

hr: Carmine Chivellio (Hg.) (2007)

Interkulturelle Identität in Deutschland

S. 329-347

4. Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?

Deniz Göktürk

Was wäre das deutsche Kino ohne seine Ausländer?

Migranten sind keine Seltenheit im deutschen Kino. Die Filmgeschichte ist bevölkert von Ein- und Auswanderern, die aus wirtschaftlichen oder politischen Gründen, freiwillig oder gezwungenermaßen, fern von ihrem Geburtsort in anderen Ländern arbeiteten. Asta Nielsen, der erste große internationale Star der Stummfilmzeit, kam mit ihrem Regisseur Urban Gad aus Dänemark nach Berlin und spielte in DER FREMDE VOGEL (1911) die Ausländerin auf Abwegen. Pola Negri reiste aus Polen an, glänzte in feurig-exotischen Rollen und wurde schon bald nach Hollywood abgeworben, ebenso wie bereits 1922 der erfolgreiche Regisseur Ernst Lubitsch. Louise Brooks, die unvergessliche Lulu mit schwarzem Pagenkopf, kam dagegen aus Hollywood nach Berlin. Der »blonde Traum« Lilian Harvey, die gebürtige Engländerin, sang und tanzte in Musikkomödien der frühen Tonfilmzeit ihre Rolle häufig auf deutsch, englisch und französisch in drei verschiedenen Fassungen. Lya de Putti kam aus Ungarn und hatte ihren Durchbruch als Verführerin in VARIÉTÉ (1925), bevor sie ihre Laufbahn als europäische Femme fatale in Hollywood fortsetzte, eine Rolle, die ab 1930 die »verlorene Tochter« Marlene Dietrich übernahm. Auch dem Regisseur Friedrich Wilhelm Murnau eröffnete der internationale Erfolg Karrierechancen jenseits des Atlantik und weiter bis in den Pazifik.

Nach 1933 folgten weitere Regisseure des Weimarer Kinos wie Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak und mit ihnen etwa zehntausend Beschäftigte der Filmbranche, meist Juden, die zur Emigration aus Nazi-Deutschland gezwungen waren und in Hollywood Zuflucht fanden, oft mit Umwegen über Frankreich oder England, darunter auch die Schauspieler Peter Lorre und Conrad Veit und der Produzent Erich Pommer. Unterdessen kam selbst das »arisierte« Kino der Nazis nicht ganz ohne »ausländisches« Personal aus. Lewis Brody wurde von der Reichsfilmkammer als Exot geführt und durfte in Tropenfilmen den »Kolonialneger« spielen. Der deutsche Revuefilm wäre undenkbar ohne die in Kairo geborene, in Budapest aufgewachsene Marika Rokk oder die Lateinamerikanerin Rosita Serrano, und niemand konnte so herzbewegend von der Sehnsucht nach der Heimat singen wie der schwedische Ufa-Star Zarah Leander.

Auch nach 1945 arbeitete internationales Personal in der Filmindustrie. Der italienische Regisseur Roberto Rossellini drehte neorealistische Trümmernfilme im zerstörten Nachkriegsdeutschland. Emigranten kehrten zurück. Billy Wilder inszenierte in Berlin amerikanische Komödien wie A FOREIGN AFFAIR (1948) mit Marlene Dietrich oder ENNS, ZWEI, DREI (1961) mit Liselotte Pulver. Die früheren Besatzungssoldaten Bill Ramsay und Chris Howland blieben und verdingten sich im Kino der 50er und 60er Jahre als komische Amerikaner und Briten. Die italienische Sängerin

und Schauspielerin Caterina Valente entführte gemeinsam mit Freddy Quinn das deutsche Kinopublikum der 50er Jahre in die Scala und auf Capri. Der Franzose Pierre Brice als Winnetou und der Amerikaner Lex Barker als Old Shatterhand waren, zusammen mit Terence Hill (Mario Girotti) und Bud Spencer (Carlo Pedersoli), Markenzeichen des Euro-Westerns und gehörten zu den populärsten Schauspielern der 60er Jahre. Ein Regisseur europäischer Koproduktionen von »Karl May«- und »Dr. Mabuse«-Filmen hieß Hugo Fregonese und kam aus Argentinien. Ivan Desny, dem deutschen Fernsehzeitschauer bekannt als der Gentleman-Verbrecher und Gegenspieler des Zöllfahnders Kressin aus mehreren »Tatort«-Folgen des WDR aus den frühen 70er Jahren, später als distinguiierter Fremdling in Fassbinder-Filmen wie *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (1979), wurde als Sohn russischer Emigranten in Peking geboren, lebte in Frankreich und spielte seit den 50er Jahren in vielen französischen, britischen, deutschen, italienischen und sogar einigen amerikanischen Filmen. – Bei soviel »ausländischem Blut« ist es schwierig, die Grenzen eines »reinen« deutschen Kinos zu bestimmen. Vielmehr scheint es geboten, die Filmgeschichtsschreibung unter dem Vorzeichen nationaler Kanonbildung zu überdenken.

Das Migrantenkino als sozial-realistisches Genre, das sich seit den 60er Jahren im Gefolge der wesentlichen Veränderung von Arbeitsmigrant/innen in Deutschland etabliert hat, gedieh allerdings völlig abseits föhlicher Vermischung. Vielmehr hat es sich eingebürgert, die neuen Migrant/innen als Opfer am Rande der Gesellschaft darzustellen. Unzählige Dokumentar- und Unterrichtsfilme beschäftigten sich mit dem »Ausländerproblem« (Filmkatalog in Schoenberger/Seifried 1983). Insbesondere der türkische »Gastarbeiter« in Deutschland erscheint bis heute als der »siebte Mann«, eine mythisch-stumme Figur – unfähig zu Kommunikation und Integration (Berger/Mohr 1975). Zu Beginn des Foto-Text-Buchs *A Seventh Man* erläutert Berger, daß Mitte der 70er Jahre jeder siebte Arbeiter in Deutschland und Großbritannien ein Einwanderer ist. Von John Berger entlehnt beispielsweise auch der Theoretiker kultureller Hybridität Homi Bhabha die Figur des sprachlosen Türken in Europa (Bhabha 1990, S. 315–317). Dabei lehren uns Bhabha und andere postkoloniale Kritiker/innen den Status von Grenzgängen und zugewanderten Bevölkerungsgruppen als produktive Provokation gegen den Begriff einer reinen nationalen Kultur zu verstehen. Die Anwesenheit von Fremder wird zur Herausforderung, die Geschichte der Nation von den Rändern her neu zu erzählen. Traditionelle Auffassungen von Kultur gehen von einem lokal verwurzelten und gewachsenen, nahezu geschlossenen System aus. Dagegen stellt die Mobilität von Migrant/innen diese Geschlossenheit in Frage und eröffnet einen »dritten Raum« der transnationalen Übersetzung, in dem herkömmliche Klassifikationsmuster in Frage gestellt werden (Bhabha 1994). Diese Verunsicherung ist insofern produktiv, als sie uns bewußt macht, daß es sich bei Definitionen von Kultur auf der Grundlage von nationaler oder ethnischer Zugehörigkeit meist um fragwürdige Konstruktionen und Zuschreibungen handelt.

In diesem Sinne ist auch der Mythos-homogener Ursprungskulturen zu überdenken. Der »siebte Mann« findet sich bereits in der Türkei, wo innerhalb weniger Jahrzehnte große Teile der Landbevölkerung in Großstädte umgesiedelt sind. Ihre Lebensformen und Erwartungen weichen von denen der westlich orientierten städtischen Eliten ab, was nicht selten Anlaß zu Konflikten in Bussen, Grünanlagen und

anderen öffentlichen Räumen gibt. Im türkischen Kino finden sich neben den Auslands migranten auch viele Binnenmigrant/innen, denen großstädtisches Benehmen gelehrt wird, ohne daß sie in großstädtische Dekaden verfallen – ein Thema, das neben melodramatischen auch humoristische Behandlungen zuläßt (Makal 1994). In *REISE ZUR SONNE* (1999) etwa, dem neuen Film der in Istanbul lebenden Regisseurin Yeşim Ustaoglu (geb. 1960), der auf den Berliner Filmfestspielen mit dem Friedenspreis und dem Blauen Engel ausgezeichnet wurde, erscheint die Metropole Istanbul als Universum der Zugewanderten: Da ist der Kurde aus einem ostanatolischen Dorf, das es nicht mehr gibt, da ist der junge Mann aus Türe im Westen Anatoliens, der wegen seiner dunklen Haut und schwarzen Haare für einen Kurden gehalten wird, und da ist die Remigrantin aus Deutschland, eine mutige junge Frau, die in einer Wäscherei arbeitet und sich mit viel Stärke und Menschlichkeit über gesellschaftliche Konventionen hinwegsetzt. – Wie kommt es also, daß Türken im deutschen Kino jahrzehntelang so undifferenzierte, unwandelbare Rollen zu spielen hatten? Zeichnet sich heute ein neuer Trend zum wechselseitigen Grenzverkehr ab?

Im Zeichen von Integrationsbemühungen richtet sich das Augenmerk seit den 60er Jahren auf die Andersartigkeit fremder Kulturen. Die problematische Grundannahme von klar abgrenzbaren homogen in sich geschlossen nebeneinander existierenden kulturellen Identitäten führte zu einer Rhetorik über Vunderheiten, die von ethno graphischem Interesse und sozialem Engagement getragen war, zugleich jedoch engstirnigkeit und Ausgrenzung festsetzte. Vorbilder und Impulse für diese politisch engagierte Rhetorik über Minderheiten wurden aus den Bürgerrechtsbewegungen in den USA übernommen. Gut gemeinte Projekte zur Förderung des Multikulturalismus resultierten häufig in der Konstruktion binärer Oppositionen zwischen »türkischer Kultur« und »deutscher Kultur«. Das Postulat kultureller Differenz, das vorgab, befreundet zu sein, verstellte häufig den Blick auf tatsächlich existierende Zirkulation und erschwerte den Dialog, statt ihn zu erleichtern. Mit der kulturellen Produktion der neuen Migrant/innen tat sich die Kritik zunächst schwer, da sie nicht die Kriterien der einen oder anderen Nationalkultur erfüllten. Welche Nationalität hat beispielsweise ein Film, der in Hamburg spielt und dort unter deutscher Regie produziert ist, in dem jedoch türkische Schauspieler türkisch-deutsche Dialoge sprechen und türkische Milieus darstellen? Ist ein solcher Film dem deutschen oder dem türkischen Kino zuzurechnen? Macht er Aussagen über die deutsche oder die türkische Kultur oder über beide? Wie verhält es sich, wenn der Regisseur ein in Deutschland lebender Türke ist, der unter ähnlichen Produktionsbedingungen arbeitet wie seine deutschen Kolleg/innen? Fällt dann die Zuordnung leichter?

In Zeiten von Massenmigration und zunehmender globaler Mobilität von Menschen und Medien haben diese Fragen über den Stellenwert der transnationalen kulturellen Produktion von Reisenden und Heimatlosen aller Art, von Emigrant/innen und Exilanten eine neue Brisanz gewonnen. Man spricht von einem neuen Genre, das die herkömmlichen geographischen, nationalen, kulturellen und filmischen Grenzen sprengt und das als independent transnational cinema (Naficy 1996), als »postcolonial hybrid films« (Shohat/Stam 1994, S. 42) oder einfach als *world cinema* bezeichnet worden ist. Die Bezeichnung als »Weltkino« betont gegenüber älteren separatistischen Kategorien wie *third cinema* (»Dritte-Welt-Kino«) oder »sub-state

cinema« (Crofts 1998) die *Universality of Mobility and Diversity* Migrant/innen beginnen in der kulturellen Imagination, der subnationalen Nische zu erwachsen und in transnationale Netzwerke einzutreten. »Das Minderheiten-Kino ist mehrheitsfähig geworden«, so lautet das Fazit einer deutschen Kritik des Films *BERLIN IN BERLIN*, die diese türkisch-deutsche Kinoproduktion in eine Reihe stellt mit anderen erfolgreichen Filmen über die Erfahrungen von Migrant/innen wie *Gurinder Chadhas BHAI ON THE BEACH* (1993, *PICKNICK AM STRAND*), *Jan Schüttés deutsch-polnische Koproduktion AUF WIEDERSEHEN AMERIKA* (1993), *Wayne Wangs THE JOY LUCK CLUB* (1993, *TÖCHTER DES HIMMELS*) und *Ang Lees THE WEDDING BANQUET* (1993, *DAS HOCHZEITSBANKETT*) (Pettz 1994). Damit eröffnet sich eine erweiterte, vergleichende Perspektive auf das Migrant/innenkino, die gerade in Deutschland geboten scheint, wo die Migrant/innen lange Zeit als Gefangene einer fürsorglichen Förderkultur in Erscheinung traten.

Minderheitenkino im Gefängnis der Förderung

Das Neue Deutsche Kino rebellischer Autor/innen, die in den 60er Jahren »Papass Kino« für tot erklärten und die Nation mit dem Spiegel ihrer Vergangenheit konfrontierten, entstand zu einer Zeit, als in Europa das populäre Kino im Sterben lag, während Hollywood sich immer größere Marktanteile sicherte und sich gleichzeitig das Fernsehen sich als Massenmedium etablierte. Der Aufbruch des Neuen Deutschen Kinos wurde ermöglicht durch öffentliche Filmförderung, Fernsehproduktionen und das Ansehen einiger Starregisseure auf internationalen Festivals (Elsaesser 1989). Diese schafften vor sozialem Sendungsbewußtsein- und öffentlicher Forderung eröffnete Projektionsraum für Erfahrungen von Außenseitern, zunächst Frauen und allmählich auch ethnischen Minderheiten, als Gegenstand von Spielfilmproduktionen. Unter den Autoren des Neuen Deutschen Kinos stach besonders Fassbinder durch ein Interesse an Minderheiten hervor, das nicht nur von fürsorglich ausgrenzendem Mitleid geprägt war. In KATZELMACHER (1969), einer Satire auf die Enge, Langeweile und Feindseligkeiten des Kleinbürgerlebens, inszenierte er sich selbst als ein »Griech von Griechenland«, und der Arbeitstitel zu ANGST-ESSEN-SEELE AUF (1973) lautete »Alle Türken heißen Ali« – alle Nordafrikaner ebenso, möchte man hinzufügen, denn Türken kommen in dem Film nicht vor. Das dekonstruktivistische Melodrama von der unmöglichen Liebe zwischen der alten Frau (Brigitte Mira) und dem schönen jungen Araber (gespielt von Fassbinders Liebhaber Ben Hedi El-Saalem) ist insofern ungewöhnlich, da es einen Mann als Objekt der Begierde und der exotischen Projektion darstellt.

Zu der gleichen Zeit, als die ersten imaginären Türken auf der Leinwand in Erscheinung traten, vollzog sich auch eine grundlegende Veränderung des Publikums. Familien zogen sich vor den Fernseher ins Wohnzimmer zurück, und viele Kinos wurden zu Spielstätten für Pornofilme. In einem Standardwerk zur Geschichte des Neuen Deutschen Kinos begegnen wir unverhofft wieder dem stummen, lüsternen Gastarbeiter: als Zuschauer, der angeblich die letzten Reste des Familienpublikums aus dem Kino verdrängt (Elsaesser 1989, S. 67). Während man sich südeuropäische

Männer als Pornozuschauer vorstellte, die ihre Bedürfnisse im Kino befriedigten, wurden türkische Frauen zu Opfern filmischer Projektionen. Helma Sanders (geb. 1940) erzählt in Straßenhochzeit (1973) die traurige Geschichte von Shirin (Ayten Erten), die ihr armes Heimatdorf in Anatolien verläßt, um in Köln nach dem Verlobten Mahmut zu suchen. Den Verlobten spielte Aras Ören, der zur selben Zeit mit Berlin-Poemen wie *Was will Niyazi in der Naumynstraße* (1973) als Autor bekannt wurde. Shirin endet auf der Straße und wird am Ende von einem Zuhälter umgebracht – elegisch kommentiert von Helma Sanders' Stimme aus dem Off, welche die Fremdheit Shirins in die Universalität weiblichen Leidens eingemeindet (Brauerhochzeit 1995).

Die Filmförderung auf Bundes- und Landesebene sowie die Möglichkeiten der Koproduktion mit dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen, insbesondere mit der Redaktion »Das kleine Fernsehspiel« beim ZDF, die um die Förderung von künstlerischem Nachwuchs und experimentellen Filmen bemüht ist und die Produktion vieler »Migrant:innenfilme« ermöglicht hat, schufen einen Nährboden für Filmprojekte, die nach einer neuen Rhetorik über ethnische Differenzen und Minderheitenkulturen suchten. Allerdings bedingten die Kriterien der Auswahl und Förderung oft eine Einschränkung auf bestimmte Themenfelder und Fragestellungen. Gefragt waren pflichtbewusste Problemfilme, ein »cinema of duty«, wie es im britischen Kontext genannt worden ist (Malik 1996). Mit einer gewissen Herablassung wurden den »Ausländern« ihr kultureller Platz zugewiesen, und Filmemacher:innen sahen sich häufig festgelegt auf kleine Geschichten vom Verlorene(n) zwischen den Kulturen. Um der Förderung teilhaftig zu werden, reproduzierten in Deutschland lebende Autor:innen und Regisseur:innen ausländischer Herkunft in ihren Drehbüchern und Filmen häufig Klischees über die »eigene« Kultur und deren archaische Sitten und Bräuche. Wer aus der Türkei stammte und in Deutschland Filme machen wollte, hatte lange Zeit nur Chancen mit einem Drehbuch, das von der Unterdrückung rückständiger Landbevölkerung handelte. Die Förderung hegte eine Reservatskultur, die sich große Mühe gab, Integration zu propagieren, aber selten große Popularität und Publikumswirkung erzielte.

Auch in den 80er Jahren erzählten die Filme häufig Geschichten von türkischen Frauen, von der Unterdrückung durch patriarchalische Väter, Brüder, Ehemänner, von dem Ausschluss aus der Öffentlichkeit und der Gefangenschaft in verschlossenen Räumen. So ist *TEHLİ BÄSİ: O QADIRIMIZ DEUTSCHLAND* (1986) ein »Kammerspiel« im wahrsten Sinne des Wortes über eine Frau, die von ihrem Mann in einer Hamburger Wohnung gefangengehalten wird. Der Film beginnt mit der Ankunft des Paares. Mit Vorratssäcken bepackt, kommen sie aus der Türkei an; sie trägt dörfliche Kleidung und wirkt fremd in der Wohnung. Am Morgen versucht sie, den Elektroherd mit Streichholzern anzuzünden. Die junge Frau mit dem sprechenden Namen Turna (d.h. Kranich), gespielt von der Jazzsängerin Özay Fecht, ist frischverheiratet und der Türkei hierhergebracht worden. Fröhlich beginnt sie mit Auspacken und Aufräumen, doch ihre gute Laune verfliegt, als sie merkt, daß ihr Mann Dursun sie in der Wohnung eingeschlossen hat. Er behauptet, Turna vor dem verderblichen Einfluß der deutschen Umwelt beschützen zu wollen. Den Film hindurch nennt er sie »Mädchen«. Monatelang bleibt sie eingeschränkt auf »40 qm Deutschland«, ohne

jeden Kontakt zur Außenwelt. Die Kamera fängt ihr Eingeschlossensein in klastrophobisch gerahmten Einstellungen ein, vor dem Spiegel beim Abschneiden ihrer Zöpfe oder am Fenster mit Blick auf einen grauen Hinterhof. An der Straßenecke geht eine Prostituierte auf und ab, was auf St. Pauli hindeutet. Die gleichförmigen Tage sind nur unterbrochen von subjektiven Rückblenden, Erinnerungen an Turnas Heimatsdorf. Die animalischen Zuwendungen des Mannes führen schließlich zur Schwangerschaft. Dursun freut sich auf einen Sohn, Turna hat Alpträume. Als Dursun am Ende unter der Dusche an einem Herzanfall stirbt und Turna hinaustritt in die fremde Welt, bleibt offen, ob es ihr dort besser oder schlechter ergehen wird. Der Abspann beginnt, noch bevor sie die Schwelle zur Straße überschreitet. Der Regisseur Tevfik Başer (geb. 1951) war durch ein Austauschprogramm der türkischen Universität Eskişehir nach Hamburg gekommen. 40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND wurde 1987 für den Bundesfilmpreis nominiert und erhielt Filmbänder in Gold für die schauspielerische Leistung von Özyay Fecht sowie die Komposition von Claus Bantzer – nationale Anerkennung, die paradoxerweise den subnationalen Status von ›Ausländerkultur‹ zementierte.

Freude an der Begegnung oder gar Vermischung der Kulturen kommt in diesem Film nicht auf. Die Migrant/innen erscheinen als Opfer, ausgeschlossen von der deutschen Gesellschaft und außerstande mit den Einheimischen zu kommunizieren. Insbesondere türkische Frauen werden als doppelte Opfer dargestellt, da sie zudem von ihren Männern eingeschlossen und am Kontakt mit der Außenwelt gehindert werden. Auch in seinem zweiten Film *ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES* (1988), frei nach einer Erzählung von Saliha Scheinhardt, inszenierte Başer die Gefangenschaft von Frauen in verschlossenen Räumen, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen. Hier spielt sich die Handlung in einem deutschen Gefängnis ab, das jedoch paradoxerweise eher als Zuflucht erscheint. Eine fragile junge Frau schneidet sich in der Zelle kurz vor der Entlassung mit einer Glasscherbe die Pulsadern auf. Die Geschichte von Elif wird in Rückblenden erzählt. Verurteilt zu sechs Jahren Haft, weil sie ihren Mann getötet hat, erlebt sie die Gefangenschaft als Befreiung. Im Gefängnis lernt sie mit Hilfe eines Wörterbuchs fließend Deutsch, hier gelingt ihre Integration in die deutsche Gesellschaft oder vielmehr in die Gemeinschaft der Frauen. Die Emanzipation verläuft allzu glatt. Die Schauspielerin Zuhale Olca, bekannt aus anspruchsvollen Theater- und Filmproduktionen in der Türkei, wirkt in der Rolle nicht ganz glaubwürdig. Der weibliche Zusammenhalt, den Elif im Gefängnis erfährt, wird durch Rückblenden mit der Frauengemeinschaft im Heimatdorf gleichgesetzt. Draußen ist sie der Rache der Brüder ihres Mannes und der Abschiebung in die Türkei ausgeliefert. Daher ist die Entlassung wegen guter Führung für sie eine Bedrohung. In diesem Film kommuniziert die türkische Frau mit der deutschen Gesellschaft – allerdings nur hinter Schloß und Riegel.

Das Gefängnis, das türkischen Filmemachern in Europa häufig als symbolischer Raum diente, wird hier positiv umbesetzt. Hamid Naficy sieht in der Konfiguration klastrophobischer Räume eine charakteristische Ikonographie des transnationalen Kinos, eine räumliche Begrenzung, der Başers weibliche Figuren nur durch Rückzug in ihre Subjektivität, in ihre Erinnerungen und Imaginationen enttrinnen können (Naficy 1996). Başers Filme wurden auch von der feministischen Kritik anerkannt:

»Beide vermessen das kulturelle Niemandsland, in dem türkische Frauen im deutschen Exil leben – von Deutschen und ihren Landsmännern gleichermaßen ausgenutzt und mißachtet.« (Kühn 1995, S. 42). Bemerkenswert ist, daß die Leidensgeschichten, die diese Filme erzählen, von feministischen Kritikerinnen für bare Münze genommen und zu Erfahrungen der türkischen Frau schlechthin verallgemeinert werden.

Vom ›Dritte-Welt-Kino‹ erwartet man wahre Geschichten über wirkliche soziale Mißstände; Phantasia, Fiktion oder ironische Distanz behält sich das westliche Mainstream- oder Autoren-Kino selbst vor. Başers dritter Film *LEBESWOHL, FREUDE* (1993), der eine deutsch-türkische Liebesgeschichte mit individualisierten Charakteren auf der Hallig Langeneß anstiedelte, war kein großer Erfolg. Entweder war die Zeit für »Gegenwarts- und Problemfilme« vorbei, oder der Name Başers war zum Markenzeichen für die Darstellung von Migrantinnenelend geworden, so daß ihm kein Raum mehr blieb, andere Sujets zu erkunden. Das Werk von Sorab Shahid Saless, der 1974 aus dem Iran nach Deutschland kam und bis 1994 in Deutschland lebte, in dieser Zeit vier Kinofilme, sieben Fernsehfilme und zwei Dokumentarfilme drehte, darunter *IN DER FREUDE* (1975) über das Leben eines türkischen Arbeiters in Berlin-Kreuzberg, der Auszeichnungen auf internationalen Festivals erhielt und seit dem Film *UTOPIA* (1984) Mitglied der Akademie der Künste war, wurde ebenfalls weitgehend im Abseits vom deutschen Autorenkino rezipiert und schnell vergessen (Zahedi 1999).

Unter den deutschen Filmen der 80er Jahre, die sich mit Erfahrungen der Migrant/innen beschäftigen, war *YASEMIN* (1988) einer der größte Publikumserfolg. Bis heute läuft der Film auf »türkischen Filmtagen« (1992 etwa im Berliner Eiszeit Kino und dem Filmmuseum Potsdam) und ist über die Goethe-Institute bis nach Thailand und Indien im Umlauf. Der Regisseur Hark Bohm (geb. 1939), ebenso wie Tevfik Başer in Hamburg ansässig, gilt seit *NORDSEE IST MORDSEE* (1975) als das personifizierte soziale Gewissen des Neuen Deutschen Kinos. Er war auch häufig als Schauspieler zu sehen, beispielsweise in Fassbinders *DIE EHE DER MARIA BRAUN*, wo er als Gegenspieler zu dem aus dem Exil zurückgekehrten Oswald (Ivan Desny) in einem schlüsselhafte Dialog die Verdienste der Daheimgebliebenen hervorhebt. In *YASEMIN* konzentriert sich sein politisches Engagement auf die Probleme der Türk/innen in Deutschland. Die ›Romeo und Julia‹-Geschichte spielt in Hamburg. Yasemin (gespielt von Ayşe Romey) ist eine lebhaft siebzehnjährige und eine gute Schülerin. Die Lehrerin drängt sie zum Studium. Beim Judo kämpft sie mit großem Geschick und legt manchen Jungen auf die Matte. Dort taucht eines Tages Jan auf (gespielt von Uwe Bohm, dem Sohn des Regisseurs), der ihr zunächst aufgrund einer Wette nachstellt, sich jedoch bald in sie verliebt. Doch Yasemin führt ein Doppelleben, wie es in jenen Jahren vielen türkischen Mädchen zugeschrieben wurde: »morgens Deutschland abends Türkei« (Tebbe 1981). Wenn sie in den Gemüseladen des Vaters zurückkehrt, läßt sie den hochgesteckten Rock herunter, zieht sich einen Pullover über das ärmellose Sommerkleid und wird zur pflichtbewußten türkischen Tochter, die im Geschäft hilft und von ihrem Vetter Dursun begleitet werden muß, wenn sie auf die Straße geht. Die Doppelidentität spiegelt sich auch im sprachlichen Gemisch der Familiengespräche. Die Mutter, gespielt von Emine Sevgi Özdamar, überzeugt schließlich den Vater von Yasemins Studienplänen. Allerdings schlägt das freundliche Klima

radikal um, als Yasemins Schwester in ihrer Hochzeitsnacht kein blutbeflecktes Laken vorweisen kann – den Beweis, daß sie noch Jungfrau ist. In seiner Ehre getroffen, verwandelt sich der liebevolle Vater plötzlich in einen brutalen Patriarchen, der seine älteste Tochter verstößt und Yasemin einsperrt, um sie dann bei Nacht und Nebel leichtbekleidet aus dem Bett zu zerrn und in die Türkei zu verfrachten.

Der Film wurde vielfach als einfühlsame Leistung in Sachen deutsch-türkischer Verständigung angeführt. In Wirklichkeit reproduziert und verfestigt er altbekannte Stereotypen: nach denen die deutsche Gesellschaft als aufgeklärt und zivilisiert gilt, während das türkische Patriarchat archaischen Ritualen und Erbbegriffen verpflichtet ist. Innerhalb dieses Modells läßt sich Integration nur durch einen radikalen Bruch zwischen der sogenannten ersten und zweiten Migrantengeneration realisieren. Tatsächlich war diese Haltung in der deutschen Ausländerpolitik jener Jahre weit verbreitet: »Man muß sich um die bemühen, die sich integrieren lassen. Die erste Generation ist sowieso verloren, aber die zweite Generation kann noch gewonnen werden.« Der spielerische Umgang mit beiden Welten, den Yasemin anfangs mit viel Charme in Schule, Judo-Club, Gemüsehandlung, auf dem Großmarkt und beim Tanz auf der Hochzeit der Schwester praktiziert, wird letztlich doch zurückgenommen und, wie unmöglich erklärt, die »Populartät des Films beruht auf der Vorstellung, daß türkische Frauen befreit werden müssen, daß man sie, insbesondere wenn sie jung und schön sind, vor ihren unterdrückten Männern retten muß. Dieser Logik folgt das Ende des Films: Yasemin »does the right thing« – sie droht mit Selbstmord, der Vater läßt sie gehen, sie läßt die türkischen Männer stehen, springt auf den Rücksitz von Jans Motorrad und fährt mit ihm davon. Hark Bohm wurde zu Recht »Harmoniesucht« und ein Hang zum guten Klischee« bestätigt (Kühn 1995).

Geschichten über Türken in Deutschland arbeiten sich häufig an den Geschlechterbeziehungen ab. Die Befreiung der armen Türkin aus Gefangenschaft, Unterdrückung, Abhängigkeit oder gar Prostitution ist eine populäre Phantasie, die dem Überlegenheitsgefühl des deutschen Publikums entspringt. Das Mitleid mit den Opfern der gewalttätigen anderen Kultur dient in erster Linie der eigenen Selbstbestätigung. Die kulturelle Produktion ethnischer Minderheiten wird gerne als authentischer Ausdruck der Lebenserfahrung der gesamten Gruppe verstanden. Während man von anderen Autoren, Künstler/innen oder Regisseur/innen in erster Linie Individualität, Originalität und Phantasie erwartet, wird der Angehörige einer Minorität als Sprachrohr seiner Gruppe aufgefaßt. Grundsätzliche Unterschiede in der Darstellung deutsch-türkischer Verhältnisse durch einen deutschen und einen türkischen Regisseur lassen sich nicht feststellen. Die Filme Hark Bohms und Tefik Bayers entstammen den gleichen Förderungs- und Produktionsbedingungen und stehen sich ideologisch recht nahe. Beide definieren die türkische Frau letztlich als Opfer der Verhältnisse. Die Filme beider zehren von einem Arsenal populärer Annahmen, Bilder und Geschichten und bestätigen letztlich die Überlegenheit der deutschen Kultur. Die Rhetorik von Autor/innen, Regisseur/innen und Künstler/innen ausländischer Herkunft ist nicht unbedingt authentischer; häufig verstehen sie es recht gut, die Erwartungen der Inländer zu befriedigen.

Humoristische Spiegelungen

Einer der wenigen Filme, in denen türkisch-deutsche Begegnungen mit Humor betrachtet werden, ist *Seni Görens Porzelen*, eine türkische Produktion von 1988, aus demselben Jahr wie *YASEMIN* und *ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES*. Hauptperson dieser »Kopenickiade« rund ums Kottbusser Tor ist der sympathisch-naive Straßenkehrer Ali Ekber (gespielt von dem populären Komiker Kemal Sunal). Die Liebe zur Schauspielerei treibt ihn in seiner Freizeit zu einem lokalen Laientheater. Der Regisseur ist Deutscher, spricht jedoch Türkisch – eine der vielen gegenseitigen kulturellen Mutationen in diesem Film. Ali bekommt eine kleine Rolle als Polizist. Die Uniform gefällt ihm so gut, daß er sie gleich anbehält und auf der Straße weiter den Polizisten spielt, was zu wechselseitigen Verwirrungen führt. Seine Landsleute zollen ihm endlich Respekt und halten ihn mit kleinen Bestechungen bei Laune. Durch das ironische Rollenspiel eröffnen sich Perspektiven, die über den sozialen Realismus anderer Migrantenfirme jener Jahre hinausreichen und eindeutige Zuordnungen von ethnischer und kultureller Identität karnevalistisch unterlaufen. Der Komiker Kemal Sunal hatte bereits in *GURBETÇİ ŞABAN* (1985, Regie: Kartal Tibet) die Rolle des bauernschlau türkischen Einwanderers gespielt. Humoristische Annäherungen an das Sujet blieben bislang jedoch die Ausnahme.

BERLIN IN BERLIN (1993) eine türkisch-deutsche Koproduktion und Genre-Mix aus Thriller, Melodrama und Komödie, der die flotte Handschrift des in Istanbul lebenden Regisseurs und Werbefilmers Sinan Çetin (geb. 1953) trägt, geht über die bemühten Pflichtübungen um die sogenannte »Ausländerkultur« hinaus. Das »multikulturelle Melodram« (Martenstein 1994) dreht den Spieß auf ironische Weise um und unterläuft gängige Muster der interkulturellen Begegnung. Späterisch begibt sich die Kamera in voyeuristische Positionen und reflektiert die Macht des ethnographischen Blicks in der Türkei: war der Film ein Kassenschlager des Jahres 1993 – wohl in erster Linie wegen der Populartät des weiblichen Stars Hülya Avşar. Die Eröffnungsbilder, zunächst Luftaufnahmen, dann Bilder vom Alexanderplatz, lokalisieren den Schauplatz im wiedervereinigten Berlin. Die Stadt ist dieser Tage eine einzige große Baustelle, und so beginnt auch diese Geschichte auf einer Baustelle. Thomas, ein Ingenieur und Hobbyfotograf (gespielt von Armin Block), stellt mit der Kamera heimlich der Frau eines türkischen Kollegen nach und fotografiert sie, ohne daß sie es merkt. Die Einstellungen folgen voyeuristisch dem Blick des Fotografen auf sein Objekt; die türkische Frau wird – trotz Kopftuch – zur Zielscheibe erotischer Faszination. Das laute Klicken des Fotoapparats bei jeder Aufnahme verstärkt die Thrilleratmosphäre. Als Dilber (Hülya Avşar) schließlich zurückblickt, direkt ins Objektiv, hat auch ihr Blick etwas Bedrohliches. Später hängt der Fotograf die vergrößerten Aufnahmen im Büro auf. Der Ehemann sieht sie und läuft wutentbrannt hinaus, um seine Frau zur Rede zu stellen. Er muß annehmen, daß die Fotos mit ihrem Einverständnis gemacht wurden. Sie hat sich fremden Augen preisgegeben, ja, sogar direkt in die Kamera geblickt und damit gegen Anstand und Ehre verstoßen. Um den Streit der Eheleute zu schlichten, läuft der Fotograf herbei, doch seine Erklärungsversuche enden in einem Handgemenge, das unglücklicherweise zum Tod des Ehemanns führt.

Drei Monate später lernt Thomas – im Liegestütz über den Fotos – türkische Sätze aus einem Wörterbuch: »Bu bir kaza. Ben katil degilim« (Es war ein Unfall. Ich bin kein Mörder.) Er versucht, Dilber in der U-Bahn anzusprechen, lauert ihrem Haus gegenüber in einem Café, das von ihren Schwägern betrieben wird. Als er sie schließlich auf der Straße anhält und seine Entschuldigung vorträgt, wird er von den Brüdern des Toten gestellt. Er läuft davon, sie jagen ihn durch Hinterhöfe und Treppenhäuser. Paradoxe Weise führt seine Flucht in die Wohnung eben jener Großfamilie, wo er sich auf einem Kleiderschrank versteckt – im Zimmer der schönen Dilber. Durch die verängstigten Blicke des Eindringlings erschließt sich nach und nach die fremde Welt. Die Großmutter und Matriarchin der Familie (gespielt von Aliye Rona) erwacht zum Gebetsruf des Muezzins. An der Wand hinter ihrem Bett hängt ein Teppich mit dem Bild Mekkas. Deutsche Stimmen mischen sich in den Gebetsruf, dessen Quelle erst jetzt zu sehen ist. Der Muezzin ruft aus einer Uhr in Moscheengestalt, aber seine Stimme konkurriert mit dem Werbespot für eine Nagelkur, der aus dem Fernseher tönt. Der Vater erwacht auf dem Sofa. Das Gemisch der Stimmen, deren Quellen mit Verzögerung ins Bild gesetzt werden, dient als Einführung in »Berlin in Berlin« – einen Raum, wo der Tag mit konkurrierenden Stimmen und sich gegenseitig übertönenden Sprachen beginnt.

Schließlich wird der Eindringling auf dem Kleiderschrank entdeckt. Mürtüz (gespielt von Talkshowstar Cem Özer) wedelt mit der Pistole und schreit nach Rache für seinen toten älteren Bruder. Eine Nahaufnahme von Thomas zeigt emblematisch das Entsetzen des Deutschen vor den bedrohlichen Gesten des Türken. Die dramatische Eskalation wird gerade noch rechtzeitig unterbrochen durch den Auftritt des Vaters und der Großmutter, die ein Machtwort spricht und den Fremden für Gottes Gast erklärt, dem nichts angetan werden darf, solange er unter ihrem Dach weilt. Der Deutsche wird so zum Ausländer im eigenen Land. ~~Das türkische Asyl in der türkischen Großfamilie – eine Umkehrung der Situation der Asylbewerber auf deutschem Boden.~~ Das türkische Heim wird zur Zuflucht für den heimatlosen Deutschen. Nur hier kann er leben: »Wenn du rausgehst, bist du tot. Hier bist du in Sicherheit«, erklärt ihm der jüngste der Brüder. Thomas richtet sich auf dem Fußboden ein – Berlin in Berlin, das sind »vier Quadratmeter Türkei« (Reinecke 1994). Die klastrophobische Gefängnissituation, die Naficy als charakteristisch für Exil-Filme beschrieben hat, wird hier kurzerhand umbesetzt.

Es folgt eine bizarre Symbiose zwischen dem deutschen »Ausländer« und der türkischen Familie. Vier Generationen leben in dieser Wohnung zusammen und kommunizieren auf unterschiedliche Art mit der Umwelt und dem Eindringling. Der älteste Bruder Mürtüz ist mit seiner Kanone und seinem Rachegeheiß geradezu die Karikatur eines türkischen Macho, er ist aber ebenso sehr an seiner schönen Schwägerin Dilber interessiert. Er pocht zwar auf türkischer Sprache und Tradition, trinkt jedoch auch gerne Whisky und treibt es in der Wohnung mit einer schrillen Blondine, die in einer grotesken Szene halbnackt den Eltern vorgestellt wird und deren Ehemann ihr auf den Fersen folgt. Der nächstjüngere Bruder orientiert sich an seinem Vorbild, während der jüngste lieber deutsch spricht und ein zärtliches Verhältnis zu seiner Freundin Diana unterhält, die er gelegentlich mitbringt. Thomas wird nach und nach ins Familienleben einbezogen, auf Wunsch der Großmutter reicht man auch

ihm einen Teller mit Essen, er spielt Gitarre und alle lauschen andächtig, er repariert den Fernseher, als dieser während eines Länderspiels zwischen Deutschland und der Türkei kaputtgeht, worauf die Männer ihm Anerkennung zollen und einen Platz auf dem Sofa anbieten, er freundet sich mit der Großmutter an und singt türkische Lieder mit ihr, und zum Opferfest befolgt er die beobachtete Sitte und küßt allen die Hände, sogar seinem Feind Mürtüz.

Die erzwungene Symbiose bringt es mit sich, daß der ethnographisch voyeuristische Blick nach und nach umgekehrt wird. Nun sind es die Türken, die den Deutschen beobachten wie ein Tier im Zoo. Klastrophobisch verweilt die Kamera in Nahaufnahmen auf ihm. Als zum Opferfest die Verwandtschaft anrückt und zu deutschen Schlägern türkischen Bauchtanz vollführt, ist Thomas die Hauptattraktion. Während Thomas mit den Brüdern fraternisiert, wird Dilbers Position in der Familie zunehmend problematisch. Die Entdeckung der Fotos läßt sie schuldig am Tod ihres Mannes erscheinen. Am Ende verlassen Dilber und Thomas gemeinsam die Wohnung und gehen Hand in Hand einer ungewissen Zukunft entgegen. Dieses Ende wirkt erzwungen und fällt zurück in den Mythos, daß türkische Frauen von deutschen Männern gerettet werden müssen. Während es in der indisch-britischen Komödie *BHAI ON THE BEACH* (1993), die ebenfalls von der Aneignung und Umbesetzung öffentlichen Raumes (dort ist es das englische Seebad Blackpool) durch Immigrant/innen handelt, die Frauen die Oberhand haben, ist *BERLIN IN BERLIN* eher ein Männerfilm. Die Frau öffnet bis zum Schluß kaum den Mund, und der Mann bekommt letztlich, was er will.

Alles in allem zeichnet sich *BERLIN IN BERLIN* jedoch durch ein gehöriges Maß an Ironie aus, nicht zuletzt gegenüber den Ritualen der türkischen Familie. Die Umkehrung der Asylsituation und die erzwungene Symbiose des deutschen Fremdlings mit der türkischen Großfamilie eröffnet Potentiale der wechselseitigen humoristischen Bespiegelung und geht damit über die pflichtbewußten Produktionen der 80er Jahre hinaus. Dabei schreckt der Film nicht davor zurück, Klischees plakativ auszureizen. Die multikulturell beflossene Rezeption sah auch in diesem Film eine ethnographische Studie und brachte die überkommenen Modelle von den Migrant/innen erster, zweiter und dritter Generation sowie Kulturkonflikte um archaische Rituale wie Ehre, Gastrecht und Blutrache ins Spiel (Wingender 1995). Der Film glänzt jedoch durch ironisch-spielerische Momente und konnte sich die distanzierte Perspektive wohl auch deshalb erlauben, weil er weitgehend außerhalb der deutschen Förderstrukturen produziert wurde.

Neues Deutsches Kino – gemacht von jungen Türken

Seit Herbst 1998 ist ein Durchbruch in der türkisch-deutschen Filmproduktion zu verzeichnen. Eine neue Generation von Filmemacher/innen und Schauspieler/innen profiliert sich allmählich – vor allem in Hamburg und Berlin. Auf den Berliner Film Festspielen im Februar 1999, als die Medien gerade die Debatte um die Staatsbürgerschaft unter der griffigen Formel »Doppelpaß« abhandelten, wurden diese transnationalen Filme unter der Rubrik »Neues Deutsches Kino« gezeigt und von der Kritik

als Aufbruch aus dem Ghetto gefeiert. Ein Kritiker meinte sogar: »Viele türkische Stars, die einzigen in Deutschland zur Zeitpolitischer Gegenwartsfilme machen (Martensen 1999, Kulaoglu 1999). Andere schlossen sich dem Lob an, konnten es aber nicht lassen, wieder in die Rhetorik vom Leben »zwischen den Kulturen« zu verfallen (Hallensleben/Noack 1999).

Im »Forum des jungen Films« zeigte das Festival Thomas Arslans (geb. 1962) den neuen Film *DEALER* mit Tamer Yigit in der Hauptrolle, eine Produktion des ZDF/Das kleine Fernsehspiel wie schon der erste Film des Regisseurs GÖRGEN (1996). *DEALER* bietet minimalistische Ansichten von Berlin-Kreuzberg, wo der Regisseur selbst seit einigen Jahren lebt. Die Darsteller werden vor dem Hintergrund von Betonwohnblocken, grünen Parkwiesen oder pointillistischen Verkehrslichtern inszeniert. Begegnungen in privaten oder öffentlichen Räumen sind kühl und verhalten gespielt, charakteristisch für die stagnierende Atmosphäre in Bezirken, die Lichtjahre entfernt erscheinen von der Hochglanzarchitektur der wiedervereinigten Hauptstadt. *LOLA UND BILDIRKIN*, ein spannendes Drama aus dem Berliner Transvestitenmilieu, erreichte als Eröffnungsfilm der »Panorama«-Sparte des Festivals ebenfalls Aufsehen. Der Regisseur Kurtuluş Ataman (geb. 1961), der inzwischen in London lebt und an der University of California, Los Angeles studiert hat, inszeniert seine Figuren im städtischen Raum, auf Straßen, in Parks, Nachtclubs, öffentlichen Toiletten und verfallenen Fabrikgeländen, an Orten von nationaler Bedeutung wie dem Olympiastadion oder der Siegessäule im Tiergarten, in Kreuzberg vor einer von der Künstlerin Ayşe Erkmen gestalteten Hausfassade, wo die Kamera einen Moment lang auf einem Plakat mit der Aufschrift »Diaspora« verweilt. Lola (Gandi Mukli) glänzt beim Bauchtanz in einem Travestie-Trio, das unter dem sinnigen Namen »Die Gastarbeiterinnen« auftritt. Ihr Freund Bildirkin (Erdal Yıldız) ist ein rauher Lederjackett-Typ, für den es nichts Würdeloseres gibt, als »ein Loch« zu sein, und der vom trauten Glück in der Türkei träumt, wo Lola sich einer Geschlechtsumwandlung unterziehen soll. Lolas kleiner Bruder Murat (Baki Davrak), der selbst gerade erste homosexuelle Erfahrungen macht, findet die verstoßene »Schwester«, die jedoch bald darauf als Leiche in der Spree schwimmt. Von da ab entwickelt sich der Film zum Thriller mit Verfolgungsjagden und Verkleidungsszenen. Der kleine Bruder erkennt schließlich, daß Lola nicht wie angenommen von Neonazis umgebracht wurde, sondern von dem ältesten Bruder Osman, einem Macho, der seine eigenen homosexuellen Neigungen zu verbergen suchte. In der letzten Einstellung des Films gehen Murat und die Mutter hinaus auf die Straße, lassen den heuchlerischen Patriarchen stehen, die Mutter streift sich das Kopftuch ab. Eine ähnliche Aneignung von öffentlichem Raum wird von Lolas Travestie-Kolleginnen vollzogen, als sie sich im Tiergarten unweit der Siegessäule tummeln und dort eine teuere Brosche auflesen, die eine späte Nachfolgerin ostpreussischen Landadels weggeworfen hatte. Die deutschen Gestalten im Film geraten teilweise zur Karikatur, die Analyse von Familienbeziehungen und türkischem Machismo erscheint manchmal überzogen und fällt zurück in ethnische Stereotypisierung, dennoch gelingt es dem Film, biologistisch verstandene Geschlechteridentitäten zu verflüssigen. Die »Gastarbeiterinnen« in *LOLA UND BILDIRKIN* sind in Wirklichkeit Männer und erinnern uns daran, daß Konstruktionen von binären Gegensätzen wie männlich/weiblich oder deutsch/türkisch auf Sand gebaut sind. Der Film lief nach

dem Festival mehrere Wochen in Berliner Kinos. Der Weltverleih wird von der New Yorker Firma Good Machine International besorgt, derselben Gesellschaft, die Ang Lees taiwanesisch-amerikanische schwule Familienkomödie *DAS HOCHZEITSBANKETT* (1993) vertreibt – ein Zeichen vielleicht, daß die türkisch-deutsche Filmproduktion die Schwelle von subnationaler Mitleidskultur überschritten und in transnationale Gefilde aufgebrochen ist, wo globale Diasporakulturen zunehmendes Interesse genießen und von der Unterhaltungsindustrie als Markt erkannt werden.

Auch in Hamburg herrscht neuerdings Aufwind in der türkisch-deutschen Filmszene. *KURZ UND SCHMERZLOS* (1998), der in Hamburg gedrehte und produzierte Debütfilm von Fatih Akın (geb. 1973), war sogar für den Bundesfilmpreis nominiert und wurde auf internationalen Festivals gezeigt und ausgezeichnet, hatte jedoch an der Kinokasse nicht den gewünschten großen Erfolg. Der Film handelt von drei Freunden aus dem Hamburger Gangstermilieu: Gabriel, der Türke (Mehmet Kurtuluş), Costa, der Grieche (Adam Bousdoukos) und Bobby, der Serbe (Aleksandar Jovanovic). Die Konstellation von drei wütenden jungen Männern unterschiedlicher Herkunft erinnert an den kontroversen französischen Film *LA Haine* (1995), wo auch nicht eine ethnische Gruppe im Zentrum steht, sondern vielmehr die soziale Position am Rande der Stadt und der Legalität sowie deren Wahrnehmung in den Medien. In *KURZ UND SCHMERZLOS* wird jedoch die Reflexion und Kritik an Konventionen und Möglichkeiten der Medienrepräsentation nicht allzu weit getrieben, sondern eher die Ästhetik von Gangsterfilmen à la Martin Scorsese in die Straßen Hamburgs transportiert.

Regionale Filmförderung wird als Werbemittel für die Stadt verstanden. *ABSCHEIM* (1998) ist ein weiterer Film aus der Hamburger Produktion. Das trilinguale Melodrama des in Hamburg lebenden Regisseurs Yüksel Yavuz (geb. 1964) handelt von einer kurdischen Familie in Hamburg, deren drei Sproßlingen auf Abwege geraten. Der älteste Sohn Cem (Erdal Yıldız) arbeitet als Schweinemetzger in einem Schlachthaus und verliebt sich in eine Prostituierte von androgyner Erscheinung, der jüngere Bruder Mehmet handelt mit Drogen, und die freche kleine Schwester Dilan hat ein Auge auf seinen Partner geworfen. Auch dieser Film ist in erster Linie eine Analyse junger männlicher Subjektivität im Konflikt zwischen Familie und Umwelt. Als Cem am Ende mit einem Mädchen aus dem kriegsgeschädigten kurdischen Heimatdorf verheiratet wird, kulminiert seine Verwirrung in einem schwindelerregenden Wirbel der Kamera. Die dargestellten Konflikte gehen zum Teil auf autobiographische Erfahrungen des Regisseurs zurück. Als Yüksel Yavuz 1980 nach Deutschland kam, teilte er sich zunächst eine Baracke – »zwölf Quadratmeter Deutschland« – mit seinem Vater. Später arbeitete er auch eine zeitlang in einer Fleisch- und Wurstfabrik (Kiontke 1999). In seinem ersten Film *MEIN VATER DER GASTARBEITER* (1999) – der ebenfalls vom ZDF/Das kleine Fernsehspiel gefördert wurde, arbeitet er die Familiengeschichte auf.

In *KANACK ATTACK*, einem ebenfalls in Hamburg gedrehten Gangsterfilm des Regisseurs Lars Becker nach der Vorlage von Feridun Zaimoglus Roman *Abscheim* (1997), geht es wieder um junge Männer am Rande der Gesellschaft. Trotz eines immer vielfältigeren Repertoires in der Darstellung junger Türken in Deutschland ist unterdessen die Rhetorik von türkischen Mädchen als Opfern »zwischen den Kulturen«

ren: noch durchaus gegenwärtig. YARA (Die Wunde, 1998) von Yilmaz Arslan (geb. 1968), eine deutsch-türkisch-schweizerische Koproduktion mit Eurimages-Förderung, könnte eine Fortsetzung von YASEMIN sein. Hülya (Yelda Renaud), ein fragiles junges Mädchen, das unter Orientierungslosigkeit leidet, wird gegen ihren Willen in die Türkei zu Verwandten gebracht, läuft davon und endet schließlich in einer psychiatrischen Anstalt. Ihre Mutter (gespielt von Özyay Fecht, der eingesperrten Hausfrau aus 40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND) hat die Familie verlassen, in der Türkei wieder geheiratet und will von ihrer Tochter nichts wissen. Am Ende ist das verstörte Mädchen wieder in Deutschland und weiß überhaupt nicht mehr, wo es hingehört. Der Versuch, ihre subjektiven Visionen zu inszenieren, bringt zweifelhafte Bilder hervor, die eher an gestellte Fotografien für eine Hochglanz-Modetizschrift erinnern als an Träume eines verwirrten Teenagers. Inzwischen profilieren sich jedoch auch junge Frauen aus dem Migrantennilieu als Regisseurinnen und erproben neue Formen der Darstellung. *Özge Pölat* (geb. 1970), ebenfalls in Hamburg ansässig, hatte internationalen Erfolg mit Kurzfilmen wie *FREMDENNACHT* (1994) *„DIE BESTE FÜR BEYHAN“* (1994) und *GRABIN SOPHIA HARUN* (1997), traumatisch phantastischen Miniaturen über Exilsituationen. Mit Förderung vom ZDF/Das kleine Fernsehspiel hat sie gerade ihren ersten Spielfilm *DIE AUSLANDSTOURNEE* gedreht.

ICH CHEB, DU TURNSCHUH (1998) ist ebenfalls eine Produktion vom ZDF/Das kleine Fernsehspiel und die zweite Regiearbeit des Schauspielers Hussi Kutlucan (geb. 1962), der selbst die Hauptrolle spielte. Die Abenteuer des Asylbewerbers Dudie führen uns von einem Flüchtlingswohnheim in Hamburg auf die Baustelle im Zentrum von Berlin. Özyay Fecht tritt wieder in einer Nebenrolle auf, als Dudies Geliebte, die beschließt, ihn zu verlassen und einen deutschen Elektriker zu heiraten, um dem Leben im Wohnheim zu entkommen – eine Wahl, die weniger durch kulturelle, denn ökonomisch-pragmatische Gründe zu erklären ist.

In dieser anarchischen Komödie stechen Szenen hervor, wo Ethnizität karnevalistisch als Maskerade und Rollenspiel inszeniert wird. In den Eröffnungsszenen des Films kommt – untermalt von sündischer Popmusik – ein Bus voller Inder an, während gleichzeitig eine andere Gruppe aus dem Wohnheim getrieben wird, um in die Türkei abgeschoben zu werden. Die alten Immigranten müssen Platz machen für die Neuankömmlinge, und ähnliche Auseinandersetzungen um Territorialrechte ziehen sich durch den gesamten Film. Ein schlauer Asylbewerber aus der Türkei beschließt kurzerhand, sich als Inder zu verkleiden, wickelt sich den Schal als Turban um den Kopf und stellt sich zu der neuangekommenen Gruppe. Er setzt sich einen anderen Hut auf und eignet sich eine Ethnizität an, die in diesem Moment opportun erscheint – die globale Präsenz indischer Diasporakultur in Kino, Küche oder auch Literatur ist schließlich kaum zu überbieten. Eine ähnliche Mutation vom Türken zum Inder vollzieht sich auch in Osman Engins satirischem Roman *Der Kanaken-Gandhi* (1998) – im gleichen Jahr erschienen wie Kutlucans Film.

Kutlucan selbst spielt in *ICH CHEB, DU TURNSCHUH* eine angenommene ethnische Identität: Sein Dudie ist Armenier und positioniert sich damit in einer weltweit anerkannten Diasporakultur, deren Nachkommen sich als Opfer der Türken verstanden. Rhetorische Strategien im Umgang mit Ethnizität und Minderheiten werden durchgespielt und fixe Positionen unterlaufen. In der Berliner Wohnung, die Dudie

mit einem Ghanaer, einem Iraner und einem Afghanen teilt, weiß er, den wütend nach der Miete schreienden Vermieter abzuwehren, indem er den Diskurs über kulturelle Differenzen und Eigenheiten ironisch persifliert. Er tritt aus dem Schrank, in dem er sich versteckt hielt, und auf die Frage, was er dort getan hätte, antwortet er echt kulturalistisch: »Ich habe gebetet. In meiner Religion betet man im Dunkeln. Ich muß allein sein.«

Dudie findet Arbeit auf der Baustelle am Potsdamer Platz, die bevölkert ist von illegalen Arbeitern unterschiedlicher Herkunft und Hautfarbe, die nicht zuletzt von den bereits »naturalisierten« türkischen Gastarbeitern angefeindet werden. In diesen Dialogen und Szenen werden sozialrealistische Enthüllungsportagen aus der Arbeitswelt wie Günter Wallraffs *Ganz unten* (1985) zum Gegenstand von Satire. Vor der Kulisse der unfertigen Reichstagskuppel beugt sich ein Türke zum muslimischen Gebet. Als die Schwarzarbeiter ihren Lohn nicht bekommen, besetzen sie kurzerhand ein Stück Land und feiern mitten in der Sandwüste eine wilde Grillparty.

Als Dudie wieder auf der Straße steht, ohne Job und ohne Wohnung, »adoptiert« ihn das Kind einer Deutschen, die er heiraten wollte, die jedoch von ihrem Ex-Mann, einem deutschen Vorarbeiter, aus Eifersucht erstochen wurde, als Ersatzvater. Das Kind wird beim Friseur »naturalisiert«, läßt sich die Haare braun färben und beginnt prompt, gebrochenes Deutsch zu sprechen. Die beiden klingeln dann bei Frau Dutschke, einer alleinstehenden alten Dame, die sie im Park erspäht haben, und behaupten, vom Bezirksamt in ihre Wohnung eingewiesen worden zu sein. Die Szene erinnert an Einquartierung von Flüchtlingen in der Nachkriegszeit. Nach anfänglichem Mißtrauen bilden die drei eine utopische Familie jenseits von Geschlecht, Alter und Ethnizität. Doch das Glück ist nicht von Dauer. Der Film begann mit einer Ankunft und endet mit einer Abreise. Dudie wird abgeschoben und zusammen mit dem »türkisierten« deutschen Kind in ein Flugzeug gesetzt. Der musikalische Mix von türkischem Folk bis zu indischem Pop in der Schlußsequenz signalisiert ebenfalls einen Aufbruch in die Weltmusik. Hier ist die Rhetorik von Multikulturalismus und kultureller Vielfalt zur Norm geworden, die in dieser Komödie karnevalistisch unterlaufen wird. Durch Humor und Irreverenz im Umgang mit Autoritäten werden herkömmliche Konventionen der Repräsentation durchbrochen und aktuelle Debatte um alte und neue Einwanderer, Asyl, Staatsbürgerschaft, nationale Einheit und Identität ironisch unterwandert. Der Film weist Parallelen auf zu Traditionen des »ethnic role-play« und der »anarchistischen Komödie«, wie sie im amerikanischen Kino in der frühen Tonfilmzeit beispielsweise von den Marx Brothers in Filmen wie *MONKEY BUSINESS* (1931) erfolgreich praktiziert wurden.

Es ist sicher kein Zufall, daß unter den neuen türkisch-deutschen Produktionen *ICH CHEB, DU TURNSCHUH* der einzige Film ist, der keinen Kinoverleih gefunden hat. Der Anarchismus der Berliner Subkultur ist offenbar noch nichts für das breite Publikum. In erster Linie werden vom Migrantenkino noch immer kohärent erzählte Familiendramen erwartet. Das kleine Fernsehspiel mit seinem Engagement für nicht-kommerzielle Filmkultur ermöglichte die Produktion dieser anarchischen Komödie für das Spätabendprogramm des ZDF. Damit stellt sich natürlich auch die Frage nach dem Publikum solcher Filme. Angesprochen wird wohl in erster Linie ein deutsches Kennerpublikum oder urbanes Mischpublikum, die Hörschaft des Berliner Senders

Radio MultiKulti etwa, das hier über hysterische, unaufgeklärt rassistische deutsche Heimleiter, Meister und Vermieter lacht. Ob der Film auch große Gruppen türkischer Einwanderer anlockt, erscheint eher fraglich. Sie verbringen ihre Abende wohl immer noch lieber vor dem Satellitenfernsehen bei Sendungen aus der Heimat. Das Diasporakino entspricht nicht unbedingt dem Geschmack des Diasporapublikums.

ICH CHEF, DU TURNSCHUH zeigt dennoch, daß ein Film über Migrant/innen in Deutschland auch ein Film über Deutschland sein kann. Die neuen Einwanderer sind selbsthaft geworden, sie etablieren sich in deutschen Städten und auf deutschen Leinwänden, ebenso wie Immigranten in anderen Ländern der Welt. Filme wie ICH CHEF, DU TURNSCHUH lassen hoffen, daß das Gespenst des sprachlosen türkischen Gastarbeiters endlich ausgetrieben wird. Migrant/innen, die im Kino lange Zeit als Objekte in Erscheinung traten, agieren jetzt – vor und hinter der Kamera – selbstbewußt als Subjekte und wissen sich rhetorisch zu behaupten. Mobilität und Migration sind in den letzten Jahren weltweit in den Brennpunkt der Diskussion gerückt und als Herausforderung für einen distanzierteren Umgang mit territorial und puristisch definierten nationalen Kulturen verstanden worden. Auch im Kino befreien Migrant/innen sich langsam aus dem Gefängnis einer subnationalen Mitteldiskultur, gehen transnationale Allianzen ein und unterlaufen durch ironische Rollenspiele ethnische Zuschreibungen und Identifizierungen. Vielleicht wächst auch die deutsche Diskussion um Multikulturalität und Minderheitenkulturen allmählich über ihre Provinzialität hinaus, so daß wechselseitige Spiegelungen und Grenzverkehr in beiden Richtungen die einseitigen Integrationsbestrebungen ablösen und noch mehr Filmemacher/innen, Produzent/innen und Kritiker/innen lernen, Prozesse der Begegnung und Vermischung gelegentlich auch mit Humor zu reflektieren. In einer Zeit des »europäischen« Kinos und der medialen Globalisierung, in der die Finanzierung durch internationale Koproduktionen zur Regel wird, werden, jenseits der Reserve einer pflichtbewußten Förderkultur, auch die Filme perspektivenreicher. Um den Horizont zu öffnen, muß man sich nur daran erinnern, daß das Kino als Medium der Moderne seit jeher von Migration und Mobilität bestimmt war und vielen »fremden Vögeln« Heimat bot.

Literatur

- Berger, John/Mohr, Jean: *A Seventh Man*. Harmondsworth 1975.
 Bhabha, Homi: »DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation«. In: Bhabha (Hg.): *Nation and Narration*. London/New York 1990, S. 291–322.
 – : »The Commitment to Theory«. In: Bhabha: *The Location of Culture*. London/New York 1994, S. 109–115.
 Brauerhoch, Annetter: »Die Heimat des Geschlechts – oder mit der fremden Geschichte die eigene erzählen: Zu Shirins Hochzeit von Helma Sanders-Brahms«. In: Karpf et al. (Hg.), S. 109–115.
 Crofts, Stephen: »Concepts of national cinema«. In: Hill, John/Church Gibson, Pamela (Hg.): *Oxford Guide to Film Studies*. New York 1998, S. 385–394.
 Elsaesser, Thomas: *New German Cinema: A History*. New Brunswick/New Jersey 1989.
 Hallensleben, Silvia/Noack, Frank: »Außerstanden aus dem Ghetto. Die spannendsten deutschen

Filme werden derzeit von Türken gedreht: *Dealer und Lola und Billidiki* erzählen vom Leben zwischen zwei Welten«. In: *Der Tagesspiegel* 11. 2. 1999.
 Karpf, Ernst/Kiesel, Doron/Visarius, Karsten (Hg.): »*Getürkte Bilder*«. Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg 1995.

Kiontke, Jürgen: »Sechs qm in Germanistan. Der Regisseur Yüksel Yavuz und sein Film *Aprilinder*«. In: *Filmforum* (Februar/März 1999), S. 12–14.

Kuhn, Helke: »Mein Türke ist Gemüsehändler: Zur Einverleibung des Fremden in deutschsprachigen Filmen«. In: Karpf et al. (Hg.), S. 41–62.

Kulaoglu, Tuncay: »Der neue »deutsche« Film ist »türkisch«? Eine neue Generation bringt Leben in die Filmlandschaft«. In: *Filmforum* (Februar/März 1999), S. 8–11.

Makal, Oguz: *Sinemada Yedinci Adam. Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı* (Der siebte Mann im Kino. Migration im In- und Ausland im türkischen Film). Izmir 1994.

Malik, Saria: »Beyond The Cinema of Duty? The Pleasures of Hybridity: Black British Film of the 1980s and 1990s«. In: Higson, Andrew (Hg.): *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema*. London 1996, S. 202–215.

Martenstein, Harald: »Das multikulturelle Melodram«. In: *Der Tagesspiegel* 13. 5. 1994.
 – : »*Ich Chef, du Turnschuh*. Filme mit doppelter Staatsbürgerschaft: türkisches Kino auf dem Weg in die deutsche Gegenwart«. In: *Der Tagesspiegel* 11. 2. 1999.

Naficy, Hamid: »Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre«. In: Rob Wilson/Wimal Dissanayake (Hg.): *Global/Local: Cultural Productions and the Transnational Imaginary*. Durham/London 1996, S. 119–144.

Peitz, Christiane: »Überall ist es besser, wo wir nicht sind«. In: *taz* 13. 5. 1994.

Reinecke, Stefan: »Vier Quadratmeter Türkei: Berlin in Berlin – ein Kinomelodram von Sinan Çetin«. In: *FR* 20. 5. 1994.

Schoenberger, Gerhard/Seifried, Ursula: »Ausländer unter uns. Ein Filmkatalog«. In: *Deutsch lernen. Zeitschrift für den Sprachunterricht mit ausländischen Arbeitnehmern* 2/3 (1983), S. 1–273.

Shohat, Ella/Stam, Robert: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London/New York 1994.

Tebbe, Krista (Kunstant Kreuzberg) (Hg.): *morgens Deutschland abends Türkei*. Berlin 1981.

Wingender, Christoph: »Berlin als Paradigma einer multikulturellen Werkstatt: Dialog auf primärer Ebene. Sinan Çetins Kinofilm *Berlin in Berlin*«. In: Kessler, Michael/Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Multikulturalität: Tendenzen, Probleme, Perspektiven*. Tübingen 1995, S. 165–175.

Zahedi, Farschid Ali (Hg.): *Sohrab Shahid Saless: Bericht über ein abgekürztes Leben*. Oldenburg 1999.

Filmographie zum Migrantenkino (chronologische Auswahl)

Katzelmacher – Deutschland 1969, schwarz-weiß, 88 Minuten, Produktion, Buch und Regie: Rainer Werner Fassbinder. Kamera: Dietrich Lohmann. Musik: Peer Raben (nach Franz Schubert). Schnitt: Franz Walsch (Rainer Werner Fassbinder). Darsteller: Rainer Werner Fassbinder, Hanna Schygulla, Lilith Ungerer, Rudolf Waldemar Brem, Elge Störbas. FSK ab 18. Sendedatum: 8. 10. 1969 und 19. 9. 1973 ARD.

Alte Zeiten, neue Leute – Deutschland 1973, Farbe, 93 Minuten. Produktion: Tango. Produktion, Buch und Regie: Rainer Werner Fassbinder. Kamera: Jürgen Jürges. Musik: Archiv. Schnitt: Thea Eymész. Darsteller: Brigitte Mira, El Hedi Ben Salem, Irm Herrmann, Barbara Valentin, Marquard Böhm, Peter Gauke, Karl Scheydt, Rainer Werner Fassbinder. FSK ab 12. Sendedatum: 5. 3. 1974 und 25. 7. 1977 ZDF.

Shirins Hochzeit – Deutschland 1975, schwarz-weiß, 125 Minuten. Produktion: WDR. Regie und Buch: Helma Sanders. Kamera: Thomas Mauch. Darsteller: Ayten Erten, Aras Ören, Jürgen Prochnow. Sendedatum: 20. 1. 1976 ARD.

Günter Wallraff – Ganz unten – Deutschland 1985, schwarz-weiß, 100 Minuten. Produktion:

Kaos, Video Team, Pirat, RB, Verleih: Neue Constantin. Regie: Jörg Gfrörer. Buch: Günter Wallraff. Kamera: Jörg Gfrörer, Dieter Oeckl. Musik: Heinrich Huber, Mehmet İpek. FSK ab 6. Prädikat: besonders wertvoll.

Gurbetçi Şaban – Türkei 1985, Farbe. Buch: Osman F. Seden, Regie: Kartal Tibet, Darsteller: Kemal Sunal.

Quadratmeter Deutschland – Deutschland 1986, 35 mm, Farbe, 80 Minuten. Buch und Regie: Tefvik Başer, Produktion: Tefvik Başer Film Produktion, Studio Hamburg Film Produktion, Förderung: Filmförderung Hamburg, Darsteller: Özyay Fecht, Yaman Okay, Demir Gökçöl. Sendedatum: 31. 7. 1986 und 3. 3. 1988 ZDF 24. 6. 1988 Kino DDR, 22. 6. 1990 DFF 2.

Drachenfutter – Deutschland 1987, schwarz-weiß, 79 Minuten. Produktion: Novoskop, Probst, ZDF. Regie und Produktion: Jan Schütte. Buch: Jan Schütte und Thomas Strittmatter. Kamera: Lutz Konermann. Schnitt: Renate Merck. Musik: Claus Bantzer. Darsteller: Bhashker, Ric Young, Buddy Uzzaman. FSK ab 12. Sendedatum: 11. 2. 1988 und 9. 10. 1988.

Polizei – Türkei 1988, Farbe. Regie: Şerif Gören. Darsteller: Kemal Sunal.

Yasemin – Deutschland 1988, Farbe, 86 Minuten. Produktion: Hamburger Kino Kompanie, ZDF. Buch, Regie und Produktion: Hark Bohm. Kamera: Slawomir Idziak. Schnitt: Monne Barius. Musik: Jens-Peter Ostendorf. Darsteller: Ayşe Romey, Uwe Bohm, Emine Sevgi Özdamar, Şener Şen. FSK ab 12. Sendedatum: 5. 5. 1988.

Abschied vom falschen Paradies – Deutschland 1988, 35 mm, Farbe, 92 Minuten. Produktion: Otokar Runze Film Produktion, Studio Hamburg Film Produktion. Buch und Regie: Tefvik Başer. Kamera: İzzet Akay. Darsteller: Zuhale Olcay, Brigitte Janner, Ruth Olafsdottir, Barbara Morawiecz. Sendedatum: 11. 5. 1989.

Lebewohl, Fremde – Deutschland 1990, 35 mm, Farbe, 97 Minuten. Produktion: Lichtblick Film Produktion, Tefvik Başer Film Produktion. Buch und Regie: Tefvik Başer. Kamera: Hans Günther Bücking. Darsteller: Grazyna Szapolowska, Müşfik Keniter, Gustav Peter Wöhler.

Sommer in Mezza – Deutschland 1991, Farbe, 81 Minuten. Produktion: Transfilm (Berlin), ZDF. Buch und Regie: Hussi Kutlucan. Kamera: Lars Barthel. Darsteller: Hussi Kutlucan, Abdurrahman Selvitop, Hüseyin Selvitop, Zöhre Kutlucan. Sendedatum: 5. 11. 1991.

Mercedes Mon Amour – Frankreich/Türkei 1992, 35 mm, Farbe, 95 Minuten. Produktion: L'Européenne, Promete. Regie: Tunç Okan. Kamera: Orhan Oğuz. Schnitt: André Gaultier. Musik: Vladimir Cosma. Darsteller: İlyas Salman, Valérie Lemoine, Micky Sebastian, Savaş Yurttaş.

Berlin in Berlin – Deutschland/Türkei 1993, Farbe, 117 Minuten. Produktion: Plato Film (Istanbul). Regie: Sinan Çetin. Buch: Sinan Çetin und Ümit Ünal. Kamera: Rebekka Haas. Schnitt: Ömer Sevinç. Musik: Neziha Ünen. Darsteller: Hülya Avşar, Cem Özer, Armin Block, Aliye Rona.

April und April – Deutschland 1998, 35 mm, Farbe, 85 Minuten. Produktion: zero film (Berlin) in Koproduktion mit ZDF (Mainz). Förderung: Filmförderung Hamburg. Regie: Yüksel Yavuz. Darsteller: Erdal Yıldız, Inga Busch, Bülent Eştingün, Senem Tepe.

Boje und Boje – Deutschland/Türkei 1999, 35 mm, Farbe, 93 Minuten. Produktion: zero film (Berlin) in Koproduktion mit WDR (Köln). Boje Buck Film (Berlin) and C&O Production (Istanbul). Regie: Kutluğ Ataman. Darsteller: Gani Mükiti, Erdal Yıldız, Baki Davrak, Inge Keller.

Geschwister – Deutschland 1996, 35 mm, Farbe, 77 Minuten. Produktion: ZDF. Regie: Thomas Arslan. Kamera: Michael Wiesweg. Musik: Jucks, DJ Hype. Darsteller: Tamer Yiğit, Savas Yurderi, Serpil Turhan, Mariam el Awat.

Kurz und schmerzlos – Deutschland 1998, 35 mm, Farbe, 100 Minuten. Produktion: Wüste Filmproduktion (Hamburg) in Koproduktion mit ZDF (Mainz). Buch und Regie: Fatih Akın. Förderung: Filmförderung Hamburg. Kamera: Frank Barbian. Musik: Ulrich Kodjo Wendt. Darsteller: Mehmet Kurtuluş, Aleksandar Jovanovic, Adam Bousdoukos, Regula Grauwiller, İdil Üner, Ralph Herforth.

Yara – Germany 1998, 35 mm, Farbe, 96 Minuten. Produktion: Yılmaz Arslan Filmproduktion

(Heidelberg) in Koproduktion mit Vega Film (Zürich), Gün İzi (Istanbul) and WDR (Köln). Förderung: Eurimages, MFG Baden-Württemberg, Hessische Filmförderung, T.C. Kultürebakanlığı (Ankara). Buch und Regie: Yılmaz Arslan. Kamera: Jürgen Jürges. Schnitt: André Bendocchi Alves. Musik: Rabin Abou-Khalil. Darsteller: Yelda Reynaud, Nur Sürer, Halil Ergün, Eusim Demirel, Özyay Fecht.

Ich, Chef, Du, Jurischke – Deutschland 1998, Farbe, 93 Minuten. Buch und Regie: Hussi Kutlucan, Produktion: Margarita Woskanjan Filmproduktion, ZDF. Kamera: Lars Barthel. Schnitt: Catherine Steghens, Patricia Rommel. Darsteller: Hussi Kutlucan, Santa Moira, Özyay Fecht, Wiebke Inn, Heinz Werner Kraehkamp, Moutlak Osman, Augustine Thulah.

Der Chef – Deutschland 1999, 35 mm, Farbe, 80 Minuten. Produktion: Trans-Film (Berlin) in Koproduktion mit ZDF (Mainz). Buch und Regie: Thomas Arslan. Kamera: Michael Wiesweg. Darsteller: İdil Üner, Birol Ünel, Hussi Kutlucan.

Güneş Yolculuk / Reise zur Sonne – Türkei/Niederlande/Deutschland 1999, 35 mm, Farbe, 104 Minuten. Produktion: Behrooz Hashemian, İfr in Zusammenarbeit mit The Film Company, (Amsterdam), Medias Res (Berlin), Fabrica, ZDF/Arte. Förderung: Eurimages, Filmfonds Rotterdam, Montecinemaverita Foundation, ABP/EZEF. Buch und Regie: Yeşim Ustaoglu. Kamera: Jacek Petrycki. Schnitt: Nicolas Gaster. Musik: Vlatko Stefanovski. Darsteller: Newroz Baz, Nazmi Qirix, Mızgin Kapazan, Ara Güler.