grundlage für die Entwicklung des deutsch-türkischen sozialen Raums»<sup>15</sup>. Zu Beginn der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts kursieren jedoch auch radikale und skeptische Stimmen durch die Bundesrepublik, wie sie sich in den kontroversen Debatten um Integration, Islamismus und den EU-Beitritt der Türkei manifestieren und ihren Höhepunkt in Thilo Sarrazins Buch *Deutschland schafft sich ab* (2010) und seinen rassistischen Thesen gefunden haben.<sup>16</sup> Seit dem Amtsantritt von Staatspräsident Recep Tayyip Erdoğan im Jahre 2014 lassen sich die politischen Entwicklungen in der Türkei mit wachsender Besorgnis verfolgen. Der Putschversuch am 15. Juli 2016 und der daraufhin verhängte Ausnahmezustand, das Verfassungsreferendum vom 16. April 2017 und die vorgezogenen Neuwahlen vom 24. Juli 2018, die den Präsidenten im Amt bestätigten<sup>17</sup>, haben die Lage weiter verschärft, welche Demokratie und Menschenrechte bedroht und damit auch die deutsch-türkische Beziehung.<sup>18</sup> Zu diesem Zeitpunkt erscheint es von besonderer Wichtigkeit, die konstruktive Konsolidierung ihres Austauschs auf politischer, sozialer, kultureller und wissenschaftlicher Ebene nicht außer Acht zu lassen, die durch das Jubiläum anlässlich von 50 Jahren türkischer Arbeitsmigration nach Deutschland befördert wurde und dazu beitragen kann, auch künftig positive Veränderungen anzustreben und wieder eine zukunftssträchtige Richtung einzuschlagen. Sie zeigt sich bei Symposien, Ausstellungen und Konferenzen, die in dieser Zeit besonders prominent auf nationalem und internationalem Parkett stattfinden.<sup>19</sup> Die Akteur:innen, die hier zusammenkom-

13 Ozil, Şeyda et al.: «Vorwort», in: dies. (Hg.): *50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland*, S. 7–10; hier: S. 8.

14 Vgl. Ozil et al. (Hg.): *50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland*, die gesamte Ausgabe.

15 Pusch, Barbara: «Einleitung: Zur transnationalen deutsch-türkischen Migration», in: dies. (Hg.): *Transnationale Migration am Beispiel Deutschland und Türkei*, Wiesbaden 2013, S. 11–27; hier: S. 11.

16 Vgl. Sarrazin, Thilo: *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, München 2010.

17 Diese Information wurde für die Buchpublikation dieser Forschungsarbeit aktualisierend ergänzt.

18 Vgl. zu den Entwicklungen in der Türkei bspw. Bundesarbeitsgemeinschaft Politische Bildung: Dossier «Türkei», online.

19 Vgl. bspw. das Symposium *Von der Türkei nach Deutschland: 50 Jahre Migration*, das am 17.09.2011 im Kongresszentrum Istanbul organisiert wurde, die Ausstellung *50 Jahre Migration – Zeitzeuge Hürriyet*, die im Rahmen der Buchmesse RUHR 2011 stattfand. Auch die Gra-

men, erfassen Kulturkontakt und -transfer als «dynamisches Geschehen»<sup>20</sup>, das neue Formen der Begegnung ermöglicht und die Grenzen zwischen «türkischen» und «deutschen Lebensformen» fließend werden lässt.<sup>21</sup> In diesem Kontext kann auch die heutige Identitätsfrage einer zweiten und dritten türkischen Migrant:innen-generation in Deutschland, wie sie im Film *ALMANYA* gestellt wird, nicht mehr eindeutig beantwortet werden. Vielmehr lassen sich Identitätswürfe zu Beginn des 21. Jahrhunderts als *transnationale*<sup>22</sup> deuten, und es wird über Räume gesprochen, die sich jenseits von Nationalkulturen formen. Aus dieser Perspektive heraus ist ein «deutsch-türkisches Kino» in den vergangenen Jahren vermehrt auf wissenschaftlicher Basis verhandelt worden<sup>23</sup>, wobei an der Schnittstelle von national vs. *transnational* auch Kontroversen erkennbar werden, die mit diesem Phänomen einhergehen, da es bis heute ebenso unter ein «deutsches Kino» gefasst wird. Seine Kategorisierung als «deutsch-türkisches Kino» schafft zudem eine Abgrenzung zu diesem «herkömmlichen» «nationalen Kino». Doch weisen Filme im 21. Jahrhundert zunehmend über nationale Kategorien hinaus. Daran knüpfen filmwissenschaftliche Entwicklungen der jüngsten Zeit an, die nach neuen Begrifflichkeiten und interdisziplinären Denkansätzen suchen, um nicht in der Unlösbarkeit der aufgezeigten Divergenzen zu verharren. Ein Ausweg aus dem Dilemma besteht in der Anerkennung von Uneinheitlichkeit und Mehrdeutigkeit als Nährboden für eine gegenwärtige nationale, europäische, internationale wie auch *transnationale* und globale Kinolandschaft, deren Grenzen und Übergänge fließend geworden sind und die ihr Potenzial gerade aus ihrer Vielfalt schöpft. «Es gibt kein einheitliches deutsches Kino. Das deutsche Gegenwartskino ist vielfältig und es konstituiert sich durch die heterogene Perspektive der verschiedenen Filmemacher und durch die unterschiedlichen Perspektiven, die an ihre Filme herangetragen werden können»<sup>24</sup>, konstatieren Tobias Ebbrecht

duiertenkonferenzen *Interkulturelle Konstellationen im deutsch-türkischen Kontext* vom 8.–10.12.2009 in Paderborn und *Neue Wendepunkte und Reflexionen im deutsch-türkischen Kontext* vom 13.–14.10.2011 in Istanbul oder den Ausbau und die Durchführung der *Deutschen Islam Konferenz* (DIK) der Jahre 2010–2013 kann in diesem Kontext genannt werden. Ebenso die internationale Konferenz *Transnationale Migration am Beispiel Deutschland und Türkei*, die vom 31.10.–02.11.2011 in Istanbul stattfand, organisiert vom Orient-Institut Istanbul in Kooperation mit dem Migrationsforschungszentrum der Istanbul Bilgi-Universität und dem Goethe-Institut Istanbul, ist ein Beispiel für eine der Veranstaltungen, in denen diese 50-jährige deutsch-türkische Migrationsgeschichte gefeiert und bedacht, aber auch kritisch reflektiert wurde.

20 Steinbach, Udo: «Die Türkei und die EU – eine deutsche Perspektive», in: Ozil, Şeyda et al. (Hg.): *Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse*, Türkisch-deutsche Studien, Jahrbuch 2010, Göttingen 2011, S. 13–22; hier: S. 13.

21 Vgl. ebd.

22 Zum Begriff *Transnationalität* siehe Kapitel 4.1.2.

23 Siehe hierzu Kapitel 1.2.

24 Ebbrecht, Tobias / Schick, Thomas: «Perspektiven des deutschen Gegenwartskinos. Zur Einleitung», in: dies. (Hg.): *Kino in Bewegung*, Wiesbaden 2011, S. 11–17; hier: S. 15.

und Thomas Schick, bezogen auf das heimische Filmschaffen. Dieses habe sich aus seinen alten Dichotomien wie ›Autorenkino‹ vs. ›populäres Kino‹ bzw. «unabhängiges, künstlerisches Filmschaffen» vs. «kommerzielle Vermarktbarkeit»<sup>25</sup> gelöst und überschreite seit Ende der 1990er-Jahre sowohl ästhetisch als auch geografisch seine bisher gekannten Grenzen. «Nicht nur die Distribution richtete sich in Folge des Erfolgs von *LOLA RENNT* [(D 1998) unter der Regie Tom Tykwers – jenem Film, der wohl wie kein anderer eine neue Ära des ›deutschen Kinos‹ am Ende der 1990er-Jahre markiert –] international aus. Auch die Filmemacher selbst erkundeten das Leben jenseits der nationalen Entitäten»<sup>26</sup>, erläutern die beiden Filmexperten den Aufbruch eines ›deutschen Kinos‹ ins neue Millennium – und damit auch die Zeit, in der sich ein ›deutsch-türkisches Kino‹ zu etablieren begann – durch neue Entwicklungstendenzen in einem dynamischen Wechselspiel verschiedener Entitäten und Bereiche.<sup>27</sup> «Aber auch innerhalb Europas [als Gesamtes] manifestieren sich widerstreitende Tendenzen, die zwischen Universalismus und Partikularismus pendeln, und dies vor allem im kulturellen Bereich»<sup>28</sup>, erkennt wiederum Thomas Elsaesser bezogen auf ein ›europäisches Kino‹, das in seinen Verhandlungen ebenfalls von Bedeutung ist.<sup>29</sup> Das weltweite Filmschaffen bewegt sich im 21. Jahrhundert in einem Spannungsfeld verschiedener Begrifflichkeiten und Ansichten, die es in der Untersuchung von Filmkulturen zu berücksichtigen gilt.

Auf dieser Reflexionsbasis lässt sich ein ›deutsch-türkisches Kino‹ weder als eindeutige, klar eingrenzbar Kategorie noch ausschließlich aus einer einzigen Perspektive heraus denken. Gerade Begrifflichkeiten wie *Identität*, *Heimat* oder *Ort*, die in der bisherigen Erforschung eines ›Migrationskinos‹ eine Schlüssel-funktion versprochen, spielen zwar auch in der Gegenwart noch eine Rolle, erfordern jedoch die Berücksichtigung ihrer definitiven Wandlungen und Verknüpfungen mit neuen Aspekten, Konzepten und Blickwinkeln. In diesem Zusammenhang vermerkt die Medienwissenschaftlerin Deniz Göktürk, dass sich die Frage nach Heimat bereits im europäischen Kino der 1990er-Jahren weder in der Vorstellung eines statischen Konzeptes noch ausschließlich in Relation zu ›subnationalen Migrationserfahrungen‹ beantworten ließe, sondern ebenso einen Bezug zu institutionellen und internationalen Netzwerken der Filmfinanzierung, -produktion, -distribution und -rezeption verlange, deren *transnationale* Geogra-

25 Ebd., S. 11.

26 Ebd., S. 14.

27 Vgl. ebd., S. 11–14.

28 Elsaesser, Thomas: «Transnationales Kino in Europa: Jenseits der Identitätspolitik. Doppelte Besetzung, Interpassivität und gegenseitige Einmischung», in: Strobel, Ricarda / Jahn-Sudmann, Andreas (Hg.): *Film transnational und transkulturell – Europäische und amerikanische Perspektiven*, München 2009, S. 27–44; hier: S. 27.

29 Vgl. ebd.

fie es zu kartieren gelte.<sup>30</sup> In einem vergleichbaren Ansatz geht diese Arbeit vor, die zeitgenössische Kultur- und Migrationskonzepte und damit einhergehende Begrifflichkeiten in ihren Wandlungen zwar mitdenkt und berücksichtigt, ein «deutsch-türkisches Kino» jedoch vornehmlich anhand einer Kartierung dieser Geografie und die Integration verschiedener interagierender Akteur:innen untersucht. Als solche lassen sich sowohl Menschen als auch Institutionen, Zeichen, Normen, Theorien, Dinge und Artefakte begreifen, die gleichermaßen an seiner Konstituierung beteiligt sind.<sup>31</sup> Im Fokus stehen daher sowohl die Filme selbst, mit ihren formalen, dramaturgischen und narrativen Elemente als auch Regisseur:innen, Autor:innen, Produzent:innen, Agent:innen, Festivals, Kritiker:innen, Zuschauer:innen, Produktionsfirmen, Fernsehsender, Fördereinrichtungen. Es werden also Artefakte ebenso wie Personen, Institutionen und Gesellschaften in ihren Wechselwirkungen betrachtet. Der Blickwinkel wird verstärkt auf die konkrete Filmpraxis gelenkt, die in die Reflexionen miteinbezogen wird.

### 1.1.2 Ein «deutsch-türkisches Kino» macht von sich reden

Erste Aufmerksamkeit zog das Kinophänomen – das sich daraufhin als «deutsch-türkisches Kino» zu etablieren begann – vereinzelt Mitte und verstärkt Ende der 1990er-Jahre auf sich. Der bis heute bekannteste und erfolgreichste deutsche Regisseur mit türkischem Migrationshintergrund, Fatih Akin<sup>32</sup>, drehte nach seinen zwei Kurzfilmen *SENSIN – DU BIST ES!* (D 1995) und *GETÜRKT* (D 1996) mit *KURZ UND SCHMERZLOS* (D 1998) seinen ersten Spielfilm, der gleich mehrere renommierte Preise erhielt, sogar für den «Bundesfilmpreis» nominiert wurde und auf nationalen und internationalen Festivals zu sehen war.<sup>33</sup> Der Film *DEALER* (D 1999), des deutsch-türkischen Regisseurs Thomas Arslan, eine Produktion des «Kleinen Fernsehspiels», der Nachwuchsredaktion im ZDF, lief 1999 bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin im «Forum des jungen Films». Als Eröffnungsfilm der «Panorama»-Sektion erregte das Drama aus dem Berliner Transvestitenmilieu *LOLA + BILIDIKID* (D 1999) des türkischstämmigen Regisseurs Kutluğ

30 Vgl. Göktürk, Deniz: «Anyone at Home? Itinerant Identities in European Cinema of the 1990s», in: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 43, no. 2 (2002), S. 201–212, hier: S. 201.

31 Vgl. hierzu Kapitel 1.3 und die dort angegebenen Publikationen, vgl. auch: Belliger, Andréa / Krieger, David J.: «Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie», in: dies. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, S. 13–50; hier: S. 23.

32 In dieser und den folgenden Identifizierungen (deutsch-türkisch, türkisch- oder kurdischstämmig) zeigt sich die genealogisch-nationale Abstammungslogik, die in dieser Arbeit hinterfragt wird. Um aber auf ihre Problematik hinzuweisen, wird sie zunächst in der bisher gängigen Art und Weise aufgegriffen, die als wesentlich in der anfänglichen Herausbildung und Zirkulation der Kategorie angesehen wird.

33 Vgl. hierzu auch: IMDb: «Awards» von *KURZ UND SCHMERZLOS*, online.

Ataman im gleichen Jahr Aufsehen<sup>34</sup> wie auch der Film APRILKINDER (D 1998) des kurdischstämmigen Autorenfilmers Yüksel Yavuz, der in der Sektion ›Neue Deutsche Filme‹ gezeigt wurde.<sup>35</sup> Die Medien berichten geradezu euphorisch über diese Werke<sup>36</sup>, und der deutsch-türkische Filmemacher, Journalist und Übersetzer Tunçay Kulaoglu<sup>37</sup> betitelt einen Artikel in der Zeitschrift *Filmforum* mit der provokanten Frage: «Der neue ›deutsche‹ Film ist ›türkisch‹? Eine neue Generation bringt Leben in die Filmlandschaft.»<sup>38</sup>

Die meisten Regisseur:innen, deren Filme unter der Kategorie ›deutsch-türkisches Kino‹ verhandelt werden, sind Nachkommen türkischer Einwander:innen, die im Zuge der Arbeitsmigration der 1960er- und 1970er-Jahre<sup>39</sup> das türkische Staatsgebiet<sup>40</sup> verließen und nach Deutschland kamen, um sich und ihren Familien hier eine bessere Zukunft zu ermöglichen. Manche von ihnen wurden bereits in Deutschland geboren. Sie gehören daher einer zweiten, zum Teil auch dritten Migrant:innengeneration an und werden gemeinhin als ›Deutschtürk:innen‹<sup>41</sup>

34 Vgl. hierzu auch: Internationale Filmfestspiele Berlin: «LOLA + BILIDIKID», online.

35 Vgl. hierzu: Internationale Filmfestspiele Berlin: «APRILKINDER», online.

36 Vgl. bspw.: Voigt, Claudia: «Es war einmal in Altona», in: *Der Spiegel / Kultur* 43/1998, S. 260–263; vgl. auch: Kulaoglu, Tunçay: «Kebab und Curry», in: *Jungle World* Nr. 11, 10.03.1999, online; vgl. auch: Gorris, Lothar: «Hexenkessel Hamburg-Altona», in: *Der Spiegel / Kultur extra* 10/1998, S. 19–21.

37 Tunçay Kulaoglu ist Mitbegründer und war langjähriger Kurator des Filmfestivals Türkei Deutschland. Von 2012 bis 2014 war er gemeinsam mit Wagner Carvalho Leiter des postmigrantischen Off-Theaters Ballhaus Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg.

38 Kulaoglu, Tunçay: «Der neue ›deutsche‹ Film ist ›türkisch‹? Eine neue Generation bringt Leben in die Filmlandschaft», in: *Filmforum*, Februar/März 1999, S. 8–12.

39 Es wird gerne vergessen, dass es viele Gründe der Migration nach Deutschland gegeben hat und weiterhin gibt. Zwar kam ein Großteil der immigrierten Tü:innen und Tü:innen dieser Zeit als Gastarbeiter:innen nach Deutschland, jedoch auch aus anderen Gründen wie politische Verfolgung im eigenen Land, Verwandtschaft oder bessere Bildungschancen (vgl. hierzu auch: Pusch: «Einleitung», S. 11–12).

40 Mit dem Attribut ›türkisch‹ wird in dieser Arbeit auf das türkische Staatsgebiet verwiesen und nicht auf eine ethnische Zugehörigkeit. Da einige der Regisseur:innen, deren Filme unter ein ›deutsch-türkisches Kino‹ gefasst und als solches verhandelt werden, kurdischer Abstammung sind, kann das Adjektiv ›türkisch‹ hierzu nur auf eine nationale bzw. territoriale Zugehörigkeit verweisen, was die Verfasserin aufgrund bisheriger Vernachlässigung und fehlender Präzision betonen möchte. So wird der Situation, dass es inzwischen eine größere Anzahl deutsch-kurdischer Filmemacher:innen in Deutschland gibt, wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Ihre Filme werden meist ohne Differenzierung ebenso unter dem Begriff ›deutsch-türkisches Kino‹ verhandelt. Die vorliegende Arbeit nimmt jedoch eine Differenzierung und Präzisierung vor.

41 Der zunächst umgangssprachliche und mit Bindestrich geschriebene Begriff ›Deutsch-Türke‹, wurde inzwischen in den Duden aufgenommen, der die zusammengesetzte Schreibweise ›Deutschtürke‹ favorisiert und unter den Begriff sowohl ›Deutsche türkischer Abstammung‹ als auch ›in Deutschland lebende Tü:innen‹ fasst (vgl. Duden, Definition: «Deutschtürke», online). In dieser Arbeit, in der ein geschlechter- und diversitätsgerechter Sprachgebrauch Anwendung findet, macht der Begriff auch die weibliche Form sichtbar, und so wird folgend der Begriff ›Deutschtürk:innen‹ verwendet. In Anlehnung an die Entwicklung der Schreibwei-

bezeichnet.<sup>42</sup> Viele von ihnen sind (inzwischen) deutsche Staatsbürger:innen und fühlen sich in diesem Land zu Hause. «Wir sind viel deutscher als viele Deutsche», berichtet beispielsweise die deutsche Regisseurin türkischer Herkunft, Buket Alakuş, 2002 in einem Interview, «unsere Wohnungen, unsere Ziele – da gibt es nicht so viele Unterschiede, wie viele früher immer glaubten.»<sup>43</sup> Und die deutsche Schauspieler:in mit türkischem Migrationshintergrund, Idil Üner, stellt in einem *Zeit*-Interview aus dem Jahre 2000 die berechtigte Frage: «Was ist schon türkisch?»<sup>44</sup> Viele von ihnen fühlen sich durch die subnationale Kategorisierung ihrer Filme abgestempelt, weil sie nicht einfach als Künstler:innen wahrgenommen werden, welche «in erster Linie Geschichten erzählen, die sie bewegen und berühren und nicht im Sinne eines «deutsch-türkischen Kinos» entstanden sind»<sup>45</sup>. Diesem zentralen Aspekt – der sich zum Teil in widersprüchlichen Stimmen äußert – geht die vorliegende Arbeit nach. Von Wichtigkeit ist, dass ein «deutsch-türkisches Kino» nicht per se existiert, sondern eine Kategorie bezeichnet, die durch Zuschreibung geschaffen wird. So lassen sich auch Filme hierunter fassen, deren Regisseur:innen nicht türkischer Herkunft sind, die jedoch durch ihre Sujets einen Bezug zur Migration schaffen. An dieser Stelle lässt sich beispielsweise auf das Kinodebüt *SCHATTENBOXER* (D 1992) des deutschen Regisseurs, Drehbuchautors und Kriminalschriftstellers – ohne türkischen Migrationshintergrund, müsste es dann der Korrektheit halber heißen – Lars Becker verweisen. Auch lässt sich sein zweiter Kinofilm *KANAK ATTACK* (D 2000) einbringen, zu dessen Drehbuch der Roman *Abschaum – Die wahre Geschichte von Ertan Ongun* (1997) des bekannten deutschen Schriftstellers türkischer Herkunft, Feridun Zaimoğlu, die Vorlage lieferte. Die Komödie *KEBAB CONNECTION* (D 2004) des deutschen Filmemachers Anno Saul – ebenfalls nicht türkischer Herkunft –, die in Hamburgs multikulturellem Stadtteil Sternschanze spielt und an deren Drehbuch Fatih Akin mitgeschrieben, kann hier genannt werden. Der Kinofilm *DIE FREMDE* (D 2010) lässt sich hier ebenfalls aufführen, dessen Regisseurin Feo Aladağ zwar mit Züli Aladağ, einem deutschen Filmemacher türkischer Herkunft, verheiratet ist, selbst aber aus Österreich stammt. Es zeigt sich bereits an dieser Stelle, wie vielschichtig und komplex sich das Phänomen präsentiert. Die Komödie *DREI VIERTEL MOND*

se des Begriffs «Deutschtürke» im Duden müsste «deutsch-türkisches Kino» nun «deutsch-türkisches Kino» geschrieben werden. Da es aber in dieser Arbeit gerade um die Verhandlungen dieses Kinophänomens und seine Kategorienbildung unter der herkömmlichen Begrifflichkeit und ihrer Schreibweise «deutsch-türkisches Kino» geht, bleibt sie erhalten, wird aber in Anführungszeichen gesetzt und im Laufe der Forschung einer Revision unterzogen.

42 In der zweiten Dekade dieses Jahrhunderts hat sich ein weiterer Begriff etabliert, derjenige der «neuen Deutschen», siehe hierzu Kapitel 2.4.2.

43 filmportal.de: «Sowohl als auch: Das «deutsch-türkische» Kino heute», online.

44 Eidlhuber, Mia: «Was ist schon türkisch?», in: *Zeit Online*, 17.08.2000, online.

45 filmportal.de: «Sowohl als auch».

(D 2011) des deutschen Filmemachers Christian Zübert, dessen Frau türkischer Herkunft ist<sup>46</sup>, sollte gleichfalls berücksichtigt werden, wie der Dokumentarfilm *WIR SITZEN IM SÜDEN* (D/TR 2010) der Regisseurin Martina Priessner. Beide können aufgrund ihres Themas hier eingeordnet werden, aber auch aufgrund der eingenommenen Perspektive ihrer Regisseur:innen. Eine Verbindung zur untersuchten Kategorie wird bei Letztgenanntem auch durch seine Filmmusik erzeugt, die von der Berliner DJ und Musikproduzentin İpek İpekçioğlu arrangiert wurde. Es lässt sich aber ebenso der umgekehrte Fall beobachten: Es gibt eine Reihe von Werken, deren Regisseur:innen zwar türkischer Herkunft sind, die aber keine Einwanderungsthemen behandeln. Daher werfen sie die Frage auf, ob sie sich unter ein ›deutsch-türkisches Kino‹ fassen lassen oder nicht. *LAUTLOS* (D 2004) unter der Regie von Mennan Yapo ist ein solcher Film. Die Geschichte über den einsamsten Menschen dieser Welt zu erzählen, war seine Ausgangsbasis.<sup>47</sup> Es entstand die eines Auftragskillers, der sich verliebt und für den sich dadurch alles auf den Kopf stellt. *LAUTLOS* wurde von X Filme realisiert und öffnete Mennan Yapo gleich die Tore zu Hollywood.<sup>48</sup> Keine Spur von Migration oder der Auseinandersetzung mit ›deutsch-türkischen Themen‹ prägen seine Arbeiten und die Diskurse, die darüber geführt werden. Scheint der türkische Hintergrund einer Regisseurin / eines Regisseurs kein ausreichendes Kriterium zu sein, ihre/seine Filme unter diese Kategorie zu subsumieren?<sup>49</sup> Wie steht es um die Filme der Hamburgerin<sup>50</sup> Buket Alakuş? Während *ANAM* (D 2001) und *EINMAL HANS MIT SCHARFER SOSSE* (D 2013) sich unverkennbar in diesen Bereich situieren, dient Migration in *EINE ANDERE LIGA* (D 2005) nur noch als Hintergrundfolie. *FREUNDINNEN FÜRS LEBEN* (D 2006) und *FINNISCHER TANGO* (D 2008) wiederum, weisen gar keinen direkten Migrationsbezug mehr auf. Und wie steht es um die jüngsten Filme des Hamburger Regisseurs Fatih Akın? Sein Thriller *AUS DEM NICHTS* erzählt seine fiktive Geschichte Bezug nehmend auf die die NSU-Morde. *THE CUT* (*THE CUT; D/F/I/RUS/PL/CAN/TR/JOR* 2014) handelt vom Völkermord an den Armeniern in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts, und *TSCHICK* (D 2016), der auf der Vorlage des gleichnamigen Erfolgsromans von Wolfgang Herrndorf aus dem

46 İpek Zübert trug zur Geschichte von *DREIVIERTELMOND* bei (vgl. IMDb: «Full Cast & Crew» von *DREIVIERTELMOND*, online).

47 Vgl. Yapo, Mennan: «Pick your battles»: Erfahrungen eines deutschen Hollywood-Regisseurs», in: Hennig-Thurau, Thorsten / Henning, Victor (Hg.): *Guru Talk – Die deutsche Filmindustrie im 21. Jahrhundert*, Marburg 2009, S. 90–104; hier S. 94.

48 Vgl. hierzu auch: ebd., S. 96–97.

49 In der bisherigen Forschung zu einem ›deutsch-türkischen Kino‹ werden Mennan Yapo und seine Filme nur vereinzelt am Rande erwähnt, vgl. Neubauer, Jochen: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akın, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu*, Würzburg 2011, S. 201; vgl. auch: filmportal.de: «Sowohl als auch».

50 Heute lebt Buket Alakuş in Berlin.

Jahre 2010 beruht, erzählt wiederum im Genre des Roadmovies von den Abenteuern zweier Jugendfreunde. Wie lassen sich diese Filme einordnen, und was sagen sie über ein «deutsch-türkisches Kino» aus?

Zur Präsenz des untersuchten Kinophänomens haben also nicht nur Regisseur:innen, sondern auch Schauspieler:innen, Drehbuchautor:innen, Cutter:innen, Musiker:innen, Redakteur:innen sowie Produzentinnen beigetragen, und zwar nicht nur diejenigen, die einen türkischen Migrationshintergrund aufweisen, sondern auch manche, die deutscher Herkunft sind. 2007 brilliert Hanna Schygulla in Fatih Akins Spielfilm *AUF DER ANDEREN SEITE* (D/TR/I 2007). David Kross verkörpert die Hauptfigur in Özgür Yıldırim's Science-Fiction-Thriller *BOY 7* (D 2015). Moritz Bleibtreu ist über die Jahre hinweg in unterschiedlichen Rollen in den Filmen von Fatih Akın oder Özgür Yıldırim zu sehen. Die deutsche Drehbuchautorin Ruth Toma schrieb die Drehbücher mehrerer deutsch-türkischer Filme, und es ist fraglich, ob es das untersuchte Kinophänomen überhaupt geben würde, hätten nicht Redakteur:innen wie Claudia Tronnier oder Produzent:innen wie Ralph Schwingel die Ausdruckskraft dieser Filmstoffe und ihrer Regisseur:innen erkannt und befördert.

Im Laufe dieser Forschung ließ sich feststellen, dass in der diskursiven Tragweite der untersuchten Kategorie nicht immer Einigkeit darüber vorherrscht, wo genau die Grenzen verlaufen sollen, die sie als Einheit fassen. Sowohl in wissenschaftlichen als auch journalistischen Veröffentlichungen liegt keine kohärente Vorstellung darüber vor, wann der Beginn ihrer Zirkulation zu verorten ist. Einige Autor:innen begreifen ein «deutsch-türkisches Kino» als eine Fortführung des sogenannten «Gastarbeiter-» oder «Migrationskinos»<sup>51</sup> im Deutschland der 1970er- und 1980er-Jahre.<sup>52</sup> Andere betonen die innovative Kraft der Filme von Regisseur:innen mit Migrationshintergrund, die seit Mitte bzw. Ende der 1990er-Jahre in Umlauf kamen, und sprechen von einer «neuen Welle»<sup>53</sup>, einem «Paradigmenwechsel»<sup>54</sup> oder «Durchbruch»<sup>55</sup>, die oder der durch den Beginn ihres Filmschaffens markiert wird. An die letztgenannte Tendenz knüpft diese Arbeit an. Sie erfasst ihren Forschungsgegenstand zwar nicht ohne Bezug zum Einwan-

51 Alternativ findet auch der Begriff «Migrantenkino» Anwendung. Aufgrund seiner Geschlechtsneutralität wird in dieser Arbeit der Begriff «Migrationskino» bevorzugt.

52 Vgl. Blumentrath, Hendrik et al.: *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, Münster 2007; vgl. auch: Schäffler, Diana: «Deutscher Film mit türkischer Seele». *Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis in die Gegenwart*, Saarbrücken 2007; vgl. auch: Neubauer: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschland*, S. 199.

53 Seeßlen, Georg: «Vertraute Fremde», in: *Der Freitag*, 17.05.2002, online.

54 Schäffler: «Deutscher Film mit türkischer Seele», S. 30.

55 Göktürk, Deniz: «Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?», in: Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, S. 329–347; hier: S. 339.

derungskontext – spielt dieser selbst für einige deutsch-türkische Filme der jüngsten Zeit noch eine Rolle. Er wird jedoch in Prozessen seiner Aushandlung und Entwicklung begriffen, die weder eindeutige Grenzen markieren noch in einer eindeutigen Kategorie gefasst werden können, sondern in ihrer Dynamik und Offenheit über bisherige Zuschreibungen hinausweisen. Sie eröffnen neue Interpretationsräume. Die Werke, die hier betrachtet werden, lassen sich auch in Kategorien wie ‹europäisches›, ‹transkulturelles›, ‹transnationales›, ‹postmigrantisches›, ‹kosmopolitisches Kino› oder ‹World Cinema› fassen.<sup>56</sup> Sie lassen sich aber ebenfalls – so lautet eine weitere zentrale These – im Kontext eines ‹jüngsten deutschen Kinos› diskutieren, eine Bezeichnung, die auf ein gegenwärtiges, weitgefasstes und facettenreiches, aber dennoch regionales Kino in Deutschland verweist.<sup>57</sup> Hierbei gewinnen Orte, Städte und Regionen an Bedeutung. Schließlich sind es ebenso Filme, die als Kunstwerke ästhetischen und dramaturgischen Aspekten folgen und von ihren Zuschauer:innen als solche wahrgenommen werden, ganz unabhängig von ihren behandelten Themen oder der Herkunft ihrer Regisseur:innen. In ihrem Produktionsprozess spielen Stoffe, Drehbücher, Filmfiguren, Budgets, Dreh- und Handlungsorte eine entscheidende Rolle. Ein ‹deutsch-türkisches Kino› unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten, ist von der Wissenschaft bisher weitestgehend vernachlässigt worden. Er ist eines der zentralen Anliegen dieser Forschungsarbeit und trägt zu ihrem Mehrwert bei. Hierbei werden auch die Spannungen deutlich, die zwischen verschiedenen Interessensgruppen im Prozess seines ‹Machens› liegen.

### 1.1.3 Ein ‹Migrationskino› als Vorläufer für ein ‹deutsch-türkisches Kino›

Um die Werke zu begreifen, die unter dem Begriff ‹deutsch-türkisches Kino› verhandelt werden, gebührt einer Reihe weiterer Filme Beachtung, die als deren ‹Vorläufer› angesehen werden können. Diese wandten sich in den 1970er- und 1980er-Jahren erstmals dem Thema Einwanderung in Deutschland zu und werden unter den Begriffen ‹Gastarbeiter-›, ‹Migranten-› oder ‹Migrationskino› eingeordnet. Einige Forschungsarbeiten setzen ihren Beginn in den 1960er-Jahren an, allerdings befassten sich die in diesem Jahrzehnt entstandenen Filme in sehr undifferenzier-

56 In den vergangenen Jahren haben auch andere wissenschaftliche Abhandlungen diesem Umstand Rechnung getragen und ein ‹deutsch-türkisches Kino› zunehmend im Kontext eines ‹transkulturellen› und ‹transnationalen Kinos› untersucht (vgl. hierbei: Klos, Stefanie: *Fatih Akin: Transkulturelle Visionen*, Marburg 2016; vgl. auch: Hillman, Roger / Silvey, Vivien: ‹Remixing Hamburg: Transnationalism in Fatih Akin's *Soul Kitchen*›, in: Hake, Sabine / Mennel, Barbara (Hg.): *Turkish German cinema in the New Millennium: Sites, Sounds, and Screens*, New York / Oxford 2012, S. 186–197; vgl. auch: Ezli, Özkan (Hg.): *Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film ‹Auf der anderen Seite› als transkulturelle Narration*, Bielefeld 2010; vgl. auch: Strobel / Jahn-Sudmann (Hg.): *Film transnational und transkulturell*; vgl. auch: Blumentrath et al.: *Transkulturalität*; u. a.).

57 Vgl. hierzu auch: Ebbrecht/Schick (Hg.): *Kino in Bewegung*.

ter Art und Weise mit Migration, ohne sich der konkreten Situation von türkischstämmigen Menschen in diesem Land auseinanderzusetzen.<sup>58</sup> In diesem Zusammenhang macht die Germanistin und Medienwissenschaftlerin Deniz Göktürk darauf aufmerksam, dass die Berücksichtigung nationaler und kultureller Unterschiede in den ersten Werken des – als «sozial-realistisches Genre»<sup>59</sup> bezeichneten – Kinos insgesamt wenig Beachtung fand.<sup>60</sup> Diejenigen, die sich explizit in einen deutsch-türkischen Kontext verorten, entstanden zunächst unter der Regie von deutschen Regisseur:innen ohne Migrationshintergrund und meist im Rahmen eines aufkommenden «Autorenkinos».<sup>61</sup> Als paradigmatisches Beispiel für einen «Gastarbeiterfilm» kann – wie in den meisten Publikationen zu dieser Thematik herausgestellt – Rainer Werner Fassbinders *ANGST ESSEN SEELE AUF* (BRD 1974) aufgeführt werden.<sup>62</sup> Er handelt von der 60-jährigen Witwe Emmi Kurowski (Brigitte Mira), deren Liebe zum 20 Jahre jüngeren Marokkaner Ali (El Hedi Ben Salem) Erfüllung findet. Doch gesellschaftliche Diskriminierung und fehlende Akzeptanz durch ihre Mitmenschen stehen ihrem Glück entgegen. Fassbinder zeichnet also gemäß den vorherrschenden Diskursen dieser Zeit ein Bild von Einwanderinnen und Einwanderern, die als Fremde Abgrenzung und Ablehnung erfahren. Zu Recht verweisen die Autor:innen der Publikation *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film* (2007) daher darauf, dass der Autorenfilmer seinem Werk zwar den Arbeitstitel «Alle Türken heißen Ali»

58 Vgl. Neubauer: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer*, S. 171; vgl. auch: Göktürk: «Migration und Kino», S. 331.

59 Göktürk: «Migration und Kino», S. 330.

60 Vgl. ebd., S. 330–331.

61 Unter der Kategorie «Autorenkino» oder «Autorenfilm» lassen sich die Filme fassen, bei denen die Regisseurin / der Regisseur alle künstlerischen Aspekte wesentlich mitbestimmt und so als alleinige Autorin / alleiniger Autor des Werks angesehen werden kann. Die filmische *Auteur-Theorie* fußt auf der Vorstellung der Kamera, mit welcher die Regisseurin / der Regisseur auf die Leinwand schreibt wie eine Schriftstellerin / ein Schriftsteller mit einem Stift auf ein Blatt Papier, und beruft sich auf die Überlegungen des französischen Kritikers und Regisseurs Alexandre Astruc. Seine Kritik richtete sich auf konventionelle Adaptionen, bei denen Drehbuchautor:innen die literarische Vorlage eines bestimmten Stoffes zu trivialen Kostümfilmern verarbeiteten. Ihm schwebte eine Vision eines «direkten Schreibens» für den Film vor, die eine Arbeitsteilung zwischen Drehbuchautor:innen und Regisseur:innen aufhob, indem die Regiearbeit selbst zum «Akt des Schreibens» wurde und die Kamera zum Federhalter der Kunst, zur *caméra stylo* (vgl. Astruc, Alexandre: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter», in: Kotulla, Theodor (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*, Bd. 2: 1945 bis heute, München 1964, S. 111–115. (Der Originaltext erschien 1948 in der französischen Filmzeitschrift *L'Ecran Français* unter dem Titel: «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo». Zur *Auteur-Theorie* vgl. Kamp, Werner: *Autorenkonzepte und Filminterpretation*, Frankfurt a.M. 1996; hier: S. 17 ff.).

62 Vgl. Neubauer: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer*, S. 172; vgl. auch: Blumentrath et al.: *Transkulturalität*, S. 85; vgl. auch: Göktürk: «Migration und Kino», S. 332, vgl. auch: Mackuth, Margret: *Es geht um Freiheit. Interkulturelle Motive in den Spielfilmen Fatih Akins*, Saarbrücken 2007, S. 1; vgl. auch: Schäffler: «Deutscher Film mit türkischer Seele», S. 19.

gab, im Mittelpunkt seiner Erzählung jedoch ein marokkanischer Gastarbeiter steht, der als eine Art ‹Prototyp› von hier lebenden Migrant:innen dieser Zeit fungiert. Dieser bekommt «die Kälte und Fremdenfeindlichkeit einer auf sich selbst bezogenen deutschen Gesellschaft existenziell zu spüren [...]»<sup>63</sup> Bezug nehmend auf Deniz Göktürk lässt sich daher fragen, ob ANGST ESSEN SEELE AUF tatsächlich Elemente des ‹Türkischen› behandelt oder es in diesem Film nicht – wie in den meisten anderen dieser Zeit, die sich mit dem Thema der Migration auseinandersetzen – eher um eine Darstellung der von Einwanderinnen und Einwanderern «als Opfer am Rande der Gesellschaft»<sup>64</sup> ging. Er zielt daher «auf Mitgefühl und Betroffenheit»<sup>65</sup> ab und ist nicht um eine differenzierte und individuelle Betrachtung bemüht. Auch die Filme, die in den 1980er-Jahren in Deutschland produziert wurden und sich einem ‹Migrationskino› zuordnen lassen, widmen sich zwar nun deutsch-türkischen Themen, doch «die Migranten erscheinen [weiterhin] als Opfer ihrer eigenen Tradition, ausgeschlossen von den hiesigen Strukturen und außerstande, mit den Einheimischen zu kommunizieren.»<sup>66</sup> Ein Beispiel ist *40 m<sup>2</sup> DEUTSCHLAND* (BRD 1986), der weit rezipierte Film des türkischstämmigen Regisseurs Tefvik Başer. Dieser handelt von der Türkin Turna (Özay Fecht), die von ihrem Mann Dursun (Yaman Okay), einem Gastarbeiter, nach Hamburg geholt wird. Ihre Freude darüber erlischt jedoch schon bald, denn Dursun hält seine Frau in einer 40 m<sup>2</sup> kleinen Hinterhofwohnung eingesperrt, in völliger Isolation und ohne Kontakt zur Außenwelt. Doch dann stirbt ihr Mann, und Turna bleibt alleine in der Fremde zurück. Ein anderes Beispiel ist *YASEMIN* (BRD 1988) unter der Regie des deutschen Schauspielers, Filmemachers und emeritierten Professors für Film am Institut für Theater, Musiktheater und Film der Universität Hamburg, Hark Bohm. Erzählt die Geschichte von Jan (Uwe Bohm) und Yasemin (Ayşe Romey). Sie sind jung, leben in Hamburg und lernen sich beim gemeinsamen Judotraining kennen. Als sie sich ineinander verlieben, scheint alles perfekt, doch Yasemins türkische Herkunft führt schon bald zu schwerwiegenden Konflikten. Den genannten Filmen ist das Thema der Ab- und Ausgrenzung gemein, das diesem Kinophänomen die Bezeichnung «Kino der Fremdheit» und des «Elends»<sup>67</sup> erbrachte. Auch führte es dazu, dass viele der hierunter subsumierten Werke als ‹Problemfilme› behandelt wurden.<sup>68</sup> Sie lassen insgesamt «ein Fortbestehen zahl-

63 Blumentrath et al.: *Transkulturalität*, S. 86.

64 Göktürk: «Migration und Kino», S. 330.

65 Blumentrath et al.: *Transkulturalität*, S. 85.

66 Brandt, Kim: *Weiblichkeitsentwürfe und Kulturkonflikte im deutsch-türkischen Film. Zur integrativen Wirkung von Filmen*, Saarbrücken 2007, S. 34.

67 Seeßlen, Georg: «Das Kino der doppelten Kulturen. Le Cinema du métissage. The Cinema of inbetween. Erste Streifzüge durch ein unbekanntes Kino-Terrain», in: *epd Film* Nr. 12 (2000), S. 22–29; hier: S. 23.

68 Vgl. hierzu: Neubauer: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer*, S. 196; auch: Gök-

reicher stereotyper und vorurteilbehafteter Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster in Bezug auf die Gruppe der Deutschtürken erkennen» und zeigen – gemäß der in dieser Zeit kursierenden mehrheitlichen Vorstellungen innerhalb der BRD-Gesellschaft – «die (deutsch-)türkische Lebenswelt als geprägt durch ihre Rückständigkeit, archaische Traditionen, patriarchalische Ordnung, familiäre Enge, Kollektivismus und das Denken in Ehrkategorien»<sup>69</sup>. Weitere repräsentative Beispiele sind: *SHIRINS HOCHZEIT* (BRD 1976) unter der Regie von Helma Sanders-Brahms und der Dokumentarfilm *KADIR* (BRD 1977), bei dem Peter Lilienthal Regie führte. *AUS DER FERNE SEHE ICH DAS LAND* (BRD 1978) von Regisseur Christian Ziewer, *ZUHAUSE UNTER FREMDEN* (BRD 1979) unter der Regie von Peter Keglevic, Werner Schroeters *PALERMO ODER WOLFSBURG* (BRD 1980) oder Tevrik Başers *ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES* (BRD 1989) können hier ebenfalls genannt werden.<sup>70</sup> Von Interesse ist jedoch nicht nur ihre Betrachtung im Kontext von Einwanderung, sondern ebenso die Beobachtung, dass sie vereinzelt auf Festivals zu sehen waren, Preise gewannen und Eingang in die Redaktionen der öffentlichen Fernsehanstalten fanden.<sup>71</sup> Auch hierbei ebneten sie einem aufkommenden «deutsch-türkischen Kino» den Weg. Schließlich wurden einige von ihnen in Hamburg produziert, und ihre Geschichten sind hier angesiedelt.<sup>72</sup> Dadurch verknüpfen bereits sie sich mit den urbanen Räumen, die für ein «deutsch-türkisches Kino» von Bedeutung sind, was sich im Laufe dieser Arbeit zeigen lässt.

Möge der kurze Überblick zum «Migrationskino» in Deutschland an dieser Stelle genügen, dient er hier doch vornehmlich dazu, sich die Veränderungen bewusst zu machen, die Mitte der 1990er-Jahre in der hiesigen Kinolandschaft stattfanden und zur Herausbildung der untersuchten Kategorie führen sollten, wie sich folgend zeigen lässt.

#### 1.1.4 Ein «deutsch-türkisches Kino» in Bewegung – Kontemporäre Dynamiken

Ab Mitte und verstärkt seit Ende der 1990er-Jahre erscheinen Filme auf dem deutschen Kinomarkt, die sich zwar mit Einwanderung auseinandersetzen, die Thematik jedoch aus einem neuen Blickwinkel heraus betrachten. Ihre Regisseur:innen sind meist selbst türkischer Herkunft, was in der Gesellschaft, den Medien und der Wissenschaft zunächst für Aufsehen sorgt und zur Herausbildung ei-

türk: «Migration und Kino», S. 330.

69 Neubauer: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer*, S. 194.

70 Vgl. hierzu: ebd., S. 171–195; vgl. auch: Göktürk: «Migration und Kino», S. 332–339; vgl. auch: Schäffler: *Deutscher Film mit türkischer Seele*, S. 19–25.

71 Vgl. bspw. IMDb: «Awards» und «Company Credits» von *40 M<sup>2</sup> DEUTSCHLAND*, *YASEMIN*, *ANGST ESSEN SEELE AUF* oder *PALERMO ODER WOLFSBURG*, online.

72 Vgl. bspw.: *40 M<sup>2</sup> DEUTSCHLAND*, *YASEMIN* oder *ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES*.

ner neuen Kategorie führt. Ihre Werke haben sich, wenn auch nicht ganz, vom frühen «Migrationskino» emanzipiert, so sehen es gleichfalls die meisten wissenschaftliche Publikationen zu diesem Forschungsbereich.<sup>73</sup> Übersehen wird jedoch meist, dass sie noch immer in Abgrenzung zu einem «deutschen Kino» verhandelt werden, indem man sie als eigene, subnationale Kategorie begreift. Auch sollte berücksichtigt werden, dass Filme wie *KURZ UND SCHMERZLOS*, *ANAM*, Thomas Arslans *GESCHWISTER – KARDEŞLER* (D 1996) und *DEALER* oder Yüksel Yavuz' *APRILKINDER* sich zwar nicht mehr dem frühen «Migrationskino» der 1970er und 1980er-Jahre zuordnen lassen, ihre Geschichten jedoch weiterhin in einem gesellschaftlichen Randmilieu angesiedelt sind. So bedienen sie zum Teil noch die Klischees, die mit Migrant:innen in Deutschland gerne assoziiert werden.<sup>74</sup> Sie waren in ihren thematischen Möglichkeiten noch nicht so universal und frei, wie sie es inzwischen sein können. Doch was sich zu Beginn des 21. Jahrhundert verändert, ist, dass die Filme dieser Kategorie nun vermehrt auf nationalen und internationalen Festivals gezeigt und mit bedeutenden Preisen versehen werden, die ihnen ihr kulturelles Prestige und gesellschaftliches Ansehen sichern. Sie werden von renommierten deutschen und ausländischen Filmproduktionsfirmen realisiert, von öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten in Auftrag gegeben oder koproduziert und von den öffentlichen Förderanstalten mitfinanziert. Sie erzielen zum Teil beachtliche Publikumszahlen und haben insgesamt eine Präsenz in der Gesellschaft, den Medien, der Wissenschaft erlangt. Dies ermöglicht einen neuen Blickwinkel auf das Geschehen – das heißt auf diese Filme, ihre Regisseur:innen ebenso wie auf ihren Produktions-, Rezeptions- und Distributionskontext. So wandelt sich Mitte der 1990er-Jahre das «Bild von einem Kino der Fremdheit und der Einfühlung in die postulierte andere Kultur zu einem Kino der Métissage, das sich nicht mit der einfachen Dichotomie der «deutschen» und der «türkischen» Kultur greifen lässt»<sup>75</sup>, schreibt der Kulturwissenschaftler Özkan Ezli. Stattdessen zeige es sich in «offenen Formen des Zusammenlebens in einer hybriden, urbanen Gesellschaft»<sup>76</sup>, eine Beobachtung, die hier gleichfalls im Fokus steht.

In einer Mehrzahl einschlägiger Forschungsarbeiten zur Thematik werden in vorderster Linie Fatih Akıns *GEGEN DIE WAND* (D/TR 2004) und *AUF DER ANDEREN SEITE* thematisiert. Es sind zwei preisgekrönte Werke, ohne deren Berücksichtigung ein «deutsch-türkisches Kino» sich in seiner Tragweite gewiss nicht denken

73 Neubauer: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer*, S. 197; vgl. auch: Göktürk: «Migration und Kino», S. 344; vgl. auch: Schäffler: «*Deutscher Film mit türkischer Seele*», S. 31.

74 Bspw. ihre Unangepasstheit an gesellschaftliche Konventionen und Zugehörigkeit zum kriminellen Milieu.

75 Ezli, Özkan: «Von der interkulturellen zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akıns globalisiertes Kino», in: ders. et al. (Hg.): *Wider den Kulturrenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, Bielefeld 2009, S. 207–230; hier: S. 210.

76 Ebd.

lässt, doch auch eine Vielzahl anderer Kategorienfilme, die in der zweiten Dekade des 21. Jahrhunderts realisiert wurden, hat bemerkenswerte Erfolge erzielt. Diese Werke haben bisher jedoch weitaus weniger Resonanz in der Rezeption erfahren. Ohne ihren Einbezug lässt sich das untersuchte Kinophänomen in seiner gegenwärtigen Entwicklung aber nicht mehr denken. Nicht nur *ALMANYA – WILKKOMMEN IN DEUTSCHLAND* verbucht beachtliche Publikumszahlen und zeigt eine Veränderung in der filmischen Auseinandersetzung mit Migration. Nach mehrjährigen Staffeln der zum Kult avancierten TV-Serie *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (D 2006–2008), zu der er die Idee lieferte, platziert Drehbuchautor und Regisseur Bora Dağtekin seinen gleichnamigen Kinofilm als erfolgreichsten deutschen Film des Jahres 2012.<sup>77</sup> Serie und Film erzählen auf amüsante Weise von einer deutsch-türkischen Familie und ihren Erlebnissen. Seine Komödie *FACK JU GÖHTE* (D 2013), in der Migration nicht mehr explizit thematisiert wird, erreicht nicht nur einen Zuschauerrekord von über fünf Millionen<sup>78</sup>, sie gewinnt auch den «Deutschen Comedypreis» in der Kategorie «Erfolgreichste Kino-Komödie»<sup>79</sup> des Jahres 2014.<sup>80</sup> Ihr großer kommerzieller Erfolg führt zur Fortsetzung *FACK JU GÖHTE 2* (D 2015), der seinen Vorgänger an den Kinokassen sogar überbietet.<sup>81</sup> Am 26. Oktober 2017 feiert dann *FACK JU GÖHTE 3* seinen Kinostart und erzielt sogar noch mehr Zuschauer:innen.<sup>82</sup> Die Tragikomödie *DREIVIERTELMOND*, die mit «der vorsichtigen Botschaft: Doch, eine friedliche Koexistenz der Kulturen ist möglich»<sup>83</sup> von der deutschen Presse gelobt wird, trägt gleichfalls zur Weiterentwicklung eines «deutsch-türkischen Kinos» bei. Der deutsche Fernsehregisseur türkischer Abstammung, Züli Aladağ, präsentiert 2013 beim Filmfest München seinen Kinofilm *300 WORTE DEUTSCH* (D 2013), und im September des gleichen Jahres ist Buket Alakuşs Fernsehfilm *EINMAL HANS MIT SCHARFER SOSSE* beim Filmfest Hamburg zu sehen, der auf dem Bestseller der deutschen Schriftstellerin mit türkischer Herkunft, Hatice Akyün, basiert. *DIE FREMDE* wiederum gewinnt nicht zur zahlreiche nationale Preise, sondern wird 2011 in der Kategorie «Bester Fremdsprachiger Film» nominiert<sup>84</sup>, wobei der Film jedoch auch auf starke Kritik

77 Vgl. die ermittelten Publikumszahlen der FFA: «Jahreshitliste (national) 2012», online.

78 Vgl. die ermittelten Publikumszahlen der FFA: «Jahreshitliste (national) 2013», online, mit 5.622.273 Zuschauer:innen überholte *FACK JU GÖHTE* sogar mit Abstand die Til-Schweiger-Produktion *KOKOWÄÄH 2* (2.749.139 Zuschauer:innen).

79 Neben der ARD-Komödie *EIN SCHNITZEL FÜR ALLE* (2013, R: Manfred Stelzer) als «Beste TV-Komödie» oder Kaya Yanar als «Bester Komiker» u. a.

80 Vgl. Kinonews.de: «Comedypreis für *FACK JU GÖHTE*», 22.10.2014, online.

81 Vgl. die ermittelten Publikumszahlen der FFA: «Jahreshitliste (national) 2015», online.

82 Siehe hierzu Filmstarts: *FACK JU GÖHTE*, online. Vgl. die ermittelten Publikumszahlen der FFA: «Jahreshitliste (national) 2017», online.

83 Zander, Peter: «Ein türkisches Mädchen bekehrt Elma Wepper», in: *Die Welt*, 13.10.2011, online.

84 Vgl. IMDb: «Awards» von *DIE FREMDE*, online.

stößt.<sup>85</sup> Die ZDF-Auftragsproduktion KÜCKÜCKSKIND (D 2014) unter der Regie von Christoph Schnee erzählt von einer deutschen und einer türkischen Familie, deren Kinder bei der Geburt vertauscht wurden. Sie zeigt wiederum die komödi-antische Tendenz des Phänomens auf.<sup>86</sup>

Insgesamt ist der Begriff ‚deutsch-türkisches Kino‘ als ein diskursiver Terminus zu begreifen, darüber ist sich die bisherige Forschung einig<sup>87</sup>, und als solcher findet er auch hier Eingang. Von Bedeutung ist, dass er als Hilfskonstruktion verstanden keine feste, eindeutig definierbare Kategorie bezeichnet. Doch ist sein Gebrauch kaum zu vermeiden, tritt der Gegenstand unter dieser Benennung zu allererst in Erscheinung.<sup>88</sup> Für diese Zuschreibung interessiert sich diese Arbeit, also dafür, wie dieses Kino hervorgebracht, verhandelt und auf dem Filmmarkt platziert wird. Auch wird danach gefragt, ob der Terminus ‚deutsch-türkisches Kino‘ (noch) zutreffend ist oder das Phänomen nicht (inzwischen) nach Deutungen verlangt, welche diese Form der Eingrenzung obsolet werden lassen. Zunächst wird er aber als solcher übernommen, wobei sein Attribut ‚deutsch-türkisch‘ auf produktions- und rezeptionsbezogene, thematische und strukturelle Berührungs-, Überschneidungs- und Grenzlinien zwischen türkischen und deutschen nationalkulturellen Bedingungsfaktoren [verweist], die es sichtbar macht und zugleich in ihrer perspektivischen Konstruiertheit relativiert.<sup>89</sup> Die favorisierte Wahl des Begriffs ‚Kino‘ statt ‚Film‘<sup>90</sup> findet ihre Begründung darin, dass der Fokus auf Filmen liegt, die für die Kinoleinwand produziert wurden. Gleichsam lädt die Bezeichnung dazu ein, über die heutige Bedeutung von ‚Kino‘ als solchem nachzudenken, sind ‚bewegte Bilder‘ in unserem digitalen Zeitalter einer Heterogenität und einem Wandel unterworfen, die sein Dispositiv infrage stellen: Kino, Fernsehen, Video, DVD, Blu-Ray, Computer, Smartphones, die mediale Darbietung von ‚Film‘-Bildern ist vielfältig geworden und erzeugt verschiedene Erscheinungsformen und Anordnungen. Diese rufen nicht selten *intermediale*<sup>91</sup> Konzepte hervor,

85 Vgl. hierzu: Buß, Christian: «Schrecken, ganz ohne Schleier», in: *Spiegel Online*, 10.03.2010, online; vgl. auch die verschiedenen Stimmen aus der ‚türkischen Community‘, die sich im Laufe dieser Forschungsarbeit zum Film *DIE FREMDE* äußern.

86 Vgl. ZDF-Pressmeldung: «ZDF dreht Culture-Clash Komödie KÜCKÜCKSKIND», 26.03.2013, online.

87 Vgl. Blumentrath et al.: *Transkulturalität*, S. 119; vgl. auch: Neubauer: *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer*, S. 196; vgl. auch: Mackuth: *Es geht um Freiheit*, S. 8.

88 Vgl. hierzu auch: Blumentrath et al.: *Transkulturalität*, S. 119.

89 Ebd.

90 Parallel zum Begriff ‚deutsch-türkisches Kino‘ finden sich die Bezeichnungen ‚deutsch-türkischer Film‘ (vgl. etwa: Brandt: *Weiblichkeitsentwürfe und Kulturkonflikte im deutsch-türkischen Film*) und ‚türkisch-deutscher Film‘ (vgl. etwa: Blumentrath et al.: *Transkulturalität*, S. 85). Im anglophonen Raum hat sich der Terminus ‚Turkish German Cinema‘ durchgesetzt (vgl. Hake/Mennel (Hg.): *Turkish German Cinema in the New Millennium*).

91 Zum Begriff *Intermedialität* siehe Kapitel 1.4.4.

indem sie sich gegenseitig beeinflussen und sich daher in transformativen Beziehungsgeflechten zeigen. Über diese Interaktionen hinaus werden Kinophänomene ebenso von anderen Kunstformen mitgeprägt, die sich in einem weitreichenden Markt der Kulturproduktion einordnen. Diese *transmedialen*<sup>92</sup> Verknüpfungen, die der Film mit der Literatur, dem Theater, dem Kabarett oder der Comedy eingeht, gilt es, in seiner Erforschung ebenfalls zu berücksichtigen. Ein entscheidendes Auswahlkriterium von Förderinstitutionen und Fernsehsendern bei der Vergabe ihrer Hilfen bleibt jedoch das Kinoformat.<sup>93</sup> Auch aus diesem Grund wurde dieser Begriff gewählt. Schließlich versteht sich die Kategorienbezeichnung in Anlehnung an die Publikation *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film* als eine Beobachtungs- und Beschreibungsperspektive, die sich selbst kritisch hinterfragt, weil sie sich ihrer diskursiven Konstruktion bewusst ist.<sup>94</sup> Es bleibt in einem weiteren Kontext aufzuführen, dass das Attribut <deutsch-türkisch> auf nationale Kategorien rekurriert, in denen Kinematografien noch immer gerne gedacht und in die sie eingeteilt werden. Es ist eine altbewährte Praxis, die sich durch die gesamte Filmgeschichte zieht.<sup>95</sup> Noch immer erscheint es selbstverständlich, etwa <französisches> von <deutschem> oder <amerikanischem Kino><sup>96</sup> zu unterscheiden. «In Ergänzung mit dem Regisseur als kulturellem Repräsentant», schreibt der Film- und Fernsehwissenschaftler Harald Hinterkeuser, «ergibt sich durch die konzeptuelle Verknüpfung von Film und Nation eine kraftvolle taxonomische Größe – ähnlich der des Genres – anhand der Filme als nationale Kinematografien geordnet, wissenschaftlich behandelt und mitunter vermarktet werden.»<sup>97</sup> Auch diejenigen, die auf den inzwischen weltweit platzierten A-Filmfestivals unterwegs sind, werden immer wieder Zeuginnen und Zeugen

92 Zum Begriff *Transmedialität* siehe Kapitel 1.4.4.

93 Vgl. bspw. Medienboard Berlin-Brandenburg: «Förderrichtlinien», online; vgl. auch: Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien: «Produktion programmfüllende Spiel- und Dokumentarfilme», online.

94 Vgl. Blumentrath et al.: *Transkulturalität*, S. 119–120.

95 Im wissenschaftlichen Kontext vgl. hierzu bspw. Crisp, Colin G.: *French Cinema. A Critical Filmography*, vol. 1, 1929–1939, Bloomington 2015; vgl. auch: O'Brien, Mary-Elizabeth: *Post-Wall German Cinema and National History: Utopianism and Dissent*, New York 2014; vgl. auch: Austin, Guy: *Contemporary French Cinema. An introduction*, 2. Auflage, Manchester 2008; vgl. auch: Clarke, David (Hg.): *German Cinema Since Unification*, London / New York 2006; vgl. auch: Hake, Sabine: *German National Cinema*, 2. Auflage, New York / London 2007; vgl. auch: Bergfelder, Tim et al. (Hg.): *The German Cinema Book*, London 2002; vgl. auch: Belton, John: *American Cinema, American Culture*, New York 1994 u. a.

96 Um zu verdeutlichen, dass es sich auch hierbei um Kategorien handelt, die den Aushandlungsprozessen ihrer Akteur:innen und damit definitorischen Wandlungen unterliegen, werden diese Phänomene, wie auch der Untersuchungsgegenstand <deutsch-türkisches Kino>, durchgehend in Anführungszeichen gesetzt.

97 Hinterkeuser, Harald: *Film und Nation. Analyse des Begriffspaars Film und Nation unter gegenwärtigen sozio-kulturellen Bedingungen*, Saarbrücken 2007, S. 1.

dieser nationalen Einteilung. Die Internationalen Filmfestspiele Berlin beispielsweise präsentieren nicht nur in ihren Festivalsektionen die national ausgerichtete ›Perspektive Deutsches Kino‹, auch der dort jährlich stattfindende European Film Market (EFM), der zu den bedeutendsten ›Brachentreffs‹ der weltweiten Filmindustrie zählt, führt mit seinen 455 Aussteller:innen aus 94 Ländern ein in Nationen eingeteiltes Filmschaffen vor.<sup>98</sup> Doch wie Hinterkeuser ebenso zu Recht bemerkt, haben soziale, ökonomische und kulturelle Entwicklungen, die gerne unter dem weitgefassten Begriff der Globalisierung<sup>99</sup> subsumiert werden, in den vergangenen Jahren die geläufigen Vorstellung von Film und Nation einer kritischen Revision unterzogen.<sup>100</sup> Unter Schlagwörtern wie *Interkulturalität*, *Multikulturalität*, *Transkulturalität*, *Transnationalität*, *Hybridkultur* oder *Diaspora* stellen kulturwissenschaftliche Ansätze neue Konzepte bereit, die das bisherige Selbstverständnis von Nation und Identität infrage stellen.<sup>101</sup> In diesem Zusammenhang macht Deniz Göktürk darauf aufmerksam, dass Migrant:innen zudem von jeher die Filmgeschichte bevölkert haben und es schwierig sei zu bestimmen, wo die Grenzen zu einem ›reinen‹ ›deutschen Kino‹ verliefen. Daher schlägt sie vor, ihre Einverleibung unter dem Vorzeichen nationaler Kanonbildung zu überdenken.<sup>102</sup> Zu einer vergleichbaren Erkenntnis gelangt die zentrale Onlineplattform zum deutschen Kinofilm, *filmportal.de*, die sich in ihrem Textbeitrag, betitelt mit «Was heißt ›deutsches‹ Kino», ebenso die Frage stellt, wie sich dieses begreifen lässt. Auch dieser Artikel rekurriert darauf, dass Filme nationale Grenzen überschreiten, seit es Kino gibt, und Produktionen jeglicher Länder schon von Anbeginn der Kinematografie in aller Welt gedreht und gezeigt wurden.<sup>103</sup> Auf diesen Umstand Bezug nehmend, interessiert sich die vorliegende Arbeit auch für globale Einflüsse. Sie rufen sowohl einen Migrationswandel als auch Veränderungen von Kultur und ihrer begrifflichen Fassbarkeit hervor. Jürgen Osterhammel und Niels P. Petersson machen darauf aufmerksam, dass diese Entwicklungen in Bezug auf Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

98 Vgl. Internationale Filmfestspiele Berlin: «Perspektive Deutsches Kino», online; vgl. auch: Internationale Filmfestspiele Berlin: «The Profile of the European Film Market», online; vgl. auch: wer das EFM persönlich besucht, dem werden die Präsentationen der zahlreichen Stände nach nationalen Kriterien sogleich ins Auge fallen.

99 Es gilt, den weitgefassten Begriff ›Globalisierung‹ in einer kurzen für diese Forschung adäquaten Weise zu definieren. Es bietet sich die Definition von Klaus Müller an, die auf ihre soziale und kulturelle Komponente verweist: «Jenseits politischer Stellungnahme lässt sich Globalisierung als die raum-zeitliche Ausdehnung sozialer Praktiken über staatliche Grenzen, die Entstehung transnationaler Institutionen und Diffusion kultureller Muster beschreiben.» (Müller, Klaus: *Globalisierung*, Frankfurt a. M. 2002, S. 8).

100 Vgl. Hinterkeuser: *Film und Nation*, S. 1.

101 Vgl. Blumentrath et al.: *Transkulturalität*, S. 7; vgl. auch: Hinterkeuser, *Film und Nation*, S. 1.

102 Vgl. Göktürk: «Migration und Kino», S. 330.

103 Vgl. *filmportal.de*: «Was heißt ›deutsches‹ Kino?», online.

mit einem Schub einhergehen, der den Aufbau zahlreicher neuer Verflechtungen, Institutionalisierung überstaatlicher Interaktionsräume, Homogenisierung und Formen der Produktion und politischer Organisation auf der Welt mit sich führte.<sup>104</sup> Hierbei gewinnen die Begriffe *Transkulturalität*<sup>105</sup> und *Transnationalität*<sup>106</sup> an Wichtigkeit, die sich in der westlichen Kinolandschaft vornehmlich dort manifestiert, «wo auf der Leinwand spezifische Erfahrungsdimensionen von Migration (Ein- und Auswanderung, Exil, Asyl, Arbeitsmigration, Postkolonialität) sowie die gesellschaftliche und kulturelle Situation «ethnischer» Minoritäten prominent thematisiert werden»<sup>107</sup>. In Deutschland stehen hierfür vornehmlich die Filme eines «deutsch-türkischen Kinos», doch zeigen sich vergleichbare Phänomene auch in anderen europäischen Ländern, die nicht außer Acht gelassen werden sollten.

### 1.1.5 Ein «europäisches Migrationskino» in Bewegung – Komparative Dynamiken

In Frankreich erscheinen seit den 1970er-Jahren Filme von Menschen mit Migrationshintergrund, die ebenfalls unter einer eigenen Kategorie, der eines «Cinéma beur» durch die Gesellschaft, die Medien und die Wissenschaft zirkulieren. Auch sie behandeln zunächst ethnische Konflikte, Gewalt zwischen Jugendlichen – hier in der *banlieue* – und Probleme zwischen Einwanderinnen und Einwanderern einer ersten und zweiten Generation.<sup>108</sup> Ihre Regisseure<sup>109</sup> sind meist maghrebinischer Herkunft.<sup>110</sup> Doch auch diese Filme haben inzwischen eine Entwicklung durchlaufen, welche ihre Kategorisierung infrage stellt. So manifestiert sich in Frankreich inzwischen ebenfalls – so die These – ein «transkulturelles» und «transnationales Kino», das Grenzen überschreitet und sich bisheriger dichotomer Einteilungen im Sinne eines «Entweder-oder» entzieht. Stattdessen wird auch dieses

104 Vgl. Osterhammer, Jürgen / Petersson, Niels P.: *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen*, 5. Auflage, München 2012, S. 86.

105 Zum Begriff *Transkulturalität* siehe Kapitel 1.4.1.

106 Zum Begriff *Transnationalität* siehe Kapitel 1.4.2.

107 Strobel, Ricarda: «Einleitung», in: dies./Jahn-Sudmann (Hg.): *Film transnational und transkulturell*, S. 7–14; hier: S. 7.

108 Vgl. bspw.: *LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE* (TEE IM HAREM DES ARCHIMEDES; F 1985, R: Mehdi Charef) oder *LA HAINE* (HASS; F 1995, R: Mathieu Kassovitz).

109 Auffallend und zu vermerken ist, dass im Vergleich zu einem «deutsch-türkischen Kino» unter der Kategorie «Cinéma beur» nur männliche Regisseure und ihre Filme verhandelt werden.

110 Für einen ersten Überblick vgl. Strobel: «Einleitung», S. 7–8. Mit dem Phänomen «Cinéma beur» haben sich in intensiver Weise u. a. die Wissenschaftler:innen Cornelia Ruhe und Will Higbee befasst (vgl. Ruhe, Cornelia: *Cinéma beur: Analyse zu einem neuen Genre des französischen Films*, Konstanz 2006; vgl. auch: Higbee, Will: «Beyond the (Trans)National: Toward a Cinema of Transvergence in Postcolonial and Diasporic Francophone Cinema(s)», in: *Studies in French Cinema*, 7:2 (2007), S. 79–91).

neue ‹französische Kino› als Teil eines ‹europäischen Kinos› in einem ‹Sowohl-als-auch› erfahrbar. Einer seiner zentralen Akteure ist Abdellatif Kechiche. Der Regisseur, Drehbuchautor, Schauspieler und Filmproduzent mit tunesischem Migrationshintergrund hat inzwischen gleichfalls die europäische Filmlandschaft erobert.<sup>111</sup> Sein jüngster Film *LA VIE D'ADÈLE – CHAPITRES 1 ET 2* (BLAU IST EINE WARME FARBE; F/B/E 2013)<sup>112</sup>, eine Geschichte über die wilde und leidenschaftliche Liebe zweier junger Frauen, gewann 2013 die Cannes die ‹Goldene Palme› in der Kategorie ‹bester Film›. Bereits sein Film *L'ESQUIVE* (DAS AUSWEICHEN; F 2003), der sich dem Leben und dem Theaterspiel einer Gruppe Jugendlicher mit Migrationshintergrund in einer Pariser Vorstadt widmet, wurde mit bedeutenden Preisen geehrt, darunter ein ‹César› gleich in vier Kategorien.<sup>113</sup> Während *L'ESQUIVE* thematisch noch an die früheren Filme eines ‹Cinéma beur› grenzt, lässt sich sein kontrovers diskutierter Film *LA VIE D'ADÈLE – CHAPITRES 1 ET 2* durch andere Elemente erschließen, etwa durch die Nähe zu seinen Figuren, die der Regisseur darin findet und die diesem Film seine Intensität schenkt. Zu nennen ist im Kontext dieses zeitgenössischen ‹europäischen Kinos› ebenso der französische Regisseur, Drehbuchautor, Filmproduzent und -koproduzent algerischer Abstammung, Rachid Bouchareb.<sup>114</sup> Sein Film *INDIGÈNES* (Tage des Ruhms; DZ/F/MA/B 2006) wurde gleichfalls auf internationalen Festivals gezeigt und gewann zahlreiche Preise.<sup>115</sup> Schließlich darf hierbei Tony Gatlif, Regisseur, Drehbuchautor, Schauspieler und Produzent algerischer Herkunft, abstammend von der kabyllischen und Roma-Kultur, nicht außer Acht gelassen werden.<sup>116</sup> *LATCHO DROM* (*LATCHO DROM – GUTE REISE*; F 1993), *VENGO* (F/E/D/JP 2000), *EXILS* (F/JP 2004), *KORKORO* (*LIBERTÉ*; F 2009), *TRANSYLVANIA* (F 2006) oder *GERONIMO* (F

111 Zu Abdellatif Kechiches Leben und Werk vgl. IMDb: ‹Abdellatif Kechiche›, online.

112 *LA VIE D'ADÈLE – CHAPITRES 1 ET 2* fand zahlreiche *transnationale* Koproduzenten und institutionelle Unterstützer und erhielt auch eine Förderung durch EURIMAGE (vgl. IMDb: ‹Company Credits› von *LA VIE D'ADÈLE – CHAPITRES 1 ET 2*, online).

113 Vgl. IMDb: ‹Awards› von *L'ESQUIVE*, online. Auch Kechiches Filme *VÉNUS NOIRE* (*BLACK VENUS*, F/B 2010) und *LA GRAINE ET LE MULET* (*COUSCOUS MIT FISCH*; F 2007) fanden nationale und internationale Anerkennung (vgl. IMDb: ‹Awards› von *VÉNUS NOIRE*, online; vgl auch: IMDb: ‹Awards› von *LA GRAINE ET LE MULET*, online).

114 Zu Boucharebs Leben und Werk vgl. IMDb: ‹Rachid Bouchareb›, online.

115 Vgl. IMDb: ‹Awards› von *INDIGÈNES*, online. *INDIGÈNES* gewann nicht nur zahlreiche bedeutende Preise, er ging auch als ‹bester fremdsprachiger Film› für einen ‹Oscar› ins Rennen, allerdings nicht für Frankreich, sondern für Algerien, ebenso wie er als algerischer Beitrag in Cannes präsentiert wurde. Frankreich versah ihn wiederum mit einem ‹César› – gleich in mehreren Kategorien – und beansprucht seinen Erfolg für die eigene nationale Kinematografie. Allein schon dieser Tatbestand deutet darauf hin, dass er *Transnationalität* generiert und sich nicht mehr ausschließlich in nationale Kategorien einordnen lässt (vgl. hierzu auch: Ruhe, Cornelia: ‹Das cinéma beur aus transkultureller Perspektive. *INDIGÈNES* von Rachid Bouchareb, in: Strobel/Jahn-Sudmann (Hg.): *Film transnational und transkulturell*, S. 55–71).

116 Zu Tony Gatlifs Leben und Werk vgl. IMDb: ‹Tony Gatlif›, online.