

Ömer Alkın

## 1.1 „Getürkte Bilder“ ohne deutsch-türkisches Kino?

Mitte der 1990er Jahre bringen Ernst Karpf, Doron Kiesel und Karsten Visarius einen Sammelband zum Thema der „Inszenierung von Fremden im [deutschen] Film“ (so der Untertitel ihres Buchs) heraus. Der Haupttitel des Bandes der drei Herausgeber\_innen ist „Getürkte Bilder“, der die Doppelheit von ethnischem Rekurs (Türke) und Wink auf die Unzuverlässigkeit des Visuellen (die Bilder sind getürkt, also getäuscht, gefälscht) ausdrückt (Karpf et al. 1995). Die Autor\_innen spielen so unmittelbar auf den türkisch-migrantischen Kontext der darin verhandelten Filme an sowie auf den ambivalenten Status, den Bilder über Fremde stets innehaben: als Bilder, die über das „Wirkliche“ hinwegtäuschen können. Doch trotz dieses Bezugs auf das Türkische im deutschen Filmkontext wird ihr Band zu einer Zeit publiziert, in der es noch keinen dezidierten Begriff für das deutsch-türkische<sup>1</sup> Kino gibt: dasjenige Kino also, das seit der Jahrtausendwende Kino, Fernsehen und andere Bildschirme immer wieder mit Themen zur türkisch-deutschen Migration heimsucht und bereichert. Thematisiert werden in dem Band der Herausgeber\_innen vornehmlich Filme wie Rainer Werner Fassbinders *Angst essen Seele auf* (1974), Helma Sanders-Brahms' *Shirins Hochzeit* (1976) und Hark Bohms *Yasemin* (1988). Die Argumentationen einiger der Autor\_innen des Bandes weist den untersuchten Filmen – und hier eher den Filmen der beiden Letztgenannten – tendenziell die Eigenschaft zu, eine kulturelle Differenz von türkischer und

---

1 Im englischsprachigen Raum wird das Genre „Turkish-German Cinema“ und folglich türkisch-deutsches Kino genannt. Der vorliegende Band greift im Hinblick auf Diskursanknüpfungen auf die im deutschsprachigen Raum geläufige Variante „deutsch-türkisch“ zurück.

deutscher Kultur zu reproduzieren, die dem Türkischen stereotype Eigenschaften zuschreibe (vgl. Kühn 1995, S. 41–52; Visarius 1995; Reinecke 1995). Zudem werde das Fremde oft auch mit einer gut gemeinten Solidarisierung zugunsten einer Betroffenheitsperspektive domestiziert und/oder viktimisiert (vgl. Hicketier 1995; Brauerhoch 1995). Schon damals kritisierten die Beiträger\_innen von Karpfs et al. Sammelband also die filmischen Darstellungen der Migrant\_innen als stumme, bemitleidenswerte und einer archaischen Kultur angehörende „Gastarbeiter\_innen“ oder „Ausländer\_innen“. Folglich wird evaluiert, dass die Migrant\_innen in der gesellschaftlichen Vorstellung durch solche Filme, die Georg Seeßlen mit dem Begriff „Kino der Fremdheit“ (2002) auf den Punkt bringt, allenfalls als ohnmächtige und rückständig-kulturalisierte Subjekte auftauchen können. Die Autor\_innen nehmen so jene repräsentationskritischen Analysen an den Filmen vorweg, die auch heute noch den wissenschaftlichen Diskurs um das deutsch-türkische Kino bestimmen (Turan hier im Band; Schaffer 2008, S. 51–71; Göktürk 2000; Ezli 2009; Frietsch 2008 uvm.).

Doch was zur Zeit der Veröffentlichung des Bandes durch Karpf et al. noch nicht vorherzusehen war, waren jene umfassenden Entwicklungen, in denen sich das Kino *über* die Migrant\_innen zu einem Kino *der* Migrant\_innen wandeln sollte, in denen sie also selbst ihre Repräsentationen und Geschichten filmisch umsetzten – und das mit einigem künstlerischen wie kommerziellen Erfolg. Den für die Migrant\_innen und ihre Repräsentationen emanzipatorische Entwicklungsgeschichte erkennt der wissenschaftliche Diskurs im Übrigen größtenteils als solchen an (vgl. Yeşilada 2008; Görling 2007; Halle 2009; Berghahn 2011, S. 240 f.; Hake 2012; Ezli 2009; Burns 2006; Burns 2007; Burns 2013 uvm.). Doch woher rührt die euphorische Haltung der Kulturwissenschaftler\_innen zum neuen deutsch-türkischen Kino zur Jahrtausendwende? Ersehen sie den Wandel allein an der Selbstbestimmtheit der Migrant\_innen, die ihre eigenen Repräsentationen verwirklichen?

---

## 1.2 Das „Wandelnarrativ“ des deutsch-türkischen Films in den Wissenschaften

Das Wandelnarrativ gründet auf eben jener Analyse einer Umbruchphase, die den Wandel in den filmischen Realisierungen in Deutschland in den 1990ern verortet. Zu dieser Zeit seien in Deutschland Filme entstanden, in denen die Migrant\_innen selbst als Akteur\_innen „vor und hinter der Kamera“ auftreten würden. Es seien dadurch solche Filme in Kino und Fernsehen entstanden, die essentialisierende Verhandlungen von Ethnizität und Identität teils subversiv unterwandert hätten (manchmal auch reproduziert) – so wie beispielsweise Kutluğ Atamans *Lola* +

*Bilidikid* (1998), ein queer-migrantisches Drama, das die Liebe zweier Migrant\_innen in Berlin und in dieser doppelt minoritären Position seiner Figuren *andere* Geschichten erzählt. Doch Ataman ist nur einer von vielen weiteren Regisseur\_innen, die ihre eigene Sicht auf das türkisch-deutsche Leben filmisch umsetzen: Ayşe Polat, Yüksel Yavuz, Thomas Arslan, Hussi Kutlucan u.a. realisierten ab den 1990ern ihre eigenen filmischen Narrative vom gesellschaftlichen Zusammenleben in Deutschland. Seeßlen verortet diese Filme zur Jahrtausendwende als „Kino der *Métissage*“, also als Kino der kulturellen „Vermischung“. Auch wenn er es einem Zustand der Prekarität ausgesetzt sieht, bedroht davon, ständig in kulturelle Statiken umzukippen, wieder zurück in ein „Kino der Fremdheit“ oder in ein Klischeekino krimineller Migrant\_innen – Seeßlens Hoffnung, die er in die Filme der Jahrtausendwende setzt, bleibt erhalten:

„Bevor es ein Kino der *Metissage* gibt, gibt es ein Kino der Fremdheit und der Emigration, ein Kino der Geschichte von radikaler Einsamkeit und von radikaler Verzweigung. [...] So wie das *cinema beure* in Frankreich, und die Filme von Hanif Kureishi in England, erlebte das Kino der dritten Generation mit einer Verzögerung von einem Jahrzehnt in den neunziger Jahren auch in Deutschland eine Blüte. Dabei vernetzten sich die Filmemacher und Filmemacherinnen miteinander. So gelang es einer Reihe von Filmen, auch in der Mainstream-Kinokultur Aufmerksamkeit zu erringen. [...] Das Kino der *Metissage* fragt nach der Geschichte der Migration, fragt dann nach den einzelnen Geschichten, nach den Biografien, die nicht mehr als Gleichnisse und nicht mehr als moralische Parabeln erhalten müssen, wie in den gut gemeinten Filmen, sondern ihr Recht als unvergleichliche Lebenswege beanspruchen. Das Kino der *Metissage* fragt nach den Bedingungen des Lebens in zwei Kulturen im Ghetto der *Metissage* (oder, so einzelne Filme, in der Boheme – und warum nicht?). Aber ganz nebenbei fragt es auch nach der Zukunft des Zusammenlebens. Nach den Bedingungen von Freiheit“ (Seeßlen 2002, o. S.).

Als Fatih Akin mit *Gegen die Wand* 2004 den Europäischen Filmpreis und den Goldenen Bären auf der Berlinale gewinnt, scheint ein Höhepunkt der filmischen Auseinandersetzung um die türkische Diaspora in Deutschland erreicht zu sein. Dabei vereinnahmten die Medien und Politik aus beiden nationalen Zusammenhängen den Erfolg des talentierten Filmemachers für sich (vgl. Tunç Cox 2012; Ha 2010, S. 251). Als Akin 2007 mit *Auf der anderen Seite* (2007) den zweiten Film seiner Liebe, Tod und Teufel-Trilogie realisiert und mit ihm auf Cannes den *prix du jury oecuménique* und *prix de scénario* einheimst, ist mit dem über mehrere zusammenlaufende Plotstränge und komplex erzählten Film auch die wissenschaftliche Community zunehmend fasziniert von den Vorgängen, die die migrantischen Filmemacher\_innen mit ihren Filmen auslösen. Sowohl die ästhetischen als auch die inhaltlichen Leistungen von Akins Filmen und derer zahlreicher anderer Fil-

memacher\_innen eröffnen Analysematerial für Kulturwissenschaftler\_innen, die an Themenstellungen von Migration sowie Trans- und Interkulturalität interessiert sind. Die Filme, die transnationale Zusammenhänge thematisieren, scheinen als Reflexionsmaterial für Thesen der Transkulturalitätstheorie und dazugehöriger auch postkolonialer, subversiver Konzepte (Dritter Raum, Hybridität, Transdifferenz etc.) *par excellence* zu dienen. Fatih Akins Film *Auf der anderen Seite* widmet Özkan Ezli gar einen gesamten deutschsprachigen Sammelband (Ezli 2010), der die Ergebnisse einer aus 2008 hervorgegangenen Tagung aufgreift. Für Ezli bringt dieser Film gar eine neue Dimension um den Diskurs des deutsch-türkischen Kinos ein:

„Vielmehr hat sich spätestens mit *Auf der anderen Seite* (2007), auch wenn der Film topographisch zwischen Deutschland und Türkei spielt, Fatih Akins Kino vom deutsch-türkischen Konnex' gelöst und ist nun als internationales und globales Kino zu verhandeln. An die Stelle der interkulturellen Kompetenz rückt die kulturelle Kompetenz, die nicht mehr allein deutsch-türkische Geschichten erzählt, sondern zugleich auch transnationale und transkulturelle“ (Ezli 2009, S. 211).

Ausgehend von einem nahezu durchweg anerkannten Diskurs lässt sich sagen: Das deutsch-türkische Kino findet seine ersten Ableger in den gesellschaftskritischen Filmen des Neuen Deutschen Films und in einigen Filmen aus der Türkei, setzt sich fort in den Integrationsfilmen der 1980er, geht über in die 1990er, also in jene Jahre, in denen die Filmemacher\_innen selbst zu Regisseur\_innen werden, die vor allem auch Identitätsdiskurse mit ihren anderen und einfallsreichen Filmen spielerisch verhandeln (vgl. Göktürk 2000), und findet seinen (künstlerischen) Höhepunkt in den Filmen Fatih Akins (Ezli 2009) und einiger anderer Regisseur\_innen wie denen der Berliner Schule (Thomas Arslan; vgl. dazu Abel 2013). Diese Wandelgeschichte lässt sich bis zuletzt noch durch die These zuspitzen, dass das Thema der Migration für viele Migrant\_innen im Zeitalter des Postmigrantischen selbst keine Rolle mehr spielt (vgl. Heidenreich 2015) und dass das die vornehmlich bespielten Genres migrantischer Subjekte in Deutschland unabhängig von einer Migrationsthematik geworden sind (vgl. Hake und Mennel 2012).

So oder so ähnlich beschreiben also die unzähligen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen seit den 2000er Jahren eine mögliche filmhistorische Entwicklungslinie des deutsch-türkischen Kinos, die hier kurz zu rekapitulieren versucht wurde. Doch einiges bleibt in diesem Wandelnarrativ unterschlagen und unerwähnt und mit nicht minderen Folgen.

### 1.3 Die Probleme des „Wandelnarrativs“

Zuletzt noch hat Nanna Heidenreich diese Form der Geschichtsschreibung des deutsch-türkischen Kinos aus einer postkolonialen Perspektive kritisiert, nicht ohne die ethnisierende und damit auch rassialisierende Charakteristik des Labels „deutsch-türkisch“ unartikuliert zu lassen:

„Die Forschung ist sich heute weitgehend einig, dass die deutschen ‚Problemfilme‘ der 1970er und 1980er Jahre (Teils auch der 1990er) mit ihrem ‚humanistisch-pädagogischen Impuls‘ und ihrer ‚subnationalen Mitleidskultur‘ als ‚überholt‘ gelten können und durch ein neues ‚Kino der Métissage‘, des ‚wechselseitigen Grenzverkehrs‘, der Vielfalt, der Souveränität, der Normalität und der Kontinuität ersetzt worden sei. Diese Lesart beinhaltet jedoch eine problematische Fortschrittslogik, die die konservativen (konservierenden) Elemente dieses Kinos – das nicht umsonst auch als neues Heimatkino auf den Plan tritt – nicht zu erfassen vermag, zumal ein Großteil dieses Kinos mit dem Label ‚türkisch-deutsch‘ zu einem beschreibbaren, einem ‚ethnisch‘ zuschreibbaren Korpus verdichtet wird“ (Heidenreich 2015, S. 19).

Diese „Fortschrittslogik konserviert aber nicht nur die konservativen Elemente“, sondern, so meine Erweiterung dieser Argumentation, sie wird an sich brüchig, wenn man ein filmhistorisch sensibles Verständnis des deutsch-türkischen Kinos anlegt, das die filmische Verhandlung migrantischer Themen als immer zu entdeckendes, unabschließbares und heterogenes Feld betrachtet. Denn im Hinblick auf aktuelle Filme wie *Die Fremde* (2010) oder *Mevsim Çiçek Açtı* (2012) sind weder Betroffenheitsfilme, die die Migrant\_innen orientalisieren und viktimisieren, verschwunden (vgl. Alkın 2015a; Alkın 2016), noch entspricht ein Wandel der Repräsentationen von integrierten Migrant\_innen einer vorgängigen Wirklichkeit von transkulturellen Subjekten der zweiten, dritten und vierten Generation. Die Geschichte der Migration ist viel komplexer: sie hat ihre eigenen Dynamiken und kann als solche teleologische Fortschrittsgeschichte nur um den Preis einer Ausblendung unzähliger auch minoritärer, insbesondere auch gattungsdivergenter audiovisueller Verhandlungsformen in Kauf genommen werden. Doch woher kommt diese recht binäre und dichotomische Emanzipationsgeschichte des deutsch-türkischen Kinos? Warum reproduziert sie sich bis heute immer wieder?

Ihren Ausgang nimmt diese Geschichte vom Wandel der deutsch-türkischen Filmgeschichte ganz besonders in den Schriften der Germanistin Deniz Göktürk. Ihr vielfach zitierter Text „Transnationale Rollenspiele oder subnationale Mitleidskultur“ (2000) argumentierte aus just der hier schon geäußerten repräsentationskritischen Perspektive für eine Form des Migrationskinos, das sich vornehmlich durch Reflexion und Humor und auch als *world cinema* auszeichnen möge (2000,

S. 333). Als gelungene Ableger\_innen eines solchen Kinos ersieht sie z. B. Hus-si Kutlucans *Ich Chef, Du Turnschuh* (1998) und Sinan Çetins *Berlin in Berlin* (1993). Mit Blick auf die Ethnokomödien der letzten Jahre in Deutschland scheint sich Gökürks Hoffnung realisiert: *3 Türken und ein Baby* (2015), *Einmal Hans mit scharfer Soße* (2015), *300 Worte Deutsch* (2015), *Krüger aus Almanya* (2015), *Der Hodscha und Frau Piepenkötter* (2015), *Macho Man* (2015) sind die Filme, die 2015 auf Kino- und Fernsehleinwänden ihr Publikum mit spielerischen Identitätsdiskursen um Ethnizität und Geschlechterbilder unterhalten und in der Gesellschaft solche Bilder von Migrant\_innen zirkulieren lassen sollen, die sie als selbstverständlichen Teil der Gesellschaft zeigen.<sup>2</sup> Das deutsch-türkische Kino steht mit solchen Filmen, aber auch schon seit Längerem und insbesondere im Hinblick auf die Erzeugungsfähigkeit filmischer Diskurse in einem Möglichkeitsraum, dessen Matrix durch ein Konzept und einer Ideologie von Integrations- wie Identitätspolitik aufgespannt ist, der nicht minder folgenreich ist, denn:

Wie verhalten sich integrationspolitisch angelegte Komödien zu gesellschaftlichen rassistischen Dynamiken, die die anti-rassistische Migrations- und Bildungsforschung sowie Politikwissenschaft seit Jahrzehnten aufzuarbeiten und herauszustellen versuchen? Deutet das Missverhältnis zwischen der vornehmlich gewordenen Repräsentation von transkulturellen Subjekten in den filmischen Integrationskomödien im Verhältnis zu jenen, zumeist unsichtbaren rassistischen Dynamiken nicht auf eine Verkennung des ästhetisch-künstlerischen Potentials des Films hin, das über seine Repräsentationsfunktion hinausgeht (vgl. Alkın 2016)?

Unerwähnt bleibt in dem Wandelnarrativ des deutsch-türkischen Kinos samt „Fortschrittslogik“ ein Aspekt, der die Herausgabe des vorliegenden Sammelbands maßgeblich motiviert: dass sich nämlich die wissenschaftliche Auseinandersetzung zum Genre des deutsch-türkischen Films seit Jahren weniger im deutschsprachigen als vielmehr in der anderweitig internationalen Community abspielt. Sieht man vom Aufsatzband Özkan Ezlis (2010) zu Fatih Akins *Auf der anderen Seite* ab, hat es seit Ernst Karpfs et al. Publikation im Jahre 1995 und damit seit mehr als zwanzig Jahren keine deutschsprachige Herausgabe mehr gegeben, die sich dezidiert dem Genre der migrantischen Filmkultur in Deutschland widmet. Die englischsprachige wissenschaftliche Auseinandersetzung zum transnationalen Genre des deutsch-türkischen Kinos aus den Vereinigten Staaten, Großbritannien und gar der Türkei hat demgegenüber bislang einige dezidierte Herausgaben verantwortet (vgl. Hake und Mennel 2012; Berghahn 2009; Karanfil und Şavk 2013).

Mit dem Hinweis nach einem Fehlen eines Sammelbands im deutschsprachigen Raum soll keineswegs einer deutschsprachigen-nationalistischen Wissenschafts-

2 Siehe dazu auch Interview mit Claudia Tronnier in diesem Band.

kultur „der Hof gemacht“ werden, schon gar nicht, wenn es sich um ein transnationales Forschungssubjekt wie den deutsch-türkischen Film handelt – und die wissenschaftliche Beschäftigung zunehmend als transnational vernetzte und kooperierende Bewegungskultur auftritt. Zu fragen bleibt jedoch, weshalb eine editorische Auseinandersetzung aus Deutschland dezidiert zum deutsch-türkischen Kino bislang ausblieb, wenn der Schauplatz der Filme und der Aktionsraum der Akteur\_innen doch vornehmlich in Deutschland verortet ist. Dennoch lassen zwei aktuelle Forschungsprojekte im deutschsprachigen Raum aufhorchen: Zum einen beschäftigt sich an der Universität Hamburg ein von der Stiftung Mercator gefördertes und von Ortrud Gutjahr angeleitetes Forschungsprojekt mit der „Geteilte[n] Erfahrung Migration im deutsch-türkischen und türkischen Film“. Darin werden

„[...] deutsch-türkische und türkische Filme zum Thema Migration und Remigration aus einem Fundus von über 500 Produktionen [untersucht]. Leitend ist die Frage, inwieweit und mit welchen filmischen Inszenierungsstrategien es gelingt, die Zuschauer in ein emotionales Miterleben hineinzuführen und so das Interesse an Migrationsphänomenen zu wecken oder gar die Identifikation mit der jeweils ‚anderen Seite‘ zu unterstützen“ (Stiftung Mercator oJ).

Ein weiteres Projekt ist an der Freien Universität Berlin situiert. Das Teilprojekt „Migrantenmelodramen und Einwanderungskomödien: Medienformate deutsch-türkischer Gemeinschaftsgefühle“ des Sonderforschungsbereichs „Affective Societies“ untersucht am Seminar für Filmwissenschaft

„aus medienwissenschaftlicher Perspektive, wie audiovisuelle Medienangebote Formen des deutsch-türkischen Zusammenlebens in ihrem Gelingen und Scheitern inszenieren. Diese Medienangebote werden als taktische Aneignungen dominanter Formen westlicher Unterhaltungskultur analysiert. Die Frage lautet, in welchem Verhältnis diese Angebote zu Prozessen deutsch-türkischer Gemeinschaftsbildung stehen, und welche Funktion ihnen in solchen Prozessen zukommt“ (Freie Universität Berlin oJ).<sup>3</sup>

Es scheint sich bei den Kulturwissenschaftler\_innen in Deutschland im Hinblick auf das deutsch-türkische Kino also langsam etwas zu bewegen. Aber auch auf filmpraktischer Ebene ist eine neue erfolgreiche Reihe von Filmen und Talenten sichtbar geworden, die aufhorchen lässt: Kaan Müjdeci, ein Berliner Regisseur, der in der Türkei das anatolische Dorfdrama *Sivas* (2015) gedreht hat, gewinnt bei den Filmfestspielen von Venedig 2015 den Spezialpreis der Jury; İlker Çatak ge-

3 Projektmitarbeiter Hauke Lehmann ist im Band mit einem Beitrag vertreten.

winnt mit seinem Kurzfilm *Sadakat* (2014) über die innenpolitische Lage der Türkei am Beispiel der Loyalitätsfrage in einer Istanbuler Ehe den Studenten-Oscar; Til Schweiger produziert den Mystery-Liebesfilm-Blockbuster *8 Sekunden* (2015) unter der Regie von Ömer Faruk Sorak; Kadir Sözen, einer der deutsch-türkischen Regisseure erster Stunde, dreht 2015 mit *Von glücklichen Schafen* ein Drama, das die Geschichte zwischen einer allein erziehenden, sich prostituierenden deutsch-türkischen Mutter und ihrem Sohn erzählt; das Pferdedrama *Hördur* (2015) von Ekrem Ergün zeigt uns die Deutsch-Türkin Aylin als Protagonistin einer jugendlichen Selbstfindungsgeschichte; der österreichisch-kurdische Filmemacher Umut Dağ dreht mit *Risse im Beton* (2014) seinen zweiten preisgekrönten Langfilm über die Story eines Rappers und der deutsch-kurdische Filmemacher Hüseyin Tabak realisiert sein leise-poetisches Drama *Deine Schönheit ist nichts wert* (2014), das ebenfalls von der österreichischen Kritik gelobt und mit Filmpreisen überhäuft wird; ganz zu schweigen von einer immensen Vielzahl von Kurzfilmen angehender Regisseur\_innen.

Ein Sammelband, der sich dem deutsch-türkischen Kino widmet, könnte also auf jene neuen Entwicklungen und die zahlreichen Regisseur\_innen und Filme als Forschungssubjekt zurückgreifen und diese verhandeln. Der vorliegende Sammelband schlägt allerdings eine andere Richtung ein, die man in Anlehnung an Foucaults Konzepte eher genealogisch-archivisch nennen könnte. Dieses Vorgehen soll im Folgenden an der Beschreibung der einzelnen Beiträge und in Rückbindung an eine Perspektive, die das deutsch-türkische Kino zu großen Teilen als noch zu entdeckendes Forschungssubjekt versteht, entfaltet werden.

---

## 1.4 Vermessungen

Die erste Sektion lässt sich vor dem Hintergrund der Folge des Wandelnarrativs zum deutsch-türkischen Kino verorten. Die Folge der permanenten Reproduktion des Narrativs liegt nämlich u. a. darin, dass die mit ihm einhergehenden Kategorisierungen bestehender Filme ein Denken des gesamten Feldes transnationaler türkisch-deutscher Filmkultur in Klassifikationen begünstigt: Es entsteht der Eindruck, als seien in den 1970er und 80er Jahren ausschließlich Betroffenheit vermittelnde Gastarbeiter\_innenfilme oder ein Mitleidskino entstanden. Dass dem so nicht ist, zeigt sich an dem Eurozentrismus und der oftmals mangelnden filmhistorischen Kontextualisierung, die die Diskurse um das deutsch-türkische Kino durchziehen: Nicht eine einzige deutsch- oder englischsprachige Monographie besteht beispielsweise bislang zu den türkischen Filmen zur türkisch-deutschen Migration (Stand: August 2016), obwohl mit über 300 hauptsächlich kommerziell



hergestellten Filmen pro Jahr das türkische Kino seine produktivste Phase in jenen 1960er und 70ern hatte, in der die Arbeitsmigration einsetzte – eine filmhistorische Phase, die unter der Bezeichnung Yeşilçam-Kino als Teil türkischer Populärkultur zu betrachten ist (vgl. Tümay Arslan 2008, S. 35 ff.).

Dass sich in dieser produktiven Zeit durchaus einige nennenswerte Filme den Migrant\_innen widmen, zeigt sich an dem gemeinsamen Beitrag von Tunçay Kulaoglu und Martina Priessner. Darin untersuchen die Autor\_innen, die mit ihrer publizistischen Praxis schon Ende der 1990er ein historisch umfassendes Verständnis des deutsch-türkischen Kinos anlegen, Motive der Migration im Yeşilçam-Kino und in der Umbruchsphase des deutsch-türkischen Kinos in Deutschland um die Jahrtausendwende. Mit ihrem Verfahren, Momente in Filmen zu beschreiben, die die einzelnen Ereignissegmente der Migration (Aufbruch, Reise, Rückkehr) spezifisch verhandeln, können sie nachweisen, dass in unzähligen Filmen weniger Zugehörigkeits- und Identitätsfragen als vielmehr die Reiseformen im Vordergrund des deutsch-türkischen und türkischen Films zur Migration stehen. Mit ihrer Perspektive, mit der sie die Filme des Yeşilçam-Kinos und die in Deutschland produzierten Filme zusammendenken, realisieren Kulaoglu und Priessner so auch eine Sicht auf das Feld des deutsch-türkischen Kinos, die sich nicht nur in den in Deutschland hergestellten Filmen erschöpft. An der Analyse jüngerer Arbeiten migrantischer Regisseur\_innen stellen sie schließlich heraus, dass das Feld, in dem das deutsch-türkische Kino zu suchen ist, nicht ohne die umfassenden intermedialen wie interdiskursiven Bezüge zu denken ist, die auch eine Berücksichtigung türkischer (Kultur-)Geschichte notwendig macht.

Es zeigt sich so auch der Mangel eines solchen von beiden Autor\_innen vorgenommenen Verfahrens in den derzeitigen wissenschaftlichen Diskursen zum deutsch-türkischen Kino, eine mindestens bidirektionale Blickrichtung anzunehmen; sowohl in die türkische Filmkultur als auch von dort aus wieder zurück.

Eine dem Eurozentrismus zu entgehende Auseinandersetzung kann sich besonders nur dann realisieren, wenn transnationale Wachsamkeit an den Tag gelegt und die frühen Filme nicht lediglich als Betroffenheitsfilme und damit als überholt disqualifiziert werden. Ansonsten droht, dass die Multiperspektivität und Hybridität der Arbeiten deutsch-türkischer Filmemacher\_innen auf Integrations- und Identitätsfragen reduziert bleiben, vor allem, wenn die Bezüge in die „türkische Kultur“ (Arabesk, Rückkehrmotiv in Yeşilçam-Filmen) aufgrund fehlender interkultureller Kompetenzen ausgeblendet sind. Wenn der Begriff der interkulturellen Kompetenz zu Gunsten einer kulturellen, intelligiblen Perspektive verabschiedet wird (vgl. Ezli 2009), droht damit die klassifikatorisch-historische Fähigkeit des Nationalbegriffs als Analysemuster zu verschwinden, das notwendig ist, um einen über den Eurozentrismus und Postkolonialismus hinausgehenden epistemologischen

Bezugsrahmen aufzuspannen, in den nahezu jedes transnationale Forschungsobjekt eingelassen ist.

Noch deutlicher wird dieser Aspekt der epistemologischen Vereinseitigung an der soziopolitischen Verortung dreier türkischer Spielfilme, *Baba* (1971), *Almanya Acı Vatan* (1979) und *Kara Kafa* (1979), in Can Sungus Beitrag. An der Analyse der Filme, die die türkisch-deutsche Arbeitsmigration thematisieren, zeigt der Autor auf, dass der Modus einer linken Gesellschaftskritik mit der Thematik der Migration im türkischen Kino der 1970er Hand in Hand geht. Auch wenn die drei Filme das Thema der türkisch-deutschen Migration aufgreifen, lassen sie sich nach Sungu zugleich nicht von der türkischen innenpolitischen Situation heraus getrennt lesen, in der linke türkische Künstler\_innen ihre Kritik am Kapitalismus und der darin ersehenen Entsolidarisierung der Gesellschaft über die Türkei hinaus auch auf eine industrialisierte und ökonomisierte Welt in Europa, dezidiert Deutschland, ausweiten. Sungus Beitrag zeigt damit auf, dass das inhaltliche Feld der deutsch-türkischen Migration sich nicht nur in den Filmen deutscher oder Filmemacher\_innen mit Migrationshintergrund erschöpft, sondern bis in konkrete nationale Kinematographien und ihre gesellschaftspolitischen Dimensionen hineinreicht, die mit linken Bewegungen in Europa – wenn auch auf heterogene Weise – parallel einhergehen.

Die Herkunft des deutsch-türkischen Kinos ist also nicht nur transnational zu denken, sondern muss auch auf Fragen nationaler Filmhistoriographie auch auf Seiten Deutschlands und der Türkei hin kontextualisiert werden. Für Deutschland ist festzuhalten, dass die türkisch-deutsche Arbeitsmigration nach Deutschland genau zu jener Zeit stattfindet, in der eine Generation junger Filmemacher\_innen mit dem „Oberhausener Manifest“ (Blüthner et al. [1962] 2012) die Forderung nach einem „Neuen Deutschen Film“ formulieren und mit staatlicher Unterstützung realisieren. Mit den Arbeitsemigrant\_innen hat also just die Filmbewegung eine thematische Verhandlungsbasis, die sich die filmische Verhandlung von Außenseiter\_innen „auf ihre Fahne schreibt“. Trotz dieses Potentials gerade an der Figur der Arbeitsemigrant\_innen die bundesdeutsche Situation über Außenseiterrollen zu befragen, verbleibt die filmische Auseinandersetzung mit Gastarbeiter\_innen in den 1960ern und 70ern kaum ausgeprägt. So sind es einige wenige Regisseur\_innen wie Helma Sanders-Brahms mit *Shirins Hochzeit* oder Rainer Werner Fassbinders Filme *Katzelmacher* (1969) und *Angst essen Seele auf*, die sich mit dem Thema früh beschäftigen. Außerdem zu nennen wären noch (die abseits des Neuen Deutschen Film entstandenen) Filme *In der Fremde* (1973) des iranischen Filmemachers Sohrab Shahid Saless oder auch der relativ späte *Zuhause unter Fremden* (1979) von Peter Keglevic. In Anbetracht der komplexen Situierung dieser Gastarbeiter\_innenfilme im Neuen Deutschen Film und damit in einer gesellschafts-

politisch auch keineswegs nur als links zu bezeichnenden Perspektive, wäre eine rehistorisierende Lektüre dieser frühen Filme insofern gewinnbringend, als dass die statische Dynamik des Stereotyps von der unweigerlichen „Betroffenheitsperspektive der Filme“, die die wissenschaftlichen Diskurse zum deutsch-türkischen Kino nach wie vor heimsucht, aufzubrechen wäre.

Der vielbesprochene und -diskutierte Film *Angst essen Seele auf* von Fassbinder steht so im Beitrag von Guido Rings in eben jenem Mittelpunkt einer Kontextualisierung im Transkulturalitätsdiskurs, innerhalb dessen er nochmal neu gelesen wird, nämlich als Teil eines komplexeren deutsch-türkischen Kinos. Eine binäre Zuschreibung zwischen frühem Betroffenheitskino und einem transkulturell emanzipierten deutsch-türkischen Kino betrachtet Rings als nicht haltbar. Das zeigt sich für ihn an der frühen Vielfältigkeit filmischer Verhandlungen der Migrant\_innen, die sich im genannten Neuen Deutschen Film realisiert. Offensichtlich werde diese Vielfältigkeit an der komplexen transkulturellen Verhandlung des Themas der Fremdheit schon in Fassbinders Filmen aus den 1970ern (der andere ist *Katzelmacher*) und nicht erst seit den deutsch-türkischen Filmen aus den 1990ern, wie der Diskurs zum deutsch-türkischen Film stets reproduziere. An der Analyse historischer Verweise, die Fassbinder in *Angst essen Seele auf* anlegt, und der Repräsentation der affektiven Verhältnisse der Figuren zueinander erörtert Rings das komplexe Bewusstsein Fassbinders für Verfahren der historischen und affektgesteuerten Grenzauflösung. So würden die historischen Verweise, die Fassbinder beispielsweise in den Biographien der Figuren sowie an den Schauplätzen und der Musik des Films anlegt, auf die Kontinuität rassistischer Dynamiken zwischen der Fremd- bzw. Zwangsarbeiter\_innen des NS-Regimes auf der einen Seite und der Gastarbeiter\_innen der BRD auf der anderen Seite verweisen. Dieser historisch-grenzauflösende Charakter des Films prägte die Entstehung eines transkulturellen Gedächtnisses, das monokulturelle Zuschreibungen unterminiere, indem es universellere Problematiken wie Neoliberalismus oder Klassismus anspreche. Indem Rings anhand einer vorausgehenden Erörterung der Transkulturalitätsdebatte Absagen an euphorischen Segnungen der Transkulturalität vornimmt, verwirft er schließlich Konzeptionen von Transkulturalität, die sie als Folge der Globalisierung deuteten.

Die Bereiche, in die ein frühes Kino zur türkisch-deutschen Migration fällt, spannen sich also auf vom türkischen kommerziellen Yeşilçam-Kino, zum linken gesellschaftskritischen Kino der Türkei und zum Neuen Deutschen Film und es ist diese Form einer kontextualisierenden Grundierung als Verstehenshintergrund, den der erste Teil des Bandes anzubieten versucht. Diese Kontextualisierung greift allerdings zu kurz, wenn sie sich nur auf die Dimension des Gesellschafts- wie Filmhistorischen bezieht. Sie muss ein Denken in Formaten oder Gattungen ebenso implizieren. Das deutsch-türkische Kino erschöpft sich unter der Annah-

me einer bereits vorgegebenen Wirklichkeit türkisch-deutscher Migration – nur so lässt sich von diesem Genre sprechen – also nicht nur in Spielfilmen, sondern auch in der Videokunst sowie in TV-, Kurz-, Experimental-, Dokumentarfilmen. Gerade in Anbetracht der hohen Produktivität im Bereich des Dokumentarfilms in Deutschland, das sich Themen türkisch-deutscher Migration widmet, verwundert es, dass es bislang eingehender wissenschaftlicher Auseinandersetzungen dazu mangelt. Diesem Desiderat folgt der zweite Teil der „Vermessungen“ („Der deutsch-türkische Film und das Feld des Dokumentarischen“) mit einem Aufsatz und zwei Interviews.

Inga Selck bietet mit ihrem historisierenden Beitrag „Realitäten der Einwanderung. Deutsch-Türkische Migration im Dokumentarfilm seit den 1960er Jahren“ einen umfassenden Einblick in die dokumentarfilmische Verhandlung der türkisch-deutschen Migration. Mit der Feststellung von der durchgehenden Modalität der Dokumentarfilme als gesellschaftskritisch zeigt sie auf, dass das insbesondere auf eine humoristische Verhandlung zielende „Wandelnarrativ“ im deutsch-türkischen Kino im Bereich des Dokumentarfilms beispielsweise viel früher greift und weitaus diffiziler zu denken ist.

Im ersten Interview befragt Tunçay Kulaoğlu den Dokumentarfilmer Can Candan zu dessen *Duvarlar/Mauern/Walls* (2000). An Candans Film, der die rassistische Atmosphäre in Deutschland nach dem Mauerfall aufgreift, zeigt sich auch die Unhaltbarkeit einer ethnisierenden oder lediglich nationalstaatlich gedachten Genrezuschreibung transnationaler Filme. Kulaoğlu befragt die transnationale Rezeptions- und Produktionssituation des Films auch im Hinblick auf die zeitliche Schwierigkeit seiner Entstehung hin: Der Film erscheint erst zehn Jahre, nachdem Candan das Material gedreht hat, und dennoch bleibt der Film aufgrund der Thematisierung von gesellschaftlichem Rassismus aktuell.

Der Film, den der damals in den USA lebende, aber in die Türkei zurückgekehrte Filmemacher realisiert, ist ein Beispiel für das s. g. „sojourner cinema“, also solche Filme, die durch die kurz andauernden Aufenthalte der Filmemacher\_innen in ihnen fremden Ländern entstehen und deren Filme sich durch „Multivokalität“ und „Multiperspektivität“ auszeichnen (Bruns 2015). Gerade in Hinsicht einer Sichtbarmachung von Rassismus in Deutschland schon zur Wende zeigt sich die epistemologisch-archäologische Qualität des Dokumentarfilms, die Candan im Interview zur Sprache bringt.

An der multiplen Transnationalität des Films zeigt sich auch, dass temporär verschiedene Migrationsbewegungen die nationalstaatlich gedachte Definition des deutsch-türkischen Kinos unterminieren können – und dadurch die Notwendigkeit einer Befragung der Bewegungsformen aufzeigen, innerhalb denen Filme durchweg entstehen und die deswegen neue Analysemuster benötigen.

Im zweiten Interview der Sektion spricht die in den USA lehrende Filmwissenschaftlerin Barbara Mennel mit der deutsch-türkischen Dokumentarfilmerin Aysun Bademsoy. Das Gespräch kreist dabei insbesondere um die in drei Dokumentarfilmen angelegte Langzeitdokumentation einer Gruppe von türkisch-deutschen Fußballspielerinnen in Berlin Kreuzberg, die Bademsoy in den 1990ern realisiert und bis heute fortzusetzen versucht. Mennel befragt die Filmemacherin insbesondere im Hinblick auf die ästhetischen und gesellschaftlichen Dimensionen ihres gesamten Œvre, das sich fast ausschließlich Themen türkisch-deutscher Migration widmet.

---

## 1.5 Rahmungen

Das Genre des deutsch-türkischen Kinos ist bis dato im deutschsprachigen Wissenschaftsraum oft noch im Interesse und Untersuchungsfokus einer interkulturellen Germanistik und Literaturwissenschaft (gewesen). Um dieser disziplinären Engfassung im deutschsprachigen wissenschaftsdiskursiven Umfeld eine konzeptuelle und begriffliche Öffnung anzubieten, stellt die Sektion Rahmungen einen aus drei Beiträgen bestehenden theoretisch-methodischen Teil dar, der vom Forschungsgegenstand des deutsch-türkischen Kinos zunächst abstrahiert.

Mit dem Aufsatz zu Spike Lees Film *Bamboozled* (2000) des Bildwissenschaftlers William J. T. Mitchell findet die Perspektive der Visuellen Kultur Einzug in die Rahmungssektion. Anhand bildtheoretischer Erörterungen zum Status der Stereotype des Minstrels und damit der US-Kultur, die in Lees Filmsatire im Zentrum steht, diskutiert Mitchell die Widerspenstigkeit rassistischer Stereotype und rückt so Fragen nach der Verbindung von Rassismus und Stereotype in das massenmediale Umfeld des Films. Der Beitrag von Ömer Alkın kontextualisiert Mitchells Theorie einer unbändigen Kontrollierbarkeit von rassistischen Stereotypen vor dem Hintergrund deutsch-türkischer Filmkultur. Dabei befragt er zudem die Rolle von Mitchells Text und der angloamerikanischen (In-)Disziplin der Visuellen Kultur allgemein, aber auch mit Bezügen zum deutsch-türkischen Kino und zeigt damit die Relevanz des Feldes auch für eine kritische medien- und bildtheoretische Auseinandersetzung an, die aufgrund postkolonialer, eurozentrischer Dynamiken besonders im deutschsprachigen Raum noch unrealisiert und „blinder Fleck“ zu verbleiben scheint.

Der letzte Beitrag der Sektion von Katrin Ullmann zeigt das globalisierungstheoretische und ethnologische Umfeld an, in dem sich der Film als mediale Institution verorten lässt. Anhand einer Erörterung von kulturanthropologischen Angeboten wie Appadurais Konzept der *scapes* und andockender Theoriemodelle zeigt Ullmann, wie Filme, genauso wie ethnologische Untersuchungspraktiken,

nicht mehr getrennt von Vorstellungen zu betrachten sind, die als Globalisierung in den Fokus insbesondere auch serieller Formate wie *Sense8* (2015–?) oder auch deutsch-türkischer Filme rücken, die jeher grenzüberschreitend funktionieren.

---

## 1.6 (Re-)Justierungen

Der vorletzte Teil des Bandes birgt Beiträge, die verschiedene methodische Annäherungen an den deutsch-türkischen Film als Untersuchungsobjekt anbieten. Die Sektion ist dabei in vier Teile gegliedert, wobei jeder Teil den methodologischen Fokus und damit auch die Medialitätsbestimmung des Spielfilmischen differenzial vornimmt: dezidiert als *Medium*, als Teil eines umfassenden multioperativen und -dimensionalen *Produktionsprozesses*, als *Repräsentation* und als *Diskurs*.

Vor allen Dingen bleibt die Frage offen, was als deutsch-türkischer Film zu verhandeln ist und wie sich eine genretheoretische, medientheoretische oder epistemologische Auseinandersetzung zu gestalten hat, die eine Definition über den „Hilfsterminus“-Charakter (Wikipedia oJ) des Konzepts des deutsch-türkischen Kinos hinaus hinreichend bestimmen will. Dieser Problematik einer Bestimmung des deutsch-türkischen Kinos geht der erste der beiden produktionstheoretisch orientierten Aufsätze nach:

Hauke Lehmann arbeitet an der Entfaltung einer medialen Produziertheit aus, was als deutsch-türkisches Kino überhaupt angenommen werden kann. Im ersten Teil seiner Ausführungen skizziert er zunächst seinen affektzentrierten filmtheoretischen Zugang, um daran die Medialität des Films selbst als kaum vom Wahrnehmungsakt der Zuschauer\_innen zu trennende Eigenschaft zu bestimmen. Im zweiten Teil zeigt Lehmann an der Untersuchung der Filme *Lola + Bilidikid* und den Youtube Videos *Tiger – Die Kralle von Kreuzberg* (2006) auf, dass eine Bestimmung des deutsch-türkischen Kinos, die die Medialität und Produziertheit des Films außer Acht lässt, fehlgehen muss, weil sie genau die produktiven audiovisuellen und Affektmodi ausblendet, die generische Funktionen für eben jene Bestimmung übernehmen.

Der zweite produktionstheoretische Beitrag von Markus Spöhrer widmet sich der verknüpfenden Produktion von HipHop-Kultur und dem Stereotyp des kleinkriminellen deutsch-türkischen Jugendlichen am Beispiel des deutsch-türkischen Films. In enger Verbindung an Annahmen und Modelle aus der Akteur-Netzwerk-Theorie zeigt Spöhrer auf, wie Film jenseits des Drei-Phasen-Modells von (Vor-)Produktion-Postproduktion-Rezeption in vielen einzelnen seiner Prozess(ualität)en daran beteiligt ist, die Herstellung von Stereotypen wie denen des kleinkriminellen Deutsch-Türken und dessen Verknüpfung von weitreichenden Konzepten

wie der HipHop-Kultur mit Bezug auf Produktionen in vielfältigen anderen Feldern, Diskursgemeinschaften und Akteuren zu stabilisieren.

Nina Heiß widmet sich weniger dem deutsch-türkischen Kino als Forschungsobjekt, sondern dem Film über einen dezidiert medientheoretischen Zugang im Allgemeinen. In ihrem Beitrag arbeitet sie die maßgeblich über das Element der Absenz geprägte Medialität des Films heraus. Während sie in ihrem Beitrag noch medienspezifische Charakteristika des Films allgemein diskutiert, zeigt sie am Ende Ihrer Ausführungen an der Analyse von Filmklassikern des deutsch-türkischen Kinos jene medial-materiellen Spuren für den Film auf, die aus der von Sybille Krämer vorgenommenen Bestimmung der Medien als Boten entlehnt ist.

Martina Priessner diskutiert den Reisefilm *Auslandstournee* (2000) der kurdisch-deutschen Filmemacherin Ayşe Polat anhand seiner subversiven Repräsentationspolitiken. Der Film handelt von der Odyssee zwischen einem schwulen Migrant und einem elfjährigen Migrant\_innenmädchen, das er zu seiner angeblichen Tante nach Istanbul bringen soll, die in Wahrheit die Mutter ist. In Anlehnung an Kaja Silvermans Konzeption des *screens* und Halls Vorstellung eines Repräsentationsregimes zeigt Priessner auf, wie der Film eben das kulturelle Bilderrepertoire und das machtdurchsetzte Feld der Repräsentation irritiert und bereichert.

Canan Turan untersucht an der Schnittstelle von feministischen und postkolonialen Ansätzen (insbesondere von bell hooks und Kien Nghi Ha) das Ehrenmorddrama *Die Fremde* (2010) von Feo Aladağ und die Komödie *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011) der Şamdereli Schwestern. Bevor sie auf die beiden Filme zu sprechen kommt, verwirft sie zunächst den Begriff des deutsch-türkischen Kinos aufgrund seiner nationalistischen Verortung und schlägt als Gegenbegriff zu Mainstream-Filmen über die Migration den Terminus „anderes“ deutsches Kino“ vor, der das Subversions- und Empowermentpotential für Migrant\_innen als Differenzierungskriterium heranziehe. In den beiden untersuchten Filmen erkennt sie schließlich eine entsprechend different angelegte Dynamik im Hinblick auf die machtausstattende (empowernde und unterminierende) Funktion der Repräsentationen von Migrant\_innen. An der filmanalytischen Untersuchung zeigt sie, wie *Die Fremde* Frauenbilder konstruiert, die die Unterminierung von Frauen of Color in der gesellschaftlichen Vorstellung fortschreibt, während *Almanya* im Hinblick auf die angelegten Figuren eine mit Macht ausstattende Funktion übernimmt.

Die ideologische Verknüpftheit von politischem Programm und des Genres der deutsch-türkischen Serie befragt insbesondere der letzte Beitrag der Sektion. Elif Posos-Devranis medien-kommunikationswissenschaftliche Auseinandersetzung arbeitet die Relation der politischen Agenda des 2006 von der Bundesregierung

beschlossenen Nationalen Integrationsplans und der ARD Serie *Türkisch für Anfänger* (2006–2008) um eine deutsch-türkische Patchwork-Familie heraus. Daran kann Posos-Devrani aufzeigen, dass die Serie und ihre inhaltliche Gestaltung zu großen Teilen, ex- wie implizit aus den Umsetzungsvorschlägen im Nationalen Integrationsplan resultiert.

---

## 1.7 Befragungen

Die letzte Sektion schließt den Band mit zwei Interviews und einem Erfahrungsbericht. In dem ersten Interview befragt Ömer Alkın die Redaktionsleiterin des „Kleinen Fernsehspiels“ des ZDF Claudia Tronnier im Hinblick auf die ideellen wie institutionellen Bedingungen der Redaktion, die in den vergangenen mehr als zwanzig Jahren zahlreiche deutsch-türkische Filme betreute. In der Konfrontation mit spezifischen Diskursen zum deutsch-türkischen Kino, und hier auch dem Wandelnarrativ, sowie einer Evaluierung bestimmter kontroverser Filme wie die Dokumentation *Jungfrauenwahn* (2015), zeichnen sich im Gespräch die diskursiven Grenzen des deutsch-türkischen Films und seine politische Dimension ab.

Das zweite Interview zwischen Berna Gueneli und dem Filmemacher İlker Çatak arbeitet die künstlerische wie ideelle Herangehensweise des Regisseurs heraus. Mit einer Auseinandersetzung „aktueller“ Entwicklungen des deutsch-türkischen Kinos und der Rekapitulation des wissenschaftlichen Diskurses vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen schickt Berna Gueneli dem Interview eine Prognose voraus, die die Gelegenheit nicht ungenutzt lässt, eine kurze vergleichende Analyse von Filmen des interviewten Regisseurs vorzunehmen.

Der Text von Amin Farzanefar und Lale Konuk gibt einen Überblick über die kuratorische Tätigkeit der beiden Autor\_innen im Kontext ihrer türkischen Filmfestivalreihe „Tüptisch Türkisch“ in Köln seit Anbeginn (2006). Darin beschreiben sie den Werdegang der Kuratierungspraxis des Festivals, sowie die darin enthaltenen politisch-künstlerischen, aber auch die ökonomischen, historischen und gesellschaftlichen Dimensionen und geben so eine seltene Binnenperspektive in die aktiven Distributionsprozesse einer transnationalen Kinokultur.

---

## 1.8 Resümee

Beim Blick in den Aufriss des Bandes wird Leser\_innen auffallen, dass einige türkisch-deutsche Filmemacher\_innen, die man noch am ehesten mit dem Genre verbindet – hier insbesondere Fatih Akın, Thomas Arslan –, nicht verhandelt wer-



den. Zum einen ist das dem zufälligen Umstand geschuldet, dass in der editorischen Arbeit an dem Band schlichtweg die Beiträger\_innen ausgefallen sind, die sich diesen Regisseur\_innen widmeten. Zum anderen ist mit dem genealogischen Grundgedanken, dem sich der Herausgeber des Bandes verpflichtet fühlt, der Editionsschwerpunkt auch derjenige gewesen, überkommenen und statisch gewordenen Argumenten rund um das deutsch-türkische Kino neue Perspektiven zur Seite zu stellen. Mit einem „Fatih Akın“- oder „Berliner Schule“-Buch wäre das nicht zu machen gewesen. Das bedeutete aber auch, im wissenschaftlichen Raum minoritären Kinoformen (Yeşilçam-Kino, Kino der 1990er), wenig aufgearbeiteten Gattungen (Dokumentarfilm) und wenig erprobten theoretisch-methodologischen Prämissen Raum zu geben. Es bedeutete aber auch mit aktiven Regisseur\_innen, Künstler\_innen, Kurator\_innen solchen Autor\_innen Platz einzuräumen, die sich auch jenseits der Wissenschaft und schon lange mit dem deutsch-türkischen Kino auseinandersetzen (siehe Autor\_inneninfo).

Wenn der Sammelband die hier vorgebrachten Versprechungen – Vermessung (Historisierung Dokumentarfilm, Yeşilçam-Kino, Relektüre des Neuen Deutschen Films), disziplinäre wie methodische Perspektivenöffnung und Impulsgebung (Medium, Produktion, Repräsentation, Diskurs) und Ansätze für eine interdisziplinäre Rahmung des deutsch-türkischen Kinos (Visuelle Kultur, Globalisierungstheorie) – ansatzweise erfüllen kann, dann ist über die Maßen mehr erreicht, als ein Beitrag nach mehr als zwanzig Jahren „Getürkten Bilder[n]“ zu erreichen suchte.

## Quellen

- Abel, Marco. 2013. *The Counter-cinema of the Berlin School*. Rochester, New York: Camden House.
- Akın, Fatih. 2007. *Auf der anderen Seite*.
- Akın, Fatih. 2014. *The Cut*.
- Akkuş, Sinan. 2015. *3 Türken und ein Baby*.
- Aladağ, Feo. 2010. *Die Fremde*.
- Aladağ, Züli. 2015. *300 Worte Deutsch*.
- Alakuş, Buket. 2014. *Einmal Hans mit scharfer Soße*.
- Alakuş, Buket. 2015. *Der Hodscha und Frau Piepenkötter*.
- Alkın, Ömer. 2015a. Re-Writing Turkish-German Cinema from the Bottom-Up: Turkish Emigration Cinema. In *Turkish Migration, Identity and Integration*, hrsg. Çağlar, Ali, İbrahim Sirkeci, und Betül D. Şeker. London: Transnational Press.
- Alkın, Ömer. 2015b. Der türkische Emigrationsfilm. Vor-Bilder des deutsch-türkischen Kinos? In *Vor-Bilder: Ikonen der Kulturgeschichte: Vom Faustkeil über Botticellis Venus bis John Wayne*, hrsg. Abend, Sandra, und Hans Körner. München: morisel.
- Alkın, Ömer. 2016. Ist das Gereide um den deutsch-türkischen Film postkolonial? – Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den „verstummten“ türkischen Emigrationsfilmen. In *An- und Aussichten. Dokumentation des 26. Film- und Fernwissenschaftlichen Kolloquiums*, hrsg. Blum, Philipp, und Monika Weiß, 59–77. Marburg: Schüren.
- Arslan, Umut Tümay. 2005. *Bu kâbuslar neden Cemil? Yeşilçam'da erkeklik ve mazlumluk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ataman, Kutluğ. 1998. *Lola + Bilidikid*.
- Balcı, Güner. 2015. *Jungfrauenwahn*.
- Berghahn, Daniela. 2011. 'Seeing everything with different eyes': the diasporic optic of Fatih Akin's 'Head On' (2004). In *New directions in German cinema*, hrsg. Cooke, Paul, und Chris Homewood, 239–56. Tauris World Cinema Series. London: I. B. Tauris.
- Blüthner, Bodo, et. al. 2012 [1962]. Erklärung vom 28.2.1962 in Oberhausen: (Oberhausener Manifest). In *Provokation der Wirklichkeit: Das Oberhauser Manifest und die Folgen*, hrsg. Eue, Ralph, und Lars H. Gass, 15–16. München: Ed. Text + Kritik.
- Bohm, Hark. 1988. *Yasemin*.
- Borchert, Marc-Andreas. 2015. *Krüger aus Almanya*.
- Brauerhoch, Annette. 1995. Die Heimat des Geschlechts – oder mit der fremden Geschichte die eigene erzählen: Zu „Shirins Hochzeit“ von Helma Sanders-Brahms. In „*Getürkte Bilder“ Zur Inszenierung von Fremden im Film*, hrsg. Karpf, Ernst, Doron Kiesel, und Karsten Visarius, 109–115. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 12. Marburg: Schüren.
- Bruns, Katja. 2015. sojourner cinema. In *Lexikon der Filmbegriffe*, hrsg. Wulff, Hans J. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8713>. Zugegriffen: 19.07.2016.
- Burns, Rob. 2006. Turkish-German cinema: from cultural resistance to transnational cinema? In *German cinema: Since unification*, hrsg. Clarke, David, 127–150. London, New York: Continuum.
- Burns, Rob. 2007. The Politics of Cultural Representation: Turkish–German Encounters. *German Politics* 16 (3): 358–78. doi:10.1080/09644000701532718.

- Burns, Rob. 2013. From two worlds to a third space: stereotypy and hybridity in Turkish-German cinema. In *Imaginaries Out of Place: Cinema, Transnationalism and Turkey*, hrsg. Karanfil, Gökçen, und Serkan Şavk, 56–88. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
- Çatak, İlker. 2014. *Sadakat*.
- Çetin, Sinan. 1993. *Berlin in Berlin*.
- Dağ, Umut. 2014. *Risse im Beton*.
- Dağtekin, Bora. 2006–2008. *Türkisch für Anfänger*.
- Ergün, Ekrem. 2015. *Hördür*.
- Ezli, Özkan. 2009. Von der interkulturellen Kompetenz zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akins globalisiertes Kino. In *Wider den Kulturreiz: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, hrsg. ders., Dorothee Kimmich, und Annette Werberger, 207–230. Bielefeld: transcript Verlag.
- Ezli, Özkan. Hrsg. 2010. *Kultur als Ereignis: Fatih Akins Film „Auf der anderen Seite“ als transkulturelle Narration*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Fassbinder, Rainer Werner. 1969. *Katzelmacher*.
- Fassbinder, Rainer Werner. 1974. *Angst essen Seele auf*.
- Freie Universität Berlin. Migrantenmelodramen und Einwanderungskomödien. [http://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/forschung/arbeitsstellen/anthropologie\\_der\\_emotionen/Forschung/Sonderforschungsbereich1/Teilprojekte/C06/index.html](http://www.polsoz.fu-berlin.de/ethnologie/forschung/arbeitsstellen/anthropologie_der_emotionen/Forschung/Sonderforschungsbereich1/Teilprojekte/C06/index.html). Zugegriffen: 17.08.2016.
- Frietsch, Elke. 2008. Auf der anderen Seite. Bilder der Gewalt, Differenz und Solidarität im zeitgenössischen Film zu islamisch geprägten Kulturen und islamischem Fundamentalismus. *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 46: 58–68. <https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/1127/1124>. Zugegriffen: 17.08.2016.
- Göktürk, Deniz. 2000. Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*, hrsg. Chiellino, Carmine, 329–347. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Gören, Şerif. 1979. *Almanya Acı Vatan*.
- Görling, Reinhold. 2007. Topology of Borders in Turkish-German Cinema. In *Border poetics de-limited*, hrsg. Schimanski, Johan, und Stephen Wolfe, 149–162. Tromsøer Studien zur Kulturwissenschaft 9. Hannover: Wehrhahn.
- Güney, Yılmaz. 1971. *Baba*.
- Hake, Sabine, und Barbara Mennel. 2012. Introduction. In *Turkish German cinema in the new millennium: Sites, sounds, and screens*, hrsg. dies., 1–18. New York: Berghahn Books.
- Halle, Randall. 2009. Experiments in Turkish-German film-making: Ayşe Polat, Kutluğ Ataman, Neco Çelik, Aysun Bademsoy and Kanak Attak. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 7 (1): 39–53. doi: 10.1386/mcin.7.1.39\_1.
- Heidenreich, Nanna. 2015. *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. transcript Verlag.
- Hickethier, Knut. 1995. Zwischen Abwehr und Umarmung: Die Konstruktion der anderen in Filmen. In *„Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film*, hrsg. Karpf, Ernst, Doron Kiesel, und Karsten Visarius, 21–40. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 12. Marburg: Schüren.

- Karanfil, Gökçen, und Serkan Şavk. Hrsg. 2013. *Imaginaires Out of Place: Cinema, Transnationalism and Turkey*. 1st ed. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
- Karpf, Ernst, Doron Kiesel, und Karsten Visarius, Hrsg. 1995. „Getürkte Bilder“: *Zur Inszenierung von Fremden im Film. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 12*. Marburg: Schüren.
- Keglevic, Peter. 1979. *Zuhause unter Fremden*.
- Kühn, Heike. 1995. „Mein Türke ist Gemüsehändler“: Zur Einverleibung des Fremden in deutschsprachigen Filmen. „Getürkte Bilder“: *Zur Inszenierung von Fremden im Film*, hrsg. Karpf, Ernst, Doron Kiesel, und Karsten Visarius, 41–62. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 12. Marburg: Schüren.
- Kutlucan, Hussi. 1998. *Ich Chef, Du Turnschuh*.
- Lee, Spike. 2000. *Bamboozled*.
- o.A. 2006–?. *Tiger – Die Kralle von Kreuzberg*.
- Polat, Ayşe. 2000. *Auslandstournee*.
- Reinecke, Stefan. 1995. Projektive Übermalungen: Zum Bild des Ausländers im deutschen Film. In „Getürkte Bilder“: *Zur Inszenierung von Fremden im Film*, hrsg. Karpf, Ernst, Doron Kiesel, und Karsten Visarius, 9–20. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 12. Marburg: Schüren.
- Şamdereli, Yasemin. 2011. *Almanya – Willkommen in Deutschland*.
- Sanders-Brahms, Helma. 1976. *Shirins Hochzeit*.
- Schaffer, Johanna. 2008. *Ambivalenzen der Sichtbarkeit: Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Seeßen, Georg. 2002. Menschenbilder der Migration im Film: Wie das Kino das Leben in zwei Kulturen zugleich beschreibt. *Der Überblick* 3: 72–78. <http://www.der-ueberblick.de/ueberblick.archiv/one.ueberblick.issue/ueberblick88c1.html?entry=page.200203>. Zugriffen: 17.08.2016.
- Shahid Saless, Sohrab. 1973. *In der Fremde*.
- Sorak, Ömer Faruk. 2015. *8 Sekunden*.
- Sözen, Kadir. 2015. *Von glücklichen Schafen*.
- Stiftung Mercator. Geteilte Erfahrung Migration im deutsch-türkischen und türkischen Film. [http://www.blickwechsel-tuerkei.de/de/Projekt\\_Film/index.php](http://www.blickwechsel-tuerkei.de/de/Projekt_Film/index.php). Zugriffen: 17.08.2016.
- Straczynski, J. Michael, Michael, Lilly Wachowski, und Michael Lana Wachowski. 2015–?. *Sense8*.
- Tabak, Hüseyin. 2014. *Deine Schönheit ist nichts wert*.
- Tunç Cox, Ayça. 2012. Hyphenated Identities: The Reception of Turkish-German Filmmakers in the Daily Turkish Press. In *Turkish German cinema in the new millennium: Sites, sounds, and screens*, hrsg. Hake, Sabine, und Barbara Mennel, 161–74. New York: Berghahn Books.
- Üngör, Ali Levent. 2012. *Mevsim Çiçek Açtı*.
- Visarius, Karsten. 1995. Ehrenrettung um jeden Preis: Zu „Yasemin“ von Hark Bohm. In „Getürkte Bilder“: *Zur Inszenierung von Fremden im Film*, hrsg. Karpf, Ernst, Doron Kiesel, und ders., 117–123. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 12. Marburg: Schüren.
- Wahl, Christof. 2015. *Macho Man*.
- Wikipedia. Deutsch-türkisches Kino. [https://de.wikipedia.org/wiki/Deutsch-t%C3%BCrkisches\\_Kino#cite\\_note-Berlin\\_am\\_Bosporus-1](https://de.wikipedia.org/wiki/Deutsch-t%C3%BCrkisches_Kino#cite_note-Berlin_am_Bosporus-1). Zugriffen: 17.08.2016.

- 
- Yeşilada, Karin E. 2008. Turkish-German Screen Power – The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film. *German as a foreign language* (1): 73–99. [www.gfl-journal.de/1-2008/yesilada.pdf](http://www.gfl-journal.de/1-2008/yesilada.pdf). Zugegriffen: 25.11.2015.
- Yurtsever, Korhan. 1979. *Kara Kafa*.