

Das Kino der doppelten Kulturen / Le Cinema du métissage / The Cinema of inbetween

Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain

Georg Seeßlen, epd Film, Nr. 12, Dezember 2000

In den letzten Jahren haben Filme von türkisch-deutschen Regisseuren immermehr an Bedeutung gewonnen. Beim Festival von Pesaro (siehe Bericht in epd Film 9/2000, S. 2) wurde nun erstmals das Kino der Immigranten in verschiedenen europäischen Ländern in einem umfassenden Programm vorgestellt. Für uns ein Anlass, diesem Kino zwischen den Kulturen einen ausführlichen Beitrag zu widmen.

Der Übergang vom Post-Kolonialismus in die multikulturelle Weltgesellschaft ist offenkundig fließend und vielgestaltig. Schmerzhaft ist er sowieso. Jemand kommt in eine andere Kultur, um in ihr, so oder so, zu überleben. In der Regel tut er oder sie das nicht freiwillig. Seine eigene Kultur kann ihn weder ernähren noch ihm eine Zukunft bieten oft genug war es gerade die Kultur, in der er nun sein Glück versuchen muss, die sein eigenes Land durch Ausbeutung und Verachtung soweit gebracht hat, dass er es verlassen musste. Oder die politische Herrschaft trachtet ihm nach Freiheit und Leben. In der fremden Kultur arbeitet und lebt er, oft unter Umständen, die noch dem geringsten der Angehörigen seiner "Gastgeber" niemals zuzumuten wäre, trifft auf neue Ausbeutung und Gewalt und kann nur einen Weg suchen zwischen der Bewahrung der eigenen Kultur und einer partiellen Anpassung.

Das "Leben in zwei Kulturen", für das die französische Sprache das Wort métissage geprägt hat, stellt die Person so sehr in Frage, wie dann die Familie, die in der zweiten Phase der neuen Völkerwanderungen das Leben neu strukturiert. Das kleine Glück der Geborgenheit in der Familie wird teuer erkaufte, denn nun muss gerade dieser Ort der "Heilung" zum Schau- und Kampfplatz zwischen den beiden Impulsen werden, und aus Erinnerung und Hoffnung kann nur noch Ideologie werden. Die Jungen können nicht wollen, was die Alten wollen, die Frauen können nicht wollen, was die Männer wollen.

War man am Beginn in Lager-Situationen von Baracken, Schlafstellen, Männergruppen wenigstens noch in einer so vorläufigen Lebensweise, dass es nur den Traum von der Rückkehr geben konnte, so gelangt man später, als die "Gastgeber-Staaten den Zuzug der Familien kontrolliert gestatteten, in eine neuerliche Ghetto-Situation: Die kulturelle vermischt sich mit einer sozialen Marginalisierung, und umgekehrt ist noch der bescheidenste Aufstieg nicht ohne Entfremdung zu haben. Die äußere Verbesserung der Lebenssituation in der zweiten und dritten Generation von Arbeitsimmigranten und Flüchtlingen überdeckt nur neue innere Konflikte, und auf der anderen Seite errichtet die Gesellschaft der "Gastgeber" nach den sichtbaren nun auch unsichtbare Grenzen um die Menschen, die immer noch als "Fremde" identifiziert werden, auch wenn sie längst die Masken der "Integration" angelegt haben. Das Ghetto tritt die Nachfolge des Lagers an.

Wo aber ist Heimat für den Immigranten? Sie kann nur in der Kultur der Métissage selbst, im Leben zwischen den Kulturen, sogar in einem Stolz des Ghettos liegen. Die Gesellschaft, die mit nichts als Geld und Spaß befasst scheint, erkennt die Métissage nicht als organischen Teil ihrer selbst, sondern allenfalls als ein Problem, das sie mit sich schleppt, und in der Métissage hat man es begreiflicherweise schwer, die Zerrissenheit

als Chance und Zukunft zu begreifen, als Vorgriff auf eine vollkommen andere Gesellschaft. Wo also ist diese Heimat der zweiten Art, diese Kultur der Métissage? Sie muss gefunden, ja, sie muss erfunden werden. Zum Beispiel durch das Kino.

Das Kino der Fremdheit

Das Medienbild der ersten "Fremden" in den europäischen Gesellschaften nach dem Krieg war geprägt von der gönnerhaften Überheblichkeit der boomenden Wirtschaft. Wir erinnern uns in der BRD etwa an Bilder der Ankunft, an den hunderttausendsten Gastarbeiter, der mit einem Moped belohnt wird, und wenn wir uns noch genauer erinnern, an Bilder von notdürftig mit Kordeln zusammengehaltenen Koffern, an hoffnungsfroh-verzweifelte Gesichter, an Gruppen von Menschen, die in den Bahnhöfen herumstanden, als könnte der nächste Zug derjenige sein, der sie aus dieser kalten Gesellschaft zurück in die Heimat befördert. Um die Menschen, die gekommen waren, "kümmerte" sich gerade einmal der linksliberale Zweig der europäischen Medien. Die erste Beschäftigung des deutschen Films mit der neuen "Minderheit" im Land geschah aus einem humanistisch-pädagogischen Impuls heraus im post-politischen Kino der siebziger Jahre.

Helma Sanders zum Beispiel erzählt in "Shirins Hochzeit" (1975) von einem Dorf in Anatolien, wo die junge Shirin (Ayten Erten) mit dem Gutsbesitzer verheiratet werden soll, weil dies die einzige Möglichkeit ist, ihr und ihrer Familie den Lebensunterhalt zu sichern. Doch Shirin flieht nach Deutschland zu Mahmud (Aras Ören), dem sie als Kind versprochen war und der hier als Gastarbeiter lebt. Shirin gerät in die klassische Falle: Sie bekommt ohne Arbeit keine Aufenthaltserlaubnis und umgekehrt ohne Aufenthaltserlaubnis keine Arbeit. Zurück in die Türkei aber kann sie auch nicht mehr, nicht nur, weil mittlerweile ihre Familie nur noch dank ihres Geldes überleben kann. Schließlich trifft sie in Köln auf den Zuhälter Aida (Jürgen Prochnow) und willigt schließlich ein, für ihn zu arbeiten. Eine persönliche Leidensgeschichte als Modell. Doch noch kann sich der Film nicht vollständig frei von den Kopftuch-Klischees machen, und am Ende ist er vor allem eine Geste gegen männliche Gewalt, eine Passionsgeschichte der dritten Unterdrückung, weniger eine Annäherung zwischen zwei Kulturen als eine Anklage gegen beide.

Nur vom Elend konnte in dieser Zeit die Rede sein. "Aus der Ferne sehe ich dieses Land" (1978) von Christian Ziewer erzählt von der Fremdheit zwischen einer chilenischen Familie und den Deutschen: Es gibt Blickwechsel, aber keine Annäherung. Mit den Augen des Fremden sehen wir auch dieses Land, das uns zu dieser Zeit wahrlich fremd geworden war. Eine Tradition des "Kinos der Fremdheit" überlagert das Motiv der Métissage in diesen Jahren so heftig, dass kaum eine Vorstellung von Dialog und Ambivalenz sich ergeben kann, radikal vorgeprägt etwa in Fassbinders Figur des "Gastarbeiters" als existenziellem Helden in "Katzelmacher": Der Künstler, der sich als Ausgestoßenen sieht, maskiert sich selbst in der Passion des Fremden.

In Sohrab Shahid Saless' "In der Fremde" (1974) scheint der Vorgang umgekehrt. Die Geschichte des türkischen Gastarbeiters Husseyin, der wie viele andere in einer heruntergekommenen Gemeinschaftswohnung in Kreuzberg lebt und mit der deutschen Kultur zwar in Kontakt, aber zu keiner Verständigung kommt, ist Bild einer radikalen Entfremdung, die eigentlich nur das Verlöschen übrig lässt, das Verschwinden des Traums von der Rückkehr. Fremdheit, das ist das Thema der Filme von Saless, die eben

deswegen das Gegenteil von Métissage-Filmen sind. Alle Vermischung, so scheint es, kann nur Missverständnis sein, und das Leben in der anderen Kultur nur schreckliche Verbannung. Bevor es ein Kino der Métissage gibt, gibt es ein Kino der Fremdheit und des "Elends".

Ein Jahrzehnt später kann von solcher Radikalität nicht mehr die Rede sein. In Filmen wie "Jannan - die Abschiebung" (Tim van Beveren, 1986) erleben wir ein Kino der Fremdheit, das gleichsam notwendig von der Anklage zur Ideologie springt und, in diesem Beispiel, zu einer Enzyklopädie des Schreckens: alle deutsche Horrorfiguren, von der fiesen Beamtin, dem verbrecherischen illegalen Arbeitsvermittler, dem korrupten Kriminalbeamten auf der einen, die Guten auf der anderen Seite, etwa ein Anwalt, der so gut ist, dass wir in seinem Büro auch auf ein Buch mit dem Titel "Friedenssignale" optisch hingewiesen werden, als müsste der Film in einer Bildsprache mit uns reden, wie sie im verbalen die "Gastarbeiterspache" entwickelte.

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, die der Idee der Métissage widerspricht. Wenn es so etwas wie eine Métissage-Filmkultur in den achtziger Jahren gibt, dann beschreibt sie vor allem die Spannung innerhalb der Einwanderer-Familien.

Ein Dokumentarfilm wie "Verländert" (Michael Lentz, 1983) zeigt, wie dies eine Frage des Überlebens wird: Das junge türkische Mädchen Tina integriert sich in der Schule und Nachbarschaft und macht ihren Abschluss an der höheren Handelsschule, als ihre Eltern beschließen, zurückzukehren und ihr in der Türkei einen Mann zu suchen. Sie verweigert sich diesem Zwang und entflieht ihrem Elternhaus, verfolgt und gesucht vom Vater und von den Brüdern. Der Bruch kann nur so radikal vollzogen werden wie er unter anderen Vorzeichen so radikal für die Helden von Spielfilmen aus dem nächsten Jahrzehnt wie Kutlug Atamans "Lola und Bilidikid" (1998) sein muss, die ein vollkommen anderes Lebensdesign entwickeln und den Bruch mit ihren Eltern (und weniger mit ihrer Kultur) als Narbe zurückbehalten müssen.

Ganz spürbar lässt dieser Druck innerhalb der Familien in den Neunziger Jahren nach. Nicht, dass es den Konflikt zwischen der alten und der neuen Kultur nicht mehr geben würde; aber die zentripetalen Kräfte der Familie gehen verloren, es entsteht eine Fremdheit, ein Elend zweiten Grades, das Yüksel Yavuz in "Aprilkinder" (1998) beschreibt: Die Kinder leben, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, in zwei Kulturen und in zwei Sprachen. Die Eltern können dies nicht: die Mutter hat nur eine Sprache zur Verfügung und ist daher unfähig, die Codes und Doppeldeutigkeiten der Métissage-Kultur zu verstehen. Der Vater aber verstummt buchstäblich. Diese Metapher gibt es auch in einer Reihe von französischen Filmen: An den Vater erinnert sich die dritte Generation zunächst als einen Unterdrücker, jene Instanz, der man entkommen müsste, um sich überhaupt Lebensmöglichkeiten zu erkämpfen, aber zunehmend muss der Blick zärtlicher und mitleidvoller werden.

Kompromisse, viele kleine Maskierungen werden möglich, die Konflikte lösen sich in endlosen alltäglichen Reibereien auf oder in absurden Versteck- und Theaterspielen wie in "L'honneur de ma famille" (1997) von Rachid Bouchareb, wo die Heldin der Familie so lange ein Leben in den kulturellen Traditionen vorspielen kann, bis die Schwangerschaft eine rasche und dennoch traditionelle Heirat nötig macht. Das Leben in zwei Kulturen

wird hier zum grotesken Maskenspiel, und keiner Rolle, nicht einmal der des politisch verfolgten Flüchtlings, ist ganz zu trauen. Es ist die Krankheit des Vaters, wie in Thomas Arslans "Geschwister" (Kardesler, 1996) - der weder seinen angestammten Platz in der Familie noch einen neuen erhalten kann -, die sich fortpflanzt. Sie produziert die komplementäre Krankheit der Töchter zwischen dem selbstbewussten Lebensdesign und der traditionellen Rolle in der Familienstruktur. Die doppelten Codierungen im alltäglichen Leben können daher noch nicht verhindern, dass es zu radikalen moralischen Entscheidungen kommt, zwischen den eigenen Wünschen und den Erwartungen der Familie, wie in Antonia Lerchs "Vor der Hochzeit" (1996) oder in "Aprilkinder". In "Geschwister" geht der Weg sogar noch weiter zurück: trotz aller Fremdheit geht da einer der Söhne der Inbetween-Familie in die Türkei zur Armee. Auf die radikale Einsamkeit der ersten und auf das Drama zwischen Integration und Rückkehr in der zweiten Generation folgt nun die Suche nach den Lebens- und Rollenmodellen, für die es eindeutige Lösungen nicht mehr geben kann.

So muss sich in den achtziger Jahren das Kino der Emigration, das Kino der Fremdheit, separieren vom Kino der Métissage, einem Kino, das von der Unumkehrbarkeit der kulturellen Verschmelzung, vom Leben in zwei Kulturen (mindestens) erzählt. Das Kino der Métissage kann, ohne sich zu verraten, aus der Fremdheit selbst keine große Sache mehr machen, sein Thema ist gerade das Alltägliche im Leben in zwei Kulturen - was nicht heißen soll, dass nicht gerade diese Art des Alltäglichen zur Katastrophe führen kann. Fatih Akins Hamburger Gangsterfilm "Kurz und schmerzlos" (1997) führt zum ersten Mal in eine Welt, die der französische und der britische Film längst als Genre-Hintergrund konstatiert, in der sehr unterschiedliche Métissage-Erfahrungen noch einmal in einem dynamischen Milieu miteinander vermischt sind.

Abschied von den Träumen

Métissage beginnt mit dem Abschied von den Träumen der Emigration. Safarik, ein tschechischer Emigrant, drehte mit "Hunderennen" (1983) einen der melancholischsten Filme über die verfehlten Beziehungen in der neuen Gesellschaft. Im Herbst 1968 begegnen sich einige Asylbewerber in einem Durchgangslager auf dem Weg in die Schweiz. Zehn Jahre später treffen sie sich wieder, und alle ihre Träume sind in dieser kalten Heimat zerplatzt: Der begabte Zeichner muss mit albernen Hundezeichnungen seinen Lebensunterhalt verdienen, der "geborene Geschäftsmann" hat einen miesen Partyservice, und Lapek, den es in die Heimat zurückgetrieben hat, kann dort gerade einmal als Taxifahrer arbeiten. Die Nachfahren dieser Helden im Spielfilm der neunziger Jahre werden mit diesem Schicksal sehr viel lakonischer umgehen. Der positive Held der Métissage, ein Überlebenskünstler und neuer Picaro, entsteht erst jenseits dieser Verzweigung. Die Métissage-Filme im engsten Sinne, also jene Filme, die von Regisseurinnen und Regisseuren gemacht wurden, die selbst Angehörige der dritten oder gar vierten Einwanderer-Generation waren und von einem autobiografischen Gestus leben, kamen insofern also beinahe ein wenig zu spät. Sie konnten so wenig unbefangen sprechen wie sie vor allem die internen Konflikte bearbeiten mussten. Und sie tun es jenseits der Träume vollständiger Adaption auf der einen Seite, jenseits der Vision von der Rückkehr auf der anderen. Vom Traum der Heimkehr handelten sehr viele Filme in den achtziger Jahren. Der Schweizer Film "Ritorno a casa" (Nino Jacusso, 1980) erzählt von der Heimkehr der Familie des Regisseurs in das Dorf Acquaviva Collecroce nach 20 Jahren als Gastarbeiter, und nun sind auch sie Fremde im eigenen Land geworden.

An eine "Rückkehr" ist in den neunziger Jahren nur noch in ironischer Form zu denken, als Ausflug in eine fremde Vergangenheit. Insofern ist Fatih Akins kleine filmische Alberei "Getürkt" (1997) doch höchst symptomatisch: So wie man einst "das Türkische" mit nach Deutschland brachte, wird nun das Ghetto zurück in die Türkei projiziert. Und der Held der Métissage-Kultur begreift vor allem, dass er auf die chaotische Situation mit Kreativität reagieren muss.

Aus diesem Grund vielleicht ist auch verständlich, warum sich das Kino der Métissage ungleich problemloser an amerikanischen Vorbildern orientieren kann als etwa das Kino der Fremdheit. So liegt es auf der Hand, dass sich eine Anzahl von Métissage-Filmen auf Martin Scorsese, vor allem auf "Mean Streets" beziehen (so auch "Kurz und schmerzlos"), manchmal direkter als es ihnen gut tut. Auch Scorsese erzählt vom Leben in zwei Kulturen, von der magischen Schizophrenie der Italoamerikaner und er erzählt von den unsichtbaren Mauern des Ghettos. So mussten nach dem Kino der Fremdheit und dem Kino des Bekenntnisses Filmbilder gefunden werden, die einerseits Métissage als Struktur erklären konnten und andererseits vom Modell zum Subjekt gelangten.

In "Die Kümmeltürkin geht" (Jeanine Meerapfel, 1985) zum Beispiel geht es um einen Dialog zweier höchst individueller Frauen und um das Wesen von Beziehung und Fremdheit: Melek Tez hat 14 Jahre in Berlin verbracht und passt kein bisschen ins Klischee des "Gastarbeiters", leidet aber trotzdem unter den Vorbehalten und Abgrenzungen ihrer Umgebung. Und nun beschließt sie, in die "Heimat" zurückzukehren, obwohl sie auch dort eine Atmosphäre der Fremdheit erwarten muss. Das Gespräch mit der Regisseurin, die ihre eigenen Erfahrungen mit der Fremdheit hat, überschreitet als Dialog die Grenzen der Dokumentation, es ist ein Versuch über eine Illusion, von der Melek begeistert ist, und die sich in der Kultur der Métissage nicht mehr erfüllen lassen wird. So wenig die Utopie der "Integration" zu erfüllen ist, so wenig lässt sich der Traum von einer Heimkehr erfüllen. Die einzige Chance ist es tatsächlich, Teil einer "Kultur der Métissage" zu werden. Und schon in seiner Form greift der Film die Ahnung auf, dass diese Kultur nicht eine der "Identität" als vielmehr eine des Dialoges sein wird.

Komödien

Nicht das Kino der Fremdheit und nicht das Kino des Bekenntnisses konnte den Mainstream des Kinopublikums erreichen, wohl aber eine neue Form der Métissage-Genrefilme, besonders die Métissage-Komödie, in der sich ein gleichsam ansteckendes Gefühl von Befreiung offenbart. In Frankreich wurde der Film "Le thé au harem d'Archimède" (Tee im Harem des Archimedes, 1985) von Mehdi Charef der wohl bislang bekannteste Film, der das Métissage-Thema mit einer Schilderung der Vorstadt-Realität verband. In den Wohnhochhäusern von "Cité des Fleurs" leben die beiden Freunde Pat und Madjid, die sich ohne Zukunftsaussichten durchs Leben schlagen und von einer Karriere träumen, wie sie Balou gemacht hat, der erfolgreiche Ghetto-Gangster. "Der Film ist sehr autobiografisch. Alles, was darin geschieht, haben ich und meine Freunde tatsächlich erlebt", sagt der Regisseur, der mit dem gleichnamigen Roman einem ebenso tristen Arbeiter-Emigranten-Leben entkam, wie es sein Vater lebte.

Was das Kino anbelangt, so hat jede Kinematografie ihre eigenen Chancen und Probleme. Anders als in den Métissage-Filmen aus Frankreich oder Großbritannien trifft zum Beispiel in Deutschland das Motiv auf ein schwieriges Kino-Problem: die Sprache. Zwei Elemente werden dabei vor allem bedeutend: die Verwendung der Originalsprache,

die mit Untertiteln übersetzt wird oder jene heikle Verwendung des "gebrochenen Deutsch", das zwischen archaischer Konsequenz und Denunziation changiert. Wenn es in "Shirins Hochzeit" heißt, Deutschland sei "viel schlimmes Land" ist die Grenze zwischen emotionaler Berührung und Klischee nur vom Zuschauer selbst zu ziehen. Und das Spiel der sprachlichen Maskierungen bei Comedy-Filmen wie "Erkan und Stefan" entzieht sich bereits dem Ghetto-Diskurs von pride und respect.

Das Spiel mit dem Klischee ist höchst problematisch, wo es sich gleichsam kabarettistisch oder mythisch im Kreis herumzudrehen beginnt: den Türken mit seiner "Kanak Spraak" oder den Straßengangster als Bestandteil ins Repertoire der Pop-Mythologie einzuschreiben (wie gerade wieder in Lars Beckers "Kanak Attack") ist nicht viel emanzipativer als das paritätische Besetzen von Nebenrollen in einer Soap Opera mit den Quoten-Ausländern neben den Quoten-Schwulen etc. Die österreichische Komödie "Ilona & Kurti" (1991) von Reinhard Schwabenitzky taugte nur höchst bedingt als Satire auf das faule und rassistische Kleinbürgertum. Fiese Mutter und ödipales Söhnchen haben sich ein Häuschen qua Erbschleicherei ergattert, das nun freilich auch die in Jugoslawien aufgewachsene und des Deutschen nicht mächtige Ilona für sich beanspruchen darf. Natürlich setzt sich Ilona durch, und Kurti verliebt sich in sie - die mehr oder minder komische Variante des sexuellen Erlösungsmythos durch den Menschen, die im übrigen den Verleih dazu inspirierte, dem Film noch den Untertitel "Deutsches Mann geil" zu geben.

Während den Erwachsenen gleichsam der Genre-Ausweg eröffnet ist – was durchaus eine Form der cineastischen Befreiung drin kann: Helden, die sich der allzu fürsorglichen Betreuung durch ihre Autoren und Regisseure ein wenig entziehen -, richtet sich das Mitfühlen vor allem auf die Schutzlosesten der Opfer. Der Aspekt des Tragischen ist zunächst die Erfahrung der Einsamkeit, sie zeigt sich etwa bei der Trennung von Geschwistern wie in Christian Baudissins "Tadesse: Warum?" (1993), in dem der achtjährige Tadesse aus Äthiopien und seine Schwester Nunu von deutschen Adoptiveltern aufgenommen werden, sie aber weit entfernt voneinander leben müssen und sozusagen gutmütig gepeinigt werden, weil von ihnen als Kindern anders als von den Älteren eine vollständige Unterwerfung gefordert wird. Auf ganz andere Weise wird der kindliche Held von Roland Suso Richters "Eine Handvoll Gras" (2000) Opfer: Man schickt ihn als Drogendealer auf die Straße, wo er von der neuen Kultur nur lernt, was auf ihrer Schattenseite geschieht.

Métissage funktioniert hier beinahe ausschließlich als Negation, zwischen zwei naiven, "heilen" Welten, der des persischen Dorfes und der der gemütlichen deutschen Proll-Familie. Auf der einen Seite schließt sich da ein Kreis: Die radikale Fremdheit aus den Filmen der siebziger Jahre scheint sich im Schicksal der Kinder zu wiederholen, auf der anderen aber verschließt sich der Film hier auch dem Métissage-Projekt und bricht den alten, unlösbaren Widerspruch von Integration und Rückkehr noch einmal moralisch auf. Denn natürlich sind Métissage-Filme nichts anderes als Heimatfilme, und hinter der Anteilnahme an individuellen Geschichten und der notwendigen Kritik an den herrschenden Verhältnissen liegt, bewusst oder unbewusst, eine Konstruktion der Vorstellung von Heimat.

Mainstream

Was der Métissage-Film in seiner Ambivalenz entdeckt, taucht wenig später als eindeutiges Klischee im Mainstream wieder auf. Métissage wird auf diese Weise - wenn auch um den Preis eines Verlustes an wohlfeiler Allgemeinverständlichkeit - zu einem Motor in der Entwicklung der Filmsprache. Und in dieser wird nicht nur gegen den Rassismus und die Ignoranz, gegen Zynismus und Gewalt gesprochen, sondern auch gegen jene semiotische Vereinnahmung, die die Mainstream-Bilderfabrikation vornimmt. Würde man die Gesamtproduktion der Medien als Maßstab verwenden, so wäre wohl Métissage gar kein wirkliches Problem mehr; Talkshows und Unterhaltung indes repräsentieren vor allem Menschen, die zum einen den Vorgaben des Mainstreams weitgehend überentsprechen und zweitens eben jenen Transformationsvorgang vollständig hinter sich gebracht haben, vollständig verpuppt und in ihrer neuen Kultur "wiedergeboren" worden sind. Der Rest muss sich eine sozialdemokratische Problematisierung gefallen lassen wie in der "Lindenstraße", und sogar aus dem Kino der Fremdheit ist in den neunziger Jahren eine Art Mainstream-Variante entwickelt worden, die wie in "Eine unmögliche Hochzeit" (Horst Johann Sczerba, 1996) Elemente der Beziehungskomödie mit solchen des filmischen Asyl-Plädoyers verbindet.

Diese Mainstream-Métissage freilich verweigert sich vollständig dem Blick in die neuen Ghettos, verweigert sich auch der Mehrschichtigkeit der kulturellen Transformation, die nur aus vorläufigen und fragmentarischen Akten bestehen kann, solange kein Projekt für eine in der Tat offene Gesellschaft existiert. Sie favorisiert (wie übrigens auch der amerikanische Konsens) die doppelte Transformation der Verwandlung vom Fremden in das Eingemeindete, und vom Ghetto-Bewohner in den Kleinbürger. Dass nicht einmal die nicht gerade luxuriöse Lindenstraße auch nur eine Mehrheit der Menschen aufnehmen kann, die in zwei Kulturen leben (was mittlerweile vor allem heißen muß: in zwei Kulturen der Armut), scheint nach wie vor so sehr tabuisiert, dass man das Ghetto immer noch als jenen exotisch-dramatischen Ort beschreibt, den der "glückliche" unter den Métissage-Menschen verlässt (so wie Scorseses Helden ihr Ghetto zu verlassen trachten). Freilich ist die Aufnahme in das Neue Bürgertum so begrenzt, und der Hass des alten Bürgertums so einflussreich, dass das Ghetto der Métissage in der Zukunft wachsen wird. Während die Bilderfabrik von einstmaligen "Fremden" träumt, die das Ghetto der Métissage verlassen, treibt umgekehrt die soziale Wirklichkeit immer mehr "Einheimische" in dieses Ghetto und erweitert eine Terra Inkognita der postindustriellen Gesellschaften, für die es nicht Blick und Begriff zu geben scheint.

Wo auf der einen Seite das Klischee lauert, da ist andererseits die Depression wie in Thomas Arslans "Dealer"(1998), wo der Held gleichsam nur noch obendrein türkischer Abstammung ist, was seine Ausweglosigkeit zwischen Gangstern, Polizisten und einem tristen Berliner Wohnviertel unterstreicht. In "Geschwister", dem ersten Teil der geplanten Trilogie, hat Arslan die Optionen eröffnet, unmögliche Anpassung, unmögliche Rückkehr, unmögliche Existenz in der Straßenkultur des Ghettos.

Klassenkampf

Es ist ein europäischer Prozess, der da verhandelt wird, und doch gibt es sehr unterschiedliche Arten, wie sich in den einzelnen Gesellschaften dieser Prozess vollzieht. Das beginnt mit der Gesetzgebung und hört noch nicht mit der politischen Produktion eines xenophoben Klimas und rassistischer Gewalt auf. Der Métissage-Film erzählt daher nicht nur vom komplizierten Innenleben einer neuen Kultur innerhalb der

europäischen Gesellschaften, sondern auch vom strukturellen Wandel dieser Gesellschaften.

So politisiert sich dieses "Genre" nicht allein im Hinblick auf Rassismus und Gleichgültigkeit, sondern auch zur Reinvention des Klassenkampfes. So erzählt "Pummarò" (Der lange Weg nach Norden, 1990), das Regie-Debüt des Schauspielers Michele Placido, von dem Ghanesen Kwabu, der in Süditalien mit Hilfe seines älteren Bruders Giobbe mit dem Spitznamen "Pummarò" (der neapolitanische Ausdruck für Tomate) Arbeit bei der Tomatenernte finden will. Der aber ist ins Fadenkreuz der Camorra geraten, weil er sich einem ihrer Bosse nicht gefügt hat, und verschwunden. So folgt Kwabu der Spur seines flüchtenden Bruders, gelangt in Rom an die Geliebte des Bruders, Nanou, die als Prostituierte arbeiten muss, obwohl sie schwanger ist, in Verona lernt er die Lehrerin Eleonora kennen und verliebt sich in sie, aber die Beziehung zerbricht an den rassistischen Vorurteilen ihrer Familie, und schließlich werden die beiden noch von einer Gang angegriffen. Kwabu erfährt, dass sein Bruder in einem Hotel in Frankfurt arbeitet, noch am Bahnhof wird er von der deutschen Polizei als vermeintlicher Drogendealer verhaftet und wird schließlich zur Leiche seines Bruders geführt.

Jede Station seiner Odyssee bringt einen Schub von Desillusionierung über das verheißene Land. Diese Bewegung ist zugleich die des Regisseurs auf der Suche nach einem Phänomen, das er nach seinem eigenen Eingeständnis vorher ebenso verdrängt hatte wie seine Landsleute und das er mit wohlfeilen, durchaus "rassistischen" Klischees überdeckte. "Pummarò", der die Schwarzarbeit eben nicht nur als Problem der Immigration, sondern auch als eines der inneren Verfassungen einer Gesellschaft begreift, macht den Métissage-Film zum Erben des Neorealismus.

Hier ist auch der Film "Attention fragile" (Vorsicht zerbrechlich, 1994) von Manuel Poirier zu nennen. Er schildert eine Gruppe von jungen Provinzlern, die nach Paris kommen und erst aus ihrer Lethargie erwachen, als sie vom Tod eines algerischen Schülers erfahren und daraus wieder so etwas wie ein politisches Bewusstsein entwickeln. So wie durch den Métissage-Film ein neuer "Heimatfilm" entstehen kann, wie in Poiriers Bretagne-Film "Western" (1997), so entsteht durch das Motiv auch ein neues "politisches" Kino, das noch in einer erneuten Umkehr der Perspektive, wie in Bruno Dumonts "La vie de Jesus", wirksam ist.

Geschichten

Die Frage, ob der Métissage-Film ein Genre oder nur eine cineastische "Schnittstelle" darstellt, ist augenblicklich wohl noch nicht zu beantworten. Für die Annahme des ersteren spricht, dass es eine Ikonografie gibt, die die Filme untereinander verbindet, und dass sich ein narratives Repertoire bildete:

Die Métissage-Liebesgeschichte

Die Frau in "Shirins Hochzeit" ist die doppelt Fremde in der Kultur der Métissage. "Frau immer Angst", sagt die Heldin von, die von den Männern der eigenen Kultur ebenso wie von denen der neuen bedroht ist. Bleibt die Hoffnung der Liebe, oder ist sie nur das Märchen zur Métissage? Einmal in der Form von Verzweiflung und Fremde wie "D'amour et d'eau salé" (Yasmina, die Liebe und das Meer, 1996) von Edwin Baily, die

Liebesgeschichte zwischen einem Bahnangestellten und einer Algerierin, die bald in ihr Heimatland zurückkehren muss. "Lovers" (1999) von Jean-Marc Barr überträgt die Dogma-Regeln auf eine Liebesgeschichte zwischen einem Jugoslawen ohne Aufenthaltsgenehmigung und einer Pariserin. Das andere Mal in der Form einer Eroberung eines Raumes für die Liebe in der Métissage-Kultur, die an der Grausamkeit der Umwelt zu scheitern droht, wie in "Refuge" (Flucht, 1997) von Alex Pillai, der von einer bengalischen Familie in Nordengland erzählt. Als sich die junge Shikha in der Schule in einen Moslem verliebt, sperrt ihr Vater sie ein und verbietet ihr, auf die Universität zu gehen. Sie soll dagegen einen von den Eltern ausgesuchten Mann heiraten. Nur die Flucht aus ihrer Familie kann ihr ein neues Leben bringen.

Die Geschichte von der Suche nach dem Verwandten und die Gegenüberstellung des naiven und hoffnungsvollen Neuankömmlings mit dem bereits desillusionierten, korrupten oder verzweifelten Adaptierten: "Le thé à la menthe" (Pfefferminztee, 1984) von Abdelkrim Bahlouf erzählt von einem jungen Algerier in Paris, der seinen Leuten zu Hause von seinem Glück berichtet: Er lässt sich am Montmartre vor einem Auto fotografieren und schreibt darunter: "Ich und mein neues Auto". Als aber dann seine Mutter nach Frankreich kommt, um dieses neue Auto einmal in Wirklichkeit zu sehen, flüchtet Hamou und lässt die Mutter, die kein Wort Französisch versteht, in der Stadt allein. In "Ett Paradis utan Biliard" (Ein Paradies ohne Billard, 1991) von Carlo Barsotti geht es um einen Gastarbeiter im Schweden der fünfziger Jahre, der in seinen Briefen an seine Freunde daheim von den Sozialleistungen und den Mädchen schwärmt. Höchstens das Billardspiel vermisst er. So macht sich der junge Giuseppe aus dem kleinen Dorf auf den Weg und findet eine Welt vor, die nichts Paradiesisches an sich hat, von den Barackenlagern bis zu den blonden Mädchen, die nicht so verständnisvoll sind, wie sein Freund ihm das geschildert hat. Ein Meisterwerk dieses Subgenres gelang Merzak Allouache mit "Salut cousin!" (1996), der Geschichte eines naiven jungen Algeriers, der seinem Vetter in Paris einige Tage folgt, durch Lügenmärchen, verrückte Träume und den Alltag der Métissage. Allouache gelingt zugleich eine menschliche Komödie und ein Essay über Stereotypen.

Die Geschichte einer Flucht, eines Versuches, illegal ins Land zu kommen. Der österreichische Film "Susie Washington" (1997) von Florian Flicker schildert die Flucht einer russischen Frau ohne Papiere und Geld durch das Alpenland, "Die polnische Braut" (1999) von Karim B. Traïdia die Liebe zwischen einem holländischen Bauern und einer polnischen Frau auf der Flucht vor ihren Zuhältern. Der Gefahr, nun schon wieder so etwas wie Métissage-Kitsch zu produzieren, widerstehen beide Filme nicht. "Winterblume" (1996) von Kadir Sözen erzählt, wie ein ausgewiesener türkischer Immigrant auf illegalem Wege wieder zurück zu seiner Familie in Deutschland gelangen will und dabei den Tod findet. Wie fortgeschritten der Prozess der Métissage auch sein mag, der staatlichen und gesellschaftlichen Willkür sind ihre Protagonisten noch stets ausgesetzt.

Die Schilderung einer Familiensituation, die von einem so grausamen Porträt wie in Tevfik Basers "40 qm Deutschland" bis zu einer liebevoll biografischen Geste, etwa bei Thomas Arslan oder zur Geste gegen das Schweigen wie in "Fern" (1997) von Miraz Bezar reicht.

Die Geschichte einer dramatischen (oder auch komischen) Rückkehr, und sei es eine kurze Begegnung, die die verdrängte Frage nach den Métissage-Wurzeln wieder aufwirft,

wie etwa in "L'autre côté de la mer" (1997) von Dominique Cabrera, der in einer Krankheitsgeschichte die Begnung eines algerischen Franzosen mit einem französischen Algerier schildert.

Der Ghetto- und Banlieue-Film, der mit "Héxagone" von Malik Chibane 1993 einen ersten kritischen Erfolg erlebte und sich um die Streetgang wie in "Cour Interdite" (1998) von Djamel Ouahab oder um die Musik wie in "Nés quelque part" (1997) von Malik Chibane konzentriert.

Die historische Legende - etwa in "Le Brasier" (Höllenglut, 1990) von Eric Barbier, der die Geschichte eines polnischen Einwanderers und seiner Familie in den dreißiger Jahren erzählt, und die Konflikte, die sich nach den Jahren ergeben, als die Arbeit knapp und Fremdenhass politisch produziert wird.

Der Traum vom Weggehen. Gleichsam in Umkehrung oder Vorahnung erzählen Filme von der leidenden Region, aus der die Auswanderer kommen, von den Träumen der Jungen und den ersten Begegnungen mit der verheißenen Mega-Kultur. So gibt es schließlich kaum noch filmische Erzählungen aus Algerien, Albanien, Ghana usw., die nicht zumindest am Rande vom Traum des Weggehens handeln.