

Global Media Journal

German Edition

ISSN 2196-4807

Vol. 3, No. 2, Autumn/Winter 2013

URN:nbn:de:gbv:547-201300531

Von despotischen Türken und kaltherzigen Deutschen. Zur Inszenierung und Destruktion kultureller Stereotype in der Komödie

Ulrike Irrgang

English Abstract: This paper focuses on the cinematic representation of Turkish migrants and Germans in the two comedies *Vatanyolu – Die Heimreise* (1988) and *Almanya - Willkommen in Deutschland* (2011). In former movies Turkish characters were portrayed as the patriarchal husband or father and the oppressed wife. The German society was represented as modern and civilised. The paper seeks to clarify the following questions: In which way are „the Germans“ and „the Turks“ characterized in *Vatanyolu* and *Almanya*? Is it possible to undermine stereotype representations by the use of humour? To answer these questions, firstly, the author shortly introduces the concepts of culture and cultural identity this article is based on. Then theoretical remarks on stereotypes are discussed as well as the potential of humour to subvert stereotypical representations. The analysis of the movie characters in *Vatanyolu* and *Almanya* shows that the filmmakers still use typical images of Turks and Germans. Although the family members in *Vatanyolu* are heterogeneous, the stereotypical representations can only be transcended in some cases. The characters in *Almanya* are more complex and multilayered, so the boundaries between „Turkish“ and „German“ disappear. In both movies stereotypes serve as basis for humour. Especially in *Vatanyolu* the commonly known images are simply reproduced by the filmmakers. However, in *Almanya* some jokes work against stereotypes by revealing their structure and logic.

Keywords: Darstellung von (Deutsch-)Türken, kulturelle Stereotype, Fremd- und Selbstbilder, Migration, Filmanalyse, Figurenanalyse, Komödie

Einleitung

Aufgrund des rasanten Wirtschaftswachstums und des einhergehenden Arbeitskräftemangels hat die Bundesrepublik Deutschland seit Mitte der 1950er Jahre Arbeiter u.a. aus Italien, der Türkei und Griechenland angeworben. Entsprechend haben sich auch Filmemacher schon früh mit der Einwanderungsthematik befasst. Lange Zeit wurden die „Gastarbeiter“ in der Opferrolle präsentiert (vgl. Göktürk, 2000, S. 330). Besonders in den siebziger und achtziger Jahren rückten Regisseure und Drehbuchautoren türkische Migranten in den

Fokus. In ihren Filmen griffen sie oft auf die Stereotype des despotischen Türken und der unterdrückten Türkin zurück, wie z.B. in *Shirins Hochzeit* (H. Sanders-Brahms, 1975/76) oder *40 Quadratmeter Deutschland* (T. Basers, 1985/86). In anderen Filmen, wie z.B. *Yasemin* (H. Bohm, 1987/88), wird ein modernes, aufgeklärtes Deutschland der archaisch-patriarchalen Türkei gegenübergestellt. Interessant ist, dass bei türkischen und deutschen Filmemachern keine grundlegenden Unterschiede bei der Darstellung von (deutsch-)türkischen Figuren auszumachen waren (vgl. Göktürk, 2000, S. 336). Burns führt für Filme von migrantischen Machern, deren Hauptaugenmerk auf der Andersartigkeit der Einwanderer und ihrer Kultur, den nicht erfüllten Hoffnungen sowie dem Zurechtfinden in der kalten Realität Deutschlands liegt, den Begriff des „cinema of the affected“ (2006, S. 133) ein. Seit den frühen 1990er Jahren, in denen verstärkt Deutsch-Türken im Filmgeschäft aktiv wurden, zeichnet sich nun ein Wandel ab. Obgleich die Filme deutsch-türkischer Produzenten und Drehbuchautoren sehr vielfältig sind, kehren sie alle dem Betroffenenkino der 1970er und 1980er Jahre den Rücken (vgl. Geib & Köhler, 2000, S. 90). Vor allem die migrantische Komödie¹ zeichne sich durch einen offenen Umgang mit und einer kritischen Reflexion von bekannten Stereotypen aus (vgl. ebd., S. 343). In der Forschungsliteratur wird davon ausgegangen, dass Humor und Komik das Potential besitzen, stereotype Darstellungsweisen im Film aufzubrechen (vgl. u.a. Domaratus, 2009, S. 207). Der Artikel geht genau dieser Annahme auf den Grund und fragt, wie sich der humorvolle Umgang auf die Darstellung von Stereotypen in den beiden Komödien *Vatanyolu - Die Heimreise* (E. Günay & R. Konyar, 1987/88) und *Almanya - Willkommen in Deutschland* (Y. Şamdereli, 2011) auswirkt.

Bei den Filmen handelt es sich jeweils um deutsche Produktionen (Project Filmproduktion im Filmverlag der Autoren GmbH und Roxy Film), die in Zusammenarbeit eines vorrangig deutsch-türkischen Schauspieler-Ensembles und Filmteams entstanden sind. Beide Komödien wurden mit öffentlichen Mitteln der Filmförderung realisiert. Die Dreharbeiten von *Almanya* verzögerten sich allerdings um insgesamt acht Jahre, da sich die Finanzierung des Projektes als problematisch herausstellte. Mit Filmen wie *Solino* (F. Akin, 2002) und *Kebab Connection* (A. Saul, 2005) galt der deutsche Markt mit Migrationsfilmen als „gesättigt“ (Engels, 2011, o.S.). Beide Filme setzen sich explizit mit Migration, Heimat, Fremde und Identität auseinander, nähern sich jedoch ganz unterschiedlich diesen Themen. Während *Vatanyolu* den Versuch einer Familie thematisiert, in die Türkei zurückzukehren, erzählt *Almanya* über einen Zeitraum von fünfzig Jahren hinweg, wie eine türkische Familie aufgrund des Anwerbeabkommens nach Deutschland kam und mittlerweile in der dritten Generation hier lebt.

¹ Bezeichnungen wie „deutsch-türkisches“ oder „migrantisches“ Kino gilt es zu hinterfragen, da mit ihnen eine künstliche Homogenität hergestellt wird. Die Filmemacher werden leichthin auf ihre kulturell-ethnische Identität, also der türkischen bzw. deutsch-türkischen, reduziert (vgl. Farzanefar, 2005, S. 237). Genreähnliche oder etikettierende Begriffe wie deutsch-türkisches Kino dienen in diesem Artikel nur als Hilfskonstrukt.

Die Analyse leitenden Fragen lauten:

- Wird in den Filmen auf stereotype Repräsentationen von „Deutschen“ und „Türken“ früherer Filme zurückgegriffen?
- Durch welche Mittel können stereotype Figurendarstellungen aufgebrochen werden?
- Welche Rolle spielen Humor und Komik bei der Inszenierung und Destruktion von Stereotypen?

Da Stereotype über „Fremde“ eng mit tradierten Vorstellungen von Kultur und kultureller Identität verbunden sind, soll ebenso untersucht werden, auf welchen Kultur- und Identitätsverständnissen die Figurendarstellungen und -konstellationen beruhen. Häufig suggerieren die in Filmen thematisierten Konflikte, etwa zwischen den verschiedenen Generationen, starre Kultur- und Identitätskonzepte. Oft kann der Konflikt dann nur durch einen radikalen Bruch der Kinder mit den Eltern gelöst werden (vgl. Göktürk, 2000, S. 336). Dass durch solche Handlungsverläufe Stereotype reproduziert werden, ist augenscheinlich. Zwischen der Produktion der beiden analysierten Filme liegen mehr als zwei Jahrzehnte, in denen sich zahlreiche gesellschaftliche Veränderungen vollzogen haben. Dies wiederum könnte einen divergierenden Umgang mit Kultur und kultureller Identität nahelegen. Knüpfen nun *Vatanyolu* und *Almanya* an geschlossene Kulturverständnisse, wie sie in Filmen der 1970er und 1980er Jahre präsentiert wurden, an oder liegen ihnen offene, dynamische Konzepte von Kultur und Identität zugrunde?

Zunächst erfolgt eine theoretische Fundierung, um die für die Analyse relevanten Kultur- und Identitätskonzepte vorzustellen. Außerdem werden Überlegungen zu Stereotypisierungen und deren Visualisierung im Film dargelegt sowie Aspekte des Humors als Mittel der Dekonstruktion von Stereotypen diskutiert. Im Zentrum des Artikels steht die Figurenanalyse der beiden Filme *Vatanyolu* und *Almanya*. Beide Erzählungen handeln von deutsch-türkischen Familien, deren Väter bzw. Großväter aufgrund des Anwerbeabkommens ihre türkische Heimat verlassen haben und sich anschließend mit ihrer Familie in Deutschland niederließen. Ausgangspunkt beider Handlungen ist jeweils die Reise bzw. Re-Migration in das Herkunftsland.

Theoretische Vorüberlegungen: Kultur, Stereotype und Humor

Die Analyse der Darstellungsweisen „des Anderen“ impliziert die Erforschung kultureller Stereotype. Letztlich verkörpern die türkischen und deutschen Figuren verallgemeinernde Vorstellungen über die türkische bzw. deutsche Kultur.

In den Geistes- und Sozialwissenschaften kursieren unterschiedliche Kulturkon-

zepte, deren Bedeutungen stark variieren.² Als Grundlage dieses Artikels dient der dynamische Kulturbegriff der Cultural Studies: Zusammengefasst dreht sich Kultur demnach um Sinnproduktionen und Sinnzuschreibungen, die durch ein gemeinsames Medium, meist Sprache, zwischen Mitgliedern einer Gruppe geteilt werden (vgl. Hall, 2011a, S. 1 ff.). Kulturelle Bedeutungen von Objekten, Subjekten und Ereignissen drücken sich in sozialen Praktiken und durch deren Repräsentation aus – welche Wörter benutzt werden, um sie zu beschreiben, welche Bilder herangezogen werden, um sie darzustellen usw. Kultur ist also nicht fix und abgeschlossen, sondern ein dynamischer Aushandlungsprozess.

Eine der wichtigsten Quellen der kulturellen Identität einer Gruppe ist die Nationalität, häufig wird die kulturelle Identität gar der nationalen gleichgesetzt (vgl. Hall, 2002b, S. 199). Das wiederum suggeriert einen essentialistischen Charakter dieser beiden Konstrukte.³ Neubauer schlägt nun vor, „kulturelle Identität als Identifizierung in Bezug auf gesellschaftliche Diskurse und Praktiken sowie bestimmte gruppen- und klassenspezifische Lebensweisen und Orientierungen [zu] definieren“ (Neubauer, 2011, S. 104). Dieses Verständnis berücksichtigt, dass das Individuum zwischen verschiedenen (sub-)kulturellen Bezugssystemen wählen kann, und wird so der Heterogenität moderner Gesellschaften gerecht. Besonders vor dem Hintergrund von Diaspora- und Migrationserfahrungen greifen Individuen bei der Identitätskonstruktion auf verschiedene Traditionen des Herkunftslandes und des Aufnahmelandes, aber auch milieu- und klassenspezifischer Art zurück.

Filme sind als Ausdruck kultureller Praktiken somit Bestandteil des „Kreislaufs der Kulturen“ (du Gay, 2003, S. 3). Sie produzieren nicht nur Bedeutungen, sondern beziehen sich auch auf bereits konstruierte, stiften Identitäten, werden durch bestimmte nicht-produzierende Institutionen (z.B. die Politik oder Wissenschaft) beeinflusst und schließlich von den Rezipienten angeeignet.

Stereotype und deren Visualisierung im Film

Stereotype sind „vorgefertigte Wahrnehmungs- und Bedeutungsmuster“ (Neubauer, 2011, S. 37). Konkret soll ein Stereotyp nun als Ausdruck einer Überzeugung gegenüber einer sozialen Gruppe bzw. deren Mitglieder begriffen werden. Es folgt der Logik eines emotional-wertenden, ungerechtfertigten, verallgemeinernden und vereinfachenden Urteils. Der betreffenden Gruppe (Ethnie, Nation, Religion, Berufsgruppe etc.) werden hierbei bestimmte

² Siehe hierzu Reckwitz (2004, S. 3ff.), der zwischen dem normativen, totalitätsorientierten oder holistischen, differenzierungstheoretischen und dem bedeutungstheoretischen Kulturkonzept unterscheidet.

³ Wenngleich Nationen und die Zugehörigkeit zu diesen gemeinhin als natürlich betrachtet werden, handelt es sich hierbei um konstruierte und imaginierte Einheiten (vgl. Anderson, 1991, S. 6 f.). Entsprechend hebt Straub besonders die Bedeutung der direkten Kommunikation bei der Ausbildung einer kollektiven Identität hervor. Demzufolge sei die Identifikation eines Individuums mit solchen Gruppen größer, die auf „direkter Kommunikation und Interaktion“ (Straub, 1998, S. 100) basieren, als mit abstrakten Großgruppen wie Nationen und Ethnien.

Verhaltensweisen oder Eigenschaften zu- bzw. abgesprochen (vgl. Quasthoff, 1973, S. 28). Im Vergleich zwischen Eigengruppe und Fremdgruppe, die jeweils das Resultat eines Konstruktionsprozesses sind, werden einerseits die Gemeinsamkeiten innerhalb der Eigengruppe und andererseits die Unterschiede zur Fremdgruppe hervorgehoben (vgl. Tajfel & Turner, 1986, S. 16). Hierbei werden vor allem jene Eigenschaften herangezogen, „die die eigene Besonderheit und Größe“ (Weiss, 2002, S. 17) betonen, wodurch als anders und fremd konstruierte Kollektive anhand dieser Merkmale meist als minderwertig beurteilt werden. Stereotype Beurteilungen von Gruppen haben ebenso zur Folge, dass deren Mitglieder als weitgehend homogen wahrgenommen werden (vgl. Simon & Brown, 2000, S. 332).

Beim Prozess der sozialen Kategorisierung, also der Zuordnung der Individuen zu bestimmten Gruppen, zählen neben den körperlichen Merkmalen (Hautfarbe, Alter, Geschlecht etc.) ebenso augenscheinliche Verhaltensmuster zu den wichtigsten Eigenschaften (vgl. Secor & Backman, 1997, S. 26). Ein Merkmal ist desto wahrscheinlicher Teil des Stereotyps einer Fremdgruppe, je größer der Unterschied zur Eigengruppe diesbezüglich wahrgenommen wird (vgl. ebd., S. 26). Mit der Zuordnung der Person zu einer sozialen Kategorie wird nun das mit der jeweiligen Kategorie verbundene Wissen auf diese Person projiziert (vgl. Kahraman & Knoblich, 2000, S. 32; Blair et al., 2002, S. 6; Valentin, 2009, S. 71 f.). Werden also visuell wahrnehmbare Eigenschaften, wie die Haut- und Haarfarbe, die Körperhaltung und dergleichen, mit anderen Attributen und Charaktereigenschaften verbunden, die weder visualisiert noch verbalisiert sein müssen, kommen visuelle Stereotype zum Tragen:

„A visual stereotype [...] consists of a number of visual attributes in a person that will make a majority of observers perceive the person as an illustration, or a typical instance, of a human group, a professional group, a social group, etc [...] In this way visual cues carry social baggage“ (Haake & Gulz, 2008, S. 2).

Stereotype werden durch Sozialisation und öffentliche Meinung tradiert. Bereits in den 1950er Jahren wurde die zentrale Rolle der Massenmedien bei der Verbreitung von Stereotypen hervorgehoben, da sie durch Erzählungen, Theaterstücke, Zeitungen und Filme gesellschaftlich gestützt, kontinuierlich wiederbelebt und „eingehämmert“ werden (vgl. Allport, 1955, S. 200).

Im Film wird bewusst oder unbewusst auf stereotype Darstellungs- und Bewertungsmuster zurückgegriffen. Für das Verständnis und den Erfolg eines Unterhaltungsfilms ist es sogar notwendig, dass er an stereotypes Wissen anknüpft (vgl. Schweinitz, 1985, S. 6; Lutz, 1995, S. 77). Stereotype treten hier auf verschiedenen Ebenen in Erscheinung: auf der strukturellen Ebene, etwa durch typische Genre- und Erzählmuster; auf der Figurenebene und auf der textlichen Ebene z.B. durch klischeehafte Beschreibungen und Dialoge (vgl. Neubauer, 2011, S. 47).

Da Stereotype einfach strukturierte Vorstellungen über Individuen und Gruppen sind, eignen sie sich besonders, um fiktionale Figuren zu konstruieren (vgl. Schweinitz, 2006, S. 44). Es können klare Dichotomien aufgestellt werden, die eine eindeutige Wertzuordnung der Figuren ermöglichen und die Handlung vorantreiben (vgl. ebd., S. 47). In vielen Filmen gibt es demnach den Modernen und den Traditionalisten, den Deutschen und den Ausländer usw. Die Fremdheit und Andersartigkeit von Einwanderern wird im Film durch drei „Bausteine“ deutlich gemacht, die entsprechend stereotype Darstellungsweisen befördern (vgl. Hickethier, 1995, S. 25 ff.). Am augenscheinlichsten werden Fremde durch ihr anderes Aussehen (Haut- und Haarfarbe, sowie Mimik und Gestik) markiert. Ein äußeres Merkmal, das z.B. mit dem türkischen Mann in Verbindung gebracht wird, ist der Oberlippenbart (vgl. Sackmann et al., 2005, S. 212). Neben der Abgrenzung durch Äußerlichkeiten dienen ebenso Verhaltensweisen, wie etwa bestimmte Rituale, und die Sprache als Differenzmarkierungen.

Humor als Mittel der Destruktion von Stereotypen?

Filmische Fremdheitserfahrungen und der somit häufig stereotype Blick auf das Andere bilden eine ideale Ausgangssituation für Witz und Komik (vgl. Emeis & Boog, 2011, S. 168). In der Komödie sollen im Gegensatz zur Tragödie bestimmte, meist negative Gefühlsregungen, wie etwa Mitleid, Ärger, Schmerz etc. gehemmt werden. (vgl. Freud, 2009, S. 243). Komik wirkt befreiend, indem Distanz zur Realität hergestellt wird (vgl. ebd., S. 254 f.), hingegen wird in der Tragödie die Distanz überwunden (vgl. Dürrenmatt, 1991, S. 58). Das geschieht in der Tragödie u.a. durch die Identifikation des Publikums mit dem tragischen Helden und der Reinigung leidvoller Erregungszustände durch die Konfrontation mit diesen. Wichtigstes Mittel beider Dramenformen ist die Nachahmung, wobei „die Komödie [versucht] schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen“ (DigBib.Org, O.J., o. S.). Während die Tragödie mit dem Scheitern den Protagonisten endet, kann der Konflikt in der Komödie – meist auf heitere Weise – gelöst werden (vgl. Online-Lexikon Literaturwissenschaft, 2008, o. S.).

Neben dem Hemmen von Gefühlen dient Humor ebenso dem Abbau von Feindseligkeiten und Aggressionen sowie der Thematisierung von gesellschaftlich Verbotenem (vgl. Schäfer, 1996, S. 50). Zu den wichtigsten Mitteln, um Situationen, Objekte oder Menschen und deren Verhalten komisch erscheinen zu lassen, zählen außerdem die Karikatur, die Parodie und Travestie als Sonderform der Nachahmung sowie die Entlarvung (vgl. Freud, 2009, S. 202).⁴

⁴ Bei der Karikatur werden besonders komische Wesenszüge hervorgehoben und überzeichnet. Parodie und Travestie sind verspottende Nachahmungen. Die Entlarvung weist immer auf einen Missstand hin und untergräbt etwa die Autorität einer Person, wenn auf dessen Fehler und Schwächen aufmerksam gemacht wird (vgl. Freud, 2009, S. 212 ff.).

Humor und witzige Übertreibung können stereotype Darstellungsweisen aufbrechen – allerdings nur, wenn der Zuschauer mit und nicht über die Charaktere lacht. Dies geschieht, indem direkt an der Repräsentation und nicht am Inhalt des Stereotyps angesetzt wird. Somit kann sich deren Komplexität und Ambivalenz zu Eigen gemacht werden. Erst wenn Rezipienten das Stereotyp und dessen Funktion vor Augen geführt bekommen, die dahinter liegende Logik offenkundig wird, könne es dekonstruiert werden, so das Argument (vgl. Hall, 2011b, S. 274 f.). Weitere Strategien zur Dekonstruktion von Stereotypen sind deren Umkehrung vom Negativen ins Positive⁵ und die Verbreitung positiver Bilder von bisher negativ repräsentierten Gruppen. Somit könne ein ausgewogeneres Gesamtbild erzielt und der reduktionistische Charakter von Stereotypen aufgebrochen werden (vgl. ebd., S. 271 ff.).

Allerdings ist der humoristische Umgang mit Stereotypen nicht unstrittig, da durch Stereotypisierungen von Minderheiten (oder Mehrheiten) stets soziale Hierarchien und Beziehungen repräsentiert werden (vgl. Park et al., 2006, S. 158). Zudem ist beim komödiantischen Genre schwer zwischen Kommentar bzw. Satire und der Reproduktion von rassistischen Stereotypen zu unterscheiden. Ebenso können Witze kulturelle Differenzierungen normalisieren und stabilisieren (vgl. ebd., S. 159). Auch Hall bewertet Humor als „licensed zone, disconnected from the serious“ (Hall, 1990, S. 17). Der Produzent kann Stereotype zwar auf komische Weise bewusst inszenieren, um etwa auf sie aufmerksam zu machen und sie zu unterminieren. Aufgrund des vermeintlich harmlosen Charakters kann jedoch das stereotype Wissen vom Rezipienten akzeptiert werden.

Die vorliegende Analyse widmet sich nun der Frage, wie türkische und deutsche Figuren in den Komödien *Vatanyolu* und *Almanya* charakterisiert und ob stereotype Darstellungsmodi reproduziert oder dekonstruiert werden. Die Erforschung der Figurenkonstruktion- und -konstellation ist eng an die zugrunde liegenden Kultur- und Identitätskonzepte gebunden. Dynamische und prozessorientierte Verständnisse von Kultur und (kultureller) Identität unterlaufen eine dichotome Einteilung zwischen Eigenem und Fremden. Entsprechend kann dies einen positiven Einfluss bei der Figurendarstellung haben, wenn reduktionistische und verallgemeinernde Darstellungen angefochten werden. Der Kontakt mit dem Unbekannten und Anderem ist häufiger Ausgangspunkt von Witzen. Ob das stereotype Wissen aufgebrochen oder gefestigt wird, soll im Einzelfall geprüft werden.

⁵ Wie etwa in den Blaxploitation-Filmen der 1970er Jahre, in denen negative Stereotype über Schwarze ins Positive gewandt wurden. Zu nennen sei etwa der titelgebende Detektiv *Shaft* (G. Parks, 1971), der gewaltbereit war, Drogen konsumierte, Frauen verführte und Weiße kaum respektierte – und als Held des Films damit sehr erfolgreich war. Schwarze triumphierten hier über Weiße.

Methodisches Vorgehen

Faulstich unterscheidet zwischen vier verschiedenen Zugriffen auf das Medium Film. Demnach können die Handlung, die gestalterischen Mittel, die Normen und Werte, auf denen ein Film basiert, und die Figuren analysiert werden (vgl. Faulstich, 2008, S. 26 f.). Die Betrachtung des „Personals in Spielfilmen“ erscheint nun besonders aufschlussreich, da mit ihm „die in der Gesellschaft zirkulierenden Konzepte von Selbst und Identität verhandelt“ (Mikos, 2003, S. 155) werden.

Figuren können im Film entweder eine Funktions- oder Handlungsrolle erfüllen. Typische Funktionsrollen sind der Polizist, die Kioskverkäuferin, der Nachbar etc. Sie alle sind durch ihre Aufgabe und ihren Status definiert. Handlungsrollen hingegen treiben die Narration voran (vgl. ebd., S. 161). In der Analyse soll also untersucht werden, welche Rollen jeweils Einwanderer und Deutsche einnehmen, ob Migranten bloße Objekte oder handelnde Subjekte sind. Des Weiteren sollen in Anlehnung an Hickethiers „Bausteine der Darstellung des Fremden“ (vgl. 1995, S. 25 ff.) das Aussehen und Verhalten der Charaktere betrachtet werden. Von Interesse ist, ob die Figuren aufgrund ihres Auftretens als typische Repräsentanten „der Türken“ bzw. „der Deutschen“ wahrgenommen werden und ob überdies das mit visuell wahrnehmbaren Attributen assoziierte, stereotype Wissen mit den tatsächlichen charakterlichen Eigenschaften übereinstimmt. Diesbezüglich soll auch geklärt werden, ob die Figuren ein- oder mehrdimensional angelegt sind – d.h. inwiefern sie komplex, teils auch mit widersprüchlichen Merkmalen ausgestattet sind oder eine „persönlichkeitsmäßige Veränderung“ (Faulstich, 2008, S. 101) durchlaufen. Ein weiteres Augenmerk liegt auf der Interaktion der Figuren: Treten bestimmte Akteure als Figur und Gegenfigur auf und werden entsprechend stereotyp inszeniert? Ebenso spielt die Figurenkonstellation, um die sich zu großen Teilen die Dramaturgie entfaltet, eine wichtige Rolle, (vgl. ebd., S. 98). Aber auch auf der narrativen Ebene sollen die Beziehungen der Figuren zueinander beleuchtet werden. Antworten auf die Frage, in welchem Verhältnis Deutsche und Türken zueinander stehen, kann Aufschluss über das den Filmen zugrunde liegende Kulturverständnis geben.

Mit Blick auf die unterschiedlichen Produktionszeiträume soll ausgehend von der These, dass in den 1990er Jahren eine Wende in der Repräsentation der migrantischen Minderheit im deutschen Kino auszumachen ist (vgl. u.a. Rendi, 2006, S. 78), der Frage nachgegangen werden, welche filmischen Bilder von Migrationserfahrungen und vor allem von Einwanderern in *Vatanyolu* (1988/88) und *Almanya* (2011) produziert werden. Eigen- und Fremdbilder werden historisch tradiert und kollektiv geteilt, sodass sie auch in den jeweils aktuellen politischen und medialen Diskursen Ausdruck finden. Inwiefern spiegeln sich diese auch in den beiden Filmen wider?

Ergebnisse der Figurenanalyse

Im Zentrum von *Vatanyolu - Die Heimreise* steht Familie Koç. Familienvater Yusuf kam als Arbeiter ins „kalte Deutschland“ (Filmverlag der Autoren, o.J., o.S.). Hier lebt er nun seit über 20 Jahren mit seiner Familie – das sind seine Ehefrau Havva, seine zwei Söhne Temel und Ömer sowie seine bereits erwachsene Tochter Selvi. Da Selvi mit einem Deutschen liiert ist und von diesem ein Kind erwartet, hat Yusuf den Kontakt zu ihr abgebrochen. Yusuf beschließt gegen den Willen der restlichen Familie in die Türkei zurückzukehren. Besonders Temel gefällt diese Vorstellung nicht, befindet er sich doch inmitten seiner Ausbildung zum Gärtner und identifiziert sich ohnehin kaum mit der alten Heimat seiner Eltern. Schließlich begibt sich die vierköpfige Familie auf den Weg Richtung Türkei, muss jedoch aufgrund einer Autopanone kurz nach der Abfahrt die Reise unfreiwillig unterbrechen. Die Reparaturarbeiten verzögern sich, sodass die Familie vorübergehend auf einem Feld vor Frankfurt verweilt. Währenddessen stößt der ebenso in Frankfurt lebende Cousin der Familie, Hassan, hinzu. Gemeinsam beginnen Yusuf, Temel und Hassan Gemüse anzubauen. Es dauert nicht lange, bis ihr Campieren vom Landbesitzer Stoltze bemerkt wird. Dieser freundet sich mit der Familie an und erlaubt ihnen bis auf weiteres zu bleiben. Am Ende des Films werden die Eltern aufgrund ihrer abgelaufenen Aufenthaltserlaubnis zusammen mit ihrem jüngsten Sohn Ömer in die Türkei abgeschoben. Temel, Hassan und Selvi bleiben in Deutschland und beenden ihre Lehre, finden Arbeit bzw. genießen ihr neues Familienglück.

Almanya - Willkommen in Deutschland dreht sich um die Familie Yilmaz. Zu dieser gehören die Großeltern Hüseyin und Fatma, deren Kinder Veli, Muhamed, Leyla und Ali, dessen Frau Gabi und die beiden Enkel Canan und Cenk. Bei einem großen Familienessen bekundet Hüseyin, dass er ein Haus in seinem alten, türkischen Heimatdorf gekauft hat und mit der gesamten Familie dorthin reisen möchte. Verwirrt über den Wunsch des Großvaters in die „Heimat“ zu fahren und nach Hänseleien in der Schule weiß der sechsjährige Cenk nun gar nicht mehr, ob er Türke oder Deutscher ist. Da diese Frage nicht mit einem Satz zu beantworten ist, erzählt ihm seine Cousine Canan die Familiengeschichte. Sie berichtet davon, wie ihr Großvater Ende der 1960er Jahre als „Gastarbeiter“ nach Deutschland kam, seine restliche Familie ihm später folgte und sie sich entschlossen, zu bleiben. Nach anfänglichen Einwänden reist die gesamte Familie Yilmaz in die Türkei. Im weiteren Verlauf stirbt Hüseyin und Fatma lässt ihn in ihrem alten Heimatdorf beerdigen. Muhamed entschließt sich, in der Türkei zu bleiben und das Haus, welches sich als Ruine erwiesen hat, aufzubauen.

Figuren in *Vatanyolu*: Unüberwindbare Differenzen

Das Familienoberhaupt Yusuf arbeitet seit 20 Jahren in einer deutschen Fabrik am Fließband. Dank seiner Kleidung samt Hut, seines Oberlippenbartes und dem dunklen Haar funktioniert das visuelle Stereotyp, da ohne weitere Kenntnisse über

Yusufs Person darauf geschlossen werden kann, dass er als unverkennbarer Repräsentant der Gruppe türkischer Einwanderer fungiert (vgl. Haake & Gulz, 2008, S. 2). Zu seinem äußeren Erscheinungsbild zählen nicht nur Merkmale wie Haarfarbe und Kleidung, sondern auch seine Mimik und vor allem Gestik. Yusuf artikuliert oft mit Armen und Händen, sein Ausdruck wirkt dementsprechend temperamentvoll und emotional. Ein weiteres Charakteristikum visueller Stereotype kommt hier zum Tragen, wenn optisch wahrnehmbare Merkmale wie ausdrucksstarke Körpersprache mit anderen Charaktereigenschaften assoziiert werden (vgl. Valentin, 2009, S. 71 f.). Die Verbindung zwischen temperamentvoller Gestik und ungehaltenem Verhalten wird vor allem in der ersten Filmhälfte bestätigt, da Yusuf immer wieder zu Wutausbrüchen neigt. Zudem wird er als zornig und autoritär dargestellt, etwa wenn er Havva bei der Verabschiedung von Selvi drängt und mit tiefer Stimme darauf besteht loszufahren. Besonders seine Einstellung gegenüber der Tochter erinnert an die früheren Charakterisierungen des patriarchalischen, an Traditionen festhaltenden Familienoberhauptes (vgl. Yalın-Heckmann, 2006, S. 309). Auf den zweiten Blick jedoch ist Yusufs Charakter weitaus differenzierter. Seine Autorität kann er nicht immer durchsetzen, etwa wenn die Kinder sich weigern, ihm für das Anzünden des Lagerfeuers ihre kostbaren Comichefte zu überlassen. Er wirkt ebenso überfordert und hilflos, wenn er teils irrational und aggressiv versucht seine Machtposition als Oberhaupt der Familie zu bekräftigen. In der zweiten Hälfte des Films tritt Yusuf freundlicher auf. Er versöhnt sich mit Selvi, als diese ihr Kind zur Welt gebracht hat. Da sich Yusufs Figur durch Widersprüchlichkeiten auszeichnet und eine Entwicklung in der Persönlichkeit festzustellen ist, kann sie als mehrdimensional bezeichnet werden (vgl. Faulstich, 2008, S. 203).

Allerdings ist bei der Figur streitbar, ob mittels Humor stereotype Darstellungsmuster aufgebrochen werden können. Komik resultiert bei Yusufs Figur aus der Diskrepanz zwischen den Publikumserwartungen, die auf dem stereotypen Wissen beruhen, und dem eigentlichen Geschehen. Yusuf wird anfangs als dominanter Vater inszeniert, dessen Autorität von den anderen Familienmitgliedern jedoch unterwandert oder in Frage gestellt wird. Es ist also nur witzig, dass sich Yusuf gegenüber seinen Kindern nicht durchsetzen kann, weil er eigentlich die Rolle des despotischen Familienvaters einnimmt. Die Vorstellung des türkischen Patriarchen ist also die Grundlage für den Witz. Der problematische Inhalt wird nicht überwunden und es gelingt nicht das Stereotyp anzufechten. Es kann sogar angenommen werden, dass es untermauert wird, wenn das stereotype Wissen durch harmloses Lachen legitimiert wird (Hall, 1990, S. 17).

Auch Havva entspricht äußerlich den Vorstellungen einer typisch türkischen Mutter. In der Gegenüberstellung zur ihrer Tochter fällt auf, dass durch die zwei Figuren Moderne und Tradition aufeinandertreffen. Havva trägt ein Kopftuch, einen langen Mantel, darunter einen Rock. Mit dem Kopftuch hebt sie sich eindeutig von der weiblichen, deutschen Mehrheitsbevölkerung ab. Ebenso wie Yusuf erfüllt Havva ein visuelles Stereotyp, indem ihre Figur verschiedene, optisch

wahrnehmbare Attribute vereint und somit für den Großteil der Rezipienten als Abbild der türkischen Frau gesehen werden kann. Weiterhin kann ihr Aussehen mit bestimmten Wesenszügen und Verhaltensweisen assoziiert werden. In früheren Filmen wird dem Zuschauer jeweils eine passive, von Männern abhängige und unterdrückte Frau präsentiert. Auch in den Anfangssequenzen von *Vatanyolu* entsteht der Eindruck, dass Havvas Meinung von Yusuf kaum respektiert werde. Yusufs archaisch anmutenden Titulierung „Weib“ (00:21:02) verweist auf ein hierarchisches Verhältnis in der Partnerschaft. Dennoch wäre es falsch, hier Parallelen zu Filmen wie etwa *40 Quadratmeter Deutschland* (1985/86) zu ziehen. So erhebt Havva gegenüber ihrem Mann auch das Wort, rügt ihn, z.B. bei der Autofahrt kurz vor dem Unfall und verhöhnt ihn als die Familie am Lagerfeuer sitzt, er sich eine Lammkeule wünscht und sie ironisch bemerkt: „Genau das ist es. Das einzige, was uns zu unserem Glück fehlt, ist eine Lammkeule“ (00:30:10-00:30:15). Allerdings wird Havva in diesen Situationen als Gegenfigur zu Yusuf inszeniert, um so Komik zu erzeugen. Ihr Verhalten resultiert also aus der Figurenkonstellation, in der Yusuf aufbrausend und emotional und sie rational dargestellt wird. Ihre Charaktereigenschaften erscheinen in diesem Fall wenig individuell.

Havvas Figur ist außerdem stark von der Rolle der Mutter und Ehefrau geprägt. Sie wird als sehr liebevoll und fürsorglich dargestellt und erfüllt somit bekannte Mutter-Klischees (vgl. Reiff, 2006, S. 22). Havva hat ihr Rollenverständnis so sehr internalisiert, dass sie sogar Hassan mit dem Hinweis, dies sei „keine Männerarbeit“ (01:13:39), vom Zubereiten des Kaffees abhält. Die Rolle der Ehefrau findet an zwei Stellen Ausdruck, in denen sie als Yusufs Objekt der Begierde inszeniert wird. Die sonst als umsorgende Mutter dargestellte Havva wird hier erotisiert und sexualisiert. Diese Assoziation reaktiviert tradierte Vorstellungen des Exotismus, bei denen sexuelle Phantasien auf die „Fremde“ projiziert werden (vgl. Hall, 2002a, S. 160). Da die Figur der Havva auf die Rolle der Mutter und Ehefrau reduziert und wenig komplex charakterisiert ist, knüpft sie – wenn auch in abgeschwächter Form – an bekannte Frauenfiguren der Vergangenheit an. Stereotype Darstellungsweisen können nur schwer von den wenigen Szenen, in denen sie Yusuf überlegen erscheint, unterlaufen werden. Die bloße Darstellung der Stereotype ist wenig destruktiv. Um Stereotype anzufechten, scheint eine komplexe und tiefgreifende Figurendarstellung, in der selbstreflexiv mit den Stereotypen umgegangen wird, effektiver. Wenn Figuren, wie im Fall von Yusuf, vielschichtig angelegt sind und die Motive ihres Handelns transparent gemacht werden, können verallgemeinernde Urteile vermieden werden.

Selvi ist die älteste Tochter der Familie Koç. Sie trägt kein Kopftuch, ihr Kleidungsstil entspricht der zu dieser Zeit üblichen Mode. Sie orientiert sich in ihrer Lebensweise an deutschen und nicht an türkischen Konventionen. Gleiches gilt für Temel. Optisch orientiert auch er sich stärker an der Jugendkultur, wenn er z.B. seine Haare färbt. Allerdings trägt er wie sein Vater einen Oberlippenbart – wobei diese Bartform zu der erzählten Zeit generell unter jungen Männern als

Trend anzusehen ist. Die (visuell wahrnehmbaren) Differenzen zwischen Selvi und Temel und ihren Eltern scheinen demnach größer als zwischen ihnen und der deutschen Mehrheit. Auch das Verhalten der Kinder differiert von dem der Eltern. Die in Filmen der siebziger und achtziger Jahre entworfene Dichotomie zwischen Moderne und Tradition wird demnach auch in *Vatanyolu* aufgegriffen. Havva kann z.B. nicht nachvollziehen, warum Selvi Schwangerschaftsgymnastik betreibt und kommentiert: „Ach, so ein Unsinn, Gymnastik. Diese modernen Sachen haben wir alle nicht gebraucht“ (00:43:53-00:43:57).

Bei der Repräsentation der Kinder werden konventionalisierte, verallgemeinernde Repräsentationsmuster vorrangig nicht aufgrund differenzierter, mehrdimensionaler Darstellungen einzelner Figuren durchbrochen. Stattdessen findet eine Heterogenisierung auf interpersoneller Ebene statt, wenn die verschiedenen Charaktere mitsamt ihrer unterschiedlichen Lebensentwürfe nebeneinander existieren. Da jedoch Temel und Selvi als Antagonisten zu ihren stark mit der Türkei verbundenen Eltern inszeniert werden, wird bei ihren Figuren nun insofern auf türkische Stereotype zurückgegriffen, als sie konterkariert werden. Da sie sich jedoch auch äußerlich stark von ihren Eltern abheben, ist anzunehmen, dass die binäre Struktur von Stereotypen nicht angefochten, sondern gefestigt wird, wenn auch bei diesen Figuren physische und psychische Eigenschaften assoziativ miteinander verbunden sind.

Anhand der Figurenkonstellation und deren Ausgestaltung zeigt sich, dass der Film auf der Idee von subjektiver, sozial konstruierter Identität und kultureller Zugehörigkeit basiert. Ethnische und kulturelle Identität sind weder deckungsgleich noch natürlich miteinander verbunden. Dementsprechend verorten sich Temel und Selvi kulturell anders als ihre Eltern. Die Zugehörigkeit zur deutschen oder türkischen Kultur vollzieht sich nach pragmatischen Gesichtspunkten. Die Kinder räumen ihren Lebensumständen und ihrer Sozialisation in Deutschland einen entscheidenden Stellenwert ein. Allerdings werden Selvi und Temel als deutscher Gegenpol zu ihren türkischen Eltern inszeniert, als seien deren Identifikationen diametral entgegengesetzt. Ein Kompromiss zwischen den beiden Kulturen scheint kaum möglich. Bestätigt wird dies durch den Ausgang der Handlung, wenn Havva und Yusuf in die Türkei zurückkehren, während Selvi und Temel in Deutschland bleiben. Diese dichotome Figurenkonstellation basiert schließlich auf einem geschlossenem Kulturkonzept, grenzen sich die unterschiedlichen Generationen klar voneinander ab und sind, wie das Filmende nahe legt, ebenso an einen geografischen Raum gebunden (vgl. Neubauer, 2011, S. 102).

Wenngleich die Erzählweise Temels aus dem Off heiter anmutet, irritiert die Ausgestaltung des Endes. Die Eltern und der junge Ömer dürfen sich nicht mehr in Deutschland aufhalten, sie werden aufgrund ihrer fehlenden Aufenthaltserlaubnis kriminalisiert und abgeschoben. Die traurige Realität vieler Flüchtlinge und Einwanderer in Deutschland wird hier am Rande thematisiert. Durch diese

Wendung des Tragischen ins Heitere wird auf filmischer Ebene Distanz zur Realität geschaffen – ein für die Komödie bezeichnendes Charakteristikum. Die Gratwanderung zwischen Tragik und Komik wird an dieser Stelle besonders deutlich. So betont auch Regisseur Günay, dass „Tragisches und Komisches [...] bei [ihm] immer sehr dicht beieinander“ liegen und die „tragischen Fälle unseres Alltags [...] stets auch komische Facetten“ (Filmverlag der Autoren, o.J., o.S.) besitzen.

Die einzige nicht-türkische Handlungsfigur in *Vatanyolu* tritt in der Person des deutschen Landbesitzers Stoltze auf. Dieser wirkt aufgrund seiner äußeren Erscheinung samt Ledermantel und Motorradkappe militaristisch und martialisch. Korrespondierend hierzu ist sein Verhalten streng und autoritär, wenn er der Familie bei Nichtverlassen des Feldes mit der Polizei droht. Bei seinem zweiten Auftritt hingegen ist Stoltze aufgeschlossener und freundlicher. In einem kurzen Gespräch gibt er Einblicke in sein Privat- und Familienleben. Im Laufe des Films stellt sich Stoltze immer wieder als Helfer, gar als Retter heraus: Die Familie kann z.B. dank seines Einverständnisses vorübergehend auf seinem Land leben. Schließlich besorgt er Hassan sogar eine Arbeitserlaubnis und geht geschäftliche Beziehungen mit Temel ein. Einerseits wird also auf figuraler Ebene mit dem Stereotyp des fremdenfeindlichen und kalten Deutschen gebrochen, andererseits jedoch auf narrativer Ebene an ein bekanntes Erzählmuster angeknüpft, wenn ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen der türkischen Familie und Stoltze aufgebaut wird.

Eine weitere deutsche Figur, die Kontakt zu Familie Koç hat, ist Temels Lehrmeister. Er ist ein freundlicher und hilfsbereiter Mensch, wenn er seinem ehemaligen Lehrling Gemüse und Saatgut zur Verfügung stellt. Obwohl der Lehrmeister seinen „besten Schüler“ (00:15:51) verliert, respektiert er Yusufs Entscheidung, mit der Familie in die Türkei zu re-migrieren. Er begegnet ihm also auf Augenhöhe. Bis auf wenige Ausnahmen ist ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Einwanderern und Deutschen bis dahin im deutschen Film kaum zu sehen gewesen (vgl. Reinecke, 1995, S. 16).

Vergleicht man nun *Vatanyolu* mit anderen Migrationsfilmen der 1980er Jahre, fällt auf, dass der Film an die zu dieser Zeit dominierenden Themenschwerpunkte der innerfamiliären, kulturellen Konflikte sowie der sich meist problematisch gestaltende Rückkehr in das Heimatland anknüpft (vgl. Sanke, 1994, S. 130, PDF-Version von 2006). Ebenso werden negative Erfahrungen, die Einwanderer mit der deutschen Aufnahmegesellschaft gemacht haben, verhandelt. In *Vatanyolu* ist es vor allem Yusuf, der diese immer wieder anspricht, z.B. wenn er die Reduktion seiner Person auf den wirtschaftlichen Nutzen anprangert. Einen nicht unerheblichen Beitrag zu der thematischen Ausrichtung der Filme dieser Zeit dürften gesellschaftliche Entwicklungen haben. Die Bundesregierung entwarf keine Integrationspolitik, sondern eine restriktive, teils ideologisierte „Ausländerpolitik“, die Zuzüge begrenzen und Einwanderer, die seit Jahrzehnten in Deutschland

lebten, zur Rückkehr animieren sollte (vgl. u.a. Meier-Braun, 2002, S. 49). Eine emotional geführte, mediale Debatte, in der ein negatives und verzerrtes Bild von Migranten in Deutschland konstruiert wurde (vgl. Jäger & Jäger, 1993; Geißler, 2000), schürte zunehmend die Ressentiments der deutschen Bevölkerung. Auch an diesem Umstand wird in *Vatanyolu* – wenn auch nur in einer Szene – auf humorvolle Weise Kritik geübt, wenn bspw. ein Polizist die harmlose Familie Koç als „terroristische Asylanten, die sich mit Zigeunern zusammengeschlossen haben“ (01:22:34-01:22:47) bezeichnet.

Im Umgang mit der Rückkehrthematik hebt sich *Vatanyolu* allerdings von anderen Produktionen der 1980er Jahre, z.B. *Die Kümmeltürkin geht* (J. Meerapfel, 1984/85), ab, wenn diese nicht tragisch sondern komisch aufgearbeitet wird. Die Komödie ist zu dieser Zeit ein noch kaum beachtetes Genre bei der Verhandlung von Migrationsthemen. Wenngleich mit den Filmen *Polizei* (S. Gören, 1989) und *Berlin in Berlin* (S. Çetin, 1992/93) kurz nach *Vatanyolu* weitere Komödien folgten, dauerte es doch bis in die Mitte der 1990er, bis eine tatsächliche Trendwende im Kino zu erkennen war (s.o.).

Für *Vatanyolu* kann also festgehalten werden, dass sich durch die Konzentration der Handlungsrollen auf (deutsch-)türkische Figuren der Fokus des Films auf Migranten richtet. Im Gegensatz zum Großteil der vergangenen Filme sind es nun nicht die Einwanderer, die lediglich am Rande der Narration auftreten, sondern Deutsche. Dies ist sicherlich nicht zuletzt der Tatsache zu verdanken, dass diese Produktion von deutsch-türkischen Filmemachern stammt. *Vatanyolu* hebt sich insofern von bisherigen deutsch-türkischen Filmen ab, als bei der Darstellung türkischer Figuren Stereotype bewusst in Szene gesetzt werden. Besonders bei der mütterlichen Havva können diese allerdings nur teilweise angefochten werden. Die Angehörigen der zweiten Generation, etwa Selvi und Temel, treten bereits äußerlich anders in Erscheinung. Wenngleich diese Figuren eindimensional angelegt sind, repräsentieren sie unterschiedliche Lebenswege und -vorstellungen, was einem vereinheitlichenden Bild junger türkischer Migranten widerspricht. Allerdings beruht die Gegenüberstellung der Eltern- und Kindergeneration auf einem geschlossenen Kulturkonzept. Der Eindruck, besonders Temel und Selvi müssen sich entweder für das „Türkischsein“ oder das „Deutschsein“ entscheiden, verhärtet sich schließlich im Filmausgang. In diesem Punkt folgt *Vatanyolu* der allgemeinen Tendenz im deutschen und deutsch-türkischen Kino der 1980er Jahre, an einem starren Kulturverständnis festzuhalten, das auf ethnischer Zugehörigkeit und der binären Gegensätzlichkeit von türkischer Einwander- und deutscher Aufnahmegesellschaft basiert (vgl. Rings, 2008, S. 17). Während Bindestrich-Identitäten heute selbstverständlich erscheinen⁶, gestaltet sich dies in den 1980er Jahren anders. Begriffe wie Multikulturalität wurden vorrangig mit

6 Zumindest auf sprachlicher Ebene. Politisch wird die Modernisierung des Staatsangehörigkeitsrechts immer noch kontrovers diskutiert. Bisher ist die mehrfache Zugehörigkeit, im Sinne einer doppelten Staatsbürgerschaft, nur für einen geringen Teil der in Deutschland lebenden Einwanderer möglich.

negativen Aspekten, z.B. Parallelgesellschaften und mangelndem Integrationswillen, assoziiert (vgl. Römhild, 2011, o.S.). Auch in der Migrationspolitik wurde streng zwischen jenen, die dauerhaft bleiben wollten, und denen, die Deutschland wieder verlassen sollten, unterschieden. Hierzu wurden für erstere Maßnahmen geschaffen, die eher auf die Assimilation an als auf die Inklusion in die deutsche Gesellschaft zielten. Für letztere wurde ein Gesetz zur „befristeten Förderung der Rückkehrbereitschaft von Ausländern“ verabschiedet (Seifert, 2012, S.2). Betrachtet man nun filmische Bilder als Spiegelbilder politischer und sozialer Entwicklungen, verwundert es nicht, dass in *Vatanyolu* zwar stereotype Darstellungen von Türken und Deutschen teils aufgebrochen werden können, die Grenzen zwischen deutsch und türkisch jedoch aufrechterhalten bleiben.

Figuren in Almanya: „... man kann aber auch beides sein“⁷

Im Mittelpunkt der Handlung von *Almanya* steht das vermeintliche Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher Kulturen. Gerade hierin verbirgt sich laut den Filmemacherinnen nicht nur Tragisches, sondern auch viel Lustiges (Meyer 2011). In der Vergangenheit erzählten Filme oftmals vom Eindringen einer fremden Kultur in den deutschen Alltag. Nicht selten wurde die moderne Aufnahmegesellschaft den rückständigen Einwanderern gegenübergestellt.⁸ In *Almanya* wird der Blick nun umgekehrt, wenn nicht Fremde in Deutschland, sondern Türken in der Fremde ankommen. Die Kategorien fremd und eigen werden vertauscht, sodass anfangs allem Deutschen misstraut bzw. es missverstanden wird. In der Rückblende berichtet Muhameds Freund Emre von der grausamen christlichen Religion: „Ihr Zeichen ist ein toter Mann am Kreuz. Den haben sie auch aufgeessen“ (00:26:48-00:26:54). Aufgrund mangelnden Wissens entwickelt Muhamed eine irrationale und unbegründete Angst vor dem Christentum. Hier wird die Entstehung von Stereotypen und Vorurteilen vorgeführt, wenn laut der Sozialisationsthese gerade das familiäre und freundschaftliche Umfeld großen Einfluss auf die Entwicklung stereotyper Denkweisen haben (vgl. Neubauer, 2011, S. 41). Emre selbst hat sich mit dem Christentum wenig auseinandergesetzt, geschweige denn, dass er Kontakt zu einem Christen hatte. Stattdessen verweist er darauf, dass ihm sein Bruder von den „Ungläubigen“ (00:26:43) erzählt habe. In Deutschland angekommen, trifft der junge Muhamed nun in einer unglücklichen Situation auf den neuen, deutschen Nachbarn: Als Muhamed sein Geschäft hinter dem Haus verrichtet, wird er vom Nachbarn entdeckt, der gerade eine Mahlzeit zu sich nimmt und entsprechend mit Messer und Gabel wild gestikuliert. Muhamed erinnert sich an die Erzählung seines Freundes über die menschenfressenden Deutschen. Der wütende Nachbar mutet mit seinem Erscheinungsbild als lebender Beweis für die Richtigkeit seines Vorurteils an. In dieser Szene soll der Zuschauer nicht nur zum

⁷ Canan zu ihrem Cousin Cenk (00:12:39).

⁸ Hickethier identifizierte drei Erzählmuster, die stereotype Darstellungen des Fremden fördern. Sie lassen sich unter den Aspekten „Ankunft und Eindringen“, „Fremdheit als Kulturdifferenz“ und „Hierbleiben oder Weggehen“ zusammenfassen (vgl. Hickethier, 1995, S. 34 ff.). Das erste und zweite Muster wird in *Almanya* aufgegriffen und umgedeutet.

Lachen gebracht werden, sondern auch die Funktionslogik von Stereotypen und Vorurteilen vorgeführt bekommen. Muhamed ist durch die Erzählungen seines Freundes über die Deutschen voreingenommen, was wiederum seine Wahrnehmung und Bewertung von Informationen beeinflusst. Sein vermeintliches Vorwissen über den deutschen Kannibalismus findet in diesem Aufeinandertreffen – ähnlich einer sich selbsterfüllenden Prophezeiung – Bestätigung (vgl. Groth, 2003, S. 33). Obschon die Gegenüberstellung der Kulturen aus der türkischen Perspektive geschieht, scheint es als, würden deutsche und türkische Kultur in sich geschlossen und voneinander abgegrenzt sein. Dass diese Grenzen jedoch aufgebrochen werden, zeigt sich im weiteren Verlauf der Geschichte sowie der Figurenentwicklung.

Das Familienoberhaupt Hüseyin wird im Gegensatz zum männlichen Protagonisten in *Vatanyolu* nicht so stark durch optische Merkmale als fremd markiert. Lediglich der Oberlippenbart des jungen Hüseyin sowie seine dunkle Haarfarbe entsprechen stereotypen Vorstellungen physischer Attribute eines Türken. Dennoch wird ebenso wie in *Vatanyolu* auch in *Almanya* der Oberlippenbart an mehreren Stellen explizit thematisiert. Als die Familie emigriert und am Flughafen in Deutschland ankommt, fällt den Kindern sofort auf, dass die Männer keine Bärte tragen. Das Nicht-Tragen eines Bartes gilt also für die türkischen Kinder als Fremdheitsmarkierung der Deutschen. Die Filmemacherinnen haben einen Teil des visuellen türkischen Stereotyps bewusst inszeniert und umgedeutet.

Bei Hüseyins Figur werden weder durch Mimik noch durch Gestik negative Stereotype, wie z.B. die des strengen Patriarchen, visuell übersetzt. Stattdessen können mit dem alten Hüseyin positive Eigenschaften, wie seine Fürsorglichkeit, dank seines überwiegend freundlichen Gesichtsausdrucks assoziiert werden. Gleich zu Beginn des Films wird deutlich, wie die Rollen bei den Yilmaz' verteilt sind und dass Hüseyin nicht im Geringsten den Vorstellungen des dominanten Ehemanns entspricht. Hüseyin spricht mit Fatma darüber, dass er trotz der Antragstellung auf Einbürgerung kein Interesse an der deutschen Staatsbürgerschaft hat. Seine Frau lässt allerdings nicht mit sich diskutieren und hat buchstäblich das letzte Wort, wenn sie das Gespräch für beendet erklärt. Auch als junger Mann wirken die Versuche, seine Autorität gegenüber den Kindern durchzusetzen, eher unbeholfen. In einer Szene tadelt Hüseyin den jungen Veli, wird allerdings von den Kindern nicht ernst genommen. Anstelle des herrischen Familienoberhauptes tritt Hüseyin als freundlicher und liebevoller Vater, Ehemann und Großvater auf. Auch im Gespräch mit seiner Enkelin Canan beweist er viel Einfühlungsvermögen und Menschenkenntnis, wenn er als einziger bemerkt, dass sie schwanger ist. Hüseyin zeigt sich in dieser Szene zudem sehr verständnisvoll und offen. Zwar wendet er zu Beginn des Gesprächs ein, dass Canan nicht verheiratet sei, allerdings wird schnell klar, dass diese Bedenken bei ihm nicht auf strenge, traditionelle Werte zurückzuführen sind. Stattdessen geht es dem Großvater um finanzielle und soziale Sicherheiten, also universellen Sorgen

und Wünsche von Eltern und Großeltern. Seine liberale, aufgeschlossene und nicht zuletzt auch moderne Einstellung wird von folgender Aussage untermalt: „Was soll man machen? Wichtig ist, dass ihr beiden euch liebt und respektiert“ (01:03:04-01:03:16). Hüseyins Figur ist komplex gezeichnet. Ihre Mehrdimensionalität drückt sich in den zum Teil gegensätzlichen Merkmalen aus. Die Figur ist demzufolge als „runder Charakter“ (Faulstich, 2008, S. 101) mit einem individuellen Profil angelegt.

Während sich Hüseyin gerade im Alter lediglich durch seinen etwas dunkleren Hauttyp von der deutschen Mehrheit abhebt, geschieht dies bei Fatma besonders durch ihr Kopftuch. Die Ähnlichkeit des Kleidungsstils zur Mutter in *Vatanyolu* ist frappierend. Ebenso wie bei Havva fungiert auch Fatmas Kopftuch als Teil des visuellen Stereotyps, das eine gewisse Erwartungshaltung an die Charaktereigenschaften und das Verhalten der Figur nahelegt. Es kann davon ausgegangen werden, dass beim Rezipienten Assoziationen zur untergeordneten Rolle der Frau in der türkisch-islamischen Gesellschaft und zur mangelnden Anpassung an die Aufnahmegesellschaft hervorgerufen werden. Während sich jedoch das Erscheinungsbild der beiden Mütter ähnelt, unterscheiden sie sich doch stark in ihren Charaktereigenschaften. In der bereits erwähnten Anfangsszene zeigt sich, dass Fatma diejenige in der Ehe ist, die die Entscheidungen trifft. Wenngleich sie dem Klischee der fürsorglichen Großmutter und Ehefrau entspricht, beweist sie vor allem in der erzählten Vergangenheit Unabhängigkeit und Selbstständigkeit. Während Hüseyin in Deutschland arbeitet, ist sie in der Türkei mit den vier Kindern auf sich gestellt und erfährt bis auf die finanzielle Unterstützung keine Hilfe. Auch im Alltag in Deutschland stellt Fatma sich problematischen Situationen, wenn sie trotz fehlender Sprachkenntnisse Lebensmittel einkauft. Die stereotypen Erwartungen an ihre Person, die durch ihr Äußeres geweckt werden, finden also wenig Bestätigung. Als Canan am Ende des Films ihre Schwangerschaft gesteht, gibt Fatma sogar zu, dass auch sie vor der Hochzeit mit Hüseyin bereits ein Kind erwartete. Da im Verlauf des Films Fatmas Figur immer facettenreicher erscheint, kann auch sie als mehrdimensionaler Charakter bezeichnet werden.

Bei den Figuren von Hüseyin und Fatma wird mit positiven Gegenbeispielen zu den bestehenden Stereotypen gearbeitet, was allerdings ambivalent zu bewerten ist. Zwar wird hierdurch dem reduktionistischen Wesen von Stereotypen entgegengewirkt (vgl. Hall, 2011b, S. 272), ob stereotype Muster aufgebrochen werden, bleibt jedoch unklar (vgl. Hickethier, 1995, S. 27). Dieses Problem kann mit Rückgriff auf theoretische Überlegungen der Stereotypenforschung erklärt werden. Wenn individuelle Erfahrungen⁹ gemacht werden, die nicht mit dem Stereotyp zu vereinen sind, kann davon ausgegangen werden, dass dieser Widerspruch als Sonderfall betrachtet wird (vgl. Lippmann, 1964, S. 75). Quasthoff

⁹ Die Forschungsliteratur beschränkt sich hierbei vor allem auf persönliche Erfahrungen. Aufgrund der generell höheren Involviertheit des Rezipienten bei audiovisuellen Unterhaltungsmedien (vgl. u.a. Vorderer, 1998), können diese Überlegungen und mediatisierte interpersonelle Erfahrungen übertragen werden.

bezeichnet diese Strategie als „stereotype Ausnahme der Logik“ (1989, S. 47). Eine solche Wahrnehmung könnte ebenso auf die Filmrezeption übertragen werden. So können auch Hüseyin und Fatma, die quasi den Gegenpol der kollektiven Bilder über Türken darstellen, als Ausnahme deklariert und problemlos mit dem bestehenden Stereotyp in Einklang gebracht werden. Das Potential, tradierte Vorstellungen zu destruieren, wäre demzufolge eher gering.

Die Figuren der zweiten und dritten Generation unterscheiden sich mit Ausnahme von Muhamed äußerlich nicht von der deutschen Mehrheitsbevölkerung, da bei Veli, Leyla und Ali auf typische Fremdheitsmarkierungen wie Oberlippenbart oder Kopftuch verzichtet wird. Alle vereinen auf individuelle Weise die türkische und deutsche Kultur. Exemplarisch soll dies an Alis Figur gezeigt werden. Ali wurde in Deutschland geboren und ist somit „der erste Deutsche“ (00:52:19) der Familie Yilmaz. Wiederholt wird darauf angespielt, dass er Probleme mit der türkischen Küche und Sprache hat. Auch betrachtet er die Türkei als große unberechenbare Fremde, sodass er in Vorbereitung auf die Reise ein sehr umfangreiches Erste-Hilfe-Set einpackt. Allerdings wird gerade durch die Inkongruenz von Alis Verhalten und den Vorstellung eines „typischen Türken“ Komik erzeugt. Stereotypes Wissen dient als Grundlage des Witzes. Ähnlich wie bei Yusufs Figur in *Vatanyolu* ist ungewiss, ob tradierte Bilder so lediglich reproduziert oder umgedeutet werden.

Trotz der mangelnden Sprachkenntnisse und seines für Türken eher „untypischen“ Verhaltens identifiziert sich Ali eindeutig als Türke, was sich von der schnellen Reaktion auf Cenk's Frage nach der familiären Identität ableiten lässt. Diese Figurenkonzeption widerspricht also einem Identitätsmodell, wonach kulturelle Identität an einen geografischen Raum gebunden ist. In Alis Selbstverständnis und Einstellungen spiegeln sich – ähnlich wie bei den anderen Figuren der zweiten und dritten Generation – je nach Kontext mal mehr, mal weniger deutsche und türkische Einflüsse wider. Verallgemeinernde Zuschreibungen sind nicht mehr möglich, wodurch die binäre Struktur von Stereotypen geknackt destruiert wird. Wie in *Vatanyolu* wird auch in *Almanya* die Pluralität der Lebens- und Identitätswürfe hervorgehoben. Hier wird allerdings sowohl auf intrapersoneller als auch interpersoneller Ebene ein differenziertes Bild der (deutsch-)türkischen Menschen entworfen.

Wie bereits erwähnt, bilden das Anderssein und der fremde Blickwinkel eine ideale Grundlage für den Witz. In vielen Szenen wird auf die Mittel der Karikatur und der Entlarvung (vgl. Freud, 2009, S. 202) zurückgegriffen, um diese komisch erscheinen zu lassen. Vorrangig stereotype Vorstellungen über Deutsche werden hier verhandelt, deutsche Figuren und Eigenheiten karikiert, also in übertriebener und überzeichneter Weise verkettet und verdichtet¹⁰. Beispielhaft sei auf Alis

¹⁰ Generell sind die Mittel der Verkettung und Verdichtung wichtige Stilmittel in *Almanya* (vgl. Emeis & Boog, 2011, S. 170). Deutlich wird dies in zahlreichen Szenen, in denen z.B. Bilder schnell aneinandergereiht, durch Musik die verschiedenen Zeitebenen verbunden oder auch fiktionales

Ehefrau verwiesen, die im Drehbuch als „blond, groß, deutsch“ (Deutsche Filmakademie e.V., 2011, S. 11) beschrieben wird. Auch der Name Gabi wirkt als überspitzte Markierung ihrer deutschen Herkunft. Ein anderes Beispiel findet sich in Hüseyins Albtraum im Kreisverwaltungsamt. Zu Beginn der Traumsequenz stempelt ein Beamter mechanisch zahlreiche Formulare ab. Passend zu seiner geordneten Umgebung macht auch der Beamte selbst einen sehr aufgeräumten und spießbürgerlichen Eindruck. Bevor die deutsche Staatsbürgerschaft auf Fatma und Hüseyin übertragen werden kann, müssen sie sich verpflichten, die deutsche Kultur als „Leitkultur“ anzunehmen: „Das bedeutet Sie werden Mitglied in einem Schützenverein, essen zweimal in der Woche Schweinefleisch, Sie sehen jeden Sonntag *Tatort* und verbringen jeden zweiten Sommer auf Mallorca“ (00:06:23-00:06:33). Als Fatma darin kein Problem sieht und den ihr servierten Schweinebraten isst (was in starkem Gegensatz zur islamischen Glaubenspraxis steht), erscheint sie plötzlich in einem Dirndl und spricht mit bayerischem Dialekt. Hüseyin sieht sein Spiegelbild in einer der Glastüren der Aktenschränke und stellt erschrocken fest, dass sein Gesicht anstelle seines Vollbartes nun ein „Hitler-Schnauzer“ ziert (Deutsche Filmakademie e.V., 2011, S. 16).

In diesen wenigen Sekunden werden zahlreiche Klischees (Bürokratismus, Ordnung und Disziplin), und Elemente des Deutschlandbildes (Esskultur, Trachten, Mallorca-Urlaub, vgl. u.a. Kahraman & Knoblich, 2000, S. 35; Sackmann et al., 2005, S. 225) aufgegriffen, parodiert und dem Rezipienten vor Augen geführt. Durch die humorvolle Art wird der deutsche Zuschauer mit den Sichtweisen anderer konfrontiert und zum Mitlachen aufgefordert. Diese Szene ist zudem ein Beleg für die Wechselbeziehung von Tragik und Komik. Hüseyin verarbeitet in dieser Traumsequenz die Angst, mit der deutschen Staatsbürgerschaft seine Identität aufgeben zu müssen. Die Tragik dieses Umstandes wird mit Mitteln der Komik zum Ausdruck gebracht und handhabbar gemacht.

In den Rückblenden werden die Vorstellungen von Cenk visualisiert, die wiederum auf der Erzählung von Canan beruhen. Aus diesem Grund verwundert es nicht, dass hier die Figuren teils überzeichnet dargestellt werden. Als die Familie in ihrer neuen, deutschen Wohnung ankommt, fängt die Kamera einen Mann ein, der gerade seinen Mercedes poliert. Die Nachbarin ist in Fatmas Augen „halb nackt“, da sie lediglich eine Kittelschürze trägt. Insgesamt werden die deutschen Figuren in den Rückblenden deutlich positiver und aufgeschlossener charakterisiert, als diejenigen der Gegenwart. In beiden Handlungssträngen wird jedoch auf bestehende Stereotype und Klischees zurückgegriffen. Die „Bausteine der Darstellung des Fremden“ (Hickethier, 1995, S. 25 ff.), also das Aussehen, die Sprache und die Verhaltensweisen werden bei der Figurendarstellung unmissverständlich inszeniert und umgedeutet, wenn sich die Deutschen vor allem in den Rückblenden durch fehlenden Bart oder andere Körpergröße und -umfang von den Yilmaz' abheben.

Besonders komisch wirkt die nicht verständliche Sprache der Deutschen. Da der junge Cenk des Türkischen nicht mächtig ist, sprechen die Türken in den Rückblenden deutsch. Kommt es in der Vergangenheit allerdings zum Kontakt zwischen Deutschen und Türken, muss dennoch die sprachliche Differenz abgebildet werden. Aus diesem Grund wurde für die deutschen Figuren eine Kunstsprache, ähnlich der Nonsens-Lautmalerei in Chaplins *Der große Diktator* (1940), entwickelt, wodurch sich der Zuschauer in eine Situation der sprachlichen Ausgrenzung versetzt fühlt. Waren es in den Filmen der sechziger und siebziger Jahre noch die Italiener, die ein schwer verständliches Deutsch sprachen (vgl. Reinecke, 1995, S. 12), kommunizieren in *Almanya* die Deutschen in einem Kauderwelsch. Es wird nicht über die Einwanderer gelacht, sondern über die Deutschen. Während also Vorurteile und Klischees über Deutsche bei der Figurendarstellung in *Vatanyolu* eine untergeordnete Rolle spielen, werden sie in *Almanya* offen thematisiert und dem Rezipienten auf humorvolle Weise vor Augen geführt.

Ein solcher selbstreflexiver Umgang mit Selbst- und Fremdbildern ist typisch für das deutsch-türkische Kino seit den 1990er Jahren und besonders nach dem Jahr 2000 (vgl. Neubauer, 2011, S. 211). Filmemacher wie Fatih Akın, Thomas Arslan und auch die Şamdereli-Schwester weisen sich durch einen entspannteren Umgang mit ihrem kulturellen Hintergrund aus als etwa noch die Generationen vor ihnen (vgl. Yeşilada, 2008, S. 74). Einleitend wurde dargelegt, dass sich seit Mitte der 1990er Jahre der Trend abzeichnet, Migration nicht mehr nur in Sozialdramen aufzuarbeiten. Vermehrt wird das Leben von Einwanderern in Deutschland sowie das Zusammenleben mit der deutschen Mehrheit in Komödien verhandelt, wobei *Almanya* mit Blick auf den Zuschauererfolg den bisherigen Höhepunkt dieser Entwicklung darstellt. Die Filmemacherinnen betonen in Interviews, dass sie sich mit ihrer Komödie bewusst von den Problemfilmen der Vergangenheit und „diese[r] Form der Behandlung“ (Meyer, 2011, o.S.) distanzieren. Im Gegensatz zu Filmen wie *40 Quadratmeter Deutschland*, *Yasemin* und zumindest teilweise auch *Vatanyolu* wird dem deutschen Zuschauer kein Überlegenheitsgefühl suggeriert, da er nicht das Leid der Einwanderer vorgeführt bekommt. Stattdessen zeigt der Film Situationen, in denen die Einwanderer mit Witz und Einfallsreichtum die Probleme eigenständig bewältigen. Ferner ermöglicht das komödiantische Genre im Gegensatz zum Sozialdrama eine thematische Öffnung. Es sind eben nicht „Ehrenmord“ und Zwangsverheiratung, die den Alltag von Einwanderern bestimmen, sondern Essgewohnheiten, Hygienevorstellungen und Sprachbarrieren. Außerdem werden dominante Diskurse rund um Einwanderung, z.B. die Leitkultur-Debatte, parodiert.

Zusammenfassend kann für *Almanya* ebenso wie für *Vatanyolu* konstatiert werden, dass aufgrund der Figurenkonstellation die Perspektive der deutsch-türkischen Minderheit eingenommen wird. Allerdings findet diesmal ein Austausch zwischen deutschen und (deutsch-)türkischen Figuren statt. Das

Aufeinandertreffen türkischer Einwanderer und der deutschen Mehrheit wird in den Rückblenden als offen und herzlich dargestellt. Die Familienmitglieder der zweiten und dritten Einwanderungsgeneration gehen ethnisch gemischte Beziehungen ein, sodass eine wie von Göktürk bezeichnete „Vermischung“ (2000, S. 330) stattfindet, die in den Filmen der sechziger und siebziger Jahre noch ausgeblendet wurde. Auch dank dieser Beziehungskonstellationen können „das Türkische“ und „das Deutsche“ nicht mehr strikt voneinander getrennt werden.

Anhand der Figuren werden verschiedene Verständnisse von nationaler und kultureller Identität verhandelt. Die Konzeption, dass eine Kultur und damit zusammenhängende kulturelle Identitäten an ein bestimmtes Territorium gebunden sind und sich somit gegenseitig ausschließen, wird als überholt und naiv entlarvt, wenn sie der Vorstellung des sechsjährigen Cenks entspricht, der fragt: „Entweder die eine Mannschaft oder die andere. Wenn Oma und Opa Türken sind, warum sind sie dann hier?“ (00:13:02-00:13:07). Der Film macht deutlich, dass die Identitätsfrage nicht nach dem Entweder-Oder-Prinzip zu beantworten ist. Die unterschiedlichen Figuren verdeutlichen die Vielfalt und Dynamik möglicher Identitätskonstruktionen. Speziell die Angehörigen der zweiten und dritten Generation greifen hierbei auf unterschiedliche kulturelle Ressourcen zurück. Die Zugehörigkeit zu zwei Kulturen wird in *Almanya* als Bereicherung empfunden. Obwohl in früheren Filmen und auch in *Vatanyolu* suggeriert, muss nicht mit der türkischen Herkunft gebrochen werden, um sich der deutschen Gesellschaft zugehörig zu fühlen. Kultur wird ebenso wenig als ein abgeschlossenes System angesehen. Sie wird durch verschiedene Praktiken repräsentiert, die sich in Traditionen wie dem Essen, dem Tanz, in Festen usw. manifestieren. Entsprechend pendeln die Figuren auch nicht zwischen „der türkischen“ und „der deutschen“ Kultur hin und her, als handele es sich hierbei um zwei sich gegenüberstehende Pole. Vielmehr gelingt es ihnen, die Praktiken und Elemente der beiden Kulturen zu internalisieren, wodurch die Grenzen hierbei verwischen (vgl. Polat, 1997, S. 38). So sitzt etwa die junge Fatma während des ersten Weihnachtsfestes in Deutschland unter dem „kleinen, schiefen Tannenbaum, der einfach scheußlich aussieht“ (Deutsche Filmakademie e.V., 2011, S. 86) und genießt ihr Baklava.

Der spielerische Umgang mit Identität und die nicht eindeutige Zuordnungen der Figuren als „typisch deutsch“ bzw. „typisch türkisch“, der transkulturelle Charakter der Figuren und des Films also, spiegeln gegenwärtige gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen in Deutschland wider. Zahlreiche internationale und mittlerweile auch deutsche Studien belegen, dass eine gelungene Integration nicht mit dem absoluten Bruch mit den Herkunftsländern einhergehen muss. Stattdessen fühlen sich türkische Einwanderer mit Deutschland verbunden und hier verwurzelt (vgl. u.a. Gostomski, 2010, S. 252), erhalten aber gleichzeitig auch soziale und kulturelle Beziehungen zur Türkei aufrecht (vgl. Römhild, 2011, o.S.). Derartige „transnationale Realitäten der Migration“ (ebd.) stellen traditionelle Vorstellung von Nation als politische, kulturelle und ethnische Einheit in Frage -

ebenso wie die Filmemacherinnen von *Almanya* es tun. Vor allem die differenzierte Ausgestaltung der Figuren der zweiten und dritten Generation sowie deren Identitätsverhandlungen wirken nicht nur der Vorstellung einer homogenen deutsch-türkischen Einwanderungsgruppe entgegen, sondern entsprechen auch einer in Deutschland gelebten Realität, in der sich gerade junge Menschen individuell und kritisch mit ihren Migrationserfahrungen und den kulturellen Traditionen ihrer Eltern auseinandersetzen (vgl. ebd.).

Schlussbetrachtungen

Mit Blick auf die überwiegend stereotype Repräsentation von türkischen Einwanderern in den Sozialdramen der Vergangenheit, wurde nun das Augenmerk auf die Figurenkonzeption zweier Komödien gelegt. Inwiefern in den Werken auf tradierte Darstellungen zurückgegriffen wird und welche Rolle die humorvolle Herangehensweise bei der Reproduktion bzw. Destruktion von Stereotypen einnimmt, wurde anhand einer vergleichenden Figurenanalyse geklärt.

Sowohl in *Vatanyolu* als auch in *Almanya* werden Einwanderer nicht als stumme Opfer, sondern als handelnde Subjekte präsentiert. Sie sind selbstbewusst in der Lage, ihre Probleme kreativ und überwiegend eigenständig zu lösen. Besonders in *Almanya* werden auf witzige Weise Alltagsthemen behandelt. Nicht das Aufeinandertreffen von stark divergierenden Wertvorstellungen, sondern von alltäglichen Verhaltensweisen wird problematisiert. Die filmischen Bilder von Migration und Migranten beider Produktionen reflektieren die jeweiligen gesellschaftlichen Zustände. In *Vatanyolu* basieren die Figurenkonzeption und der Handlungsverlauf auf eher traditionellen, geschlossenen Vorstellungen von Kultur und Identität. Mehr als zwanzig Jahre später zeigt die in Deutschland gelebte „transnationale Realität“ (Römhild, 2011, o.S.), dass sich für Migranten längst nicht mehr die Entweder-Oder-Frage stellt. Einwanderer sind stattdessen Teil der deutschen Gesellschaft ohne hierbei zwangsläufig mit allen Beziehungen zu und Traditionen von ihren Herkunftsländer brechen zu müssen. Entsprechend differenziert und flexibel gestalten sich die Figuren und deren Identitätsentwürfe in *Almanya*.

Hinsichtlich der Repräsentation türkischer bzw. deutsch-türkischer Figuren kann konstatiert werden, dass es den Filmemachern von *Vatanyolu* nicht gelingt, sich über Stereotype bezüglich türkischstämmiger Migranten hinwegzusetzen. Auf interpersoneller Ebene spiegelt sich zwar eine gewisse Vielfalt von Lebensformen und Identifikationsmöglichkeiten wieder. Die konträre und überwiegend eindimensionale Konzeption der Eltern- und Kindergeneration bestätigt jedoch die binäre Struktur von Stereotypen. In *Almanya* wiederum kann ihre Struktur angefochten werden, da die Figuren auch intrapersonell vielfältig angelegt sind und unterschiedliche kulturelle Stereotype vereinen. Somit lassen sich die Angehörigen der zweiten Generation in *Almanya* nicht mit den abgeschlossenen

Kategorien „deutsch“ oder „türkisch“ beschreiben. Inwiefern jedoch die Elternfiguren in *Almanya* die tradierten Rollen des despotischen Mannes und der unterdrückten Frau aufbrechen, wenn diese doch als Grundlage der hierzu positiv inszenierten Gegenbeispiele fungieren, bleibt offen. Sie könnten stattdessen auch als Ausnahmen deklariert werden, wodurch das Stereotyp unangetastet bleibt.

Auch bei der Darstellung der Deutschen gehen die untersuchten Filme unterschiedlich vor. In *Vatanyolu* sind die wenigen deutschen Figuren eindimensional angelegt, wobei nicht explizit auf nationale Stereotype eingegangen wird. Das Bild vom fremdenfeindlichen Deutschland kann durch die freundlich inszenierten Figuren des Lehrmeisters und Stoltzes nur teilweise gelockert werden. In *Almanya* werden Stereotype und Klischees über Deutsche humorvoll in Szene gesetzt. Sie werden überspitzt und ironisch umgekehrt dem Zuschauer vor Augen geführt. Ob generell stereotypes Denken durch das Lachen überwunden wird (vgl. Emeis & Boog, 2011, S.177), bleibt offen.

In Bezug auf Burns These, dass sich deutsch-türkische Filmemacher seit den 1990er Jahren vom Betroffenheitskino der Vergangenheit abwenden, kann *Vatanyolu* als Vorreiter dieser Entwicklung angesehen werden. Während allerdings hier noch eher zaghaft mit Selbst- und Fremdbildern umgegangen wird, werden sie in *Almanya* ironisch vorgeführt. Ebenso führt das Leben und Aufwachsen in unterschiedlichen Kulturen und Ländern in *Vatanyolu* zu Konflikten, wohingegen dies in *Almanya* letztlich weniger problematisch teils gar als Bereicherung angesehen wird.

In beiden Filmen werden Stereotype eingesetzt, um Komik zu erzeugen. Das kann zwar besonders in *Almanya* als Beleg für einen bewussten Umgang mit Fremd- und Selbstbildern und ein neues Gefühl des Selbstverständnisses deutsch-türkischer Filmemacher gedeutet werden. Dass stereotype Denkweisen durch die komische Inszenierung jedoch angefochten werden, ist dadurch nicht gewährleistet. Solange das Stereotyp lediglich reproduziert wird und eine Situation z.B. deswegen lustig erscheint, weil der sonst so despotisch auftretende Vater seine Autorität nicht durchsetzen kann (*Vatanyolu*), ist fraglich, ob es dadurch unterwandert oder vielmehr fortgeführt wird. Die komische Inszenierung von Gegenfiguren, wie im Falle der besonnenen Havva und dem aufbrausenden Yusuf, festigt eher Dichotomien.

Die so oft proklamierten Potentiale des Humors, Stereotype zu unterlaufen und kulturelle Grenzen zu überschreiten, muss im Einzelfall geprüft werden. Humor kann sicher die Aufmerksamkeit auf bisher wenig beachtete Themen lenken bzw. einen leichteren Zugang zu sonst negativ assoziierten Themen bieten. Der Grat zwischen Humor und Diskriminierung ist jedoch schmal, gerade wenn Witze über ethnische, kulturelle oder nationale Grenzen hinweg gemacht werden. Zudem zeichnen sich Humor, Satire und Ironie besonders durch ihre Doppeldeutigkeit aus. Die vom Produzenten intendierte Lesart und die letztlich vom Rezipienten

angewandte können stark voneinander abweichen. Humor muss identifiziert, Ironie und Satire verstanden werden. Das aufbrausende Verhalten von Yusuf soll zwar zum Lachen anregen, kann aber ebenso stereotypes Wissen bestätigen. Genauso muss der selbstreflexive Umgang mit Vorurteilen und Stereotypen in den witzigen Szenen von *Almanya* als solcher von den Rezipienten erkannt werden, damit er seine Wirkungspotentiale entfalten kann.

Die Analyse der beiden Falbeispiele konnte zeigen, wo Potenziale und Grenzen im humorvollen Umgang mit stereotypen Darstellungen von türkischen Migrant/innen auf der Filmebene liegen. Zugleich wird deutlich, dass es weiterhin zu erforschen gilt, wie stereotype Darstellungen von Minderheiten und Versuche diese aufzubrechen auf den Rezipienten wirken.

Bibliografie

- Allport, G. W. (1955). *The Nature of Prejudice*. Addison-Wesley Publishing: Cambridge, Mass.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso: London & New York.
- Blair, I. V.; Judd, C. M.; Sadler, M. S. & Jenkins, C. (2002). The Role of Afrocentric Features in Person Perception: Judging by Features and Categories. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 83 (1), S. 5-25.
- Burns, R. (2006). *Turkish-German Cinema: From Cultural Resistance to Transnational Cinema?* In: Clarke, D. (Hrsg.), *German Cinema Since Unification*. Continuum: London & New York, S. 127-150.
- Deutsche Filmakademie e.V. (Hrsg.) (2011). *Almanya - Willkommen in Deutschland*. Ein Drehbuch von Nesrin & Yasemin Şamdereli. Pro BUSINESS: Berlin.
- DigBib.Org: Die freie digitale Bibliothek (o.J.). Aristoteles: Poetik. URL: http://www.digbib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik, letzter Zugriff am 15.09.2013.
- Domaratius, J. (2009). Cultural Diversity Mainstreaming in Türkisch für Anfänger und Alle lieben Jimmy. In: Böttcher, C.; Kretzschmar, J. & Schubert, M. (Hrsg.), *Heimat und Fremde. Selbst-, Fremd- und Leitbilder in Film und Fernsehen*. Martin Meidenbauer: München, S. 199-214.
- Dürrenmatt, F. (1991). *Theaterprobleme (1954)*. In: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7: Essays, Gedichte. Diogenes Verlag: Zürich, S. 28-69.
- du Gay, P. (2003). Introduction. In: du Gay, P.; Hall, S.; Janes, L.; Mackay, H. & Negus, K. (Hrsg.), *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. Sage: Los Angeles, London, New Delhi, Singapore & Washington DC, S. 1-5.
- Emeis, K. & Boog, J. (2011). *Almanya* oder Deutschland revisited: Der Culture Clash im deutsch-türkischen Kino - 50 Jahre später. In: Ozil, Ş.; Hofmann, M. & Dayıoğlu-Yücel, Y. (Hrsg.), *50 Jahre Arbeitsmigration in Deutschland. Türkisch-deutsche Studien. Jahrbuch 2011*. V&R unipress: Göttingen, S. 165-181.
- Engels, J. (2011), „Dankbar für die Debatte“. (online verfügbar unter: http://www.welt.de/print/welt_kompakt/kultur/article127446660/Dankbar-fuer-die-Debatte.html, Zugriff am 07.10.2011).
- Farzanefer, A. (2005). *Kino des Orient. Stimmen aus einer Region*. Schüren: Marburg.
- Faulstich, W. (2008). *Grundkurs Filmanalyse*. Wilhelm Fink: München.
- Filmverlag der Autoren (o.J.). *Presseheft Vatanyolu die Heimreise*. o.V.: München.
- Freud, S. (2009). *Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewussten. Der Humor*. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main.

- Geib, R. & Köhler, M. (2000). Der andere Blick – Deutsch-Türkische Filmemacher verändern das Kino. In: TV- und Kameramann, Nr. 12, S. 86-99.
- Geißler, R. (2000). Bessere Präsentation durch bessere Repräsentation. Anmerkungen zur medialen Integration von ethnischen Minderheiten. In: Schatz, H.; Holtz-Bacha, C. & Nieland, J.-U. (Hrsg.), Migranten und Medien. Neue Herausforderungen an die Integrationsfunktion von Presse und Rund- funk. Westdeutscher Verlag: Wiesbaden, S. 129-146.
- Gostomski, C. B. von (2010). Fortschritte der Integration. Zur Situation der fünf größten in Deutschland lebenden Ausländergruppen. Bundesamt für Migration und Flüchtlinge: Nürnberg (online verfügbar unter: http://www.bamf.de/SharedDocs/Anlagen/DE/Publikationen/Forschungsberichte/fbo8-fortschritte-der-integration.pdf;jsessionid=98ADE01013E298621505760B72D90C78.1_cid241?__blob=publicationFile, Zugriff am 15.09.2013).
- Göktürk, D. (2000). Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele. In: Chiellino, C. (Hrsg.), Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Metzler: Stuttgart & Weimar, S. 329-347.
- Groth, S. (2003). Bilder von Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film. Tectum Verlag: Marburg.
- Haake, M. & Gulz, A. (2008). Visual Stereotypes and Virtual Pedagogical Agents. In: Educational Technology & Society 11 (4), S. 1-15.
- Hall, S. (2011a). Introduction. In: Hall, S. (Hrsg.), Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Sage: Los Angeles, London, New Delhi, Singapore & Washington DC, S. 1-13.
- Hall, S. (2011b). The Spectacle of the „Other“ In: Hall, S. (Hrsg.), Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Sage: Los Angeles, London, New Delhi, Singapore & Washington DC, S. 223-279.
- Hall, S. (2002a). Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht. In: Hall, S. (Hrsg.), Rassismus und kulturelle Identität. Argument Verlag: Hamburg, S.137-179.
- Hall, S. (2002b). Die Frage der kulturellen Identität. In: Hall, S. (Hrsg.), Rassismus und kulturelle Identität. Argument Verlag: Hamburg, S. 188-222.
- Hall, S. (1990). The Whites of their Eyes. Racist Ideologies and the Media. In: Alvaradom M. & Thompson, J. O. (Hrsg.), The Media Reader. British Film Institute: London, S. 7-23.
- Hickethier, K. (1995). Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen. In: Krapf, E. (Hrsg.), „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Schüren: Marburg, S. 21-40.
- Jäger, M. & Jäger, S. (1993). Verstrickungen – Der rassistische Diskurs und seine Bedeutungen für den politischen Gesamtdiskurs in der Bundesrepublik Deutschland. In: Jäger, S. & Link, J. (Hrsg.), Die vierte Gewalt. Rassismus in den Medien. Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung (Diss.): Duisburg, S. 49-79.
- Kahraman. B. & Knoblich, G. (2000). „Stechen statt Sprechen“: Valenz und Aktivierbarkeit von Stereotypen über Türken. In: Zeitschrift für Sozialpsychologie 31(1), S. 31-43.
- Lippmann, W. (1964). Die öffentliche Meinung. Rütten + Loening Verlag: München.
- Lutz, H. (1995). Ist Kultur Schicksal? Über die gesellschaftliche Konstruktion von Kultur und Migration. In: Krapf, E. (Hrsg.), „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Schüren: Marburg, S. 77-97.
- Meier-Braun, K.-H. (2002). Deutschland, Einwanderungsland. Suhrkamp: Frankfurt am Main.
- Meyer, F. (2011): „Miteinander übereinander lachen“ (online verfügbar unter: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1386399/>, Zugriff am 10.12.2011).
- Mikos, L. (2003). Film- und Fernsehanalyse. UVK Verlagsgesellschaft: Konstanz.
- Neubauer, J. (2011). Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridan Zaimoğlu.: Verlag Königshausen & Neumann GmbH: Würzburg.

- Online-Lexikon Literaturwissenschaft (2008). Dramenanalyse: Tragödie. URL: http://www.literaturkritik.de/public/online_abo/online_lexikon.php?option=item&task=show&id=1083, Zugriff am 19.09.2013.
- Park, J. H.; Gabbadon, N. G. & Chernin, A. R. (2006). Naturalizing Racial Differences through Comedy: Asian, Black and White Views on Racial Stereotypes in Rush Hour 2. In: *Journal of Communication* 56(1), S. 157-177.
- Polat, Ü. (1997). Soziale und kulturelle Identität türkischer Migranten der zweiten Generation in Deutschland. Verlag Dr. Kovač: Hamburg.
- Quasthoff, U. (1989). Ethnozentrische Verarbeitung von Informationen: Zur Ambivalenz der Funktionen von Stereotypen in der interkulturellen Kommunikation. In: Matusche, P. (Hrsg.), *Wie verstehen wir Fremdes? Aspekte zur Klärung von Verstehensprozessen. Dokumentation eines Werkstattgesprächs des Goethe-Instituts München vom 24.-26. November 1988.* iudicium-Verlag: München, S. 37-62.
- Quasthoff, U. (1973). Soziales Vorurteil und Kommunikation. Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps. Ein interdisziplinärer Versuch im Bereich von Linguistik, Sozialwissenschaft und Psychologie. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main.
- Reckwitz, A. (2004). Die Kontingenzperspektive der „Kultur“. *Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm.* In: Jaeger, F. & Rüssen, J. (Hrsg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 3. Themen und Tendenzen.* Metzler: Stuttgart, S. 1-20.
- Reiff, G. (2006). Identitätskonstruktionen in Deutschland lebender Türken der 2. Generation. *ibidem-Verlag: Stuttgart.*
- Reinecke, S. (1995). Projektive Übermalung. Zum Bild des Ausländers im deutschen Film. In: Krapf, E. (Hrsg.), *„Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film.* Schüren: Marburg, S. 9-19.
- Rendi, G. (2006). Kanak Sprak? German-Turkish woman filmmakers. In: *gfl-journal*, Nr. 3, S. 78-93 (online verfügbar unter: <http://www.gfl-journal.de/3-2006/rendi.pdf>, Zugriff am 17.09.2013).
- Rings, G. (2008). Blurring or Shifting Boundaries? Concepts of Culture in Turkish-German Migrant Cinema. In: *gfl-journal*, Nr. 1, S. 6-39 (online verfügbar unter: <http://www.gfl-journal.de/1-2008/rings.pdf>, Zugriff am 15.09.2013).
- Römhild, R. (2011). Transnationale Migration und soziokulturelle Transformation: Die Kosmopolitisierung der Gesellschaft. URL: http://www.migration-boell.de/web/migration/46_2846.asp, Zugriff am 16.09.2013.
- Sackmann, R.; Schultz, T.; Prümm, K. & Peters B. (2005). *Kollektive Identitäten: Selbstverortungen türkischer MigrantInnen und ihrer Kinder.* Peter Lang GmbH: Frankfurt am Main.
- Sanke, P. (1994). Der bundesdeutsche Kinofilm der 80er Jahre. Unter besonderer Berücksichtigung seines thematischen, topographischen und chronikalischen Realitätsverhältnisses. PDF-Version, 2006. URL: http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=981213030&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=981213_030.pdf, Zugriff am 17.09.2013.
- Schäfer, S. (1996). *Komik in Kultur und Kontext.* iudicium-Verlag: München.
- Schweinitz, J. (2006). *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses.* Akademie Verlag: Berlin.
- Schweinitz, J. (1985). Unterhaltungsfilm und populäre Stereotypen. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 26(2), S. 5-26.
- Secor, P. F. & Backman, C. W. (1997). *Sozialpsychologie.* Verlag Dietmar Klotz: Eschborn.
- Seifert, W. (2012). *Migrations- und Integrationspolitik.* URL: <http://www.bpb.de/politik/grundfragen/deutsche-verhaeltnisse-eine-sozialkunde/138018/migrations-und-integrationspolitik>, Zugriff am 17.09.2013.
- Simon, B. & Brown, R. (2000). Perceived Intragroup Homogeneity in Minority-Majority-Context. In: Stangor, C. (Hrsg.), *Stereotypes and Prejudice Edward Brothers: Essential Readings.* Ann Arbor, S. 326-337.
- Straub, J. (1998). Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In:

- Assmann, A. & Friese, H. (Hrsg.), *Identitäten* (= Erinnerungen, Geschichte, Identität, 3). Suhrkamp Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, S. 73-104.
- Tajfel, H. & Turner, J. C. (1986). *The Social Identity Theory of Intergroup Behavior*. In: Worchel, S. & Austin, W. G. (Hrsg.), *Psychology of Intergroup Relations* Nelson-Hall: Chicago, S. 7-24.
- Valentin, G. (2009). *Vorzeigefigur oder Stereotyp – Über die visuelle Gestaltung von Charakteren*. In: Geier, R. & Meyer, P. (Hrsg.), *Medienbilder – Bildermedien*. Tagungsband zu den 4. Studentischen Medientagen Chemnitz. Universitätsverlag Chemnitz: Chemnitz, S. 69-84.
- Vorderer, P. (1998). *Unterhaltung durch Fernsehen: Welche Rolle spielen parasoziale Beziehungen zwischen Zuschauern und Fernsehakteuren*. In: Roters, G.; Klinger, W. & Zöllner, O. (Hrsg.), *Fernsehforschung in Deutschland: Themen, Akteure, Methoden*. Nomos: Baden-Baden, S. 689-707.
- Weiss, H. (2002). *Ethnische Stereotype und Ausländerklischees. Formen und Ursachen der Fremdwahrnehmung*. In: Liebhart, K.; Menasse, E. & Steinert, H. (Hrsg.), *Fremdbilder – Feindbilder – Zerrbilder: Zur Wahrnehmung und diskursiven Konstruktion des Fremden*. Drava: Klagenfurt, S. 17-37.
- Yahn-Heckmann, L. (2006). *Negotiation Identities: Media Representation of Different Generations of Turkish Migrants in Germany*. In: Kandiyoti, D. & Saktanber, A. (Hrsg.), *Fragments of Culture. The Everyday of Modern Turkey*. I.B. Tauris: London & New York, S. 308-321.
- Yeşilada, K. E. (2008). *Turkish-German Screen Power – The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film*. In: *gfl-journal*. Nr. 01/08. S. 73-99 (online verfügbar unter: <http://www.gfl-journal.de/1-2008/yesilada.pdf>, Zugriff am 03.01.2012).

Autorin

Ulrike Irrgang (M.A.) absolvierte ihr Masterstudium der Kommunikationswissenschaft an der Universität Erfurt, wo sie auch im Bachelorprogramm studierte. In ihrer B.A.-Abschlussarbeit erforschte sie gemeinsam mit sechs weiteren Kommiliton/innen die Repräsentations- und Kommunikationsmöglichkeiten von Muslimen in der deutschsprachigen Blogosphäre. In ihrer M.A.-Arbeit mit dem Titel „Migrationserfahrungen in der Komödie. Eine vergleichende Filmanalyse von Vatanyolu - Die Heimreise (1987/88) und Almanya - Willkommen in Deutschland (2011)“ setzte sie sich mit der Verhandlung von Kultur und kultureller Identität sowie stereotypen Darstellungen von Migrant/innen und Migrationserfahrungen auseinander. Derzeit arbeitet sie im Bereich der Medienpädagogik und der politischen Bildungsarbeit bei Radio F.R.E.I., einem nicht-kommerziellen Lokalsender, und betätigt sich zudem ehrenamtlich in einer internationalen Nachrichtenredaktion.

Email: uli.irrgang@radio-frei.de