

Das Eigene und das Fremde – Identitätskonstruktionen von Migranten im Deutschen Film

Bachelorarbeit zur Erlangung des Grades Bachelor of Arts (B.A.)
im Fachbereich 1 Geistes- und Sozialwissenschaften an der Universität Siegen

Inga Selck

Siegen, den 15. August 2007
(überarbeitete Version, September 2008)

Inhaltsverzeichnis:

	Seite
1. Einleitung	2
2. Leben im „Dazwischen“? Identitäten in Einwanderungsgesellschaften	
2.1 Identitätskonzepte	4
2.2 Migration und Identität	7
3. Medien und Migration	
3.1 Die Darstellung von Migranten in den Medien	10
3.2 Migration und Kino – ein medienhistorischer Überblick	13
3.3 Das Fremde im Film	17
4. Medienidentitäten – Annäherung an ein Forschungsfeld	20
5. Zur Identitätskonstruktion von Migranten im deutschen Film	
5.1 ANGST ESSEN SEELE AUF (1973/74) von Rainer Werner Fassbinder	25
5.2 YASEMIN (1987) von Hark Bohm	29
5.3 DEALER (1998/99) von Thomas Arslan	32
5.4 GEGEN DIE WAND (2004) von Fatih Akin	34
6. Schlussbetrachtung	39
7. Literatur- und Medienverzeichnis	42
8. Anhang	

1. Einleitung

Im Jahr 2007 gingen zwei von fünf Adolf-Grimme-Preisen¹ in der Kategorie *Fiktion* an Filme, die sich mit dem Leben in Deutschland lebender Migranten² beschäftigen. Sowohl das Sozialdrama *WUT* (2005/06) vom türkisch-deutschen Regisseur Züli Aladag als auch die Komödie *MEINE VERRÜCKTE TÜRKISCHE HOCHZEIT* (2005/06) von Stefan Holtz erhielten die begehrten Preise. In der Kategorie *Unterhaltung* bekam die Serie *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* einen von zwei Preisen (vgl. Adolf-Grimme-Institut 2007). Ist die Verleihung der Grimme-Preise 2007 ein Anzeichen dafür, dass das Thema Migration und seine mediale Verarbeitung in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist? Bedeutet das auch, dass in einer Zeit, in der türkisch-deutsche Regisseure das deutsche Kino bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes vertreten, die Filme über Migranten in Deutschland frei sind von Kategorien, Stereotypen und Vorurteilen?

Diese Fragen sind vor allem interessant, weil die deutsche Gesellschaft sich mit ihrer Entwicklung hin zu einem modernen, individualisierten und globalisierten Einwanderungsland sehr schwer getan hat und sich immer noch im Prozess der Akzeptanz befindet. Die Migrationsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland beginnt mit der Anwerbung von Gastarbeitern aufgrund von Arbeitskräftemangel in den 50er Jahren. Rainer Geißler teilt sie in vier Phasen ein: Die erste Phase ist die *Anwerbe- und Gastarbeiterphase* (1955-1973). Der Grundgedanke dieser Phase war das *Rotationsprinzip*. Die angeworbenen Gastarbeiter sollten nach wenigen Jahren wieder in ihre Heimatländer zurückkehren, um bei erneutem Mangel von neuen Gastarbeitern abgelöst zu werden. Dieses Prinzip funktionierte in den ersten Jahren auch weitgehend (vgl. Geißler 2005a, 15f.). Während Ende der 60er Jahre die Italiener noch die größte Einwanderergruppe waren, waren es 1975 mit mehr als einer Million schon die Türken, die die Statistik bis heute anführen. Die zweite Phase ist die *Konsolidierungsphase mit ersten Integrationsversuchen* (1973- etwa 1980). Diese Phase wurde durch den 1973 aufgrund der Wirtschaftskrise erlassenen Anwerbestopp eingeleitet. Der Anwerbestopp löste eine Transformation der Migrationsform aus. Während in der ersten Phase meist männliche Arbeitsmigranten nach Deutschland kamen, führte der Anwerbestopp dazu, dass die schon in Deutschland lebenden Migranten ihre Familien nachholten. Die Menschen blieben aus verschiedenen Gründen in Deutschland, statt – wie von der Regierung geplant – nach einigen Jahren wieder zurück zu kehren. Sie hatten sich in den Firmen eingearbeitet und auch die Firmen wollten die eingearbeiteten Arbeiter behalten und die Familien hatten sich bereits in Deutschland sozialisiert (vgl. Geißler 2005a, 19). Es zeigte sich, dass „das rein ökonomisch gedachte Rotationsprinzip die menschlichen Aspekte der Arbeitsmigration außer Acht gelassen hatte“ (Geißler 2005a, 19). In dieser Phase ist innerhalb der Gesellschaft erstmals erkannt worden, dass sie vor der Herausforderung der Integration dieser neuen Mitbürger steht. 1978 wurde das Amt des Integrationsbeauftragten eingerichtet. Zum ersten Mal sahen sich auch die Medien mit der Tatsache konfrontiert, eine ganz neue Zielgruppe bedienen zu müssen. Sei es, den Kontakt zum Heimatland her-

¹ Der Adolf-Grimme-Preis wird seit 1964 jedes Jahr in Marl verliehen. Der Leitgedanke dieses Preises ist nach Angaben des Adolf-Grimme-Instituts Fernseharbeiten und eben auch Fernsehfilme zu würdigen, die „für die Programmpraxis vorbildlich und modellhaft sind“ (Adolf-Grimme-Institut 2007).

² Um die Lesbarkeit dieser Arbeit nicht zu beeinträchtigen, wird im weiteren Verlauf auf das Binnen-I verzichtet. Das Wort „Migrant“ soll beide Geschlechter einschließen und kein Geschlecht diskriminieren.

zustellen oder Integrationshilfe zu geben (vgl. Geißler 2005a, 19). Geißler gibt der dritten Phase den Titel *Abwehrphase und Zuwanderungsland wider Willen* (1981/82 – etwa 1998). In dieser Phase gab es einen rasanten Anstieg an Asylbewerbern, was in der Gesellschaft negativ aufgenommen wurde. Politisch versuchte man alles, um die Einwanderung zu reduzieren (vgl. Geißler 2005a, 20). Durch eine erhebliche Ausdifferenzierung der Herkunftsländer wurde die Gruppe der Migranten zunehmend heterogen (vgl. Geißler 2005a, 20). Die vierte Phase der deutschen Ausländerpolitik ist die *Akzeptanzphase* (1999-heute). Als ausschlaggebend für den Beginn dieser Phase war der Regierungswechsel 1998 und somit eine Kehrtwende in der Einwanderungspolitik. Seit 2000 hat die Bundesrepublik ein offeneres Staatsbürgerschaftsrecht und erkennt sich als *Einwanderungsland modernen Typs* an (vgl. Geißler 2005a, 21f.). Im Jahr 2006 lebten gut 82 Millionen Menschen in Deutschland, von denen mehr als 7 Millionen ausländischer Herkunft sind, also ungefähr 8,8% (vgl. Statistisches Bundesamt Deutschland 2007).

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie Bilder von Migranten in Filmen konstruiert werden. Da Filme auch immer Produkte der gesellschaftlichen Verhältnisse sind, orientiert sie sich zeitlich ungefähr an den politischen Phasen der Migrationsgeschichte und untersucht dabei aus fast jeder Phase einen Film. Im Jahr des Anwerbestopps dreht Rainer Werner Fassbinder *ANGST ESSEN SEELE AUF*. Er soll der erste zu analysierende Film sein. Der zweite Film, *YASEMIN* von Hark Bohm, feiert zwar schon 1987/88, also in der dritten Phase, seine Premiere, ist aber von seiner ganzen Struktur und seinem Inhalt her so rückständig, dass er für seine Zeit schon fast zu spät kommt. *DEALER* ist der erste zu analysierende Film aus der Kategorie *Migrantenfilm*. Er hat den Deutsch-Türken Thomas Arslan zum Regisseur und wird zum Ende der dritten Phase 1998/99 erscheinen. Der neueste Film, der Gegenstand der Analyse ist, ist die viel gefeierte Produktion *GEGEN DIE WAND* von Fatih Akin, der ebenfalls türkischer Herkunft ist. Die Methode, mit der die vier Filme analysiert werden, ist die Figurenanalyse. Es wird jeweils eine der Hauptfiguren auf verschiedene Fragen hin analysiert: Wie sind die Migrantenfiguren konzipiert und charakterisiert? Wie wird die Identität der Migranten und darin inbegriffen ihr Lebensstil und Lebensraum in Deutschland über die Zeit hinweg dargestellt? Dabei ist zu fragen, ob sich Identitätsbilder ändern, oder ob sie weitgehend homogen geblieben sind. In der Figurenanalyse wird nicht nur, aber vor allem auf die sprachlichen Mittel der Zuweisung und Konstruktion von Identität eingegangen.

Bevor es allerdings zur eigentlichen Analyse der Identitätskonstruktionen von Migranten im deutschen Film von 1973-2004 kommt, soll zunächst auf theoretischer Ebene geklärt werden, wie Identitäten im Zeitalter der Globalisierung in modernen Einwanderungsgesellschaften beschaffen sind. Es gibt im Speziellen einige Faktoren, die zu einer zunehmenden Ausdifferenzierung und auch zu einer Problematisierung von Identitäten führen, wie zum Beispiel die wachsende Bedeutung des Mediums Internet mit seinen Kommunikationsmöglichkeiten, aber auch die Diskussion um Migranten nach den Terroranschlägen des 11. September 2001 und die darauf folgende diffuse Angst, die in westlichen Demokratien – nicht ganz ohne Zutun der Medien – um sich greift. Dazu ist es wichtig, den Identitätsbegriff zu bestimmen und der Frage nachzugehen, welche verschiedenen Dimensionen aber auch Konzepte von Identität es gibt und worin sie sich unterscheiden. Daraufhin soll dann der Zusammenhang von Migration und Identität im Speziellen untersucht werden. Die zentrale

Frage, die sich in diesem Kapitel stellt ist: Wie ist kulturelle Identität beschaffen? Es wird nach der Möglichkeit gefragt, „gesunde“ Identitäten trotz eines eventuellen Konfliktes der zu vereinenden Kulturen aufrecht zu erhalten. In diesem Zusammenhang soll es auch um Integrationskonzepte gehen. Das dritte Kapitel befasst sich mit der Rolle der Migranten in den Medien. Zunächst geht es hierbei um die Darstellung der Migranten in den deutschen Medien im Allgemeinen. Welche Rolle wird ihnen in der Gesellschaft zugewiesen und welche Rolle weisen sie sich selbst zu? Wichtige Themen dieses Kapitels sind Stereotypen- und Vorurteilsbildung, die Häufigkeit der Darstellung und die Entwicklung so genannter *ethnischer Medienkulturen*, die Sonja Weber-Menges untersucht hat. Außerdem wird die Rolle der Massenmedien bei der Integration von Migranten behandelt. Der zweite Teil des dritten Kapitels befasst sich mit dem Thema Migration und seiner Darstellung und Verarbeitung im Medium Film. Hier geht es einerseits noch einmal speziell um die Darstellung von Migranten im Film, aber auch um die Entwicklung des *Migrationskinos*³ innerhalb der Nachkriegsfilmgeschichte. Im Anschluss soll dann auf filmischer Ebene die Darstellung von Fremdem im Kino dargelegt werden. Hier geht es zum einen um Mittel der *mise-en-scène*, der filmischen Inszenierung, und zum anderen um dramaturgische Grundmuster der Fremdheit, in deren Kontext Fremdes inszeniert wird. Außerdem sind Genrespezifika ein Thema. Der Filmanalyse vorangestellt versucht dann das vierte Kapitel auf theoretischer Ebene zu klären, wie Identität in den Medien und speziell im Film konstruiert wird. In der Schlussbetrachtung soll es dann darum gehen, die Leitfrage zu beantworten und die Analyseergebnisse zusammenzutragen und zu vergleichen. Darüber hinaus soll eine Aussage über die Entwicklung des Identitätsbildes im Verlauf der betrachteten Zeitspanne getroffen werden.

2. Leben im „Dazwischen“? Identitäten in Einwanderungsgesellschaften

2.1 Identitätskonzepte

Der Mensch ist ein *symbolisches Wesen*, das in einer symbolischen Welt lebt (vgl. Krotz 2003, 29). Vor allem durch die zunehmende Individualisierung bestimmt Selbstidentifikation unseren Alltag (vgl. Hepp/Thomas/Winter 2003, 9). Identitäten gewinnen sowohl für das Individuum selbst als auch im Diskurs immer größere Bedeutung. Identität wird bevorzugt dann thematisiert, wenn ihre Bestimmung problematisch ist (vgl. Hofmann 2005, 3). Auch auf wissenschaftlicher Ebene wird dieses Thema ausgiebig bearbeitet und diskutiert (vgl. Hepp/Thomas/Winter 2003, 7f.). Dies führt zu einer Fülle von Ansätzen und Konzepten, die versuchen, Identitäten zu beschreiben und zu verstehen. Identität ist abhängig von Sozialisation, Geschichte und Kultur (vgl. Krotz 2003, 30). Somit hat sie auch verschiedene Dimensionen, von denen einige in diesem Kapitel vorgestellt werden sollen.

Grundsätzlich wird zwischen *individueller* bzw. *personaler* und *kollektiver* Identität unterschieden. In diese beiden Kategorien teilt auch Wilhelm Hofmann den Begriff ein. Die personale Identität ist immer an ein Individuum gebunden und laut Hofmann als *kognitives Ich* nach

³ Da die Begriffe Migrationskino und Migrantenkino bzw. Migrationsfilme und Migrantenfilme oft verschwimmen, nicht klar definiert oder sogar synonym verwendet werden, soll für diese Arbeit gelten, dass Migrationsfilm oder –kino immer Filme meint, die sich mit dem Thema Migration beschäftigen. Migrantenfilm oder –kino immer darauf hinweist, das Migranten oder Menschen mit Migrationshintergrund im weiteren Sinne maßgeblich an der Produktion des entsprechenden Werkes beteiligt sind (etwa durch Regie, Produktion oder Drehbuchautorschaft).

Jürgen Habermas und als *soziales Ich* nach George Herbert Mead zu verstehen. Die kollektive Identität lässt sich einteilen in kulturelle, ethnische, soziale, ethische und religiöse Identitäten. Diese beiden Formen der Identität greifen aber auch ständig ineinander und bedingen sich wechselseitig, da die personale Identität ebenfalls in die verschiedenen Ebenen kollektiver Identität einzuordnen ist. Ebenso greifen kollektive auf personale Identitäten zurück, da sie sich aus ihnen heraus konstituieren (vgl. Hofmann 2005, 8). Habermas ist der Ansicht, dass gesellschaftliche Strukturen auf die momentane Beschaffenheit personaler Identitäten zurückzuführen sind. Für die Demokratie sieht Habermas das Problem, dass nur Menschen, die sich ihrer persönlichen Identität bewusst sind, an politischen und gesellschaftlichen Prozessen partizipieren können. Dafür ist eine Verbindung von personalen zu kollektiven Identitäten nötig (vgl. Hofmann 2005, 9). Habermas sieht innerhalb dieser Identitäten demokratische Strukturen als unbedingt notwendig an und stellt fest:

„Auch die kollektive Identität ist heute nur noch in reflexiver Gestalt denkbar, nämlich so, dass sie im Bewusstsein allgemeiner und gleicher Chancen der Teilnahme an solchen Kommunikationsprozessen begründet ist, in denen Identitätsbildung als kontinuierlicher Lernprozess stattfindet“ (Habermas zit. nach Hofmann 2005, 9).

Weiterhin sind kollektive Identitäten vor allem abhängig vom Bekenntnis der Individuen zu den Kollektiven (vgl. Hofmann 2005, 5). Wichtig für das Verständnis von solchen Identitätskonstruktionen ist, dass Selbstbilder von Gruppen meist durch die Anwesenheit ihrer Mitglieder entstehen: Ein „Wir-Gefühl“ entwickelt sich. Fremdbilder werden dagegen viel häufiger in Abwesenheit der Betroffenen konstruiert, ebenso in Abwesenheit der Konstruierenden durch die Existenz der Medien als Vermittler. Der Zusammenhalt der Mitglieder einer solch großen Gruppe ist also häufig allein medial vermittelt, sie kennen sich untereinander nicht. Diese kollektiven Identitäten sind nicht greifbar, sie existieren aber in der Vorstellung der Menschen und erlangen dadurch eine sehr große Diskursmacht (vgl. Hofmann 2005, 5f.). Hofmann stellt fest, dass „Mitgliedschaftsbedingungen und Exklusion auf der Ebene der Wahrnehmung reproduziert und konstruiert“ werden (Hofmann 2005, 6).

Eine weitere Dimension von Identität ist die *soziale Identität*, die als Prozess definiert wird, der sich durch Veränderungen im sozialen Gruppengefüge beeinflussen lässt. Sie ist also nicht festgeschrieben (vgl. Polat 1998, 58). Die Theorie der sozialen Identität geht von der Annahme aus, dass jeder Mensch ein positiv behaftetes Bild von sich erzeugen möchte. Dies ist geknüpft an die Zugehörigkeit zu einer Gruppe (vgl. Polat 1998, 50). Diese Gruppe wird hier definiert als „eine soziale Kategorie, der sich Menschen zugehörig fühlen und der sie von anderen zugeordnet werden“ (Polat 1998, 56). Diese Definition setzt im Gegensatz zu anderen soziologischen Gruppensdefinitionen keine *Face-to-Face-Kommunikation* voraus. Der polnisch-britische Sozialpsychologe Henri Tajfel beschreibt in seinem 1978 erschienenen Band „Introducing Social Psychology“ drei Kategorien, die im Zusammenhang von Gruppenbildung und -zugehörigkeit zentral sind: Kognition, Evaluation und Emotion. Das Individuum muss erstens um seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe wissen, zweitens für sich entscheiden, wie wichtig diese Zugehörigkeit ist und welchen Stellenwert sie im eigenen Selbstbild hat, und drittens eine gefühlsmäßige Bindung an diese Gruppe haben (vgl. Polat 1998, 56). „Können soziale Gruppen ihren Mitgliedern keine positive soziale Identität garantieren, werden diese bestrebt sein, ihre Gruppen zu verlassen, um innerhalb einer anderen Gruppe eine solche zu gewinnen“ (Polat 1998, 69). Allerdings gibt es Gruppen,

wie zum Beispiel ethnische Gruppen, die nicht verlassen werden können. Gegenüber anderen wird diese soziale Gruppe dann immer als die „bessere“ oder „wertvollere“ dargestellt (vgl. Polat 1998, 51). Dies ist das Ergebnis des *sozialen Vergleichs* der verschiedenen Gruppen. Die Theorie der sozialen Identität geht davon aus, dass „soziale Vergleiche unter Bezugnahme auf Gruppenzugehörigkeit mit dem Ziel, die positive soziale Identität der Mitglieder der Eigengruppe hervorzuheben“, gemacht werden (Polat 1998, 57). Für diesen Gruppenvergleich bestimmt Tajfel drei Voraussetzungen. Zum einen muss die Identifikation mit der eigenen Gruppe gegeben sein. Des Weiteren sollte die Vergleichsdimension für beide Gruppen sehr wichtig sein. Der letzte Punkt enthält die Wichtigkeit der Vergleichsgruppe (vgl. Polat 1998, 57). Individuen müssen ihre Umwelt strukturieren, um sich besser in ihr zurecht zu finden. Polat nennt diesen Prozess die *soziale Kategorisierung* (vgl. Polat 1998, 51). Der Prozess der sozialen Kategorisierung dient vor allem der Komplexitätsreduktion der alltäglichen Umwelt (vgl. Polat 1998, 52). Tajfel unterscheidet zwei Arten von Kategorisierung, die *induktive* und die *deduktive*. Im Prozess der induktiven Kategorisierung werden Eigenschaften von Individuen, die bestimmten sozialen Gruppen angehören, auf die gesamte Gruppe übertragen. Die deduktive Kategorisierung schreibt Individuen die für eine bestimmte Gruppe typischen Eigenschaften zu (vgl. Polat 1998, 52f.). „Auf diese Weise werden die wahrgenommenen Unterschiede zwischen Mitgliedern derselben Kategorien eher vernachlässigt, und die zwischen Mitgliedern verschiedener Kategorien eher betont“ (Polat 1998, 53). Die Stereotypenbildung bezieht sich auf die Abgrenzung der eigenen von der fremden Gruppe, wobei die eigene Gruppe eine positivere Bewertung erhält. Soziale Kategorisierung und Stereotypisierung sind definitorisch nicht klar voneinander zu trennen (vgl. Polat 1998, 54). Polat unterscheidet weiter zwischen Vorurteil und Stereotyp. Er stellt fest, dass Vorurteilsbildung auf emotionaler und Stereotypenbildung auf kognitiver Ebene stattfindet (vgl. Polat 1998, 55).

Stuart Hall⁴ hat sich mit den Eigenschaften kultureller Identität befasst. Er beschreibt Identität als prozesshafte *Produktion*, die nie ein Ende findet (vgl. Hall 1994, 26). Des Weiteren ist sie schwer zu fassen, denn „Identität ist weder so vollkommen transparent, noch so unproblematisch, wie wir denken“ (Hall 1994, 26). Er nennt zwei Wege, kulturelle Identität zu verstehen. Erstens ist sie die Summe der Gemeinsamkeiten der Mitglieder einer Kultur, also der gemeinsamen Erfahrungen und der *kulturellen Codes* (vgl. Hall 1994, 27). Die andere Deutungsart schließt darüber hinaus die Unterschiede und die Wandlungsfähigkeit mit ein (vgl. Hall 1994, 29). Im Zuge der Modernisierung wurde festgestellt, dass Identitäten keine stabilen Gebilde mehr sind. Eine *Krise der Identität* wird wahrgenommen. Hall geht davon aus, Identitäten seien *dezentral*, *zerstreut* und *fragmentiert*, und dieser Zustand führe zu der eben beschriebenen Krise (vgl. Hall 1994, 180f.). Er stellt drei verschiedene Identitätskonzepte vor, die sich auseinander entwickelt haben. Das erste Konzept geht vom Subjekt der Aufklärung aus: das Menschenbild, auf dem dieses Konzept beruht, ist das eines vernünftigen und bewusst handelnden und denkenden Menschen. Die Identität ist weitgehend eine *kontinuierliche*. Das zweite Konzept geht vom soziologischen Subjekt aus. Identitäten konstruieren sich aus der Interaktion mit anderen heraus. Diese Denkweise gründet auf den

⁴ Stuart Hall ist ein in Jamaika geborener britischer Soziologe, der maßgeblich an der Gründung des Centre for Contemporary Cultural Studies 1964 an der Universität Birmingham beteiligt war und somit als Mitbegründer der Denk- und Forschungsrichtung Cultural Studies bezeichnet werden kann. Hall hat zahlreiche Werke zum Thema „kulturelle Identität“ verfasst (vgl. Jungle World 2007).

Annahmen des symbolischen Interaktionismus. Hall bezeichnet sie als *interaktive* Konzeption von Identität. Sie setzt die Gesellschaft mit dem Individuum in Verbindung (vgl. Hall 1994, 182). Das dritte Konzept, das des *postmodernen Subjekts*, hat Hall selbst entworfen. Dabei begreift er die Identität als *bewegliches Fest*, welches sich fortwährend wandelt. Danach gibt es unendlich viele Identitäten, mit denen sich ein Individuum im Laufe seines Lebens identifiziert (vgl. Hall 1994, 182f.). Diese Annahme weicht den Identitätsbegriff natürlich weitestgehend auf. Hall sieht die Globalisierung als einen wichtigen Grund für die Entstehung des postmodernen Subjekts und vor allem für die mit der Globalisierung einhergehende Konsequenz der *Zeit-Raum-Verdichtung* (vgl. Hall 1994, 209). Dies hängt damit zusammen, dass „Zeit und Raum auch grundlegende Koordinaten jedes Repräsentationssystems sind“ (Hall 1994, 210).

Es ist festzustellen, dass alle diese Konzepte ineinander greifen. Identität hat sich entwickelt und entwickelt sich im Zuge der Globalisierung und Individualisierung von einer *traditionalen* zu einer *hybriden Identität* und wird somit zu einem komplexen Gebilde (vgl. Moser 2007, 349). Die Globalisierung treibt Identitäten immer mehr auch in eine lokale Bindung hinein, die dann mit den globalen Eigenschaften vermischt wird. Lull nennt dieses Phänomen *glokalisierte* Identität (vgl. Lull zit. nach Moser 2007, 351). Die Menschen haben mehr Entscheidungsmöglichkeiten, aber auch mehr Verantwortung für die Erhaltung der eigenen Identität (vgl. Moser 2007, 349). Dies führt – das kann man den Diskursen entnehmen – ganz offensichtlich zu einer Überforderung von Individuum und Kollektiv. Aufgrund dieser Aufweichungen der Grenzen und der Erosion von Identität, muss auch über die Möglichkeit einer Auflösung von traditionellen Identitätskonzepten nachgedacht werden und darüber, ob unsere Kategorien Ethnie, Nation, Kultur etc. überhaupt noch sinnvoll sind, um solche Prozesse zu beschreiben (vgl. Moser 2007, 348).

2.2 Migration und Identität

Um den Zusammenhang von Migration und Identitätskonstruktion zu bestimmen, ist es wichtig zu fragen, was genau die Identität von Migranten ausmacht. Migranten müssen im Prozess der Migration ihre Identitäten neu konstruieren, da sie viele neue Eindrücke und Erfahrungen in der Aufnahmegesellschaft erleben (vgl. Kolinsky 2000, 26). „In neukonstruierte Identität fließen biografische Erfahrungen ein wie Migrationserwartungen, Erfahrungen bei der Ankunft, bei der Arbeit und im Alltag insgesamt“ (Kolinsky 2000, 28). Hepp, Thomas und Winter stellen drei verschiedene Ebenen bzw. Aspekte kultureller Identität vor. Kulturelle Identitätskonstitution verstehen sie entweder reflexiv, fragmentierend oder differenzstiftend. Die *reflexive Identitätskonstitution* nach Anthony Giddens sieht Identitätsbildung als narrativen Prozess, da sich Identität nicht allein aus den Charaktereigenschaften von Personen oder Gruppen konstruiert. Des Weiteren ist Identität nach Giddens von sozialen und kulturellen Kontexten abhängig. Sie ist vor allem heute bestimmt von der Pluralität der Lebensstile und der Individualisierung von Lebensläufen (vgl. Hepp/Thomas/Winter 2003, 9 f.). Bei der *fragmentierenden kulturellen Identitätskonstitution* geht es um ethnische Faktoren von Identität. Dies trifft vor allem auf Menschen mit Migrationshintergrund zu. Die Identität wird zwischen verschiedenen Kulturen gebildet, man spricht vom *dritten Raum*. Diese Entwicklung findet aufgrund der zunehmenden Bedeutung von Migration und der damit einhergehenden abnehmenden Bedeutung von nationalstaat-

lichen Grenzen statt. Durch die Globalisierung können Medien den Zugang zu entfernten Kulturen ermöglichen (vgl. Hepp/Thomas/Winter 2003, 11). Die *differenzstiftende kulturelle Identitätskonstitution* geht wiederum auf Stuart Hall zurück. Aus dieser politischen Dimension der Entstehung von Identität ergibt sich, dass „kulturelle Identität sich in ihrem fortlaufenden Konstitutionsprozess in Abgrenzung vom Anderen bestimmt“ (Hepp/Thomas/Winter 2003, 11). Dies wird häufig nicht berücksichtigt, denn es gehen beispielsweise alle Diskurse um nationale kollektive Identität in die Richtung, dass Identität von einer homogenen Gruppe getragen wird, was nur selten der Fall ist (vgl. Hepp/Thomas/Winter 2003, 12).

Eine erhebliche Rolle bei der Konstruktion von kultureller Identität und auch der Identität im allgemeinen Sinne – inklusive aller anderen Dimensionen –, spielt das Verhältnis von Migranten zur Aufnahmegesellschaft und die Art und Weise, wie sie in diese integriert werden. Rainer Geißler nennt Kanada mit dem Konzept der *multikulturellen Integration* als Vorbild. Dieses Konzept hat drei Ebenen: Zum einen sollten Migranten als Teil der Aufnahmegesellschaft akzeptiert werden. Zweitens sollten sie die gleichen Chancen haben, an der Gesellschaft zu partizipieren. Drittens sollte *Einheit in Verschiedenheit (unity within diversity)* das zentrale Leitmotiv einer Gesellschaft sein, in der „auf der Basis gemeinsamer Sprache, Regeln und Grundwerte im gegenseitigen Respekt für die jeweiligen sozialen und kulturellen Besonderheiten“ ein Zusammenleben aktiv praktiziert wird (Geißler 2000, 308). In einem Aufsatz aus dem Jahr 2005 erweitert Geißler das Konzept der *multikulturellen Integration* und nennt es *interkulturelle Integration*, da er den Begriff *multikulturell* für die Übertragung auf die deutsche Gesellschaft aufgrund seines Reizwort-Status für problematisch hält (vgl. Geißler 2005c, 63). Dieses Konzept bildet die Basis für die schon erläuterte *mediale Integration* von Migranten (vgl. Geißler 2005c, 45). Das Konzept der interkulturellen Integration vollzieht sich auf zwei Ebenen. Erstens auf der sozialstrukturellen Ebene: Hier geht es vor allem um institutionalisierte Gleichstellung aller gesellschaftlichen Gruppen in den Bereichen Recht, Macht und Herrschaft, Bildung, Arbeit, Lebensstandard und soziale Sicherheit. Diese Ebene ist in der öffentlichen Diskussion weniger umstritten als die zweite Ebene der sozialkulturellen Integration (vgl. Geißler 2005c, 51). Hier geht es um die Frage, auf welche Art und Weise sich Integration vollziehen kann? In der Wissenschaft respektive der Migrationsforschung ist diese Frage umstritten und sieht sich hauptsächlich mit zwei gegensätzlichen Positionen konfrontiert: zum einen der Position der *sozialkulturellen Assimilation* und zum anderen des *sozialkulturellen Pluralismus* (vgl. Geißler 2005c, 54). Geißler weist darauf hin, dass die Beschaffenheit des Integrationskonzeptes immer auch eine politische Haltung enthält (vgl. Geißler 2005c, 46). Hartmut Esser begreift Assimilation als einzig mögliches Integrationskonzept (vgl. Esser 2000, 36). Er lehnt sich damit an das Integrationsverständnis der USA an (vgl. Geißler 2005 c, 54). Das Assimilationskonzept fordert die Anpassung der Migranten an die Werte und Kultur der Aufnahmegesellschaft. Auch Petrus Han arbeitet mit dem Konzept der Assimilation. Han versteht unter Assimilation „die völlige Identifikation der Angehörigen der Minderheiten mit der Kultur der dominanten Mehrheit“ (Han 2005, 321). Damit geht einher, dass die Migranten eine vollkommen neue Identität annehmen und ihre alte ablegen. Auf der anderen Seite steht das Konzept der *Inklusion*, was bedeutet, dass die Aufnahmegesellschaft den Migranten sowohl Chancengleichheit als auch das Ausleben der Herkunftskultur einräumt. Geißlers Konzept der *interkulturellen Integration* kann als Mittelweg zwischen Assimilation und Segregation verstanden werden. Dies setzt

voraus, dass Integration nicht mehr nur in diesen zwei Dimensionen gedacht wird. Geißler bezeichnet sein Konzept in Abgrenzung zu den anderen Konzepten als *human*, da es die Interessen der Mehr- und Minderheitskultur einschließt (vgl. Geißler 2005c, 64). Dieses Konzept erfordert aber auch eine *aktive Akzeptanz* der Notwendigkeit von Einwanderung und Integration der Migranten (vgl. Geißler 2005, 65f.).

An das Konzept der *interkulturellen Integration* anschließend stellt sich die Frage, wie sich das Leben in zwei Kulturen und die Verbindung dieser gestaltet. In der Forschung herrschte bis dato die einhellige Meinung, jugendliche Migrantenkinder, die in Deutschland sozialisiert werden, würden sich aufgrund von unterschiedlichen Sozialisationsmechanismen im Familienumfeld und in anderen Bezugsgruppen in einer Identitätskrise befinden (vgl. Polat 1998, 35). Daraus ergibt sich, dass die Forschung unterstellt, jeder Migrant erleide früher oder später psychische Störungen, die durch die Erfahrungen mit der anderen Kultur hervortreten (vgl. Polat 1998, 37). Polat verwirft diese These und konstatiert, dass „sowohl das ‚kulturelle Profil‘ von Menschen, d.h. die Ich- bzw. soziale Identität von Menschen, sowie Kultur einem ständigen Wandel unterliegen“ (Polat 1998, 37). Wie schon festgestellt, ist die Integration von Migranten in die Aufnahmegesellschaft sehr wichtig. Polat spricht in diesem Zusammenhang von *bikultureller Identität*. Migranten finden sich in beiden Kulturen zurecht und bringen Elemente beider Kulturen in ihrer Persönlichkeit zusammen, ohne dadurch in ihrer Identitätsentwicklung beeinträchtigt zu werden (vgl. Polat 1998, 38). Auch Religion ist dabei ein Bestandteil der sozialen Identität, der innerhalb des Prozesses der Identitätsbewahrung eine wichtige Rolle einnimmt (vgl. Polat 1998, 40). In diesem Kontext wird in der Forschung oft von der *Hybridität* von Identitäten gesprochen. Es geht dabei um die Vermischung der Kulturen ohne klare Abgrenzungen. Im eigentlichen Sinne wäre dann jeder Mensch hybrid, da es nicht die eine Kultur gibt, sondern sich viele Prozesse überlagern (vgl. Erel 2004, 41). „Das Konzept der Hybridität ist sinnvoll, um kulturelle Prozesse als historisch geworden und interethnische Grenzen als ausgehandelt anzuerkennen“ (Erel 2004, 45). Im Zusammenhang mit solchen *Hybridisierungsstrategien* spielen Machtverhältnisse dennoch eine große Rolle. Es wird beispielsweise bei Fatih Akin von einem deutsch-türkischen Regisseur gesprochen, aber die deutsch-türkischen Hartz-IV-Empfänger sind kein geläufiger Begriff (vgl. Erel 2004, 45). Menschen neigen dazu, ihre Umwelt in Kategorien einzuordnen und bilden dabei Klischees oder verstärken vorhandene Kategorien (vgl. Kamps 2000, 51). Vorurteilsfreiheit ist nicht möglich, da der Mensch nicht in der Lage ist, sich in einer solch differenzierten und komplexen Welt zu orientieren (vgl. Weiß 2002, 17). Hilde Weiß stellt die These auf, dass Vorurteile und Vorbehalte gegenüber Fremden in der gesamten Gesellschaft vertreten, also ein *kollektives Phänomen* sind, das durch *Strukturierungsleistungen durch Ideologien* entsteht, da es keine empirischen Belege für die fremdenfeindliche Eigenschaft einer bestimmten sozialen Gruppierung oder Schicht gibt – wenn man Neonazis und Rechtsextreme nicht als soziale Gruppierung betrachten würde (vgl. Weiß 2002, 18). Sie geht der Frage nach, warum bestimmte Deutungsmuster, die öffentlich kommuniziert werden, unkritisch angenommen werden, und bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung von Sprache (vgl. Weiß 2002, 18). Innerhalb der Sprache gibt es in den Selbst- und Fremdbeschreibungen Inklusions- und Exklusionsmechanismen, die auf ein nationalstaatsbezogenes Denken zurückzuführen sind. Es wird zwischen innen und außen unterschieden, wobei das Innere meist auf- und das Äußere abgewertet wird (vgl. Weiß 2002, 18).

Kulturelle Mischformen werden in der Gesellschaft verschieden bewertet (vgl. Erel 2004, 36). Die negative Besetzung kultureller Differenz beherrscht viele Diskussionen, gerade seit dem 11. September 2001 (vgl. Erel 2004, 36f.). Rassismus ist hier nach Erel eindeutig die Triebkraft. In diesen Prozessen werden „interethnische Grenzen“ gezogen. Dies lässt sich vor allem auf die Nationalstaatlichkeit zurückführen und darauf, „dass eine (imaginierte) kulturelle Gemeinschaft nicht Basis und Voraussetzung, sondern das Ergebnis“ dieser Nationalstaatlichkeit ist (Erel 2004, 37). Schon in den 80er Jahren kamen erste theoretische Ansätze auf, die das Denken in nationalstaatlichen Kategorien hinterfragt haben. Die Tatsache, dass keine homogenen Nationalkulturen mehr existieren und Menschen nicht mehr zwingend an Territorien gebunden sind, wird oft noch nicht akzeptiert (vgl. Göttlich 2000, 39). „Die verschiedenen kulturellen Identitäten verweisen auf den schwierigen Prozess postnationaler Vergesellschaftung in dem Integration als Assimilation ihre Gültigkeit verliert“ (Göttlich 2000, 47). Der Kulturbegriff an sich scheint angesichts der Ausdifferenzierungen und scheinbaren Auflösungen von Identitäten sowie festen Lebensläufen schwammig zu werden (vgl. Göttlich 2000, 42). Dies trifft vor allem für die junge Generation sowohl von Migranten als auch von Jugendlichen ohne Migrationshintergrund zu. Diese Generation hat keine kollektiven Ziele, Gedankenmuster und Lebensstile mehr. Sie sind hochgradig ausdifferenziert (vgl. Göttlich 2000, 43). Deshalb ist der Titel dieser Arbeit mit seinen beiden gegensätzlichen Begrifflichkeiten „das Eigene und das Fremde“ eigentlich eine Komplexitätsreduktion und wird der Identitätskonstruktion von Migranten nicht gerecht. Es ist nicht mehr möglich, in schwarz und weiß einzuteilen. Es gibt Millionen verschiedener Graustufen im Konstruktionsprozess (vgl. Moser 2007, 364).

3. Medien und Migration

3.1 Die Darstellung von Migranten in den Medien

Wenn wir an Migranten in den Medien denken, prägen wahrscheinlich zwei Bilder unser Gedächtnis: der millionste Gastarbeiter, Armando Sá Rodrigues, wird 1964 in Deutschland begrüßt und bekommt ein Moped geschenkt. Dieser Anlass wird ebenso zum Medienspektakel, wie der erste Januar 2000, an dem das erste Baby mit doppelter Staatsbürgerschaft die Medien intensiv beschäftigt (vgl. Schatz/Nieland 2000, 11). Unsere Wahrnehmung der Welt wird durch Bilder gelenkt, die durch soziale Ab- und Eingrenzungen entstehen (vgl. Liebhart [u.a.] 2002, 9). Je weniger jemand persönlich mit Migranten zu tun hat, desto größer sind die Vorurteile und desto festgeschriebener die Stereotype, weil er keine Gelegenheit hat, sie durch persönliche Erfahrungen zu dekonstruieren. Diese Distanz ist nicht zwingend räumlich, sondern meistens von sozialer Natur (vgl. Liebhart [u.a.] 2002, 8). Dadurch entstehen Stereotypen. „In der politischen Öffentlichkeit und der Unterhaltungsindustrie werden solche Stereotype zu Versatzstücken ‚guter Geschichten‘, politischer Schaukämpfe, sie dienen der Herstellung von feindlichen Monstern und Drachen, die zu besiegen sind“ (Liebhart [u.a.] 2002, 8).

Über Migranten wird in den Medien selten berichtet, so dass sie aus der Medienrealität verdrängt werden (vgl. Bonfadelli 2007b, 103). Heinz Bonfadelli stellt außerdem fest, dass die bisherigen Ergebnisse der Forschung in Deutschland einen „Negativ-Trend“ in der Be-

richterstattung über Migranten herausgefunden haben. Der Alltag von Migranten und Beispiele für gelungene Integration sind nicht an der Tagesordnung. In der Darstellung von Migranten lassen sich bestimmte Argumentationsschemata, Medien-Frames und Darstellungsarten beobachten. Sie sind charakterisiert durch eine Reduktion von Komplexität (vgl. Bonfadelli 2007b, 104). Ein weiteres Problem in diesem Zusammenhang ist, dass Migranten sich im Rundfunk meistens nur zu „Migrantenthemen“ äußern dürfen. Insofern nehmen sie scheinbar nicht am normalen gesellschaftlichen Leben teil, was wiederum zur Folge hat, dass Migranten immer weniger deutsche Programme ansehen (vgl. Neumann 2001, 30). In den Medien gibt es mehr Fremd- als Selbstbilder von Migranten. Deutsche reden über Ausländer in ihrer Gesellschaft, nicht mit ihnen (vgl. Neumann 2001, 32). Es dominiert also der Blick von außen. Migranten in Deutschland haben nicht teil am Diskurs über ihre Rolle in der deutschen Gesellschaft (vgl. Reinecke 1995, 10). Dies ist die Situation in den deutschen Mainstream-Medien.

Daneben gibt es in Deutschland auch Nischenangebote speziell für Migranten in deren Muttersprache, die so genannten *Ethnomedien*. Diese bleiben wiederum aufgrund von Sprachbarrieren einem Großteil der deutschen Öffentlichkeit verschlossen (vgl. Geißler 2005b, 72). Sonja Weber-Menges hat die Entwicklung so genannter *ethnischer Medienkulturen* in Deutschland in sechs Phasen eingeteilt: Die erste Phase begann mit dem Gastarbeiter-Radio und den Anfängen einer Gastarbeiter-Presse und erstreckte sich von 1961 bis in die späten 60er Jahre. Der migrationspolitische Hintergrund dieser Zeit ist als *Gastarbeiterphase* zu bezeichnen. In dieser Phase wurde – wie schon erwähnt – noch vom Rotationsprinzip ausgegangen. Das Angebot an Ethnomedien stand zu dieser Zeit unter deutscher Leitung. Migrantische Elemente im Radio dienten vor allem als „Brücke zur Heimat“, und aufgrund von unzureichenden Sprachkenntnissen hatten ihre Inhalte die jeweilige Sprache der Migranten. Unterhaltung und Nachrichten waren dazu gedacht, eine Hilfe für die Migranten darzustellen. Außerdem wurden einige Informationen über das Gastland an die Migranten weitergegeben, so dass öffentlich-rechtliche Sender ihrem Grundversorgungsauftrag nachkamen (vgl. Weber-Menges 2005, 246ff.). Die zweite Phase ethnischer Medienkulturen brachte Ausländerprogramme im Fernsehen (ARD und ZDF), einen türkischen Kinomarkt und die Ausweitung des Verlagssystems für migrantische Pressemedien mit sich. Diese Phase erstreckt sich vom Ende der 60er bis zum Ende der 70er bzw. Anfang der 80er Jahre. In dieser Zeit waren die Medien immer noch die kulturelle „Brücke zur Heimat“, aber sollten auch das Verständnis zwischen Deutschen und Migranten und deren Integration in die Gesellschaft verbessern. Zur Orientierung im Aufnahmeland wurden Informationen zum Arbeitsplatz, zur Wohnungssuche und zu Steuerangelegenheiten gesendet. Es fand eine Entwicklung von der „Gastarbeitersendung“ zur „Ausländersendung“ statt, wobei die „Ethno“-Angebote aber immer noch unter deutscher Leitung standen (vgl. Weber-Menges 2005, 249ff.). Die dritte Phase ethnischer Medienkulturen steht nach Weber-Menges unter dem Zeichen des „ethnischen Videomarktes“, der zunehmend die „Brücke zur Heimat“ darstellte. Aufgrund der fehlenden Informationsversorgung durch die Videos behielten die Ausländerprogramme der deutschen TV-Sender jedoch weiterhin ihre Bedeutung (vgl. Weber-Menges 2005, 255ff.). Die vierte Phase ist nach Weber-Menges überschrieben mit der Ausbreitung des Kabelfernsehens und der lokalen, offenen Kanäle gegen Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre. Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten waren einem zunehmenden Konkurrenzdruck durch das Kabelfernsehen und der

damit einhergehenden Einführung des privaten Rundfunks ausgesetzt. Es gab einen großen Einbruch beim Konsum der Migranten von deutschen Programmen, da es plötzlich die Möglichkeit gab, Fernsehprogramme aus der Heimat zu empfangen. Diese barg einerseits segregative Gefahren und andererseits den Vorteil des Bewahrens der kulturellen Identität. Die offenen Kanäle boten – meistens nur in Städten – die Möglichkeit der Mitgestaltung der Programme (vgl. Weber-Menges 2005, 256ff.). Die fünfte Phase beginnt mit der Einführung des Privatfernsehens via Satellit und führt zu einer weiteren Ausdifferenzierung des Angebotes an ethnischen Medien. Diese Phase beginnt Anfang der 90er Jahre und ist migrationsgeschichtlich in die schon genannte *Abwehrphase* einzuordnen, die noch von Ausländerfeindlichkeit und Ausgrenzung ethnischer Minderheiten gekennzeichnet ist. Durch Satellitentechnik war ebenfalls eine Ausweitung des Angebotes an heimatssprachigen Sendern möglich, wodurch der Konsum der deutschen Programme und hier vor allem der Sender ARD und ZDF sinkt (vgl. Weber-Menges 2005, 262ff.). Die sechste Phase schließlich läutet, auch vor dem Hintergrund der politischen Neuerungen seit 1998, Veränderungen im Verhältnis von Migranten und Medien ein. Sie ist gekennzeichnet von einer entstehenden deutsch-türkischen Medienkultur. Des Weiteren rückt das Internet mit seiner großen Zahl an neuen Kommunikationsmöglichkeiten in diesem Zusammenhang immer mehr ins Blickfeld. Die neuen Medienkulturen entstehen durch den Einfluss von biculturell sozialisierten Migrantenkindern, die sich weder in den Medien des Herkunftslandes noch der Aufnahmegesellschaft repräsentiert fühlen. Die Zerrissenheit der jungen Generationen zwischen den Kulturen wird medial verarbeitet. Es entsteht eine neue deutsch-türkische Filmszene (vgl. Weber-Menges 2005, 284ff.). Medien ermöglichen plötzlich den Migranten die Partizipation an gesellschaftlichen Teilbereichen (vgl. Göttlich 2000, 38). Diese Entwicklungen dauern noch an, d.h. wir befinden uns im Jahr 2007 immer noch in Phase 6. „Das Wechselverhältnis zwischen Migranten und Medien ist derzeit mit gravierenden Veränderungen konfrontiert“ (Schatz/Nieland 2000, 12).

Medien bilden Werte und vermitteln Ansichten von Wirklichkeit. Deshalb wird von ihnen erwartet, dass sie einen erheblichen Anteil zur Integration von Migranten in die Gesellschaft leisten. Empirisch ist diese Integrationsleistung nach Hartmut Esser nicht nachgewiesen. Esser, der in seinen Migrationstheorien vom Assimilationskonzept ausgeht, stellt die These auf, dass „für die Integration von Migranten und ethnischen Minderheiten von Seiten der Aufnahmegesellschaft über massenmediale Kommunikation nicht besonders viel getan werden kann“ (Esser 2000, 36). Die breite Forschungslage in Deutschland zeichnet allerdings ein anderes Bild (vgl. Bonfadelli 2007b, 87): Von allen Seiten wird mehr Verantwortungsübernahme der Medien im Hinblick auf die Integration von Migranten in Deutschland gefordert (vgl. Schatz/Nieland 2000, 12). Auch wenn die deutschen Medien vielleicht jetzt schon erste Annäherungen an das Phänomen Einwanderungsgesellschaft gewagt haben, ist noch einiges auf diesem Gebiet zu leisten. Als Lösungsansätze schlägt Heinz Bonfadelli vor, mehr Ausländer als Journalisten und somit in der Medienproduktion zu beschäftigen und ihre Rolle als Mitbürger zu betonen. Auch sollten ihre „wirtschaftlichen und kulturellen Leistungen“ stärker herausgehoben werden (vgl. Bonfadelli 2007b, 104f.). Außerdem müsse sich auch auf Programmebene einiges verändern: sowohl eine Erweiterung des Ethnomedienangebots als auch ein kulturübergreifendes und -verbindendes Angebot im öffentlich-rechtlichen wie privaten Rundfunk würden gesellschaftliche Integration fördern (vgl. Bonfadelli 2007b, 105). „Die Medien sollten [...] die

kulturelle und sprachliche Vielfalt unserer Gesellschaft nicht ausblenden, sondern als Teil ihres Normalitätskonzeptes sehen“ (Neumann 2001, 34). Rainer Geißler stellt das Konzept der *medialen Integration* vor, das zwei Komponenten enthält: die Einbindung der Migranten in die mediale Öffentlichkeit zum einen und in den Bereich der Organisation und Produktion von Medien zum anderen (vgl. Geißler 2005b, 71). Das Konzept der *medialen Integration* (oder eben Nicht-Integration) besteht aus drei Modellen. Die *medialen Segregation* wirkt integrationshemmend. Sie tritt ein, wenn Migranten an der Öffentlichkeit der Aufnahmegesellschaft nicht teilhaben und sich nur in *ethnischen Teilöffentlichkeiten* bewegen, die beispielsweise aus Ethnomedien bestehen. Innerhalb dieses Modells bleiben Migranten nur Projektionsfläche für die Mainstream-Medien, können sich aber weder selbst äußern noch aktiv beteiligen (vgl. Geißler 2005b, 73). Zweitens gibt es das Modell der *assimilativen medialen Integration*, das zwar die Migranten in das Mediensystem integriert, aber nicht in ihrer Rolle als Migranten. Dieses Modell geht davon aus, dass sie auf gesellschaftlicher Ebene assimiliert, also an die Aufnahmegesellschaft angepasst sind und ihre kulturellen Besonderheiten weitestgehend abgelegt haben. Ebenso existieren in diesem Modell keine Ethnomedien, da Migranten als gesellschaftliche Minderheit nicht mehr vorhanden wären. Diese beiden Modelle sind nach Geißler wenig erstrebenswert, da sie weder den Bedürfnissen der Migranten noch denen der Aufnahmegesellschaft gerecht werden. Als Mittelweg und Lösungsmodell bietet er die *interkulturelle mediale Integration* an. Dieses Konzept fördert aufgrund der Vermischung der gesellschaftlichen Gruppen die *kulturelle Kommunikation* (vgl. Geißler 2005b, 73f.). Dieses Modell soll sich auf drei Ebenen vollziehen: Medienproduktion, Medieninhalte und Mediennutzung. Ob sich diese drei Ebenen positiv bedingen würden, also etwa Migranten mehr deutsche Mainstream-Medien nutzen, wenn sie dort öfter und als gleichberechtigte Gesellschaftsmitglieder dargestellt werden würden oder ob mehr Migranten, die in der Medienproduktion beschäftigt sind, für eine „bessere Darstellung“ sorgen könnten, ist momentan nicht zu beurteilen (vgl. Geißler 2005b, 76f.). Es ist schwierig, aufgrund von Medieninhalten auf ihre Wirkung und die Rezeptionsergebnisse der Migranten und auch der Aufnahmegesellschaft zu schließen (vgl. Göttlich 2000, 39).

3.2 Migration und Kino

Bisher hatten Migranten im deutschen Film mit Stigmatisierungen und Stereotypisierungen zu kämpfen. „Der Einwanderer als Figur, die in einem gleichberechtigten Verhältnis zu uns steht – dies ist der blinde Fleck in der Darstellung des Einwanderers im deutschen Kino“ (Reinecke 1995, 16). Die Darstellungen gingen in verschiedene Richtungen, nur das Bild vom Ausländer als realem Menschen, weder positiv überhöht noch negativ verzerrt, fehlte. Deutschland sei nach Stefan Unglaube außerdem Nachzügler in der Entwicklung des Migrantenkinos, etwa im Gegensatz zu Großbritannien, Frankreich und den USA (vgl. Unglaube 2000, 16). Wenn Türken oder andere Migranten in Deutschland als Schauspieler arbeiten, wurden sie meistens wiederholt für die gleichen Rollen engagiert: Sie spielten Ausländer. Sie wurden selten für konventionelle Rollen als Kommissare oder Ärzte eingesetzt oder als Repräsentant einer sozialen Schicht der deutschen Gesellschaft. Dies bedeutet auch, dass es im deutschen Film keine Normalität gab, was den spezifischen Umgang mit Migranten angeht. Ihr Platz in der Gesellschaft wurde immer direkt thematisiert. Die Figuren waren meistens ähnlich konstruiert und prägten so ein ganz bestimmtes Bild vom Migranten in der deutschen Gesellschaft. Ihre Anwesenheit ist nicht selbstverständlich (vgl.

Reinecke 1995, 9). Seit ein paar Jahren werden diese Entwicklungen als nahezu beendet erklärt. In vielen Fällen spielen Türken Deutsche oder Deutsche spielen Italiener und niemandem fällt es auf (vgl. Deutsches Filminstitut 2007b, 1).

Wann Filmemacher begannen, sich mit dem Thema Migration zu beschäftigen, ist nicht klar definiert. Seeblen sieht den Anfang der Geschichte von Migration im deutschen Kino im „post-politischen Kino der siebziger Jahre“ (Seeblen 2000, 22). Hier vollzog sich die erste Thematisierung von Einwanderung im deutschen Film von deutschen Regisseuren (vgl. Seeblen 2002, 76). Das Deutsche Filminstitut bescheinigt, dass es schon immer Ausländer im deutschen Kino gab, das Thema Migration aber nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Gastarbeiter gesellschaftlich wesentlich relevanter wurde (vgl. Deutsches Filminstitut 2007e, 1). Für diese Thematisierung wird *BIS ZUM ENDE ALLER TAGE* (1961) als erster Spielfilm genannt, der sich mit dem Leben der damals noch als Gastarbeiter bezeichneten Migranten in Deutschland befasst (vgl. Deutsches Filminstitut 2007a, 1). In diesem Film geht es um die chinesische Tänzerin Anna, die mit ihrem deutschen Ehemann Glen, den sie in Hongkong kennen lernte, nach Deutschland geht. In seinem Heimatdorf wird sie allerdings diskriminiert und flieht. Für Deniz Göktürk gab es im deutschen Film schon immer internationale und migrantische Einflüsse, sei es durch Schauspieler, Regisseure oder eben Rollen und Figuren. Also wurde das deutsche Migrationskino – wenn man es genau nimmt – nicht erst in den 60er Jahren als Reaktion auf die Masseneinwanderung geboren (vgl. Göktürk 2000, 330). Man kann aber sagen, dass sich das Migrationskino der Bundesrepublik in den 60er Jahren etabliert.

Der *Neue Deutsche Film*⁵ hat in den 60er Jahren zunehmend Filmförderung erhalten. Dies bot Raum für so genannte Außenseiterthemen, wozu auch Migration und die Probleme von Migranten gezählt wurden (vgl. Göktürk 2000, 332). Häufig verarbeitete das ZDF in seinem *KLEINEN FERNSEHSPIEL* seit 1963 Migrantenthemen, was auch heute noch der Fall ist. In all diesen Filmen wurden Migranten aber immer im Kontext von Problemen und ganz bestimmten Themen gezeigt. Göktürk verwendet dafür den Begriff des *cinema of duty* (vgl. Göktürk 2000, 333).

„Mit einer gewissen Herablassung wurde den ‚Ausländern‘ ihr kultureller Platz zugewiesen, und Filmemacher/innen sahen sich häufig festgelegt auf leidvolle Geschichten vom Verlorensein ‚zwischen den Kulturen‘“ (Göktürk 2000, 333).

Es gab eine gewisse Einengung der Themen durch die Vergabelogiken der Filmförderung. In dieser Zeit entstand nach Georg Seeblen eine spezifische Stil- oder Intensionsrichtung im deutschen Migrationsfilm, das *Kino der Fremdheit*. Ein Beispiel dafür ist Fassbinders *ANGST ESSEN SEELE AUF*. In diesen Filmen scheitert die Integration der Migranten in die Gesellschaft; das Kino der Fremdheit wird deshalb vor allem von dem Gefühl der Einsamkeit in der Fremde bestimmt. *SHIRINS HOCHZEIT* (1975) von Helma Sanders, *AUS DER FERNE SEHE ICH DIESES LAND* (1978) von Christian Ziewer und *IN DER FREMDE* (1974) von Sorab Shahid Saless nennt Seeblen hier als weitere Beispiele für das Kino der Fremdheit, das sich durch ein Fehlen von Annäherung oder gar Vermischung der Herkunfts- und

⁵ Der Neue Deutsche Film ist eine Stilrichtung erfolgreicher deutscher Regisseure und hatte seinen Ursprung in den 60er Jahren. Diese Filme hatten sich der Sozialkritik verschrieben. Zu den Regisseuren gehören u.a. Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders und Werner Herzog, die zum Teil heute noch Filme machen.

der Aufnahmekultur ebenso wie durch das Bedienen von traditionellen Klischees auf beiden Seiten ausgezeichnet (vgl. Seeblen 2000, 23). Seeblen stellt fest, diese Filme würden den Eindruck vermitteln, dass „jede Vermischung, so scheint es, [...] nur ein Missverständnis sein“ kann (Seeblen 2002, 76). In den 60er und 70er Jahren wurden im deutschen Film außerdem oft stereotype Italiener gezeigt, die vor allem der Komik dienten und dadurch versuchten, den Deutschen die Bedrohung durch Fremde in ihrer Gesellschaft auszureden. Diese Figur des stereotypen Italieners ist am Anfang stets der *sexuelle Konkurrent* und am Ende immer der Verlierer (vgl. Reinecke 1995, 11). Reinecke bezeichnet den Ausländer im Film der 70er Jahre als *entriickte Figur*, die dazu benutzt wird, der deutschen Gesellschaft in Sachen Toleranz den Spiegel vorzuhalten (vgl. Reinecke 1995, 13). Diese Filme können „keine idealen Szenerien entwerfen, ohne didaktisch zu verkitschen“ (Reinecke 1995, 19).

In den 80er Jahren dominiert immer noch das Kino der Fremdheit die Leinwände, allerdings kommt ein wichtiges Thema in den Filmen hinzu: die innerfamiliären Konflikte der Migranten. Hier wird zum ersten Mal angedeutet, dass Migranten mit den gleichen Alltagsproblemen zu kämpfen haben wie die Deutschen auch. Trotzdem gelingt dem Kino erst in den 90er Jahren eine Darstellungswende. Erstmals werden Probleme von Migranten auch explizit ohne den Zusammenhang mit ihrer Kultur dargestellt. Als Beispiel hierfür ist LOLA UND BILIDIKID (1998) von Kutlug Atamas zu nennen, in dem die beiden Hauptfiguren ihre Kultur beibehalten und gleichzeitig ihrem eigenen Lebensentwurf nachgehen (vgl. Seeblen 2000, 23). Themenschwerpunkt der Filme der 80er Jahre waren unterdrückte türkische Frauen (vgl. Göktürk 2000, 333). Sie sind nur selten die Gewinnerinnen im Kampf um die eigene Freiheit (vgl. Seeblen 2002, 78). Während der gesamten 80er Jahre bleibt das Bild von Migranten im deutschen Film weitgehend homogen: meist ist der Einwanderer in der Opferrolle zu sehen. Des Weiteren wird Integration und profitierendes Zusammenleben als unmöglich dargestellt.

Es brauchte erst die Einwandererkinder, die dann selbst als Filmschaffende in den 90er Jahren ein anderes, differenzierteres Bild zeichneten, allen voran Fatih Akin und Thomas Arslan.

„Die Helden und Heldinnen dieses Kinos bieten dem Publikum keine konfliktfreien, aber durchaus positive Identifikationsfiguren, deren Handeln von Energie und Lebenslust geprägt ist, statt von Resignation und Heimweh“ (Deutsches Filminstitut 2007a, 1).

Seeblen nennt dieses Migrantenkino das *Kino der Métissage*. Er übersetzt das französische Wort *métissage* mit dem „Leben in zwei Kulturen“ (vgl. Seeblen 2000, 22). Er spricht von der „Kultur der Mischung“ (Seeblen 2002, 73). Das Kino der *Métissage* ordnet Seeblen der dritten Einwanderergeneration zu und beschreibt es als „ein menschlicheres Kino, weil darin vor allem die Motive Freundschaft und Liebe verhandelt werden – als vielleicht scheiternde, aber nicht mehr als unmögliche“ (Seeblen 2002, 76). Die Filme sind von Migrantenkindern gemacht und somit authentischer als jeder andere Migrationsfilm sein könnte. Die Filme der *Métissage* sind auch eine Auseinandersetzung der jungen Regisseure mit dem Leben der Eltern. In diesem Zusammenhang verwischen oft die Grenzen zwischen Mythos, Legende und Realität (vgl. Seeblen 2002, 74). Georg Seeblen teilt das Kino der *Métissage* in vier Themenschwerpunkte ein, die er auch *Akte* nennt: Der erste Schwerpunkt erörtert die Gründe für die Migration, der zweite den *Aufbruch* oder auch die Flucht sowie die Schwierigkeiten im Prozess der Migration selbst. Der dritte Schwerpunkt beschreibt *das*

Leben in der Fremde, das sich zwischen der Sehnsucht nach dem Heimatland und der Sehnsucht nach dem richtigen Ankommen in der Aufnahmegesellschaft bewegt. Diese ersten drei Schwerpunkte beschäftigen sich vorwiegend mit der Elterngeneration. Dagegen thematisiert der vierte Akt die *Métissage als Lebensform* und greift somit auf unmittelbare Lebenserfahrungen der Regisseure selbst zurück. Allerdings machen in Deutschland vorwiegend männliche Migranten Filme (vgl. Kleber 2002, 20). Es sind also zumeist männliche Erfahrungen, die sich im sogenannten *Neuen Deutschen Kino* niederschlagen, dessen wichtigste Vertreter Fatih Akin und Thomas Arslan sind (vgl. Göktürk 2000, 340f.). Die Filme entstanden nach Seeßlen aus dem Leben in den großstädtischen „Ghettos“ heraus. Das Kino der *Métissage* ist auch immer verbunden mit der jeweiligen Stadt im Film. Denn „die Stadt, das hat schon Aristoteles gewusst, lebt, weil sie aus verschiedenen Menschen besteht, und sie ist umso größer und bedeutender, je verschiedener die Menschen in ihr sind“ (Seeßlen 2002, 78). Nach Seeßlen gibt es eine *unsichtbare Grenzziehung* der Aufnahmegesellschaft durch das Etikett „fremd“, das den Migranten aufgedrückt werde und zur Ghettoisierung führe (vgl. Seeßlen 2000, 22). Allerdings ist zu sagen, dass gerade die deutschen Migrantenf়ilme, wie die von Arslan und Akin, seit den 90er Jahren eben nicht aus den Ghettos heraus entstanden sind, sondern ihren Raum in der Mitte der Städte gefunden haben. Seeßlen orientiert sich in diesem Punkt seiner Aussagen viel zu sehr an amerikanischen und französischen Migrantenf়ilmen. Die unsichtbare Grenzziehung, von der Georg Seeßlen spricht, mag zwar existieren, ebenso wie die Ghettos, doch ist sie nicht charakteristisch für die Filme von Akin und Co. Gerade in Hamburg und Berlin entsteht Ende der 90er Jahre eine neue türkisch-deutsche Filmkultur, die vor allem auch auf die veränderte Haltung der damals neuen rot-grünen Bundesregierung und das neue Staatsbürgerschaftsrecht zurückzuführen ist (vgl. Göktürk 2000, 339). Es werden nicht nur Konflikte von Migranten und der Aufnahmegesellschaft thematisiert, sondern auch Generationskonflikte innerhalb der Migrantengruppe. Die Migranten der dritten und vierten Generation haben oft weder einen Bezug zum Herkunftsland ihrer Eltern, noch zur ihrer eigentlichen Heimat Deutschland. Sie leben zwischen zwei Kulturen und zwischen zwei Sprachen (vgl. Seeßlen 2002, 73). Aus der Kultur der *Métissage* heraus entstehen Mischkulturen und auch Mischsprachen. Das Comedy-Duo Erkan und Stefan beispielsweise führt diese Neuschöpfungen in ihren Filmen und Fernsehserien ad absurdum (vgl. Seeßlen 2002, 74). In deutschen *Métissage*-Filmen ist die Sprache ein häufiges Problem. Entweder der Regisseur lässt die Migranten in ihrer Muttersprache sprechen und Untertitelt diese in deutscher Sprache oder er geht dazu über, sie in gebrochenem Deutsch sprechen zu lassen (vgl. Seeßlen 2000, 26). Das Problem besteht dann darin, dass dieses gebrochene Deutsch negativ besetzt ist und mit Dummheit, Unbeholfenheit und vielleicht sogar mit mangelndem Integrationswillen gleichgesetzt wird. Das Kino der *Métissage* beschäftigt sich nicht nur mit den Migranten und ihrem Leben, sondern auch mit den Medien-Bildern, in denen ihre Identität konstruiert wird (vgl. Seeßlen 2002, 75). „Selbstverständlichkeit, Heterogenität und eine differenzierte und schwer fassbare Verbindung von Biographie und Fiktion sind Merkmale der jungen deutsch-türkischen Filme“ (Deutsches Filminstitut 2007f, 1). Es nimmt sich vor allem den amerikanischen Regisseur Martin Scorsese zum Vorbild, der ebenso Filme über Migranten macht, nämlich über Italiener in Amerika, so genannte *Italoamerikaner* (vgl. Seeßlen 2000, 25).

Die Frage, ob es sich beim Kino der *Métissage* um ein eigenes Genre oder lediglich eine *cineastische Schnittstelle* handelt, ist noch ungeklärt. Für die Genrebezeichnung spräche, dass

die Filme größtenteils mit der gleichen *Ikonografie* arbeiten (vgl. Seeßlen 2000, 28). Dagegen, dass die Filme in sich schon ein großes Spektrum an Genres, Themen und Stilen vereinen (vgl. Seeßlen 2003, 1). Die heutigen Filme von jungen Regisseuren mit Migrationshintergrund haben mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten (vgl. Deutsches Filminstitut 2007g, 1). Auch Stefan Unglaube lehnt den Genrebegriff bezogen auf das deutsch-türkische Migrantenkino ab (vgl. Unglaube 2000, 16). Dieser These würde ich mich anschließen, da ich ein Genre über Ähnlichkeiten in Handlung, Figurenkonzeption, Ästhetik und Thema definiere. Dazu sind diese Filme aber zu unterschiedlich. Die Entstehung und Manifestierung eines Genres, das dann alle Filme mit dem Thema Migration oder von Regisseuren mit Migrationshintergrund einschließt, würde nur zu einer Eingrenzung der gesellschaftlichen Bedeutung führen. Es wäre eben wieder abgehoben von der Ebene der Normalität.

3.3 Das Fremde im Film

Die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem bestimmt in erheblichem Maße filmische Erzähl- und Figurenkonstruktionen. Nach Hickethier ist die „Konstruktion des Fremden [...] ein Grundmuster filmischen Erzählens“ (Hickethier 1995, 21). In beinahe jedem Handlungsmuster wird Konventionelles Unkonventionellem gegenübergestellt. „Die medialen Dramaturgien leben geradezu davon, daß sie das Bekannte mit dem Unbekannten, das Reguläre mit dem Außergewöhnlichen, das Eigene mit dem Fremden konfrontieren“ (Bulut 2000, 253). Die Darstellung des Fremden in Filmen geht immer von Regeln der eigenen Gesellschaft aus und ist daher aufgrund ihrer Subjektivität immer verzerrt. Die eigene Kultur kommt in der Regel am Ende besser weg als die fremde Kultur (vgl. Bulut 2000, 254).

Grundelement der Darstellung des Fremden im Film ist „das andere Aussehen“. Dazu gehört meistens die Darstellung einer anderen Haut- und Haarfarbe und anderer Körper- und Gesichtsproportionen als derjenigen, die der Zuschauer für das „Standardaussehen“ seines Kulturkreises hält (vgl. Hickethier 1995, 25f.). Der „südländische Typ“, der dunkle Haare, Haut und Augen hat, nimmt in Medien immer schon die Rolle des Bösewichts ein (vgl. Hickethier 1995, 27). „Wir halten es für selbstverständlich, daß wir erkennen, wer dazu gehört und wer nicht, und sitzen damit natürlich kulturellen Konventionen auf, die über eine lange Zeit geprägt worden sind“ (Hickethier 1995, 26). Diese Konventionen gehen bis ins 18. Jahrhundert zurück. Das Fremde dient seit jeher als Projektionsfläche für die Ängste und Unsicherheiten des Publikums. Stereotypen sind als Ergebnis von Selektion und Komplexitätsreduktion zu verstehen (vgl. Unglaube 2000, 13). Der Zuschauer nimmt den Ausländer nicht nur als von sich selbst, sondern als von der Masse der Gesellschaft insgesamt differentes Wesen wahr (vgl. Hickethier 1995, 26). Zwei weitere Grundelemente der Inszenierung des Fremden sind *Verhalten* und *Sprache*. In Filmen, so Hickethier, wird nicht deutlich genug gezeigt, welche Probleme Migranten warum haben und dass ihre kulturellen Codes andere sind als die unseren. Deutsche Zuschauer können deshalb nicht nachvollziehen, weshalb sich Migranten auf eine bestimmten Weise verhalten. Diese mangelnden Identifikationsangebote führen zur Verhärtung der Fronten in den Köpfen der Deutschen (vgl. Hickethier 1995, 28). Unterstützt wird diese Tendenz durch folgende Tatsache: „Gerade wo es um den Abbau von Feindbildern geht, wird deshalb häufig das Fremde überformt, wird es dem Vertrauten, Eigenen angeglichen“ (Hickethier 1995, 29). Es gibt hier

zwei Arten von Filmen: solche, die Fremdheit aufbauen und betonen, um die Diskriminierung hervorzurufen, und solche, die Ausgrenzung verhindern wollen und deshalb das Fremde dem Gewöhnlichen angleichen (vgl. Hickethier 1995, 29).

Nach Knut Hickethier gibt es vier verschiedene Grundmuster von Fremdheit im Film: Das erste Grundmuster ist gekennzeichnet von *Bedrohung* durch das Fremde, wobei der Zuschauer derjenige ist, dem die Rolle des Bedrohten zugewiesen wird. Typische Genre für dieses Grundmuster sind Kriegsfilm, Horror und Thriller (vgl. Hickethier 1995, 22). Diese Form von Bedrohung konstruiert – vor allem bezogen auf den Kriegsfilm – auch kollektive Identitäten. Es entsteht ein „Wir“ und ein „Ihr“. „Dämonisierung ist die Strategie der Inszenierung, Schematisierung und Vereinseitigung zeichnet solche Darstellungen aus, eine Mobilisierung der Zuschauer wird angestrebt“ (Hickethier 1995, 23). Das zweite Muster ist charakterisiert durch *Unterdrückung*. Es gibt eine klare Machtstruktur, der sich das Fremde unterordnen muss. Dies ist typisch für den amerikanischen Mainstream-Film: der Schwarze ordnet sich der weißen Mehrheitskultur unter, wie zum Beispiel in *VOM WINDE VERWEHT* (vgl. Hickethier 1995, 23). Die „Fremden“ werden meist wie selbstverständlich in untere soziale Schichten eingeordnet. Auch wenn die Filme vorgeben, Menschen als gleichgestellt darzustellen, ist unter der Oberfläche die Legitimation für Fremdenfeindlichkeit verborgen (vgl. Hickethier 1995, 24). Das dritte Fremdheitsmuster zielt auf das *Mitleid* der Zuschauer ab. „Das Fremde erscheint als das Verfolgte, dem Beistand zu gewähren ist“ (Hickethier 1995, 24). Dieses Muster funktioniert folgendermaßen: Der oder die Fremde – oft auch ein Kind – wird zunächst als Bedrohung empfunden und entpuppt sich schlussendlich als vollkommen ungefährlich und beschützenswert. Die Handlung von *E.T. (1982)* ist nach diesem Grundmuster aufgebaut. Kinder oder kleine Geschöpfe werden eingesetzt, um die Unterschiede zum Zuschauer nicht so groß werden zu lassen, andernfalls würde sich der Zuschauer „befremdet“ fühlen (vgl. Hickethier 1995, 24f.). Als viertes Muster nennt Hickethier die *Komik*. Dieses ist auch oft im amerikanischen Mainstream-Film zu finden: der schwarze Amerikaner wird als der Humorvolle dargestellt. Beispiele hierfür sind Filme mit Eddie Murphy und Whoopie Goldberg. Das Lachen wirkt zum einen als Neutralisator von Gefahr, zum anderen vermittelt es ein Gefühl von Kontrolle über das Andere (vgl. Hickethier 1995, 25). „Doch das Fremde als das Komische hat stärker als die anderen Erzählformen ein subversives Moment, das herauszubrechen droht und sich gegen Beherrschungsstrategien wendet“ (Hickethier 1995, 25).

Ein weiteres zentrales Motiv der Filme ist die *Ankunft*, was zu Folge hat, dass der Zuschauer sich häufig bedroht fühlt, wenn ein anderer in seine gewohnte Welt eindringt. Allerdings geschieht genau das in konventionellen Handlungsmustern, da viele Filme mit der Ankunft in der Aufnahmegesellschaft beginnen. Nach Hickethier bestärkt diese Art der Handlung jedoch vorhandene stereotype Bilder und schürt Ängste. Dies gilt vor allem bei Filmen über Gastarbeiter oder Asylbewerber (vgl. Hickethier 1995, 34). Viele Handlungen beschäftigen sich mit dem Konflikt „in Deutschland bleiben“ oder „zurück in die Heimat“, sei die Rückkehr freiwillig oder in Abschiebung begründet (vgl. Hickethier 1995, 36). „Die Propagierung der Assimilation, der Integration und Anpassung verschweigt allzu oft die Verluste, die dabei in Kauf zu nehmen sind“ (Hickethier 1995, 38). Häufig werden auch die Unterschiede, die aus der Herkunft aus verschiedenen entwickelten Staaten resultieren, verwechselt bzw. gleichgesetzt mit kulturellen Unterschieden (vgl. Hickethier 1995, 35).

Durch die Darstellung von rückständigen Migranten, die noch nicht in „unserer“ demokratischen, postindustriellen, modernen Gesellschaft angekommen sind, wird das Überlegenheitsgefühl der Deutschen forciert. Dies geschieht sehr oft durch die Erzeugung von Mitleid (vgl. Göktürk 2000, 336). Das Bild, das der Mainstream-Film von Einwandererfamilien konstruiert, ist häufig stereotyp und homogen: Der Vater ist Gemüsehändler, der Sohn kommt immer wieder mit dem Gesetz in Konflikt, die Tochter ist zurückhaltend und gut in der Schule und die Mutter ist Hausfrau mit Leib und Seele (vgl. Seeßlen 2002, 75).

Das Fremde im Film lässt sich nicht in ein bestimmtes Genre pressen, sondern taucht in nahezu allen Genres auf (vgl. Hickethier 1995, 21). Hier können nach Hickethier nur Tendenzen beschrieben werden, die nicht absolut und allgemein gültig sind. Beispielsweise ist der Kriminalfilm (Krimi), in dem Migranten eine Rolle spielen, meistens nach folgendem Muster konzipiert: Der unschuldige Ausländer wird verdächtigt, die Tat begangen zu haben und wird von der Bevölkerung belastet, ist aber am Ende unschuldig. Dieses Schema soll das Vorurteil widerlegen, Ausländer seien kriminell (vgl. Hickethier 1995, 30f.). Jedoch werden hier Stereotype durch den Sonderfall-Eindruck eher bestätigt als zerstört (vgl. Hickethier 1995, 31). Im Liebesfilm werden Deutsche und Ausländer häufig zu Liebespaaren und überwinden damit kulturelle Grenzen. Die meisten Paare sind jung und schön, sodass sich auch hier wieder die Sonderfall-Situation einstellt. Die geschlossene, glatte Dramaturgie steht oft im Widerspruch zum konfliktreichen Thema (vgl. Hickethier 1995, 32f.). Weiterhin ist das Sozialdrama bzw. Melodram ein typisches Genre des deutschen Films über Einwanderer gerade der 70er und 80er Jahre. Allerdings wird der Migration und den Migranten auch schon in den Siebzigern filmisch mit den Mitteln der Komik begegnet. Dies geschieht dann aber meistens als Einsatz von Komik innerhalb verschiedener Genres. Denn die Komödie ist ein eher seltenes Genre für dieses Thema. Diese Tatsache begründet sich vor allem in der Frage nach der Zulässigkeit von Komik bei schwierigen Themen wie Asyl und Flucht (vgl. Deutsches Filminstitut 2007f, 1). In den neueren Filmen werden Stereotypen durch die Mittel der Komik oder auch der Satire überzeichnet und somit dekonstruiert (vgl. Deutsches Filminstitut 2007c, 1). Filme von Regisseuren, die selbst einen Migrationshintergrund haben, handeln dagegen oft von der Enttäuschung der Erwartungen an Deutschland als neue Heimat. Hier wird auch häufig auf das Genre des Dokumentarfilms zurückgegriffen (vgl. Hickethier 1995, 38). „Es ist im Grunde ein ethnographischer Blick, mit dem hier – einmal umgekehrt – die Fremdheit in diesem sich so gern als besonders fortschrittlich verstehenden Europa gesehen wird“ (Hickethier 1995, 39).

Hickethiers zentrale These im Zusammenhang mit der Darstellung von Fremdem im Film lautet: „Die Filme argumentieren in ihrer filmischen Struktur gegen die inhaltliche Botschaft. Das Stereotyp der Diskriminierung bleibt unberührt“ (Hickethier 1995, 28). Individualfall und Medienbild treten in der Konfrontation mit Ausländern in der Gesellschaft häufig in einen Widerspruch. Dies muss aber nicht notwendigerweise zu einer Beseitigung der Stereotypen führen, da die positiven Eindrücke oft als Einzelfälle verbucht werden. So geschieht das auch bei der Rezeption von Filmen, in denen Ausländer die Helden sind (vgl. Hickethier 1995, 27). Entweder wird assimiliert oder vernichtet. Es fehlt nach Hickethier die „gleichberechtigte Existenz“, ein heterogenes Nebeneinander beider Seiten in der Aufnahmegesellschaft (vgl. Hickethier 1995, 25).

„Bei den meisten Filmen über Ausländer in Deutschland geht es darum, Diskriminierungen als falsch herauszustellen, die kulturellen Differenzen zu minimalisieren oder für überwindbar zu halten und die ethnischen Unterschiede als kulturell und sozial unerheblich darzustellen“ (Hickethier 1995, 30).

Eine andere Methode wäre, sie zu thematisieren, ohne sie zu dämonisieren. Nun sind diese Aussagen von Knut Hickethier vor zwölf Jahren getroffen worden, als das Neue Deutsche Kino in seinem heutigen Sinn noch kein Begriff war. Mitte der 90er Jahre waren die ersten Filme von Arslan und Co. aber bereits in Produktion. Inwiefern die Handlungsstruktur gegen die inhaltliche Botschaft der vier Filme, mit denen sich diese Arbeit befasst, spricht – von denen zwei nach Hickethiers Aussagen gemacht worden sind – wird noch zu analysieren sein.

4. Medienidentitäten – Annäherung an ein Forschungsfeld

Zur Identität eines Menschen gehören nicht nur abfragbare und festgelegte Daten, wie zum Beispiel Name und Geburtsort, sondern auch wandelbare, nicht unbedingt sofort messbare Kennzeichen, wie Einstellungen und Wertorientierungen. Medien machen „Wirklichkeitsentwürfe“, die Identitätskonstitutionen beinhalten.

„Zudem tragen Medien zur Identitätskonstruktion bei, indem sie Werthaltungen, Lebensstile und Identitäten sowohl für die Mitglieder der Mehrheitsgesellschaft wie auch für die Minoritätsgruppen präsentieren und Ereignisse interpretieren, die von den Rezipienten sowohl zur Konstruktion als auch zur Artikulation der eigenen personalen wie sozialen Identität verwendet werden“ (Bonfadelli 2007b, 96).

Diese Vorgaben sind nicht immer leicht zu entschlüsseln, da Interpretationen von Rezipienten sehr unterschiedlich sein können (vgl. Döring 2003, 325). Rezipienten können aber auch aus in den Medieninhalten und -strukturen gegebenen Identitätsangeboten ihre eigene Identität konstruieren. Somit vollzieht sich die Identitätskonstruktion durch Medien auf zwei Ebenen. Diese Tatsache macht es nötig, die Arbeit und speziell dieses Kapitel in diesem Zusammenhang noch einmal explizit zu verorten. Da diese Arbeit aufgrund ihres Umfangs nicht in der Lage ist, Mediennutzungs- und Rezeptionsansätze mit einzubeziehen, beschränkt sich die spätere Filmanalyse auf die Identitätskonstruktion in den Medien, also auf der Angebots- bzw. Darstellungsebene. Die andere Möglichkeit soll aber in diesem Kapitel ebenfalls ausgeführt werden, da die beiden Ebenen der Identitätskonstruktion eng miteinander verzahnt sind. Das Thema *Identitätskonstruktion durch Medien* ist empirisch kaum erforscht (vgl. Krotz 2003, 45), das Forschungsfeld ist weitgehend diffus. Auf theoretischer Ebene gibt es dazu einige Ansätze, die dieses Thema von verschiedenen Seiten beleuchten.

Friedrich Krotz entwirft seinen Ansatz zur Identitätskonstruktion durch Medien auf Basis des *Symbolischen Interaktionismus*, der durch George Herbert Mead (1863-1931) geprägt wurde. Mead geht davon aus, dass soziale Kommunikation und kulturelle Bedingungen die Wirklichkeit konstruieren (vgl. Joas 2003, 173f.). Der Mensch wird als Teil einer symbolischen Welt gesehen, die er selbst durch Kommunikation konstruiert. Identität entsteht also auch aus Kommunikation (vgl. Krotz 2003, 31f.). Daraus ergibt sich ein Verständnis von Identität als Prozess statt als feststehendes Gebilde (vgl. Krotz 2003, 34). Identität ist nichts Statisches mehr, sondern setzt sich prozessual aus vielen verschiedenen Elementen zusammen, die sich aus so genannter *Selbstsozialisation* ergeben. Die Medien sind eine dieser Sozialisationsinstanzen (vgl. Moser 2007, 349). Identität ist auch eine Frage des Vorhandenseins von Ressourcen. Die Medienproduktion gibt die Bausteine zur Konstruktion von

Identitäten vor. Das heißt, es gibt nur ein bestimmtes Set an *symbolischem Material*, das zur Verfügung gestellt wird (vgl. Moser 2007, 350). „Die Prozesse der Identitätskonstruktion vollziehen sich innerhalb von Hierarchien und Machtverhältnissen, welche der Selbstpositionierung der Subjekte Prozesse der Fremdzuschreibung gegenüberzusetzen“ (Moser 2007, 350). Die individuelle Identität wird also beeinflusst von der Kultur, Macht und sozialer Ungleichheit (vgl. Krotz 2003, 38). Sie wird verstanden als

„kontinuierliche Balance des Individuums zwischen Selbstdarstellung und Zuschreibung in ganz unterschiedlichen Kommunikationssituationen [...], eine Balance, die Kommunikation überhaupt erst möglich macht und deswegen kommunikativ notwendig ist“ (Krotz 2003, 28).

In dieser Balance übernehmen die Massenmedien eine Orientierungsfunktion. Auch Medienkommunikation funktioniert nach dem Balance-Schema. Medien haben Einfluss auf den „Inhalt“, vor allem aber auf die „Form“ von Identitäten und ihrer Konstitution und verschieben damit die Balance im Gegensatz zu interpersonalen Kommunikationsprozessen (vgl. Krotz 2003, 42). Der Autor oder Produzent der Medien muss versuchen, sich in die Rezipienten hineinzusetzen bzw. einen Bezug zu ihnen herstellen. Die Rezipienten müssen sich auf das jeweilige Medienprodukt, etwa ein Buch oder einen Film, einlassen und etwas von sich „hinzufügen“, d. h. ihr eigener sozialer Kontext fließt in das Verstehen und die Rezeption mit ein (vgl. Krotz 2003, 37). Medien beeinflussen das *Rollen-Selbst*, in dem nach Mead die Erfahrungen der Individuen zusammenlaufen, und somit auch das Verhältnis von Denken und Handeln, also das handelnde Ich (*I*) und das reflektierende Ich (*Me*) (vgl. Krotz 2003, 41). Medien bieten Identifikationsfiguren und Vorbilder, die Einfluss auf die Identitätsbildung haben. Sie präsentieren vor allem Vorbilder, was bestimmte Handlungsmuster und Reaktionsmöglichkeiten angeht: „Medien können Inhalte als Attribute für die Konstitution von Identität anbieten und bereithalten – das bezieht sich dann auf den Lebensstil und auf an Gruppen gebundene Accessoires“ (Krotz 2003, 41). Auch die *Beziehungen zu Medienfiguren* spielen eine erhebliche Rolle im Prozess der Identitätskonstruktion. Sie können Vorlagen für bestimmte Handlungsmuster mit zwei unterschiedlichen Folgen sein: Entweder man eignet sich aufgrund der Identifikation mit den Medienfiguren das Handlungsmuster selbst an oder man ordnet bestimmte Handlungsmuster bestimmten *Typen* oder Rollen zu, was eine Integration ins *Rollen-Selbst* zur Folge hat (vgl. Krotz 2003, 41). Insofern würden Medien zur „thematischen Ressource für die Konstruktion von Identität in kommunikativen Beziehungen“ werden (Krotz 2003, 42). Auch Siegfried J. Schmidt, als ein Vertreter des Konstruktivismus⁶, trifft seine Aussagen zum Zusammenhang von Medien und Identität auf Basis von George Herbert Mead und dem Symbolischen Interaktionismus.

„Identitätsbildung lässt sich danach als der permanente Balanceakt zwischen der Interpretation der an das Individuum gerichteten Erwartungen und Normen (Rollenerwartungen) sowie den eigenen Erwartungen, Bedürfnissen und Wünschen konzipieren“ (Schmidt 2000, 114).

Schmidt konstatiert, dass in diesem Prozess der permanenten Abgrenzung von Eigenem und Fremden immer wieder auf narrative Muster zurückgegriffen wird (vgl. Schmidt 2000, 115). Kollektive Identitäten bilden sich auch durch gemeinsame *Wahrnehmungsmodi*.

⁶ Siegfried J. Schmidt sieht den Konstruktivismus nicht als Denkrichtung an, sondern als interdisziplinären Diskurs (vgl. Schmidt 2000, 14).

Lothar Mikos sieht die Medien als Vermittler und Verbindungsstück zwischen den einzelnen Lebensbereichen. Er begreift Rezeption als zentrales Moment der Konstruktion von Lebensläufen. Rezipienten stehen zum einen einem großen Angebot gegenüber und müssen auswählen, zum anderen ist Rezeption immer abhängig vom soziokulturellen Kontext (vgl. Hepp/Thomas/Winter 2003, 13). Die Einbettung der elektronischen Medien in den Alltag führt dazu, dass eher auf Ressourcen zurückgegriffen wird, die nicht direkt physisch erreichbar sind; die Ressourcen bekommen dadurch eine höhere Bedeutung und sind begehrt. Sie werden als *translokale* Identitätsressourcen bezeichnet. Des Weiteren wird das Wohnzimmer in der Forschung als zentraler und alltäglicher Ort von Medienaneignungsprozessen wahrgenommen (vgl. Hepp/Thomas/Winter 2003, 14). Hier kreuzen sich soziale Welten in kommunikativer Form. Das Wohnzimmer ist hier allerdings nur eine Metapher für den kommunikations- und medienintensivsten Raum, in dem sowohl Rezeption als auch Reflektion und Diskurs über Inhalte stattfindet. Dies kann selbstverständlich in jedem Haushalt ein anderer Raum sein. Hepp, Thomas und Winter sprechen in dem Zusammenhang von der *Lokalisierung medialer Identitätsressourcen* (vgl. Hepp/Thomas/Winter 2003, 15).

Mit dem Raumaspekt beschäftigt sich auch Brigitte Hipfl, die als eine Vertreterin der Cultural Studies angesehen werden kann. Sie bescheinigt den drei Bereichen Medien, Raum und Identität in ihrem Aufsatz „Mediale Identitätsräume. Skizzen zu einem ‚spatial turn‘ in der Medien- und Kommunikationswissenschaft“ eine Zusammengehörigkeit und begründet dies erstens damit, dass Medien neue Räume konstruieren, in denen sich der Rezipient orientieren muss. „Durch die Globalisierung der Medien werden neue kulturelle Treffpunkte und virtuelle Räume geschaffen, zu denen sich ein Zugehörigkeitsgefühl entwickeln kann [...]“ (Rydin/Sjöberg 2007, 278). Gleichzeitig bewerten Medien Orte und an diesen Orten lebende Menschen, über die sie berichten. Hipfl spricht in diesem Zusammenhang von einer *imaginären Geografie* (vgl. Hipfl 2004, 16). Identitätsräume können als von Grenzen umgebene Territorien, in denen *Subjekte* gezeigt und beschrieben werden, verstanden werden (vgl. Hipfl/Klaus/Scheer 2004, 9). „Diese Vorstellungen spielen eine zentrale Rolle dabei, wie der jeweils eigene Standort und die damit assoziierte soziokulturelle Identität im Vergleich zu anderen eingeschätzt und bewertet wird und sie zeitigen damit gravierende politische Folgen“ (Hipfl 2004b, 16f.). Beispielsweise ist vor allem in der Nachrichtenberichterstattung der Print- und AV-Medien eine starke Verallgemeinerung und Dämonisierung von Gebieten, wie z.B. dem Nahen Osten, zu beobachten. Dadurch werden solche Regionen auch als Lebensräume unattraktiver. Zweitens sieht Hipfl Inhalte von Medien als *semiotische Räume*, in denen soziale Identitäten zu finden sind. Bestimmte Identitäten werden bestimmten Orten zugeordnet. Drittens beschreibt sie Medien als *Zwischen-Räume*, die sich infolge des Rezeptionsprozesses ergeben, die der Rezipient also mitkonstruiert (vgl. Hipfl 2004, 17).

Wilhelm Hofmann stellt sich die Frage, ob Identität diskursiv konstruiert wird oder ob für den Diskurs erst Identität vorhanden sein muss, und wie sich dann das Verhältnis von Identitätskonstruktion durch Sprache oder Bilder, Symbole und Medien gestaltet (vgl. Hofmann 2005, 10). Habermas unterscheidet als einzig möglich begriffene Konstruktion von Identität durch *sprachlich-rationalen* Diskurs und die *ästhetisch-visuelle* Konstruktion von individueller wie kollektiver Identität. Er begründet die Existenz beider Arten von Identitätsbil-

dung damit, dass Vernunft und Emotionen nicht immer im genauen Gegensatz zueinander stehen (vgl. Hofmann 2005, 12). Visuelle und diskursive Konstruktion von Identität hängen nach Hofmann eng zusammen, denn „das Sichtbare wird sagbar und das Sagbare sichtbar“ (Hofmann 2005, 13). Die Dominanz von Bild oder Wort in diesem Prozess ist abhängig vom Medium. In Büchern und „seriösen“ Tageszeitungen werden Identitäten vor allem durch Sprache konstruiert, während in visuellen Medien wie Fernsehen und Film die Verbindung von Sprache und Bildern zur Konstitution führt. Was in diesem Zusammenhang dominiert, ist dann wieder vom jeweiligen Medienprodukt abhängig. Festzustellen ist, dass die Grenzen hier verschwimmen. Medien leben meistens von der Kombination aus Sprache und Bildern, so wäre beispielsweise auch das Internet diesbezüglich nur wenig für eine Einordnung geeignet. Hofmann geht von der Annahme aus, dass visuelle Kommunikation weniger intensiv im Sinne von gehaltvoll ist, als sprachliche (vgl. Hofmann 2005, 13). Personale Identität auf visueller Ebene erweist sich beim Blick in den Spiegel als präsent. Diese Identität ist nicht auf vorherige Konstruktion oder auf vorangegangene kognitive Prozesse angewiesen, sie ist einfach da und kann sowohl von der Person selbst als auch von Fremden wahrgenommen werden (vgl. Hofmann 2005, 15). Sie könnte als physische Identitätsebene bezeichnet werden. Hofmann macht darauf aufmerksam, dass visuelle Kommunikation nicht eindeutig ist (vgl. Hofmann 2005, 15). Dies leuchtet insofern ein, als dass der Rezipient durch den Rezeptionsprozess immer noch etwas „von sich selbst“ hinzufügt. Eine eindeutige Intention des Senders kommt nicht zwingend auch beim Empfänger an. Aus dieser mangelnden Eindeutigkeit ergibt sich, dass gegen Bilder eher selten protestiert wird bzw. Gegenbilder entworfen werden (vgl. Hofmann 2005, 16). Weiterhin stellt Hofmann fest, dass „die Identität des Rezipienten solcher Kommunikation, sich unter extrem komplizierten Bedingungen herstellt“ (Hofmann 2000, 24).

Ruth Wodak arbeitet in ihrem Band „Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität“ mit der Methode der Diskursanalyse die Rolle der Medien bei der Konstruktion von Identität heraus. Nationale Identität wird untersucht in politischen Gedenkreden, Zeitungsartikeln, Werbeplakaten, Werbeaussendungen und Einzelinterviews. Die Autorin ordnet ihren Diskursbegriff der *Kritischen Diskursanalyse* und damit der Tradition der kritischen Theorie zu (vgl. Wodak 1998, 41). Sie versteht Diskurs als eine *Form sozialer Praxis*. Der Kontext des Diskurses bzw. seine Rahmenbedingungen stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Auf der einen Seite bringt die Gesellschaft den Diskurs hervor und auf der anderen beeinflusst der Diskurs die gesellschaftlichen Verhältnisse (vgl. Wodak 1998, 42). So werden auch Identitäten und soziale Beziehungen über Diskurse konstruiert. Es gibt nach Wodak verschiedene Diskursstrategien, die jeweils andere Auswirkungen auf die Gesellschaft haben. Die Autorin unterscheidet bezogen auf nationale Identität zwischen *konstruktiven, bewahrenden, transformatorischen* und *demontierenden Strategien* (vgl. Wodak 1998, 43). Konstruktive Diskursstrategien bewegen sich sprachlich zwischen Identifikation und Grenzziehung zu anderen Nationen und konstruieren so nationale und damit auch kollektive Identität. Bewahrende Strategien sind bestrebt, eine bestimmte nationale Identität aufrecht zu erhalten. Meist wird dies durch Legitimation mit Ereignissen aus der Geschichte versucht. Während transformatorische Diskursstrategien darauf ausgerichtet sind, nationale Identitäten zu verändern, geht es den demontierenden Strategien um die *Zerstörung* eines Teils oder der ganzen Identität (vgl. Wodak 1998, 76). Der Strategiebegriff der Autorin ist angelehnt an den von Pierre Bourdieu, der strategisches Handeln als „zielgerichtet, aber

nicht unbedingt bis ins letzte bewusst durchkalkuliert und streng instrumentalistisch“ betrachtet (Wodak 1998, 74). Das impliziert auch, dass die Diskurse, in denen Identitäten konstruiert werden, nicht genau geplant, sondern eher von verschiedenen Akteuren in bestimmte Richtungen gedrängt werden. Die Autorin sieht Identität ebenfalls als Prozess, in dem die Medien als Manipulationsmittel bei der Konstruktion nationaler Identitäten fungieren (vgl. Wodak 1998, 44).

Nun wäre es wichtig, die Beziehung von Identität und dem Medium zu beschreiben, mit dem sich diese Arbeit vorrangig beschäftigt – dem Film. Der einzige Ansatz, der sich explizit mit dem Thema Film und Identitätskonstruktion beschäftigt, ist von Brigitte Hipfl aus dem Jahr 2006 und lässt den räumlichen Aspekt, mit dem sie sich in ihrem oben behandelten Aufsatz befasst, außen vor. Sie beschäftigt sich mit Identitätskonstruktion durch Filme nur aus einer Perspektive, nämlich von der Wirkungsseite her; ihr geht es nicht um die Identitätskonstruktion der Figuren innerhalb der Filme. Eine unerklärliche „Beziehung“ zu einem Film zu haben ist „eine der wichtigsten kulturellen Praktiken, mit der wir (größtenteils unbewusst) ständig unsere soziale und psychische Identität (re)definieren und (re)konstruieren“ (Hipfl 2006, 148f.). Hipfl will in ihrem Aufsatz die Identitätskonstruktion durch Filme vor dem Hintergrund der Cultural Studies und der Psychoanalyse erklären (vgl. Hipfl 2006, 149). Film und Psychoanalyse entstanden ungefähr zur gleichen Zeit, gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Es gibt viele Wechselwirkungen; die Vertreter des neuen Mediums und der Psychoanalyse beispielsweise unterstützen sich zu der Zeit gegenseitig. Auch war die Psychoanalyse schon in den zwanziger Jahren Gegenstand vieler Filme (z.B. *GEHEIMNISSE EINER SEELE* von G.W. Pabst). Freud selber allerdings lehnte den Film als Medium und auch als Träger von Informationen über die Psychoanalyse immer ab. Für ihn war der Film *primitive Unterhaltung* (vgl. Hipfl 2006, 149f.). Der wichtigste Bezug aber zwischen Film und Psychoanalyse ist, dass sie „– wenn auch mit unterschiedlicher Intention und in unterschiedlicher Weise – [...] emotionale, sinnliche und unbewusste Vorgänge“ hervorrufen oder auf sie Bezug nehmen (Hipfl 2006, 150). Nach Hipfl sind der Film und die Filmrezeption eng miteinander verzahnt und können zunächst einmal nicht getrennt voneinander gedacht werden (vgl. Hipfl 2006, 168). In diesem Zusammenhang kann das Sehen als *reziproker Vorgang* verstanden werden, denn Hipfl meint, dass „dasjenige, auf das mein Blick fällt (egal, ob es sich dabei um eine Person oder ein unbelebtes Ding handelt), meinen Blick erwidert und es gerade dieser zurückkommende Blick ist, der mir mitteilt, wer oder was ich bin“ (Hipfl 2006, 168).

Im letzten Punkt hat sie vielleicht sogar Recht, allerdings möchte ich mich von so einer streng psychoanalytischen Sichtweise distanzieren und versuchen, einige Aussagen über die Konstruktion von Identität durch Filme aus einem eher soziologisch orientierten Zugang heraus machen. Identitätskonstruktion durch Filme vollzieht sich – wie schon erwähnt – zunächst auf zwei zentralen Ebenen. Zum einen auf der Rezeptionsebene, die hier nicht behandelt werden soll, und zum anderen auf der Darstellungsebene. Auf dieser Ebene verbindet sich der von Habermas aufgemachte Gegensatz von ästhetisch-visueller und sprachlich-rationaler Identitätskonstruktion. Filme konstruieren Lebensentwürfe und Wertesysteme vor allem durch ihre Figuren, da die Figuren die Entwürfe verkörpern, die hinter ihnen stehen. Sie werden auf verschiedenen Ebenen mit Attributen ausgestattet. Daher bietet

es sich für den Film an, die Identitätskonstruktion durch die Methode der Figurenanalyse⁷ zu untersuchen. Jürgen Kühnel hat sehr ausführliche Kategorien zur Analyse von Figuren in Filmen auf Basis von Dramentheorien zusammengestellt, an denen sich auch die Figurenanalysen dieser Arbeit orientieren.

5. Zur Identitätskonstruktion von Migranten im Deutschen Film

5.1 ANGST ESSEN SEELE AUF (1973/74) von Rainer Werner Fassbinder

„Das Glück ist nicht immer lustig“ verrät der eingblendete Zwischentitel am Anfang von ANGST ESSEN SEELE AUF und macht den Satz zum Motto des Films [00:00:18] – [00:00:21]. Die 60-jährige verwitwete Putzfrau Emmi (Brigitte Mira) lebt 1973 in München. Zufällig lernt sie in einer Kneipe Ali (El Hedi Ben Salem) kennen. Ali ist marokkanischer Gastarbeiter und heißt eigentlich El Hedi Ben Salem, aber alle nennen ihn Ali. Er fordert Emmi zum Tanzen auf und später gehen sie gemeinsam zu ihr nach Hause. Trotz aller Anfeindungen und Vorurteile ihres Umfelds heiraten Emmi und Ali. Nachdem Emmi von ihrer Familie und ihren Kolleginnen ausgegrenzt wurde, sagt sie Ali, dass sie es nicht mehr aushält. Als die anderen anfangen, Emmis und Alis Beziehung zu akzeptieren, entwickeln sich Differenzen zwischen den beiden. Emmi fordert ihn auf, sich in Deutschland besser anzupassen und preist seine körperlichen Vorzüge in seiner Anwesenheit vor ihren Kolleginnen an. Daraufhin beginnt Ali erneut sein altes Verhältnis zur Kneipenbesitzerin Barbara (Barbara Valentin). Die spätere Versöhnung von Ali und Emmi wird durch einen Zusammenbruch Alis unterbrochen: er muss mit einem Magengeschwür ins Krankenhaus. Der Arzt (Hark Bohm) erklärt Emmi, dass Geschwüre bei Gastarbeitern häufig vorkommen, weil sie unter enormem Stress leiden. Emmi setzt sich ans Bett ihres Mannes und verspricht, sich um ihn zu kümmern.

Rainer Werner Fassbinder wird als einer der wichtigsten deutschen Regisseure der Nachkriegszeit wahrgenommen. Sein Werk und seine Person sind allerdings sehr umstritten. Er drehte 50 Filme in 13 Jahren und ist einer von mehreren Regisseuren, die für den Neuen Deutschen Film standen. Der Tod Fassbinders 1982 wird vielfach ebenso als der Tod des Neuen Deutschen Films bezeichnet. „Ich finde, dass Geschichten, je einfacher sie sind, auch um so wahrer sind; der gemeinsame Nenner für viele Geschichten ist dann eine Geschichte, die so einfach ist“ (Rainer Werner Fassbinder Foundation 2007a). Dieses Zitat von Fassbinder weist schon darauf hin, dass ANGST ESSEN SEELE AUF kein komplexer Film ist, der auf mehreren Ebenen stattfindet. Handlung und Figuren sind sehr sparsam angelegt. Der Film, der unter dem Arbeitstitel „Alle Türken heißen Ali“ lief, entwickelt aber gerade dadurch seine Intensität, dass er das Leben und Leiden von Arbeitsmigranten in der Bundesrepublik der 70er Jahre darstellt. Fassbinders besondere Arbeitsweise hängt auch mit seinen persönlichen Beziehungen zu den Darstellern seiner Filme zusammen. El Hedi Ben Salem war ein langjähriger Lebensgefährte von Fassbinder, und auch sein erster Freund war ein Gastarbeiter, den seine Mutter nicht akzeptieren konnte (vgl. Rings, 309). Brigitte Mira hat ebenso einen persönlichen Bezug zu ihrer Rolle. Zur Zeit der Dreharbei-

⁷ Da die Methode der Figurenanalyse aus Platzmangel nicht ausführlich erläutert werden kann und dies für die Nachvollziehbarkeit der Arbeit nicht unbedingt nötig ist, befindet sich im Anhang ein Glossar, in dem die Kategorien und Begriffe näher erläutert werden (vgl. Anhang E).

ten zum Film war sie mit einem 16 Jahre jüngeren Italo-Amerikaner verheiratet (Rainer Werner Fassbinder Foundation 2007b). Fassbinder wurde in Cannes für den Film mit dem Preis des Internationalen Verbands der Filmkritik und dem Preis der ökumenischen Jury ausgezeichnet. Brigitte Mira erhielt das Filmband in Gold als beste Darstellerin. Bei der Figurenkonstellation des Films handelt es sich um einen Beziehungskonflikt zwischen den beiden Figuren Emmi und Ali.

Figurenkonzeption:

Die Figurenanalyse soll sich im Folgenden mit der Figur Ali bzw. El Hedi Ben Salem beschäftigen. Zunächst ist es dazu wichtig, auf die Figurenkonzeption einzugehen, also zu fragen: Wie ist die Figur angelegt und welche Eigenschaften hat sie? Ali ist ungefähr Mitte dreißig und ist marokkanischer Gastarbeiter. Er hat fünf Schwestern, seine Eltern leben nicht mehr. Die Figur Ali ist von Fassbinder eindeutig sehr einfach angelegt und entspricht daher auch der Kategorie *Typus* statt der Kategorie *Charakter*. Ali hat keine besonderen individuellen Eigenschaften, er ist weder komplex, noch widersprüchlich. Er ist eine gutmütige, freundliche, aber auch misstrauische und traurige Figur. Die Figur ist in ihrem Handeln kalkulierbar und liegt der Idee eines Gastarbeiters zugrunde, der sich in Deutschland einsam fühlt, weil es sozial isoliert ist. Somit kann Ali als *flat character* bezeichnet werden. Ali handelt immer vor dem Hintergrund einer extrem fremdenfeindlichen Gesellschaft. Nahezu alle Figuren im Film geben einen negativen Kommentar zu Ali oder zu Gastarbeitern im Allgemeinen ab, wie auch Emmis Kolleginnen, als sie versucht herauszufinden, wie diese auf ihre Beziehung zu Ali reagieren könnten. Emmis Kolleginnen verwenden fast jedes Klischee, das über Ausländer existiert oder existiert hat:

Kollegin I: „Lauter dreckige Schweine. Wie die schon leben. Ganze Familien in einem Zimmer. Die sind bloß alle scharf aufs Geld“.

Emmi: „Vielleicht finden sie ja keine anständige Wohnung“.

Kollegin II: „Ach was, die sind geizig, das ist alles. Geizige ungewaschene Schweine. Außerdem ham die nichts als Weiber im Kopf, den ganzen lieben langen Tag lang“.

Emmi: „Aber die arbeiten doch. Deswegen sind sie doch hier. Weil sie arbeiten“.

Kollegin III: „Och Unsinn, Emmi. Geh doch mal zum Bahnhof und schau sie dir an. Lauter Gesindel. Da arbeitet keiner von denen“.

Kollegin II: „Genau, die leben hier auf unsere Kosten. Schau doch mal in die Zeitung. Jeden Tag steht was drin von vergewaltigen und so [00:21:43 – 00:22:17]“.

Die Figur macht im Film keine Entwicklung bzw. Veränderung des eigenen Verhaltensmusters durch und ist somit eine *statische* Figur, die aufgrund ihrer wenigen Merkmale *eindimensional* angelegt ist. Des Weiteren lässt Fassbinder keine für die Geschichte relevanten Geheimnisse der Figur offen, weshalb sie als *geschlossene* Figur gesehen werden kann. Ali weder eine historische Figur noch die figurale Verkörperung von Symbolen ist, die Figur ist demnach *psychologisch* konstruiert. Die kulturelle Identität Alis wird im Film fast vollständig untergraben. Es wird ständig bloße Anpassung von ihm verlangt. Selbst Emmi kann mit seinem andersartigem kulturellen Hintergrund nicht gut umgehen, wie der folgende Dialog zeigt:

Ali: „Du nikt mach Couscous“?

Emmi: „Ich kann keinen Gusgus machen, das weißt du doch ganz genau. Langsam solltest du dich auch an die Verhältnisse in Deutschland gewöhnen. Und in Deutschland iss man nun mal kein Gusgus“.

A.: „Manche machen Couscous gut“.

E.: „Oh...(Pause). Ich mach auch kein Gusgus (Ali geht aus der Wohnung). Was machst du jetzt“?
 A.: „Ali geht weg zu Kollegen Arabisch. Vielleicht essen Couscous“.
 E.: „Und nimmst mich nicht mit“?
 A.: „Nein, will mal allein sein“ [01:06:56 – 01:07:48].

Dieser Dialog markiert auch den Bruch zwischen Emmi und Ali im Film. Sie fordert von ihm die vollkommene Assimilation. Ali fühlt sich unverstanden und geht.

Figurencharakterisierung:

Die Figurencharakterisierung geht zum einen auf die Erzählfunktion der Figur ein und zum anderen auf die verschiedenen Darstellungsebenen, in denen die Figur präsentiert wird. Die Figur Ali hat eindeutig keine *auktoriale* sondern eine *figurale* Funktion. Sie dient als Träger von Informationen. Der Film widmet den Hauptfiguren Emmi und Ali die gleiche Aufmerksamkeit, deshalb wird der Zuschauer auch nicht in eine bestimmte Position gedrängt. Er bleibt weitgehend neutraler Beobachter. Auf der *explizit-diskursiven* Darstellungsebene wird unterschieden zwischen dem *Eigenkommentar*, den Aussagen der Figur über sich selbst, und dem *Fremdkommentar*, den Aussagen der anderen Figuren oder des Erzählers über die zu analysierende Figur (vgl. Kühnel 2004, 148f.). Im Film ist er Fremdkommentar ein häufiges Mittel, da Ali sehr viel über Fremdzuschreibung definiert wird. Die Fremdkommentare gehen immer von Leuten aus, die mit Ali keinen engeren Kontakt haben und ihn nur als den „Ausländer“ sehen. Dies zeigt sich zum Beispiel in einem Gespräch zwischen Emmis Nachbarinnen, die Ali und Emmi durchs Treppenhaus gehen sehen haben. Emmis Nachbarin Frau Karges klingelt an der Tür einer anderen Nachbarin:

Nachbarin I (erstaunt): „Frau Karges“.
 Frau Karges: „Stellen sie sich vor, die Korowski hat einen Ausländer dabei“.
 N.I.: „Was“?
 Fr. K.: „Ja, einen Schwarzen“.
 N.I.: „Nen Neger“?
 Fr. K.: „Naja, nicht ganz schwarz, aber ziemlich schwarz isser doch“.
 N.I.: „Aber die ist doch selbst keine richtige Deutsche. Korowski, wer heißt denn schon so“?
 Fr. K.: „Eben. Sitten sind das. Was die wohl will mit dem“?
 N.I.: „Keine Ahnung. Vielleicht en Teppich kaufen“.
 Fr. K. (lacht): „Abends, um halb zehn“?
 N.I.: „Wer weiß. Nacht Frau Karges“.
 Fr. K.: „Gute Nacht“ [00:12:39 – 00:13:13].

Die vollkommene Abhängigkeit von dieser Fremdzuschreibung zeigt sich im folgenden Dialog:

Emmi: „Sie heißen Ali?“
 Ali: „Nikt Ali, aber alle sagt Ali. Jetzt, ikt Ali“ [00:07:49 – 00:07:52].

Ali akzeptiert offenbar die Aberkennung seines richtigen Namens aufgrund der einfacheren Aussprache für die Deutschen. Allerdings ist der Name Ali noch nicht einmal eine Abkürzung für seinen richtigen Namen El Hedi Ben Salem. Es ist die Reduzierung auf das Klischee, dass alle arabischen Ausländer Ali heißen. Dies sind Mechanismen der Komplexitätsreduktion, die Auswirkungen auf die Identität haben. Der Name ermöglicht einem Menschen seine Individualität auf der Zuschreibungsebene. Mit dem Verlust des Namens, verliert ein Mensch im Grunde das Kernstück seiner Identität. Die Eigenkommentare Alis drücken vor allem die Einsamkeit und Isolation seines Lebens in Deutschland aus. Bei ihrem ersten gemeinsamen Tanz in der Gastarbeiterkneipe sprechen Emmi und Ali über Alis Leben in Deutschland:

- Emmi: „Und abends gehen Sie dann hierher“?
 Ali: „Ja, schön Musik. Viele Kollege Arabisch. Weiß nikt andere Platz. Deutsch mit Arabisch nikt gut.
 E.: „Warum“?
 A.: „Weiß nikt. Deutsch mit Arabisch nikt gleiche Mensch“.
 E.: „Aber am Arbeitsplatz“...
 A.: „Nikt gleich. Deutsche Herr, Arabisch Hund“.
 E.: „Aber das“...
 A. (unterbricht sie): „Egal. Nix viel denken, gut. Viel denken, viel weinen“ [00:06:18 – 00:06:59].

Ali gibt in seinen Dialogteilen Auskunft über seine Situation und ist dabei, trotz der sehr einfachen Sprache, sehr reflektiert. Er stellt eine Verbindung her zwischen seinen eigenen Lebensumständen, der Stellung von Migranten innerhalb der Gesellschaft und der Angst der Deutschen vor Terroranschlägen, wie dem während der Olympischen Sommerfestspiele 1972 in München:

- Emmi: „Aber sechs Mann in einem Zimmer, das ist menschenunwürdig, ist das“.
 Ali: „Araber nix Mensch in Deutschland, verstehn? Früher geht, aber wenn ist die Katastrophe in München. Alles nix gut“ [00:15:39 – 00:15:50].

Implizit-präsentative Darstellungsformen unterscheiden sich in die *auditiv-akustische* und die *visuell-optische* Ebene (vgl. Kühnel 2004, 148f.). Vor allem auf der ersten Ebene greift Fassbinder zu Mitteln der starken Übertreibung. Dies schlägt sich vor allem in Alis Sprachverhalten nieder. Er spricht ein sehr gebrochenes Deutsch, das mittlerweile schon zum Klischee stilisiert wird. Die Dialoge, an denen Ali beteiligt ist, sind daher auch eher abgehackt, wortkarg und wenig komplex. Dennoch haben sie in ihrer Einfachheit eine große Wirkung, da sie viel Leid transportieren. Schon der erste Dialog zwischen Emmi und Ali ist dafür symptomatisch:

- Ali: „Du tanzen mit mir“?
 Emmi: „Wie bitte? Tanzen“?
 A.: „Ja, du allein sitzen. Makt viel traurig. Allein sitzen nikt gut“ [00:04:45 – 00:05:03].

Die visuell-optische Inszenierung der Figur Ali bestätigt darüber hinaus auch viele Klischees. Ali trägt einen dichten Vollbart, ist dunkelhäutig, groß und muskulös. Er trägt entweder Jeans und T-Shirt oder auch mal Anzüge. Die Darstellung der Figur Ali funktioniert ausschließlich durch äußere, *objektive* Präsentation. Es findet keine filmische Präsentation seines Innenlebens statt, diese Darstellung ist nur auf der Dialogebene auszumachen. Die *mimetische* Darstellungsweise wurde zum Teil schon erläutert, was die Statur und das Kostüm betrifft. Seiner Physiognomie nach zu urteilen, hat er Wurzeln im arabisch-afrikanischen Raum. Er hat sehr eng stehende, dunkle Augen, eine breite Nase und große Lippen. Die Bewegung innerhalb der Räume ist sehr gleichförmig. Ali bewegt sich immer in ungefähr der gleichen Geschwindigkeit, hat einen sehr aufrechten Gang und scheint in seiner Bewegung durch dieses gerade und gezwungene Gehen immer im Konflikt mit dem Raum zu stehen. Er wird als der „große, auffällige Andere“ als Störfaktor inszeniert. Schauplätze, Farben und Beleuchtung sind wenig charakteristisch. Die *diegetische* Darstellungsweise dagegen ist sehr charakteristisch und minuziös geplant. Fassbinder zeigt die Einstellungen im Film fast immer durch Türen hindurch, womit er Distanz zum Geschehen, aber auch zu den Figuren schafft. Auch das Filmen einer Handlung durch einen Spiegel kommt häufig vor. Die meisten Einstellungen sind sehr lang gezogen. Häufig wird die Figur noch viele Sekunden weiter gezeigt, obwohl der Dialog oder die Handlung schon

längst beendet ist. Ali wird allerdings auch sehr oft in Nah- und Großaufnahmen gezeigt. Fassbinder spielt also in seinem Film mit Nähe und Distanz und führt auch den Zuschauer damit hinters Licht. Dieser macht sich dann Gedanken über seine eigenen Vorurteile und Bilder von Migranten, da er sich hin- und her gerissen sieht zwischen der Nähe durch die Kameraeinstellungen und die Distanz durch die Rahmung.

5.2 YASEMIN (1987) von Hark Bohm

Die 17-jährige Yasemin (Ayşe Romey) lebt mit ihren türkischen Eltern Yusuf (Şener Şen) und Dilber (Ermine Sevgin), ihren zwei Schwestern Nesrin (Sebnem Seldün) und Emine (Nursel Köse) und ihrem kleinen Bruder Davut (David Bohm) in Hamburg-Altona, wo ihr Vater einen kleinen Gemüseladen betreibt. Beim Judotraining lernt Yasemin Jan (Uwe Bohm) kennen, der zunächst aufgrund einer Wette mit seinen Freunden versucht, sie kennen zu lernen. Jan verliebt sich jedoch in sie und sie bald auch in ihn. In der Hochzeitsnacht ihrer Schwester Emine, behauptet ihr Ehemann Hassan (Nedim Hazar) vor der Brautwache, Emine sei keine Jungfrau mehr gewesen, und kann das obligatorische mit Blut befleckte Laken nicht vorzeigen. In Wahrheit hat er Potenzprobleme und aus Scham gelogen. Yasemins Vater fühlt die Ehre seiner Familie verletzt und führt aus Angst um seine anderen beiden Töchter strengere Regeln ein. Yasemin darf nicht, wie versprochen, die Oberstufe des Gymnasiums besuchen und nur noch in Begleitung ihres Cousins Dursun (Ilhan Emirli) aus dem Haus. Sie trickst ihn aus, um sich mit Jan zu treffen. Als Dursun den beiden auf die Schliche kommt, kommt es zu einer Prügelei zwischen den beiden jungen Männern. Dursun muss mit Prellungen ins Krankenhaus. Als Yasemin es nicht mehr zu Hause aushält, flüchtet sie zu ihrer Schwester Emine, wo sie die Wahrheit über die Geschehnisse der Hochzeitsnacht erfährt. Ihr Vater reagiert verständnislos auf ihre Erklärungsversuche und sperrt sie in ihr Zimmer, um sie schon in der folgenden Nacht in die Türkei bringen zu lassen. Yasemin droht mit Selbstmord und wird von Jan gerettet. Die beiden fahren auf Jans Motorrad davon.

Hark Bohm, Gründer des Hamburger Filmfests, spielte in den 60er und 70er Jahren in einigen Fassbinder-Filmen mit. In *ANGST ESSEN SEELE AUF* spielt er einen Arzt. Er beginnt aber schon 1972 selbst Regie zu führen. In der Frankfurter Allgemeinen Zeitung lobt Hans-Dieter Seidel den deutschen Berlinale Beitrag und sieht den kulturellen Konflikt zwischen Türken und Deutschen zutreffend dargestellt (vgl. Seidel 2007, 1). Heike Kühn dagegen wirft Hark Bohm vor, in seiner Darstellung den Deutschen Film in der Filmgeschichte um Jahre zurückzuwerfen, da sie ein unrealistisches Bild von Migranten und Deutschen im Umgang miteinander zeichnet (vgl. Kühn 1995, 45f.). Hark Bohms Film steckt voller Klischees. Der Vater ist aus irgendeinem, für die Handlung des Films nicht relevanten Grund Gemüsehändler, keine der Frauen im Film ist berufstätig und auch die übrigen türkischen Männer, die gezeigt werden, gehen keiner Beschäftigung nach. Integration ist hier weit entfernt und kulturelle Konflikte bestimmen den Alltag der Familie. Die Figurenkonstellation des Films ist bestimmt durch zwei Beziehungskonflikte: den Konflikt zwischen Yasemin und ihrem Vater und den Konflikt zwischen Jan und Yasemin.

Figurenkonzeption:

Yasemin ist eine selbstbewusste, kommunikationsfreudige junge Frau, die im Film stets hin und her gerissen ist zwischen der Liebe zu ihrer Familie, ihren liberalen Wertvorstellungen und ihrem Freiheitsdrang. In Bezug auf die Figurenkonzeption ist sie, nicht konkret einzuordnen. Auf der einen Seite hat sie viele Interessen, ist in ihrem Verhalten aber dennoch kalkulierbar. Es ist von Anfang an offensichtlich, dass sie irgendwann ausbrechen wird, um ihren Willen durchzusetzen. Deshalb ist sie eher ein Typus. Sie repräsentiert eine Gruppe unterdrückter, türkischer Mädchen und Frauen in Deutschland, die intelligent sind und sich mehr vom Leben erhoffen, als zu heiraten und Kinder zu bekommen. Sie stehen im Konflikt zwischen der modernen Gesellschaft, in der sie sozialisiert worden sind, und dem konservativen Elternhaus, in dem sie aufwuchsen. Ebenso ist die Figur Yasemin statisch, weil sie ihre Einstellung und ihr Verhalten innerhalb des Films nicht verändert, sondern lediglich den jeweiligen situativen Bedingungen anpasst. Mit ihren wenigen Merkmalen Intelligenz und Zerissenheit ist sie eine eindimensionale Figur mit festem Verhaltensmuster und somit auch ein geschlossener Charakter, der keine Geheimnisse birgt, Fragen offen lässt oder besonders tiefgründig ist. Die Figur ist psychologisch plausibel angelegt.

Wenn sie aus der Schule kommt, verlängert sie ihren gerafften Rock, um bei ihrem Vater den Eindruck eines braven und frommen Mädchens zu hinterlassen [00:05:45 – 00:05:56]. Doch oft kann sie ihre Meinung nicht verbergen. Auf die Frage, ob sie sich an der Brautwache in Emine's Hochzeitsnacht beteiligt, hat sie zunächst eine klare Antwort:

Yasemin: „Erstens ist es total bescheuert und zweitens sollen es doch irgendwelche alten Weiber aus seiner Familie machen“ [00:17:40 – 00:17:42].

Schließlich gibt sie dem Bitten ihrer Schwester doch nach. Sie mag die türkische Kultur und ihre Bräuche und identifiziert sich mit ihnen, nicht aber mit den strengen Wertvorstellungen des Vaters und des Onkels Ibrahim (Kaya Gürel), der den Vater immer wieder vor dem vermeintlichen Sittenverfall warnt. Bis zur Hochzeit von Emine und deren angeblicher Ehrverletzung steht Yasemin's Vater noch hinter ihr. Nachdem Yasemin von ihrem Vater auf der Hochzeit von Emine und Hassan vor der gesamten Hochzeitsgesellschaft die Erlaubnis bekommen hat, die gymnasiale Oberstufe zu besuchen, um später Medizin studieren zu können, redet Onkel Ibrahim zum wiederholten Male auf seinen Bruder Yusuf ein.

Ibrahim: „Die Sünden des Mädchens werden dir in den Nacken fallen.“
Yusuf: „Sie wird Kinderärztin. Wo ist da die Sünde?“ [00:22:47-00:22:52]

Zunächst lässt sich ihr Vater noch von ihrer charmanten Art vereinnahmen und überreden, ihr Dinge zu erlauben, die sie gern unternehmen würde. Ihre Freiheit ist sie nach der verpatzten Hochzeitsnacht ihrer Schwester aber endgültig los und somit ändert sich auch die vorher liebevolle Vater-Tochter-Beziehung. In der neunten Sequenz macht sie ihren Standpunkt und ihre Verzweiflung im Dialog mit der kleinen Schwester sehr deutlich:

Nesrin: „Papa ist losgegangen wegen den Flugtickets. Er sagt, du musst in die Heimat“.
Yasemin: „In die Heimat? Seine Heimat! Ich bin hier geboren“.

N.: „Er sagt, dich reitet der Teufel, du musst in die Heimat.
 Y.: „Vorher bring ich mich um“ [01:11:29 – 01:11:50].

Figurencharakterisierung:

Yasemin hat in Hark Bohms Film keine explizit auktoriale Funktion, sie ist eher als figurale Trägerin von Informationen zu bezeichnen. Dennoch erlebt der Zuschauer die Geschichte aus ihrer Perspektive, da sie die Hauptfigur ist und ihre Subjektive oft in nahen Einstellungen gezeigt wird, in denen sie nachdenklich dasitzt. Man sieht sie wiederholt in ihrem Zimmer eingesperrt sitzen. Sie starrt dabei an die Wand und immer wieder auf das Bild von Atatürk, das gerahmt auf ihrem Schreibtisch steht [01:10:44]. Dieses Bild vermittelt den Eindruck, sie würde bei Atatürk Rat suchen. Dies ist nicht nur ein Hinweis auf die leichte Subjektive, die der Film, was ja der Titel schon vermuten lässt, Yasemin einräumt, sondern auch auf die hohe symbolische Aufladung des Films.

Die explizit-diskursive Darstellung der Figur Yasemin, lässt sich zum einen daran festmachen, was sie über sich selbst sagt, und an dem, was andere über sie sagen. Die Eigenkommentare Yasemins beschäftigen sich alle mit dem Thema ihrer kulturellen Identität und setzen sie immer in Bezug zu anderen Menschen. Sie drückt beispielsweise ihre Wut auf die engstirnigen türkischen Männer aus, die sie auf der Bootsfahrt mit Jan aufgrund ihrer ärmellosen Kleidung und der Begleitung des deutschen Jungen als gottlos bezeichnen.

Yasemin: „Wie ich diese blöden Besitzerblicke hasse. Am liebsten würden sie mich in einem Harem verstecken als ihr Eigentum. Und dafür missbrauchen sie auch noch den Namen Allahs“.

[...]

Jan: „Und ich war von Kopf bis Fuß auf eine romantische Flussfahrt eingestellt“.

Y.: „Ja, dann hättest du dich aber nicht mit einer Türkentuse auf einem Industrieabwasser verabreden dürfen“ [00:39:40 - 00:40:10].

Yasemin fühlt sich ungerecht behandelt, sowohl von den türkischen Männern, als auch von Jan, der keinerlei Verständnis für ihre Situation zeigt und auch während des gesamten Films wenig kompetent in Sachen interkultureller Kommunikation scheint. Auch die Fremdkommentare weisen ihr immer wieder ihren Platz als Türkin zu. Als sie ihre Mutter zu Beginn des Films fragt, ob sie wegen der Erlaubnis für das Abitur mit ihrem Vater redet, weist diese sie in ihre Schranken.

Dilber: „Du bist eine Frau. Hast du das noch nicht begriffen? Du bist eine Frau“ [00:12:04 – 00:12:06].

Die implizit-präsentative Darstellungsweise ist dagegen eher dezent und unscheinbar. Die Sprache Yasemins ist deutlich und klar, sie hat einen leichten norddeutschen Akzent und spricht fast gar kein türkisch im Film. Die optische Darstellung der Figur ist ebenfalls unauffällig. Sie beschränkt sich außerdem sehr auf die äußere Erscheinung. Es gibt keine filmische Verarbeitung von Yasemins Innenleben. Die Physiognomie und Statur Yasemins, ebenso die Maske und das Kostüm zeichnen das Bild eines typischen türkischen Mädchens. Sie hat lange dunkelbraune Haare, trägt zu Hause lange, eher traditionelle Kleidung und im letzten Teil des Films ein Kopftuch. Ihr Verhalten ist demnach auch abhängig von den Schauplätzen, an denen sie sich befindet (Schule, Judo, Elternhaus, mit Jan auf dem Boot). Darüber hinaus wird die Figur nicht spezifisch mit den Mitteln der mise-en-scène charakterisiert. Auch die Kamerahandlungen haben keine besonderen Auswirkungen auf die cha-

rakterisierende Inszenierung der Figur Yasemin. Der Film wird von seiner dramatischen und sprachlichen Darstellungsweise dominiert.

5.3 DEALER (1998/99) von Thomas Arslan

Der deutsch-türkische Kleindealer Can (Tamer Yigit) lebt mit seiner ebenfalls deutsch-türkischen Freundin Jale (Idil Üner) und der gemeinsamen dreijährigen Tochter Meral (Lea Stefanel) in Berlin-Schöneberg. Can würde gern auf andere Art und Weise sein Geld verdienen, auch weil Jale ihn unter Druck setzt. Cans Auftraggeber Hakan (Hussi Kutlucan) hält ihn mit der Aussicht auf einen Job als Geschäftsführer in einer Berliner Bar hin. Als Can nach einer Nacht im Gefängnis morgens in die gemeinsame Wohnung kommt, packt Jale ihre Koffer und erklärt ihm, sie würde mit Meral zu einer Freundin ziehen. Obwohl der Zivilpolizist Erdal (Bırol Ünel) Can mehrmals warnt und ihm seine Hilfe anbietet, für den Fall er wolle aus dem Dealermilieu aussteigen, vertraut er weiterhin auf Hakan. Als dieser von anderen Gangstern auf offener Straße erschossen wird, beschließt Can doch auszusteigen und nimmt einen Job in einer Restaurantküche an. Jale trifft sich wieder mit ihm. Als er jedoch versucht, die restlichen Drogen zu verkaufen, wird er verhaftet und zu vier Jahren Haft verurteilt. Als Jale ihn besucht, sagt sie ihm, dass sie nicht auf ihn warten wird.

DEALER ist der zweite Teil von Thomas Arslans Trilogie über Deutsch-Türken in Berlin. Sowohl in DEALER als auch im ersten Film GESCHWISTER – KARDESLER (1996) und im letzten Film DER SCHÖNE TAG (2000/01) zeigt Arslan das Leben von Migranten in der Hauptstadt aus distanzierter Perspektive (vgl. Deutsches Filminstitut 2007i). Der Filmkritiker der Süddeutschen Zeitung Peter Nau bescheinigt Arslan einen „Tiefen-Realismus“, der in DEALER zur Geltung kommt (vgl. Nau 2007, 1). Thomas Arslan wurde 1962 in Braunschweig geboren. Sein Vater ist Türke, seine Mutter Deutsche. Aufgewachsen ist er in Essen, wobei er von 1967 bis 1971 in Ankara lebte. In Essen machte er Abitur, um dann in München Germanistik zu studieren. Im Anschluss studierte er Regie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (vgl. Deutsches Filminstitut 2007j). Dort entstand Mitte der 90er Jahre die Stilrichtung *Berliner Schule*, der Arslan angehört. Die Berliner Schule, deren Vertreter unter anderem Christian Petzold ist, zeichnet sich durch eine hohe Authentizität und nüchternen Realismus aus. Wenn in DEALER türkisch gesprochen wird, wird es nicht mit Untertiteln übersetzt. Der Film verlangt im Prinzip Bilingualität vom Rezipienten oder will für jede Seite etwas offen lassen. Die Hauptfigur des Films, Can, soll Gegenstand dieser Figurenanalyse sein. Der Schauspieler Tamer Yigit spielte schon im Vorgängerkfilm GESCHWISTER – KARDESLER mit. Die Figurenkonstellation in DEALER wird eindeutig durch den Zwei-Personen-Konflikt zwischen Can und Jale bestimmt.

Figurenkonzeption:

Can ist ungefähr zwanzig Jahre alt und hat als Kleindealer einen kleinen Bereich im Bezirk Berlin-Schöneberg. Can ist als Charakter zu bezeichnen. Er ist stets nachdenklich und er äußert selten seine Gefühle, daher bleibt er komplex und geheimnisvoll. Er hat meist eine ernste Miene, wirkt bedrückt, traurig, frustriert und vor allem wie gelähmt. Er grenzt sich von den anderen Kleindealern, die in der Regel ebenfalls Deutsch-Türken sind, in seinem

ganzen Wesen ab. Trotz seiner Komplexität bleibt Can weitgehend statisch. Dies trifft vor allem auf seine Naivität gegenüber seinem Auftraggeber zu, aber auch auf seine Werte und Prinzipien.

Off-Kommentar Can: „Ich hatte eine Regel: Niemals selber von den Drogen zu nehmen, die ich verkaufte“ [00:01:53].

Diese Regel hat Can während des ganzen Films nicht gebrochen. Auch ist er nicht gewalttätig und beteiligt sich nicht an Prügeleien. Als er an einem Abend mit zwei anderen Dealern im Auto unterwegs ist, steigen die anderen beiden aus, um ohne Grund einen drogensüchtigen Jungen zu verprügeln. Can bleibt im Wagen und sagt ihnen, sie sollen den Jungen in Ruhe lassen. Er greift aber auch nicht ein [00:27:26]. Diese Teilnahmslosigkeit zieht sich durch den ganzen Film. Weiterhin legt Can auch viel Wert auf sein Image, das er nach außen hin verkörpert. Als er nach Hakans Tod einen Job als Küchenhilfe annimmt, bereitet ihm sein neuer Status enorme Schwierigkeiten. Er kann sich nicht vorstellen, diesen Job langfristig zu behalten, da er um sein Prestige fürchtet, wie er im Gespräch mit einer anderen Küchenhilfe äußert:

Can: „Guck dir an, wie ich aussehe. Wenn mich so jemand sehen würde. Ist doch peinlich“ [00:58:54 – 00:59:53].

Die Figur Can ist als eindimensional zu bezeichnen, sie hat nur wenige Merkmale. Wir erfahren nicht mehr über ihn, als dass er türkische Eltern hat, was nicht explizit thematisiert wird, da die Eltern nicht vorkommen, weder als Figuren noch in Gesprächen. Weiterhin erfahren wir, dass er mit Drogen handelt, eine Familie hat und sich in allen Umgebungen nahezu gleichförmig verhält. Andere Beschäftigungen werden nicht thematisiert. Auch seine Vergangenheit kommt nicht zur Sprache. Er hat also kein ausgeprägtes individuelles Profil. Trotz einiger Informationen, die nicht über Can gegeben werden, ist die Figur innerhalb der Geschichte geschlossen, denn alle Informationen, die verfügbar sind, reichen für das Verständnis der Geschichte aus. Ebenso handelt er als Figur psychologisch plausibel.

Figurencharakterisierung:

Die Figur Can nimmt in der Geschichte eine eindeutig auktoriale Funktion ein. Der Regisseur Arslan lässt ihn als Stimme aus dem Off die Geschichte in Vergangenheitsform kommentieren. Dieser Off-Kommentar ist kontinuierlich monoton und gibt keine weitere Auskunft über Cans Gefühle. Er stellt sich eher als Tatsachenbericht dar. Die Figur Can wird zwar hierdurch subjektiv wahrgenommen, d.h. der Rezipient versetzt sich durch den Off-Kommentar in seine Lage, allerdings gibt es keine weiteren Darstellungen des Innenlebens von Can durch Traum- oder Erinnerungssequenzen. Auf explizit-diskursiver Ebene werden von den anderen Figuren einige wenige Fremdkommentare abgegeben. Diese sind meistens negativer Natur und setzen Can unter Druck. Dieser Druck kommt von drei Seiten. Erstens von Jale, die ihn in nahezu jedem Gespräch dazu auffordert, seinen Dealerjob aufzugeben. Zweitens von dem Zivilpolizisten Erdal, der immer wieder versucht, Can zu warnen und ihn als Informanten zu werben. Dabei wertet er ihn jedoch immer ab, anstatt ihm Mut zu machen, dass er auch eine andere Tätigkeit ausüben könnte. Die beiden folgenden Fremdkommentare, bei denen Erdal auf Can zukommt, machen dies deutlich:

(1) Erdal: „Du willst mich verarschen, he? Du bist einer von diesen Straßenköttern, die hier rumticken. Wir ham euch einfach nur in Ruhe gelassen bisher, weil ihr einfach nur Hundeschiss seid, mehr nicht. Aber damit ist jetzt Schluss, aus, vorbei. Ein paar von euch gehen in den Bau, ganz einfach. Von heute auf morgen“ [00:11:00 - 00:11:19].

(2) Erdal: „Spiel mir doch nicht den großen Ganoven vor hier, hmm? Ihr denkt doch alle, ihr seid was Besonderes. Aber ihr irrt euch alle. Am Schluss landet ihr alle im Knast oder aufm Strich. Hier [gibt ihm seine Karte], denk drüber nach und ruf mich an“ [00:40:11 - 00:40:28].

Auch Hakan zeichnet mit seinen Kommentaren ein Fremdbild von Can. Er hat vor allem das Motiv, ihn zu unterdrücken. Dies geschieht zum Beispiel dadurch, dass Hakan Can verdächtigt, ein Polizei-Spitzel zu sein [00:44:59 - 00:46:29]. Aber er weist ihm auch durch explizite Äußerungen seinen Platz zu:

Hakan: „Was du bist, bist du durch mich. Ohne mich bist du Dreck. Vergiss das nicht“ [00:19:21 – 00:19:23].

Den einzigen mehr oder weniger so zu bezeichnenden Eigenkommentar im Film gibt Can ab, als Jale ihn verlassen hatte.

Can: „Was war mit mir los? Mir ging so viel im Kopf rum. Ich versuchte mich zu beruhigen“ [00:37:26 – 00:37:35].

Aber auch hier ist seine Stimme monoton und emotionslos. Er macht nur sehr spärliche Angaben über sein Innenleben. Auch implizit-präsentativer Ebene ist die Figur Can eher unauffällig. Über die auditiv-akustische Darstellung ist zu sagen, dass Can zwar mit leicht türkischem Akzent spricht, allerdings dennoch eine sehr klare deutsche Aussprache und einen großen Wortschatz hat. Es lassen sich keine Auffälligkeiten im Sinne eines starken Soziolektivs feststellen, wie es vielleicht von jemandem, der sich im Dealermilieu bewegt, erwartet werden würde. Er hat eine sehr ruhige Stimme, die sich kaum verändert, da er nie extreme emotionale Ausbrüche hat. Die visuell-optische Darstellung ist ebenfalls sehr zurückhaltend. Can ist klein und trägt legere Kleidung, wie z.B. Jogginghosen und Sweatshirts. Er hat mittellange Haare und ein gepflegtes, aber unauffälliges äußeres Erscheinungsbild. Die mimetische Darstellungsform ist geprägt von einer Charakterisierung Cans durch helle Farben. Er wird meistens bei Tageslicht gezeigt. Selbst wenn er nachts durch die Diskotheken streift, um Drogen zu verkaufen, ist die Szenerie ausgeleuchtet, sodass Can immer gut erkennbar ist. Das macht vor allem einen sehr authentischen Eindruck. Im Film sind viele Alltagsgeräusche zu hören: So ist Can entweder in Verbindung mit einem Rauschen dargestellt oder aber auch mit der Untermalung durch melancholische Musik, vor allem, wenn er allein gezeigt wird. Dies geschieht meist vor dem Hintergrund in sich verschwimmender Großstadtlichter [z.B. 00:47:06 – 00:47:17]. Was die diegetische Darstellungsform angeht, sind distanzierte Aufnahmen dominant. Selten gibt es im Film Groß- oder gar Detailaufnahmen von Can.

5.4 GEGEN DIE WAND (2004) von Fatih Akin

In GEGEN DIE WAND erzählt Fatih Akin die Geschichte zweier in Hamburg lebender Deutscher türkischer Herkunft, die sich nach ihrem jeweiligen Suizidversuch im Krankenhaus kennen lernen. Die 20-jährige Sibel Güner (Sibel Kekilli) bekommt mit, dass der ihr unbekannt, 40 Jahre alte Cahit (Birol Ünel) Türke ist und fragt ihn, ob er mit ihr eine

Scheinehe eingehen möchte, um ihrem traditionellen Elternhaus zu entfliehen. Nachdem Cahit sich zunächst gegen diesen absurden Vorschlag wehrte, beweist Sibel ihm, wie ernst sie es meint und schneidet sich mitten in einer Kneipe die Pulsadern auf, um ihn zu erpressen. Cahit willigt also ein, bittet seinen Freund Seref (Güven Kiraç), sich als seinen Onkel auszugeben und mit ihm bei Sibels Familie um ihre Hand anzuhalten. Nach der Hochzeit genießt Sibel ihre neu gewonnene Freiheit, geht nachts aus und schläft mit verschiedenen Männern. Cahit reagiert eifersüchtig und merkt, dass er sich in Sibel verliebt hat. Als ihre neue Chefin im Friseursalon, Maren (Catrin Striebeck), ihr erzählt, dass sie und Cahit ein Verhältnis haben, spürt auch Sibel, dass sie mehr für Cahit empfindet. Noch bevor sie ihm das sagen kann, schlägt Cahit in einer Kneipe einen von Sibels Liebhabern, Nico, nieder, nachdem dieser ihn provozierte. Nico (Stefan Gebelhoff) ist sofort tot. Sibel verspricht Cahit im Gefängnis, dass sie auf ihn wartet, bis er aus dem Gefängnis kommt. Als ihre Familie von Sibels Untreue Cahit gegenüber erfährt, wird sie verstoßen und ihr Bruder Yilmaz (Cem Akin) droht, ihr etwas anzutun. Daraufhin flüchtet Sibel nach Istanbul zu ihrer Cousine Selma (Meltem Cumbul). Dort hält sie es aber nicht lange aus. Sie zieht zunächst durch Istanbul, nimmt Drogen und feiert. Eines Nachts wird sie erst vergewaltigt und dann zusammengeschlagen. Nach ein paar Jahren wird Cahit aus dem Gefängnis entlassen und folgt Sibel nach Istanbul. Dort angekommen, erfährt er von Selma, dass Sibel mittlerweile mit ihrem Freund und einer gemeinsamen Tochter zusammen lebt. Cahit ist verzweifelt, will Sibel aber trotzdem sehen. Sie treffen sich in einem Hotelzimmer und schlafen miteinander. Sie verabreden sich für den nächsten Morgen, um mit Sibels Tochter Istanbul zu verlassen und in Cahits Heimatort Mersin zu fahren. Am nächsten Morgen erscheint Sibel nicht am Busbahnhof und Cahit fährt allein. Genau wie bei den anderen drei Filmen bestimmt ein Beziehungskonflikt die Figurenkonstellation des Films.

Auf den 54. Internationalen Filmfestspielen in Berlin gewann Akin mit *GEGEN DIE WAND* im Jahr 2004 den Goldenen Bären und, ebenso wie Fassbinder mit *ANGST ESSEN SEELE AUF*, den Preis des Internationalen Verbands der Filmkritik (vgl. Wienen/Twele 2004, 3). *GEGEN DIE WAND* bekam im gleichen Jahr den Deutschen Filmpreis in Gold in fünf Kategorien (Spielfilm, Regie, Hauptdarstellerin, Hauptdarsteller, Kamera). Außerdem wurde er vom Verband der amerikanischen Filmkritiker als bester fremdsprachiger Film im Jahr 2005 ausgezeichnet und bekam beim Europäischen Filmpreis den Publikumspreis in der Kategorie „Bester Regisseur“ (vgl. Deutsches Filminstitut 2007h). Schon im Februar 2005 haben sich 777.400 Zuschauer Fatih Akins Film angesehen. Er wurde von fast allen Seiten hoch gelobt. Nur Fritz Göttler wirft ihm vor, eher zufällig den Geschmack der Jury der Berlinale getroffen zu haben, ungerechterweise einen vorgezogenen Filmstart bekommen zu haben und von der BILD-Kampagne⁸ gegen Sibel Kekilli profitiert zu haben (vgl. Göttler 2007, 1). Spiegel Online stellt fest, dass *GEGEN DIE WAND* „zwar ein türkisches Drama in Deutschland, aber ein grenzenloses Werk“ sei (Spiegel Online 2007, 1). Katja Nicodemus bescheinigt dem Film in der *ZEIT* das letzte Wort in der deutschen Leitkulturdebatte (vgl. Nicodemus 2007, 1). Die folgende Figurenanalyse beschäftigt sich mit der Figur Cahit Tomruk, der männlichen Hauptfigur in *GEGEN DIE WAND*. Gespielt wird Cahit von Birol Ünel, der ebenso wie seine Figur in der Türkei geboren wurde und in Deutschland auf-

⁸ Kurz nach der Berlinale im Februar 2004 startete die Boulevardzeitung BILD wegen ihrer Vergangenheit als Pornofilmdarstellerin eine Hetzkampagne, in die auch die Familie der Schauspielerin mit hineingezogen wurde.

wuchs. Ünel wirkte bereits in Fatih Akins IM JULI (1999/2000), Thomas Arslans DEALER (1998/1999) und zahlreichen anderen Filmen mit. In seiner Rollenauswahl ist also eine gewisse Tendenz zum Migrantenfilm zu erkennen.

Figurenkonzeption:

In der Eröffnungssequenz wird die Figur folgendermaßen konstruiert: Cahit Tomruk ist 40 Jahre alt und lebt in Hamburg-Altona. Er sammelt nachts im Kultur- und Veranstaltungszentrum „Fabrik“ Gläser ein. Cahit ist Einzelgänger. Seine sozialen Kontakte beschränken sich auf die Friseurladenbesitzerin Maren, mit der er ein Verhältnis hat, und seinen Freund Seref. Cahit ist unfreundlich, trinkt viel Alkohol, hat ein heruntergekommenes Erscheinungsbild und ist aggressiv. In seiner Stammkneipe wird er von einem Gast provoziert, weil er Maren weggeschickt hat. Cahit bekommt einen Wutanfall und verprügelt den Gast. Danach steigt er betrunken in sein Auto und fährt ungebremst gegen eine Wand [00:00:00 – 00:05:42]. Erst Sibel bringt ihn aus diesem, gleich zu Beginn vorgestellten Verhaltensmuster heraus. Cahit zeigt schon sehr früh Interesse an Sibel, während sie ihn immer wieder schockiert und überfordert, aber auch fasziniert. Er reagiert sichtbar verschämt, als sie deutlich und offen ihre Lebenseinstellung und ihren Lebenshunger preisgibt:

Sibel: „Und jetzt fass mal meine Titten an. Hast du schon mal so geile Titten gesehn? Ich will leben, Cahit. Ich will leben, ich will tanzen, ich will ficken und nicht nur mit einem Typen. Verstehst du mich?“

Cahit (schaut beschämt auf den Boden): „Ich bin ja nicht taub.“

S: „Nen Scheiß verstehst du“ [00:13:15-00:13:46].

Schon diese Eröffnungssequenz und die Kneipenszene lassen erkennen, dass es sich bei Cahit um einen komplexen Charakter bzw. round character handelt, statt um einen Typus bzw. flat character. Cahit ist sowohl individuell als auch widersprüchlich und nicht kalkulierbar in seiner Aggressivität. Zunächst wird ein weitgehend negatives Bild von ihm entworfen. Darüber hinaus ist er während des gesamten Films mit viel Weite ausgestattet. Er ist durch eine Vielzahl von Eigenschaften charakterisiert, die zwar in sich stimmig sind, weswegen Cahit auch als geschlossener oder fully explained character bezeichnet werden kann, aber dennoch sehr breit gefächert. Somit ist er auch ein mehrdimensionaler Charakter. Er hat keine festgelegte oder vorgefertigte Identität. Sie vollzieht sich auf mehreren Ebenen und ist teilweise widersprüchlich. In Bezug auf die kulturelle Ebene der Identität lässt sich bemerken, dass Cahit sich nicht mit der Türkei und seinen Landsleuten identifizieren will, wie folgender Dialog verdeutlicht:

Yilmaz: „Dein Türkisch is ganz schön im Arsch. Was hast’n mit deinem Türkisch gemacht?“

Cahit (ernst): „Weggeworfen.“

Seref (die Situation entschärfend, lacht): UT⁹ „Das war ein Witz.“ [00:22:14 – 00:22:25].

In Cahits Gespräch mit dem Klinikarzt Dr. Schiller wird ebenfalls seine Einstellung zu gesellschaftlichen Normen erkennbar. Er raucht im Krankenhaus, obwohl der Arzt ihn auf das Rauchverbot hinweist. Daraufhin beleidigt er den Arzt. Die Gleichgültigkeit gegenüber seiner Herkunftskultur zeigt sich in folgendem Dialog:

Dr. Schiller: „Woher kommt eigentlich der Name Tomruk?“

⁹ Dieser Teil des Dialogs wurde in türkischer Sprache geführt. Es wird nur der deutsche Untertitel angegeben.

Cahit: „Aus der Türkei.“
 Dr. S.: „Ich meine, was bedeutet er?“
 C: „Keine Ahnung.“
 Dr. S.: „Die Namen haben doch immer so eine schöne Bedeutung.“
 C: „Ist das so?“
 Dr. S.: „Hmm, viel mehr als bei uns. Zumindest von den Vornamen weiß ich das.“
 Cahit nickt gleichgültig [00:05:43 – 00:08:28].

Akin lässt Cahit keinerlei Interesse an der türkischen Kultur zeigen. Cahit lässt sich nicht in Kategorien einordnen, weder in die Kategorien deutscher noch türkischer Kultur. Mit der Figur Cahits übt der Film auch Kritik an der Doppelmoral konservativer türkischer Familien. In einem Gespräch, das er kurz nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis mit Yilmaz führt, fordert Cahit ihn heraus, über seine Auffassung von Familie nachzudenken:

Cahit: „Wo ist deine Schwester?“
 Yilmaz: „Ich hab keine Schwester mehr.“
 C: „Ihr habt doch die gleiche Mutter. Wie geht's denn deiner Mutter damit?“
 Y: „Wir mussten unsere Ehre retten. Verstehst du das?“
 C (leicht ironisch): „Und? Habt ihr sie gerettet eure Ehre?“ [01:32:35 – 01:33:02].

Trotzdem ist Cahit eine dynamische Figur. Er verändert sich im Verlauf des Films. Zentrales Moment dieser Veränderung ist seine Liebe zu Sibel. Sie erweckt ihn wieder zum Leben. Nachdem er aus dem Gefängnis entlassen wird, trinkt er keinen Alkohol mehr und hat ein scheinbar ruhigeres Wesen. Auch wurde er äußerlich verändert. Er trägt bessere Kleidung, hat kurze frisierte Haare und merkbar weniger Augenringe. Auch sein Interesse an der Türkei verändert sich. Am Ende des Films fährt er von Istanbul aus in seine Geburtsstadt Mersin. Es scheint, als wolle er sich mit seiner Kultur oder auch Familie versöhnen. Im Film wird Cahits Familie nicht gezeigt und es wird auch nicht über sie gesprochen. Anders als bei Sibel, die einen sehr großen Familienkonflikt austrägt. Trotz Cahits Unberechenbarkeit und Widersprüchlichkeit ist die Figur nicht transpsychologisch, sondern psychologisch angelegt. Er handelt psychologisch plausibel und ist als menschliches Wesen erkennbar.

Figurencharakterisierung:

Auf den ersten Blick scheint Cahit als Hauptrolle lediglich eine figurale Funktion zu haben und somit nur die Informationen über sich und seine Beziehungen darzustellen. Auf den zweiten Blick kann man allerdings auch die auktoriale Funktion Cahits erkennen. Zwar ist er nicht expliziter Erzähler des Films, dennoch wird kaum merkbar aus einer subjektiven berichtet. Man sieht von Sibel oft nur die Außenansicht, und wenn Sibel alleine gezeigt wird, ist es oft in Situationen, die Cahit berechnen bzw. sich vorstellen kann. Sibel wird nie gezeigt, wie sie mit anderen Männern schläft. Cahits sexuelle Begegnungen mit Maren dagegen werden sehr ausführlich behandelt. Auch Sibels späterer Freund, mit dem sie eine Tochter in Istanbul hat, wird trotz seiner Anwesenheit in der Wohnung nicht gezeigt. Nur seine Stimme ist zu hören. Weiterhin wird auch Sibels erste Reaktion auf Cahits Ankunft in Istanbul nicht thematisiert, wohl aber sein tagelanges Warten auf ihren Anruf. Cahit ist also in Bezug auf die Darstellung seines Innenlebens die dominantere Figur in GEGEN DIE WAND. Er erzählt ein Stück weit die Geschichte mit.

Auf explizit-diskursiver Ebene soll zunächst auf die Eigencharakterisierung durch Eigenkommentare eingegangen werden. Es existieren nicht viele Eigenkommentare in diesem

Film. Ein aussagekräftiger und charakterisierender Fremdkommentar ist im Film nicht existent, was auch an der Figurenkonzeption liegt. Die Figuren im Film sind wenig reflektiert, handeln eher impulsiv und daher wird auch wenig über andere Figuren gesprochen. Wenn Cahit aber Aussagen über sich selbst trifft, sind sie vor allem im ersten Teil des Films meist negativer Natur. Als Sibel ihm in ihrer gemeinsamen Wohnung die Haare schneidet, sagt Cahit: „Lass doch ma jetzt. Willst du aus nem Bauern ein Model machen, oder was“ [00:36:40]? Gegen Ende des Films gibt Cahit im Gespräch mit Selma, die ihm sagt, Sibel brauche ihn nicht mehr, einen sehr reflektierten Eigenkommentar ab:

Cahit (spricht englisch, deutscher UT): „Woher willst du das wissen? Als ich Sibel das erste Mal traf, war ich tot. Ich war schon lange vorher gestorben. Ich hatte mich vor langer Zeit verloren. Dann kam sie und trat in mein Leben. Sie gab mir Liebe. Und sie gab mir Kraft. Verstehst du? Verstehst du das? Wie stark bist du, Selma? Bist du stark genug, um dich zwischen mich und sie zu stellen?“
 Selma: „Bist du stark genug um ihr Leben zu zerstören?“
 Cahit: „Das bin ich nicht“ [01:35:50-1:40:15].

Die implizit-präsentative Ebene ist vor allem in ihrer akustisch-auditiven Funktion dominant. Birol Ünel ist mit seiner klaren, impulsiven Stimme akustisch sehr präsent. Cahit wird eine eher ordinäre Sprache in Verbindung mit einem norddeutschen Dialekt zugewiesen. Fatih Akin ordnet die Figur somit in eine eher niedrigere, bildungsferne soziale Schicht ein, ohne dies negativ zu bewerten. Er bescheinigt ihm eher die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Subkultur in Hamburg-Altona lebender Deutsch-Türken. Visuell-optisch zeichnet Akin ein passendes Bild zum akustisch-auditiven: Cahit trägt weite, legere Kleidung, die oft verschmutzt ist und nie den Eindruck macht, als sei sie ausgewählt worden. Cahit legt nicht viel Wert auf sein Äußeres, er hat lange, unfrisierte, meist fettige Haare und ist unrasiert. Aufgrund der Dynamik Cahits verändert sich sowohl die auditiv-akustische als auch die visuell-optische Darstellung im Laufe des Films. Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis ist sein ordinäres Sprachverhalten völlig verschwunden, er spricht ruhig und überlegt. Auch sein äußeres Erscheinungsbild hat sich verändert. Er trägt einen Anzug, hat kurze Haare und macht einen sehr gepflegten Eindruck [01:29:43 – 01:32:13]. Daraus kann geschlossen werden, dass er durch die Liebe zu Sibel wieder mehr Wert auf sich legt.

Wenn man die Darstellung der Figur Cahit in die mimetische und diegetische Ebene unterteilt, ist festzustellen, dass die mimetische Darstellungsebene in GEGEN DIE WAND die tragende Ebene ist. Es wird viel mehr Wert auf die die filmische Inszenierung (*mise-en-scène*) als auf die Bildkomposition und Kamerahandlung (*mise-en-cadre*) und die Form der Montage (*mise-en-chaîne*) gelegt. Cahit wird im ersten Teil des Films meistens in dunklen Räumen gezeigt. Selten ist er draußen bei Tageslicht zu sehen. Ebenso dominieren dunkle Farben ihn und seine Umgebung. Charakteristische Schauplätze sind Clubs, die „Fabrik“ und seine dunkle Single-Wohnung. Bevor Sibel die Wohnung renoviert, ist dort alles voller Dreck, leerer Bierdosen und voller Aschenbecher [00:17:00 – 00:17:53]. Meistens liegt er in seiner Wohnung nackt und betrunken auf der Couch und hört laute Musik. Akin bildet Cahits Innenleben auch in seiner äußeren Umgebung ab. Einstellungsgröße und Kameraperspektive sind im Film weniger Stilmittel der Verdeutlichung, sind eher unauffällig, was die Darstellung Cahits angeht. Die Einstellungsperspektive ist weitgehend die Normalperspektive. In diesem Film kommt ihr wenig charakterisierende Funktion zu. Durch viele Nah- und Detailaufnahmen wird allerdings eine große Nähe zu Cahit aufgebaut. Akin zeigt keine Erinnerungsbilder von Cahit, und dieser ist auch nicht aus dem Off zu hören. Ledig-

lich ein Traumbild wird inszeniert, während Cahit in seinem Hotelzimmer in Istanbul schläft. Die kleine Traumsequenz hat einen so schnellen Schnitt, dass nur in Zeitlupe zu erkennen ist, was gezeigt wird. Ein überbelichtetes Bild zeigt Sibels Silhouette, es sind quietschende Reifen zu hören. Die Einstellung, in der Cahit gegen die Wand fährt, wird rückwärts gezeigt, in diesem Moment wacht er auf [01:40:16 – 1:40:22]. Dieses Traumbild kann als ein symbolisches „Wieder-ins-Leben-holen“ betrachtet werden.

6. Schlussbetrachtung

Die Identitäten der vier Migrantenfiguren in den ausgewählten Filmen sind natürlich nicht repräsentativ für die Konstruktion der Identitäten von Migranten im Deutschen Film im Allgemeinen, was in der Natur einer qualitativen Studie liegt. Dennoch weist diese Analyse bezogen auf die Entwicklung des Films im Verlauf der Jahrzehnte Tendenzen auf, die charakteristisch sind. Dies lässt zumindest die Sichtung einer Reihe von Migrationsfilmen von 1970 bis heute vermuten. Die durchgeführten Filmanalysen haben ergeben, dass alle vier Filme dem Genre Melodram zuzuordnen sind, auch wenn Handlung, thematische Schwerpunkte und die Art des Filmemachens grundverschieden sind. Ebenso ist das Basismuster der Figurenkonstellation in allen vier Filmen das gleiche, nämlich ein Beziehungskonflikt zwischen zwei Personen. Außerdem sind alle vier Figuren, die analysiert werden, in untere soziale Schichten einzuordnen. Da diese Arbeit sich mit der Konstruktion von Identitäten in fiktionalen Spielfilmen beschäftigt, ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass sich diese Figuren in narrativen Strukturen bewegen. Sie sind immer gebunden an die Handlung und existieren nicht über diese hinaus. Die Analyse hat ergeben, dass die Filme sich zunehmend von den Grundmustern der Fremdheitsdarstellung nach Hickethier entfernen. Sind *ANGST ESSEN SEELE AUF* und *YASEMIN* noch nach den Mustern *Unterdrückung* und *Mitleid* konstruiert, lassen sich die Filme *DEALER* und *GEGEN DIE WAND* nicht mehr in solche Formen pressen. Die Ankunft in Deutschland ist in keinem der vier Filme ein Thema. Bis auf Ali sind alle vier Figuren Kinder von Migranten, die in Deutschland aufgewachsen oder sogar auch geboren sind, und selbst Alis Ankunft wird von Fassbinder nicht gezeigt. Der Konflikt zwischen Bleiben und der Rückkehr in die Heimat ist erstaunlicherweise in den drei neueren Filmen ein Thema, nicht aber bei Fassbinder. Yasemin soll in die Heimat zurückgeschickt werden, die nicht ihre Heimat ist, Can soll nach seiner Haft in die Türkei abgeschoben werden und weiß damit überhaupt nichts anzufangen, und Cahit reist Sibel in die Türkei nach, um seine Wurzeln in seiner Heimatstadt wieder zu entdecken.

In der Konstruktion der Figuren zeigt sich eine Entwicklung von einer schemenhaften Darstellung der migrantischen Identität hin zu einem sehr individuellen und komplexen Charakter, der sich nicht mehr auf seine Herkunft reduzieren lässt, sondern sie im Gegenteil verleugnet, und für den kulturelle Identität überhaupt kein Thema mehr ist. Für die letzteren Charaktere stehen Can und Cahit. Während Ali einer sehr einfachen Konstruktion zu Grunde liegt, indem er als *flat character* statisch ist, somit während des ganzen Films seinen Platz behält und eine rein figurale Funktion hat, ändert sich die Konzeption bei Yasemin ganz leicht, indem sie aus einer sehr subtilen Subjektive heraus gezeigt wird, aber dennoch figural agiert. Ebenso wie Ali, ist sie aber in sich geschlossen und statisch. Can hat dagegen schon eine klare auktoriale Funktion und ist etwas komplexer. Cahit ist zwar keine

explizit auktoriale Figur, da Sibel im Film ebenso dominant ist. Es existiert aber dennoch eine leichte Subjektive, und die Distanz zu Cahit ist durch nahe Einstellungen und das filmische Traumbild wesentlich kleiner. In *ANGST ESSEN SEELE AUF* wird der Migrant noch als vollkommen ausgegrenzter, unglücklicher und fremder Mensch in einer ansonsten homogenen Gesellschaft dargestellt, die sich fremdenfeindlich präsentiert. In *YASEMIN* wird die Figur eines türkisch-deutschen Mädchens konstruiert, die sich den deutschen Werten und der Kultur angeglichen hat. Sie möchte Ärztin werden, kurze Röcke tragen und mit Jungs zusammen sein. In *DEALER* wird ein junger Familienvater gezeigt, der den Absprung aus der Illegalität nicht schafft und keinerlei Bezug zu seiner Herkunftskultur hat. Er trägt lediglich noch einen türkischen Namen, ansonsten ist er vollständig assimiliert. *GEGEN DIE WAND* dagegen beschäftigt sich noch im hohen Maße mit kultureller Identität. Cahits Ignoranz wird zum Thema gemacht, sein Umgang mit Sibels extrem konservativer Familie und im letzten Teil des Films seine Suche nach Identität. Sicher sind diese Entwicklungen auch auf den Migrationshintergrund und den Einfluss der ganz persönlichen Erfahrungen der Regisseure Akin und Arslan zurückzuführen. Vor allem ist hier zu bemerken, dass das Neue Deutsche Kino sich vor allem aus der größten Migrantengruppe in Deutschland, den Türken, rekrutiert. Somit gibt es eine starke Dominanz der Darstellung türkischer Identität, auch wenn beispielsweise Fath Akin mit *SOLINO* (2002) bereits die Geschichte einer italienischen Gastarbeiterfamilie in Deutschland erzählt. Dies ist jedoch eine absolute Ausnahme.

Es ist also festzustellen, dass es einen Unterschied gibt zwischen Kino über Migranten und Kino von und über Migranten. Die Konstruktion der Identitäten im Film trägt weitgehend dem Diskurs über Identitäten Rechnung und lässt sich gut entlang der vier Phasen der Ausländerpolitik skizzieren. Während es noch eine starke Betonung der Fremdheit und eine klare Identitätszuweisung innerhalb der Anwerbe- bzw. Gastarbeiterphase und Konsolidierungsphase gab, wurde in der Abwehrphase versucht, mit pädagogischen Belehrungen Mitleid und Empathie zu erzeugen, wie am Beispiel *YASEMIN* gezeigt. Die noch andauernde politische und gesellschaftliche Akzeptanzphase zeichnet filmisch ein Bild, das sich auf die Gesellschaft übertragen lässt: es ist heterogen. Es gibt weder erzählerische Einschränkungen oder Dominanten noch Einschränkungen, was das Genre betrifft. Der Migrationsfilm lässt verschiedene Filmstile und Erzählweisen zu. Eines allerdings ist noch nicht vollständig im Deutschen Film angekommen: die Normalität. Der Platz der Migranten in der Gesellschaft wird immer noch – sei es von der Gesellschaft oder von den Migranten - ausgehandelt.

Das Thema „kulturelle Identität“ wird noch immer wissenschaftlich behandelt und in der Gesellschaft diskutiert. Globalisierung und Individualisierung sind Prozesse, die noch nicht abgeschlossen sind und wahrscheinlich nicht abgeschlossen sein werden, bevor man neue Begriffe für sie findet. Somit ist auch die Konstruktion von Identitäten innerhalb moderner Gesellschaften ein Prozess, der sich eben auch aus narrativen Elementen und Bildern speist. Hier stellt sich dann allerdings die Frage, inwieweit ökonomische Interessen eine Rolle spielen, wenn die Wirtschaft – in diesem Fall die Filmwirtschaft – Identitäten konstruiert und somit Angebote für den Rezipienten macht. Können Identitäten durch wirtschaftliche Interessen gesteuert werden und inwieweit ist der Film als Kunst autonom und kann sich seine Figuren selbst erhalten? Auch sind die Filme nicht frei von Stereotypen und

Kategorien, was unter anderem an der Struktur solch eines Mediums liegt. Kann ein Film dieser Art von 90, maximal 120 Minuten Länge ohne vorgegebene Kategorien verstehbar gemacht werden? Aus dieser Frage ergibt sich dann die Frage nach der Handlungsfähigkeit und Denkfähigkeit des Menschen. Menschen brauchen Kategorien, sonst können sie sich in ihrer Umwelt nicht zurechtfinden. Die Stereotypen und Kategorien in den neueren Filmen sind aber nicht nur auf die Migranten festgelegt, sie sind formbarer geworden. Die Überlegung, dass kulturelle Identitäten und damit auch nationalstaatsbezogenes Denken sich auflösen, kann klar verneint werden. Sie befinden sich lediglich in einer weiteren Definitionsphase.

7. Literatur- und Medienverzeichnis

- Akin, Fatih** 2004: Gegen die Wand. Das Buch zum Film. Drehbuch/ Materialien/ Interviews. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Bonfadelli, Heinz** 2007a: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Medien und Migration. Europa als multikultureller Raum? Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7-17.
- Bonfadelli, Heinz** 2007b: Die Darstellung ethnischer Minderheiten in den Massenmedien. In: Ders. (Hrsg.): Medien und Migration. Europa als multikultureller Raum? Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 95-116.
- Bulut, Claudia** 2000: Von der Gastarbeiterin zur Schutzpolizistin: Das konstruierte Bild der fremden Frau im deutschen Film und Fernsehen. In: Schatz, Heribert (Hrsg.): Migranten und Medien. Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 253-264.
- Döring, Nicole** 2003: Identitäten und Internet. In: Dies.: Sozialpsychologie des Internet. Die Bedeutung des Internet für Kommunikationsprozesse, Identitäten, soziale Beziehungen und Gruppen. Göttingen u.a.: Hogrefe, S. 325-401.
- Düvell, Franck** 2005: Globale Migration – Migration in Europa. In: Kölnischer Kunstverein (Hrsg.): Projekt Migration. Köln: Dumont, S. 62-67.
- Erel, Umut** 2004: Paradigmen kultureller Differenz und Hybridität. In: Sökefeld, Martin (Hrsg.): Jenseits des Paradigmas kultureller Differenz. Neue Perspektiven auf Einwanderer aus der Türkei. Bielefeld: transcript, S. 35-51.
- Esser, Hartmut** 2000: Assimilation, Integration und ethnische Konflikte. Können sie durch Kommunikation beeinflusst werden? In: Schatz, Heribert (Hrsg.): Migranten und Medien. Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 25-37.
- Geißler, Rainer** 2002: Die Sozialstruktur Deutschlands. Die gesellschaftliche Entwicklung vor und nach der Vereinigung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Geißler, Rainer** 2005a: Vom Gastarbeiterland zum Einwanderungsland. Herausforderungen an das Mediensystem. In: Geißler, Rainer/Horst Pöttker: Massenmedien und die Integration ethnischer Minderheiten in Deutschland. Problemaufriss – Forschungsstand – Bibliographie. Bielefeld: transcript, S. 15-24.
- Geißler, Rainer** 2005b: Mediale Integration von ethnischen Minderheiten. In: Geißler, Rainer/Horst Pöttker: Massenmedien und die Integration ethnischer Minderheiten in Deutschland. Problemaufriss – Forschungsstand – Bibliographie. Bielefeld: transcript, S. 71-79.

- Geißler, Rainer** 2005c: Interkulturelle Integration von Migranten. Ein humaner Mittelweg zwischen Assimilation und Segregation. In: Geißler, Rainer/Horst Pöttker: Massenmedien und die Integration ethnischer Minderheiten in Deutschland. Problemaufriss – Forschungsstand – Bibliographie. Bielefeld: transcript, S. 45-70.
- Göktürk, Deniz** 2000: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In: Chiellino, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 329-347.
- Göktürk, Deniz** 2005: Rollenspiel und Grenzverkehr im Kino der Migranten. In: Kölischer Kunstverein (Hrsg.): Projekt Migration. Köln: Dumont, S. 510-519.
- Göttlich, Udo** 2000: Migration, Medien und die Politik der Anerkennung. Aspekte des Zusammenhangs von kultureller Identität und Medien. In: Schatz, Heribert (Hrsg.): Migranten und Medien. Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 38-50.
- Hall, Stuart** 1994: Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg: Argument-Verlag.
- Hepp, Andreas/Thomas, Tanja/Winter, Carsten** 2003: Medienidentitäten: Eine Einführung zu den Diskussionen. In: Dies. (Hrsg.): Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 7-26.
- Hickthier, Knut** 1995: Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen. In: Karpf, Ernst [u.a.] (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, S. 21-40.
- Hipfl, Brigitte** 2004: Mediale Identitätsräume. Skizzen zu einem >spatial turn< in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. In: Dies. [u.a.] (Hrsg.): Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie. Bielefeld: transcript, S. 16-50.
- Hipfl, Brigitte/Klaus, Elisabeth/Scheer, Uta** 2004: Einleitung: Mediale Identitätsräume. In: Dies. (Hrsg.): Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie. Bielefeld: transcript, S. 9-15.
- Hipfl, Brigitte** 2006: Film und Identität. Ein psychoanalytisch-kulturtheoretischer Zugang. In: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.): Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 148-171.
- Joas, Hans** 2003: George Herbert Mead (1863-1931). In: Kaesler, Dirk (Hrsg.): Klassiker der Soziologie 1. Von Auguste Comte bis Norbert Elias. München: Verlag C.H. Beck, S. 171-189.

- Kamps, Klaus** 2000: Identität, Kooperation und kulturelle Kommunikation. In: Schatz, Heribert (Hrsg.): Migranten und Medien. Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 51-62.
- Kleber, Reinhard** 2002: Mut zu Humor und (Selbst-)Ironie. Wandlungen des Fremdenbildes in Kinofilmen von und über Migranten. In: MedienConcret (2002) Nr. 1, S. 18-21.
- Kolinsky, Eva** 2000: Deutsch und türkisch leben. Bild und Selbstbild der türkischen Minderheit in Deutschland. Bern: Peter Lang.
- Köstlin, Konrad** 2000: Kulturen im Prozess der Migration und die Kultur der Migrationen. In: Chiellono, Carmine (Hrsg.): Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag, S. 365-386.
- Kühn, Heike** 1995: „Mein Türke ist Gemüsehändler“. Zur Einverleibung des Fremden in deutschsprachigen Filmen. In: Karpf, Ernst [u.a.] (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, S. 41-62.
- Krotz, Friedrich** 2003: Medien als Ressource der Konstitution kollektiver Identität. Eine konzeptionelle Klärung auf der Basis des Symbolischen Interaktionismus. In: Winter, Carsten [u.a.] (Hrsg.): Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 27-48.
- Lang, Tilman** 2001: Transgressionen: Elektronische Medien zwischen Grenzziehung und Grenzüberschreitung. In: Hamburgische Anstalt für neue Medien (Hrsg.) 2001: Medien. Migration. Integration. Elektronische Massenmedien und die Grenzen kultureller Identität. Berlin: Vistas, S. 43-60.
- Liebhart, Karin/Menasse, Elisabeth/Steinert, Heinz** 2002: Fremdbilder – Feindbilder – Zerrbilder. Zur Wahrnehmung und diskursiven Konstruktion des Fremden. In: Dies. (Hrsg.): Fremdbilder – Feindbilder – Zerrbilder. Zur Wahrnehmung und diskursiven Konstruktion des Fremden. Klagenfurt [u.a.]: Drava, S. 7-14.
- Lutz, Helma** 1995: Ist Kultur Schicksal? Über die gesellschaftliche Konstruktion von Kultur und Migration. In: Karpf, Ernst [u.a.] (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, S. 77-97.
- Moser, Heinz** 2007: Medien und Migration: Konsequenzen und Schlussfolgerungen. In: Medien und Migration. Europa als multikultureller Raum? Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 347-366.
- Meyer-Braun, Karl-Heinz** 2001: Bleiben Chancen ungenutzt? Migration und Medien. In: Hamburgische Anstalt für neue Medien (Hrsg.) 2001: Medien. Migration. Integration. Elektronische Massenmedien und die Grenzen kultureller Identität. Berlin: Vistas, S. 125-135.

- Neumann, Ursula** 2001: Kulturelle Selbst- und Fremdbilder in den elektronischen Medien. In: Hamburgische Anstalt für neue Medien (Hrsg.) 2001: Medien. Migration. Integration. Elektronische Massenmedien und die Grenzen kultureller Identität. Berlin: Vistas, S. 27-36.
- Polat, Ülger** 1998: Soziale und kulturelle Identität türkischer Migranten der zweiten Generation in Deutschland. Hamburg: Dr. Kovaç Verlag.
- Reinecke, Stefan** 1995: Projektive Übermalungen. Zum Bild des Ausländers im deutschen Film. In: Karpf, Ernst [u.a.] (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, S. 9-19.
- Rings, Guido** 1996: „Gastarbeiter“ im Neuen Deutschen Film. Ein Beitrag zu Selbst- und Fremdbildern in Fassbinders Angst essen Seele auf. In: Deutsch lernen, Vol. 21 (1996) Nr. 4, S. 307-328.
- Rydin, Ingegerg/Ulrika Sjöberg** 2007: Identität, Staatsbürgerschaft, kultureller Wandel und das Generationenverhältnis. In: Medien und Migration. Europa als multikultureller Raum? Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 273-302.
- Schatz, Heribert/Jörg-Uwe Nieland** 2000: Einführung in die Thematik und Überblick über die Beiträge. In: Schatz, Heribert (Hrsg.): Migranten und Medien. Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rundfunk. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 10-21.
- Schmidt, Siegfried J.** 2000: Kalte Faszination. Medien · Kultur · Wissenschaft in der Mediengesellschaft. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Seeßlen, Georg** 2002: Menschenbilder der Migration. Wie das Kino das Leben in zwei Kulturen zugleich beschreibt. In: Der Überblick, (2002) Vol. 38, Nr. 3, S. 73-78.
- Sonnenschein, Sabine** 2002: Grenzgänger zwischen den Kulturen. Filme von und über Migranten. In: MedienConcret (2002) Nr. 1, S. 25-27.
- Töteberg, Michael** 1995: Alle Türken heißen Ali. Sozialkritik und Melodrama: Zu »Angst essen Seele auf« von R.W. Fassbinder. In: Karpf, Ernst [u.a.] (Hrsg.): „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren, S. 98-107.
- Unbekannter Autor** 2002: „Variationen der türkischen Seele“. Fatih Akin im Gespräch. In: MedienConcret (2002) Nr. 1, S. 22-24.
- Unglaube, Stefan** 2000: Selbstbilder, Fremdbilder – Studien zum deutsch-türkischen Migrantenkino. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

3716A0,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html [Stand: 26.06.2007].

Deutsches Filminstitut - DIF e.V. (Hrsg.) 2007f: Sowohl als auch: Das „deutsch-türkische“ Kino heute. Online unter: <http://www.filmportal.de/df/cb/Artikel,,,,,,,,,ED2A50E4A3E5E7B4E03053D50B3708F2,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html> [Stand: 26.06.2007].

Deutsches Filminstitut - DIF e.V. (Hrsg.) 2007g: Die "deutsch-türkischen" Filme: Ein Kessel Buntes. Online unter: <http://www.filmportal.de/df/c0/Artikel,,,,,,,,,ED29D054EBDCF587E03053D50B370DA3,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html> [Stand: 26.06.2007].

Deutsches Filminstitut - DIF e.V. (Hrsg.) 2007h: Gegen die Wand. Online unter: <http://www.filmportal.de/df/d5/Uebersicht,,,,,,,,,060306A55A8C405488A066BB947509BA,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html> [Stand: 20.07.2007].

Deutsches Filminstitut - DIF e.V. (Hrsg.) 2007i: Dealer. Online unter: <http://www.filmportal.de/df/14/Uebersicht,,,,,,,,,CC319C7F7F6F4E6A941F40D8DDB75FD1,,,,,,,,,,,,,html> [Stand: 20.07.2007].

Deutsches Filminstitut - DIF e.V. (Hrsg.) 2007j: Thomas Arslan. Online unter: <http://www.filmportal.de/df/44/Uebersicht,,,,,,,,,C01D5DFB9A3C45698D2D3840ED0B14F0,,,,,,,,,,,,,html> [Stand: 20.07.2007].

Deutsches Filminstitut - DIF e.V. (Hrsg.) 2007k: Yasemin. Online unter: <http://www.filmportal.de/df/4f/Uebersicht,,,,,,,,,EE3FB6FC75EB4A5FA147ED50ED6D18A6,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html> [Stand: 25.07.2007].

Jungle World 2007: Jogging der Bastarde. Wie Stuart Hall ratternden Signifikanten innerhalb der Cultural Studies zu mehr Bodenhaftung verhilft. Online unter: http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2000/27/25a.htm [Stand: 01.08.2007].

Rainer Werner Fassbinder Foundation (Hrsg.) 2007a: Rainer Werner Fassbinder über seinen Film ANGST ESSEN SEELE AUF. Aus einem Gespräch mit Hans Günther Pflaum. Online unter: http://www.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=23&textid=116 [Stand: 26.07.2007].

Rainer Werner Fassbinder Foundation (Hrsg.) 2007b: Brigitte Mira über Brigitte Mira. Online unter: http://www.fassbinderfoundation.de/de/texte_detail.php?id=23&textid=117 [Stand: 28.07.2007].

Seeßlen, Georg 2003: Zwischen den Kulturen – Das Kino der dritten Migrantengeneration. Online unter: <http://www.goethe.de/ges/pok/prj/mig/fli/fum/de47146.htm> [Stand: 15.04.2007].

Seeßlen, Georg 2000: Das Kino der doppelten Kulturen/ LeCinema du métissage/The Cinema of inbetween. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. Erschienen in: epd Film (2000) Nr. 12, S. 22-29; Online unter: <http://www.filmportal.de/public>

/pics/IEpics/d1/03D8FBEE873A4C20856ACAADA2376272_mat_seexxlen_neu.pdf
[Stand: 15.04.2007].

Statistisches Bundesamt Deutschland 2007: Ausländische Bevölkerung nach Bundesländern. Online unter: http://www.statistik-portal.de/Statistik-Portal/de_jb01_jahrtab2.asp [Stand: 01.08.2007].

Filmkritiken:

Göttler, Fritz 2007: Bärenbrüderchen und Schwesterchen. Kunst der Kraftverschwendung - Fatih Akins Berlinale-Sieger „Gegen die Wand“. Erschienen in: Süddeutsche Zeitung vom 10.03. 2004. Online unter: <http://www.filmportal.de/df/92/Artikel,,,,,,,,,ECFF837CFFA68644E03053D50B371F73,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html> [Stand 20.07.2007].

Nau, Peter 2007: Der Can, der kann. Kleiner Film, ganz groß: „Dealer“ von Thomas Arslan erinnert an Bresson. Erschienen in: Süddeutsche Zeitung vom 12.06.1999. Online unter: <http://www.filmportal.de/df/f5/Artikel,,,,,,,,,ED02259AA138C03EE03053D50B373F87,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html> [Stand 31.07.2007].

Nicodemus, Katja 2007: Ankunft in der Wirklichkeit. Mit Fatih Akins Gegen die Wand siegt das Deutsche Kino über die deutschen Träume von einer Leitkultur. Erschienen in: Die Zeit vom 19.02.2004. Online unter: <http://www.zeit.de/2004/09/Berlinale-Abschluss> [Stand 20.07.2007].

Seidel, Hans-Dieter 2007: Konflikt und Zärtlichkeit. Hark Bohms Film „Yasemin“ auf der Berlinale. Erschienen in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20.02.1988. Online unter: <http://www.filmportal.de/df/ce/Artikel,,,,,,,,,EE6B98857BEF940AE03053D50B37495B,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html> [Stand 25.07.2007].

Spiegel Online 2007: Atemloses Ohnmachtsdrama. Online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/rezensionen/0,1518,REZshow-52262,00.html> [Stand 20.07.2007].

Filme:

ANGST ESSEN SEELE AUF, DE (1973/74); Regie: Rainer Werner Fassbinder. Produktion: Tango-Film; Drehbuch: Rainer Werner Fassbinder; Kamera: Jürgen Jürges; Darsteller: Brigitte Mira, El Hedi Ben Salem, Barbara Valentin, Irm Hermann; Länge: ca. 89 min.; Arthaus DVD 2007.

YASEMIN, DE (1987/88); Regie: Hark Bohm; Produktion: Hamburger Kino-Kompanie, Hark Bohm Filmproduktions KG, Zweites Deutsches Fernsehen ZDF (Mainz); Drehbuch: Hark Bohm; Kamera: Slawomir Idziak; Darsteller: Ayşe Romey, Uwe Bohm, Şener Şen, İlhan Emirli, Corinna Harfouch; Länge: 82 min.; Aufnahme der Ausstrahlung des ZDF am 04.02. 1992 (Zentrum für Informations- und Medientechnologie der Universität Siegen).

DEALER, DE (1998/99); Regie: Thomas Arslan; Produktion: Trans-Film GmbH (Berlin); Drehbuch: Thomas Arslan; Kamera: Michael Wiesweg; Darsteller: Tamer Yigit, Idil Üner, Birol Ünel, Hussi Kutlucan; Länge: 80 min. ; Absolut Medien DVD.

GEGEN DIE WAND, DE (2004); Regie: Fatih Akin; Produktion: Wüste Filmproduktion (Hamburg), Corazón International, Norddeutscher Rundfunk NDR (Hamburg); Drehbuch: Fatih Akin; Kamera: Rainer Klausmann; Darsteller: Sevil Kekilli, Birol Ünel, Catrin Striebeck, Güven Kıraç, Meltem Cumbul; Länge: ca. 116 min.; Universal Pictures Germany DVD 2004.

9. Anhang

A) Sequenzprotokoll Angst essen Seele auf (1974/74)

Nr.	Laufzeit	Inhalt
1	00:00:00 – 00:01:18	Vorspann
2	00:01:19 – 00:08:31	Erste Begegnung in der Kneipe
3	00:08:32 – 00:18:46	Bei Emmi zu Hause
4	00:18:47 – 00:27:52	Emmi erzählt Krista und ihrem Mann von Ali
5	00:27:53 – 00:41:25	Hochzeit
6	00:41:26 – 01:00:21	Ausgrenzung
7	01:00:22 – 01:00:52	Akzeptanz
8	01:00:53 – 01:25:09	Bruch zwischen Emmi und Ali
9	01:25:10 – Ende	Versöhnung und Alis Zusammenbruch

B) Sequenzprotokoll Yasemin (1987/88)

Nr.	Laufzeit	Inhalt
1	00:00:24 – 00:03:39	Die Wette
2	00:03:40 – 00:14:21	Yasemins Leben in Hamburg
3	00:14:22 – 00:24:06	Emines Hochzeit
4	00:24:07 – 00:29:45	Konflikt um die Ehre
5	00:29:46 – 00:43:25	Heimliches Treffen mit Jan
6	00:43:26 – 00:54:00	Dursun und Jan geraten aneinander
7	00:54:01 – 01:01:25	Yasemin darf nicht mehr zur Schule
8	01:01:26 – 01:07:51	Besuch bei Emine und Hassan
9	01:07:52 – 01:19:25	Yasemin soll in die Türkei
10	01:19:26 – 01:20:40	Rettung durch Jan
11	01:20:41 – Ende	Abspann

C) Sequenzprotokoll Dealer (1998/99)

Nr.	Laufzeit	Inhalt
1	00:00:00 – 00:00:51	Vorspann
2	00:00:52 – 00:05:03	Der Alltag als Dealer
3	00:05:04 – 00:08:50	Familienleben
4	00:08:51 – 00:15:33	Begegnung mit der Polizei
5	00:15:34 – 00:22:24	Hoffnung auf ein neues Leben
6	00:22:25 – 00:28:39	Hakans falsches Spiel
7	00:28:40 – 00:34:18	Cans Verhaftung
8	00:34:19 – 00:44:51	Jale verlässt Can
9	00:44:52 – 00:54:13	Mord an Hakan
10	00:54:14 – 01:01:16	Ausstiegsversuche
11	01:01:17 – 01:06:49	Erneute Verhaftung
12	01:06:50 – Ende	Abspann

D) Sequenzprotokoll GEGEN DIE WAND (2004)

Nr.	Laufzeit	Inhalt
1	00:00:00 – 00:05:43	Gegen die Wand
2	00:05:44 – 00:15:45	Sibels und Cahits erste Begegnung
3	00:15:46 – 00:27:19	Der Heiratsantrag
4	00:27:20 – 00:35:59	Die Scheinhochzeit
5	00:36:00 – 00:45:09	Gemeinsames Leben
6	00:45:10 – 00:51:30	Getrennte Wege
7	00:51:31 – 01:02:49	Sibel und Cahit kommen sich näher
8	01:02:50 – 01:10:17	Zusammenbruch
9	01:10:18 – 01:14:58	Sibels Flucht nach Istanbul
10	01:14:59 – 01:29:18	Anfangsprobleme in der neuen Heimat
11	01:29:19 – 01:43:36	Cahits Entlassung
12	01:43:37 – 01:51:30	Das letzte Treffen
13	01:51:31 – Ende	Abspann

E) Glossar zur Figurenanalyse (vgl. Kühnel 2004, 142-154)

Die Kategorien zur Beschreibung filmischer Figuren sind breit gefächert. Die hier vorgestellten Gegensatzpaare überschneiden sich teilweise.

1. FIGURENKONZEPTION:

Grundsätzliche Unterscheidungen:

Typus

- keine individuellen Eigenschaften
- repräsentiert meist eine Gruppe

vs.

Charakter

- individuell, komplex, widersprüchlich

flat character

- entspricht dem Typus
- eindimensional
- liegt einer Idee zugrunde
- ist mit wenig Weite, Tiefe und Länge ausgestattet

vs.

round character

- nicht kalkulierbar
- ist mit viel Weite, Tiefe und Länge ausgestattet

Drei Dimensionen fiktiver Figuren nach Manfred Pfister:

Weite = Menge der Eigenschaften bzw. Merkmale einer Figur

Länge = auf die Geschichte bezogen

Tiefe = beschreibt das Verhältnis von Außen- und Innenleben einer Figur

Speziellere Unterscheidungen:

statisch

- gleich bleibende Figur

vs.

dynamisch

- Figur entwickelt sich im Laufe des Films

eindimensional

- Figur hat nur wenig Merkmale

vs.

mehrdimensional

- Figur hat eine Fülle an Merkmalen auf mehreren Ebenen (biografisch, psychisch, Verhaltensebene)
- Figur besitzt eine mehrdimensionale Identität

Typus

- festes Verhaltensmuster

vs.

Individuum

- individuelles Profil

geschlossen

(fully explained character)
- Figur ist vollständig definiert

vs.

offen

(enigmatic character)
- Figur ist mehrdeutig

transpsychologisch

- eine historische Figur oder Verkörperung (bspw. der Tod, der Teufel, Gott, etc.)

vs.

psychologisch

- Figur handelt psychologisch plausibel

2. FIGURENCHARAKTERISIERUNG:

figural

- Figuren dienen als Träger von Informationen

vs.

auktorial

- Erzählfunktion

explizit-diskursiv

- Welche sprachlichen Mittel werden verwendet?

vs.

implizit-präsentativ

- Wie präsentiert sich die Figur?



Eigenkommentar:

- Figur macht Aussagen über sich Selbst

Fremdkommentar:

- Andere Figuren oder eine Stimme aus dem Off machen Aussagen über die Betreffende Figur

auditiv/akustisch **visuell/optisch**

- Qualität der Stimme, - äußere Sprachverhalten, Erscheinung
Soziolekt, Dialekt,
Stil der Dialoge

objektiv

- äußere Präsentation

vs.

subjektiv

- Präsentation des Innenlebens (bspw. Traum- oder Erinnerungssequenzen)

mimetisch

- Physiognomie

und

- Statur
- Maske und Kostüm
- Frisur
- Mimik und Gestik
- Bewegung im Raum
- äußeres Verhalten
- Charakterisierung durch Verhalten, Schauplätze, Farbe, Beleuchtung (mise-en-scène)

vs.

diegetisch

- Einstellungsgröße

- Perspektive (Kamerahandlungen)
- Erinnerungsbilder, Traumbilder, Offstimme

3. FIGURENKONSTELLATION

Figurenensemble = Summe der Figuren

Es kann zwischen vier Konstellationen unterschieden werden:

1. Geschichte eines einzelnen Helden
2. Beziehungskonflikt zwischen zwei Personen
3. Dreiecksgeschichte
4. Vier-Personen-Konflikt