

DEUTSCH-TÜRKISCHE ODYSSEE
ODER
«ICH WILL LEBEN, ICH WILL TANZEN, ICH WILL FICKEN»

Eine Analyse des Films «Gegen die Wand» unter dem
Gesichtspunkt des
Kulturelles Gedächtnisses

Anna Klara Måseide



Mastergradsoppgave i Tysk litteratur
Institutt for kultur og litteratur/institutt for språk
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Tromsø
Høstsemester 2007

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	S. 1-4
2. Türken in Deutschland.....	S. 5-6
3. «Gegen die Wand» – eine Zusammenfassung	S. 7-9
3.1.1 Kommentar.....	S. 9-10
4. <u>THEORIE</u>	
4.1 Film.....	S. 11-16
4.1.1 Films als intellektuelles Medium.....	S. 11-14
4.1.2 Die Entwicklung des deutsch-türkischen Films.....	S. 14-16
4.2 Kulturelles Gedächtnis.....	S. 17-19
4.3 Film als Medium für Kulturelles Gedächtnis.....	S. 20-23
4.4 Das Melodram.....	S. 24-26
4.4.1 Das Melodram und die Musik.....	S. 25-26
4.5 Charakter und Authentizität.....	S. 27-29
4.6 Fiktion und Non-Fiktion.....	S. 30-32
5. <u>ANALYSE</u>	
5.1. Sprache.....	S. 33-41
5.1.1 Cahit.....	S. 33-38
5.1.2 Sibel.....	S. 38-41
5.2 Musik.....	S. 42-46
5.3 Spaltung.....	S. 47-51
5.3.1 Geographie.....	S. 47-48
5.3.2 Charakter: Individuum vs. Kollektiv.....	S. 49-51
5.4 Sexualität.....	S. 52-58
5.4.1 Sibel.....	S. 53-54
5.4.2 Weibliche Sexualität in Islam.....	S. 54-56
5.4.3 Cahit.....	S. 56-58

5.5 Heimkehr-Thematik.....	S. 59-61
5.5.1 Cahit.....	S. 59-61
5.6 Cahits Entwicklung – und warum die eine positive Wirkung auf die deutsch-türkische Identität haben kann.....	S. 62-65

6. **SCHLUSSKAPITEL**

6.1 Mythos – ein letztes Kapitel.....	S. 66-70
---------------------------------------	----------

7. <u>BIBLIOGRAPHIE:</u>	S. 71-73
---------------------------------------	----------

Einleitung

Diese Aufgabe befasst sich mit dem Film «Gegen die Wand» des deutschen Regisseurs Fatih Akin. Der Film erschien 2004 und erfuhr unmittelbar nationale wie internationale Aufmerksamkeit. Das gleiche Jahr wurde der Film mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet und erschien 2005 auch in norwegischen Kinos. «Gegen die Wand» behandelt viele Themen, und nicht alle können in dieser Aufgabe diskutiert werden. Deswegen wird diese Aufgabe sich mit ausgewählten Aspekten befassen, die mir besonders interessant vorkommen. Die Entscheidung, welche Themen in dieser Aufgabe diskutiert werden sollten, war nicht leicht. Vor allem schien es schwierig, Antworten auf mehrere interessante Fragen zu finden, weil ich mich in Tromsø und nicht Deutschland befinde. Ich habe deswegen versucht, mich mit Themen zu beschäftigen, die erstens nicht inhaltlich besonders kulturabhängig sind, und die zweitens inhaltlich nicht religionspezifisch sind. Hauptsächlich war ich davon abhängig, dass sich die Themen aus einer norwegischen Perspektive behandeln ließen.

Die Aufgabe besteht aus drei Teilen: Theorie, Analyse und Schlusskapitel, wobei jeder Teil in weitere Abschnitte eingeteilt ist. Der erste Teil, der die Theorie behandelt, beschäftigt sich mit Filmtheorie, Genre und Fragen der Theorie des kollektiven Gedächtnisses, Fiktion und Non-Fiktion, Charakter und Authentizität. Der zweite Teil, die Analyse, gilt Themen wie Sprache, Musik, Sexualität, Heimkehr und Spaltung. Der dritte Teil beschäftigt sich mit dem Thema Mythos, und in diesem Zusammenhang wird der Film «Das Wunder von Bern» diskutiert.

Der erste Teil, der Theorieteil, untersucht, in welchem Grad das Medium Film eine wichtige Rolle in dem deutschen kulturellen und kollektiven Gedächtnis spielen kann. «Gegen die Wand» behandelt nämlich das Thema kollektives und kulturelles Gedächtnis auf eine höchst aktuelle Weise, weil der Film mit einer bestimmten Thematik, nämlich der deutsch-türkischen Identität und den ihr unterliegenden Konflikten, arbeitet. Es ist auch notwendig, die Theorie des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses zu diskutieren, um die heutige Situation Deutschlands, m.E. auch jeder multikulturellen Gesellschaft, zu beleuchten, und sie dadurch besser verstehen zu können. Das größte Land der EU scheint sich nämlich sowohl seiner Vergangenheit als auch seiner Gegenwart und Zukunft sehr bewusst zu sein, was besonders durch Filme deutlich gemacht wird. Der Regisseur Fatih Akin hat eine bestimmte Geschichte zu erzählen, und tut das durch das Medium Film. Insofern muss untersucht werden, in welchem Grad Film ein Medium für ein kulturelles Gedächtnis sein kann. Weil Film so

einfach zugänglich ist, hat er ein besonders gutes Potenzial, viele Menschen zu engagieren und damit zu beeinflussen. «Gegen die Wand» passt in diese Mentalität gut hinein, weil der Film auf eine sehr engagierende und ehrliche Weise versucht, einer Generation, wenn nicht mehreren, zu erklären, warum sie noch heute zwischen zwei Stühle fallen, während ihre Situation für den Rest der Deutschen (und der Welt) deutlich gemacht wird. Der Film ist auch ein interessantes Studium bezüglich der Position des Individuums in seinen Verhältnis zum Kollektiv. Außerdem scheint der Film ein natürlicher Ausgangspunkt zu sein, wenn man diskutieren will, in welchem Grad Film ein aktives Instrument in der Konstruktion von kollektivem Bewusstsein und Gesellschaft sein kann.

Um eine tiefe und ausführliche Analyse des Films zustande zu bringen, ist es notwendig, dass die Aufgabe sich auch mit Themen wie Deutsch-Türken beschäftigt. In der Diskussion kommen nämlich die Deutsch-Türken als eine besonders interessante Gruppe vor. Die Forschung zeigt, dass selbst Deutsch-Türken der dritten Generation, die in Deutschland geboren und in der deutschen Gesellschaft anscheinend völlig integriert sind, sich trotzdem auf die Türkei und die türkische Sprache beziehen, was Kultur und Musik angeht. Wie kann es sein, dass Deutsch-Türken, wenn es sich um den kulturellen und emotionellen Bereich handelt, sich nach ihren Wurzeln und damit ihrer Herkunft richten, statt nach deutschen und internationalen Trends und Gedächtnissen? Könnte es sein, dass große Teile der Deutsch-Türken eigentlich noch keine Verbindung mit der deutschen Gesellschaft haben (möchten), und falls das stimmt, könnte das ein Beweis dafür sein, dass diese eigentlich kein Teil der deutschen Gesellschaft sein möchten? Diese Aufgabe wird sich unter anderem mit dieser Frage befassen, weil sie von höchster Relevanz ist, und weil sie mit Hilfe des Films «Gegen die Wand» gut beleuchtet werden kann.

Ein anderer wichtiger Aspekt dieses Films ist die Bewertung und die Position des Individuums in Relation zu der der kollektiven Gruppe. Der Film zeigt, wie verschieden Kulturen sein können, und wie manche Kulturen nicht die persönliche Freiheit als eine der äußersten Qualitäten bewerten, sondern dass sie die Ehre der Familie oder das Kollektiv als viel wichtiger sehen. Um das zu illustrieren, braucht man nur auf Sibel, die Protagonistin, zu schauen. Für ihre Familie sind Ehre und Kollektiv viel wichtiger als persönliche Freude und Freiheit. Das ist schon von Anfang an klar, da sie Sibels Verzweiflung nicht sehen oder verstehen können.

Wenn über die Intention des Künstlers gesprochen wird, werden mehrere Problemstellungen zur Oberfläche gebracht. Føllesdal und Walløe richten in *Argumentasjonsteori og Vitenskapsfilosofi* das Fokus auf die Intention des Autors. Sie sagen, dass ein Versuch, die Intentionen des Autors zu verstehen, kein Fehler sei, solange die Intention nicht mit dem Verständnis des Werks vermischt werde¹. Sie beziehen sich auf die amerikanischen Literaturforscher W. K. Wimsatt Jr. und Monroe C. Beardsley, die bereits 1946 eine Vermischung von Fragen über das Werk mit Fragen über die Intentionen des Autors, «the intentional Fallacy» nannten. Mit Fokus auf «the intentional Fallacy» wird mir klar, welche Probleme die Diskussion über Filmmusik und über die möglichen Intentionen des Autors mit sich bringen. Deswegen ist mir wichtig, diesen Aspekt in die Diskussion einzubringen. Ich konsultiere dazu Information und Quellen, die mir bei den hypothetischen Interpretationen behilflich sein können. Dies Material kann und wird keine wichtige Rolle in der Analyse spielen, weil das verlangt, dass alles, was der Autor gemacht, geschrieben und gesagt hat, auch in der Beurteilung enthalten sein muss. Dafür braucht man eine allgemeine Theorie von Intentionen, die bestimmt, was Intention ist, und so weiter². Ich suche also Information, die das Schreiben inspirieren, und nicht Information, die als Lösung der Frage präsentiert werden kann.

Um jedoch diese Diskussion weiter zu führen und eine tiefere Analyse der Situation zu geben, werde ich in den dritten und letzten Teil der Aufgabe den 2004 erschienenen Film «Das Wunder von Bern», der die Fußball-WM 1954 behandelt, im Kontext von «Gegen die Wand» besprechen. Der Film ist das Werk des deutschen Regisseurs Sönke Wortmann und erhielt eine Menge Aufmerksamkeit in Deutschland, als er herauskamen. Dieser Fußballfilm hat einen ganz anderen Ausgangspunkt als «Gegen die Wand», und die gemeinsamen Nenner sind nicht viele. Trotzdem operiert dieser Filme auf Grund seiner potenziellen Position als «Ensemble von Symptomen einer Gesellschaft» auf der gleichen Ebene. Mit Hilfe dieses Films stelle ich die Frage, ob Film eine Widerspiegelung einer Stimmung und Situation eines Landes sein kann, und, wenn das der Fall ist, ob mit Ausgangspunkt in «Gegen die Wand» dafür argumentiert werden kann, dass Deutschland sich zu einer modernen und inkludierenden Gesellschaft entwickelt hat, wo Themen und Fragen der multi- und subkulturellen Gemeinschaft an die Oberfläche gebracht und diskutiert werden.

¹ Føllesdal, D. & Walløe, L.: *Argumentasjonsteori og Vitenskapsfilosofi*, Bergen: Universitetsforlaget, 1977, S. 90. (Siehe Wimsatt Jr. Und Beardsley: «The Intentional Fallacy», *Swanee Review*, 54, 1946, SS. 468-88)

² *Ibid*, S. 91

Um das besser zu beleuchten, werde ich mich auch mit Themen beschäftigen, die versuchen, den deutschen Mythos zu erklären, und dabei untersuchen, ob es einen gemeinsamen «modernen» deutschen Mythos gibt, oder ob ein solcher, zum Beispiel durch Film wie «Gegen die Wand», entstehen kann. Mythos und kollektives Gedächtnis sind zwei Begriffe, die einander so nah stehen, dass es vollständig unmöglich wäre, den einen zu erklären, ohne den anderen einzubeziehen.

Türken in Deutschland

Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, die Zeit des Wirtschaftswunders, könnte für Deutschland sehr schlimm gewesen sein. Weil das Land nach dem Zweiten Weltkrieg fast leer von Männern war, brauchte es Arbeitskraft, um auf die Beine zu kommen, und war damit gezwungen, sie irgendwoher zu holen. Deswegen hat Deutschland «Gastarbeiter» seit den 1950ern rekrutiert. Sie kamen aus verschiedenen Ländern, und spielten eine sehr wichtige Rolle im Aufbau der «neuen» Nation Deutschland. Die Webseite Migration-Online.de beschäftigt sich mit dem Thema Geschichte der Migration nach Deutschland, und dort wird informiert, wie Deutschland 1961 u.a. ein Anwerbeabkommen, das Arbeitskraft rekrutierte, mit der Türkei abschloß³. Ursprünglich war der Plan, die Migranten nur für ein paar Jahre nach Deutschland zu holen. Dann sollten sie in ihre Heimat zurückkehren. Dies wurde «Rotationsprinzip» genannt. Die Webseite Wikipedia.de schreibt, indessen: «Das Rotationsprinzip erwies sich für die Industrie als nicht effizient, weil dadurch die erfahrenen Arbeitskräfte durch neue unerfahrene ausgetauscht wurden. Die Unternehmen forderten gesetzliche Regelungen zur Verlängerung der Aufenthaltserlaubnisse»⁴. Zahlreiche ausländische Arbeiter sind damit im Land geblieben, wohin auch ihre Familien später gekommen sind.

Zur Zeit gibt es mehr als 2,6 Millionen Deutsch-Türken in Deutschland. Damit bilden sie die zweitgrößte Bevölkerungsgruppe des Landes. Berlin ist mit 170 000 Deutsch-Türken die Stadt mit dem größten Anteil davon. Deutsch-Türken haben ihre eigene soziale und kulturelle Subgesellschaft etabliert, die sich frei entwickelt hat. Die Einflüsse kommen von beiden Seiten. Was man sich aber merken kann, ist, dass die Position der Türkei innerhalb dieser Subgesellschaft vielleicht größer ist als die Position Deutschlands. Interessanterweise ist der Anteil junger Deutsch-Türken viel höher als der Anteil junger Deutschen. Zahlen von Metropol FM⁵ zeigen, dass 77% der Deutsch-Türken sich in der Altersgruppe zwischen 14 und 49 Jahre befinden, während das «nur» für 56% der Deutschen in der entsprechenden Altersgruppe gilt⁶. Für die Gruppe mehr als 50 Jahre alt waren es, infolge der Daten von Metropol FM, nur 18%. Es gibt also eine viel höhere Anzahl junger Deutsch-Türken als alter

³ Migration-Online.de, http://www.focus-migration.de/typo3_upload/groups/3/focus_Migration_Publikationen/Laenderprofile/LP01_Deutschland.pdf, 30 Januar 2007

⁴ Wikipedia.de, <http://de.wikipedia.org/wiki/Arbeitsmigration>, 29 Januar 2007

⁵ Der größte Deutsch-Türkische Radiosender Deutschlands.

⁶ Die Gruppe 14-29 Jahre hat mit 48% die größte Anzahl Deutsch-Türken.

Deutsch-Türken. Solche Daten zeigen uns, dass die jungen Deutsch-Türken viel zu sagen haben in Bezug darauf, was auf der deutsch-türkischen Tagesordnung stehen soll. Interessanterweise zeigen die Daten von Metropol FM u.a., dass die türkische Musik eine sehr hohe Position bei den jungen Deutsch-Türken hat. Laut Metropol FM gilt sogar; dass die Musik «der gemeinsame Nenner der deutschtürkischen Bevölkerung»⁷ ist. Wie kann es aber sein, dass selbst die größte Gruppe Deutsch-Türken, eine Gruppe, die aller Wahrscheinlichkeit nach viel mehr mit Deutschland als mit der Türkei zu tun hat, sich an die Türkei richtet, was Musik und Emotionen betrifft? Heißt das, dass Deutsch-Türken sich mehr türkisch als deutsch fühlen, auch junge Deutsch-Türken, die fast nie in der Türkei gewesen sind? Infolge Metropol FM scheint das nicht unwahrscheinlich zu sein, ihre Forschungsergebnisse deuten nämlich darauf hin, dass «Türkische Musik [...] für Deutschtürken mehr als nur Unterhaltung»⁸ ist. Die türkische Musik spielt für Deutsch-Türken eine sehr wichtige Rolle, weil sie auf eine sehr emotionale Weise die jungen und die nicht mehr ganz jungen Leute mit der Türkei verbindet, obwohl der größte Anteil von ihnen in Deutschland geboren ist und sich deswegen im Alltag nach deutschen Regeln und Sitten richtet. Um die Situation zu erleuchten und vielleicht besser zu verstehen, ist das folgende Zitat von Metropol FM höchst interessant, es erzählt uns nämlich, dass türkische «Sehnsüchte durch die Musik ausgelebt [werden]». Wenn das bedeutet, dass selbst die Deutsch-Türken 3. Generation, die fast nie in der Türkei gewesen sind, sich trotzdem nach der Türkei sehnen, dann wird es uns auch klar, welche kulturelle Kraft die türkische Musik hat.

⁷ **MetropolFM türkçe radyo**, «Die Deutschtürken»,
www.imdr.de/download/bdr_dokumente/050920_MetropolFM_Felten.pdf, 25 Januar 2007

⁸ Ibid

Gegen die Wand - eine Zusammenfassung

«Gegen die Wand» ist der «atemberaubende», 2004 erscheinende Film des deutschen Regisseurs Fatih Akin über die tragische Liebesgeschichte zweier Deutsch-Türken. Fatih Akin, der selbst Deutsch-Türke und in Hamburg geboren ist, rechnet in diesem Film mit der deutsch-türkischen Gedächtnisproblematik ab. Der Film, der in Deutschland und in der Türkei spielt, behandelt Themen wie Kultur, Identität, Liebe und Sexualität. Die Hauptdarsteller, die 20-jährige Sibel und der 40-jährige Cahit, sind beide Deutsche, die aber mit türkischen Eltern und dazugehörigen Traditionen und Erwartungen aufgewachsen sind. Cahit und Sibel repräsentieren zwei verschiedene Welten, die versuchen, zusammen zu kommen. Sibel versucht alles, um der Strenge ihres türkischen Elternhauses zu entkommen, sogar Selbstmord, während Cahit Alkoholiker ist und kein Lust mehr auf das Leben hat, und folglich sein Auto mit voller Kraft gegen die Wand fährt, um Selbstmord zu begehen. Beide überleben und treffen sich im Krankenhaus, und in ihrer großen Verzweiflung bittet Sibel Cahit, eine Scheinehe mit ihr einzugehen. Sibel gelingt es, Cahit zu überzeugen, sie zu heiraten, wobei sie endlich von ihrem Elternhaus frei kommt und damit ihre lange ersehnte persönliche Freiheit erhält. Sibel und Cahit leben, essen, und trinken zusammen, haben aber sonst nicht viel mit einander zu tun, und beiden scheinen damit zufrieden zu sein. Sibel bestimmt nach längerem Warten über ihr eigenes Leben, während Cahit nicht länger in seinem chaotischen Leben allein ist, wobei er sehr glücklich zu sein scheint. Ihre Beziehung entwickelt sich langsam. Während Sibel ihre neugefundene Freiheit in vollen Zügen genießt, wird Cahit nach und nach auf seine starken Gefühle ihr gegenüber aufmerksam. Und je mehr sie zusammen sind, desto deutlicher wird das. Die Freude kann aber nicht lange dauern, und als die beiden merken, dass sie in einander verliebt sind, und alles eigentlich damit perfekt werden könnte, tritt die große Tragödie ein. In Eifersucht schlägt Cahit Sibels Ex-Geliebten tot, wobei die Geschichte auch eine neue Richtung nimmt. Während Cahit ins Gefängnis muss, flieht Sibel aus Deutschland und vor ihrer Familie, und fährt in die Türkei, wo sie ein neues Leben (und damit ihr Gefängnis) findet. Sibels Begegnung mit Istanbul und der Türkei ist sehr stark davon geprägt, dass sie sich gegen alles wehrt. Sie fühlt sich nicht dazugehörig, was eigentlich ganz natürlich wirkt, da sie die ganze Zeit in Deutschland weg wollte, was sie schließlich selbstzerstörerisch und manisch macht. In Istanbul passt ihre Cousine, Selma, auf sie auf. Sibel wohnt bei ihr, und Selma verschafft ihr einen Job in dem Hotel «Marmara». Trotzdem geht Sibel in der Stadt unter; sie benimmt sich wie Cahit am Anfang des Films: sie trinkt, nimmt Drogen und wandert ziellos und unbeeindruckt durch sehr zerstörerische

Umgebungen. Sibel schneidet ihr Haar kuz, trägt schwarzes Make-Up und allzu große Kleider, damit sie ihren Körper verdecken kann. Sie sieht mehr oder weniger wie Cahit aus, und vielleicht tut sie das, um ihm näher zu sein. Das entscheidende Ereignis kommt, als sie von einem Bartyp vergewaltigt wird, bevor sie später auf der Straße von einer Gruppe von Jungs, sogenannten «Kanaken», mit einem Messer angegriffen und fast getötet wird. In dieser Szene wird es deutlich, wie tief sie in ihrem Schmerz gesunken ist, da es für sie eine ganz attraktive Möglichkeit darzustellen, ihr Leben zu beenden, wenn sie ermordet wird. Sie bittet darum, getötet zu werden.

In der nächsten Szene ist Cahits drei Jahre lange Gefängnisstrafe beendet. Als er wieder heraus kommt, sucht er Sibels Bruder Yilmaz auf, um ihn zu fragen, wo sie sich jetzt befindet. Er erzählt, wie er den Aufenthalt ihrewegen ihrer überlebt hat, und dass er sie jetzt wiedersehen muss. Cahit ist mit der Zeit zu einer neuen Person geworden, sein Aussehen sowohl als sein Benehmen haben sich stark verändert, wobei sein Charakter viel ruhiger und balanciert ist. Diese Veränderung lässt sich z.B sehr gut durch seinen neuen Abstand zum Alkohol exemplifizieren. Sibel hat den Mordversuch überlebt und ist mit einem Mann (der wahrscheinlich der gleiche ist, der sie drei Jahre früher vor den Erstechen gerettet hat) verheiratet und hat ein Kind bekommen.

In Istanbul treffen sich Cahit und Sibel zum ersten Mal seit drei Jahren. Sehr viel ist in dieser Zeit passiert, Situationen und Bedingungen sind verändert, und das was einmal war, scheint jetzt unmöglich wieder zu erlangen. Sibel kommt in das Hotel, wo Cahit wohnt, und in seinem Zimmer schlafen sie zum ersten Mal zusammen, womit sie Sibels Version von Mann und Frau realisieren. Später fragt Cahit Sibel, ob sie mit ihm nach Mersin, seiner Heimatstadt, kommt. Am nächsten Tag kauft er zwei Tickets und wartet an der Busstation auf sie. In der Zwischenzeit packt sie ihre Sachen und will ihren Mann verlassen, aber kurz bevor sie fertig gepackt hat, kommt er wieder nach Hause, was darin resultiert, dass es ihre endgültige Entscheidung ist, zuhause zu bleiben. Cahit wartet auf sie an der Busstation bis zur letzten Sekunde, und da sie nicht auftaucht, steigt er in den Bus und fährt nach Mersin, während sie mit ihrer neuen Familie in Istanbul bleibt.

Kommentar:

Der Film besteht aus drei Teilen, und jede Sequenz wird von der Selim Seslers Band am Ufer des Bosphorus präsentiert. Der Film hat eine lineare Entwicklung bis zu dem Punkt, wo Cahit Sibels Ex-Liebhaber totschießt. Danach ändert sich dies, und als Sibel in die Türkei kommt, bricht der Rhythmus des Filmes entzwei; bisher haben die Dialoge, die Spannung und die Entwicklung ein großes Tempo gehalten. Als die Handlung in die Türkei zieht, hört das hohe Tempo auf, die Dialoge werden kürzer, die Entwicklung geht langsamer. Man kriegt den Eindruck, dass man es mit einer Wende zu tun hat. Dass Akin sich dafür entscheidet, Wechsel des Tempos als Gestaltungsmittel in den Szenen von Istanbul zu benutzen, bedeutet, dass er sehr effektiv zeigen kann, dass und wie die Geschichte sich entwickelt hat. Der Wechsel des Tempos bereitet auch die Zuschauer auf die negative Entwicklung des Films vor, damit das Ende besser akzeptiert werden kann.

Die Geschichte zweier Deutscher, die aber auch türkisch sind, ist im Ausgangspunkt nichts neues in Deutschland. In Berlin allein sind mehr als 13% der Einwohner, also mehrere hunderttausend von ihnen, Türken. Akins Filmatisierung der Problematik der Deutsch-Türken, die durch Sibel und Cahit personifiziert wird, zeigt, wenn man die Anzahl von Ausländern in Deutschland in Betracht nimmt, eine nicht unwahrscheinliche Geschichte des heutigen Deutschlands.

Akins Film folgt einer Reihe deutscher Filme, wie «Solino» und «Im Juli», die in den letzten Jahren sich mit ähnlicher Problematik beschäftigt haben. «Gegen die Wand» ist aber einer der ersten Filme, der in der Vermittlung einen so harten und ernsten Einfallswinkel nimmt. Neulich erschienene deutsche Filme wie «Das Wunder von Bern», «Der Untergang», «Goodbye Lenin» und «Sophie Scholls Letzte Tage» versuchen alle, innerhalb ihrer Kategorien, Deutschland zu zeigen, zu erklären und zu verstehen. Diese Filme sind selbstkritisch. Zur selben Zeit zeigen sie einen großen Willen, sowohl die Vergangenheit als auch die Gegenwart zu verstehen. «Gegen die Wand» schließt sich dieser Reihe von deutschen selbst-kritischen und untersuchenden Filme an. Dass eine große Anzahl der deutschen Filme sich während der letzten Zeit mit den Schwierigkeiten der deutschen Geschichte beschäftigen, beweist vielleicht, dass Deutschland im Moment ein besonderes Bedürfnis hat, sich selbst neu zu verstehen. Die Themen der genannten Filme beleuchten alle die deutsche Gesellschaft auf eine besondere Weise. Gleichzeitig spielen sie eine wichtige Rolle, um die deutsche Vergangenheit zu akzeptieren und die deutsche Gegenwart zu

verstehen. Und vielleicht können sogar deutsche Filme eine wichtige Rolle in der Vorbereitung auf die deutsche Zukunft und die dazuhörige Identität spielen.

THEORIE

FILM

In diesem Kapitel möchte ich untersuchen und diskutieren, in welchem Grad Film als intellektuelle Annäherung zu verschiedenen Themen und Problemen benutzt werden darf. Dabei werde ich auch versuchen, die Entwicklung des deutsch-türkischen Kinos zu erklären. «Gegen die Wand» ist nämlich nicht der erste deutsch-türkische Film, sondern der erste deutsch-türkische Film, der die höchste deutsche Auszeichnung, den «Goldenen Bär», bekommen hat.

Film als intellektuelles Medium

Ich finde, dass man sich die Frage stellen kann, ob Film ein viel zu intellektuelles Medium ist, wenn man sozio-politische Umstände untersuchen möchte, oder könnte genau diese intellektuelle Annäherung ein großer Vorteil sein? Die Frage, die ich mir selbst die ganze Zeit stelle, ist, ob Film eigentlich nur für die besonders Interessierten, die in dieser Diskussion teilnehmen möchten, interessant ist, und deswegen nicht für alle erreichbar ist, oder ob Film einen allgemeinen Ausgangspunkt hat, worin die meisten sich wiederkennen können. Auf Grund dieser Diskussion entstehen zwei Fragen:

(1) Wenn es deutlich wird, dass der Film mehr direkt zu (i) den Intellektuellen, die die Diskussion interessant finden, spricht als zu (ii) denen, von denen der Film eigentlich handelt, kann der Film als gemeinsamen Ausgangspunkt und Ausdruck kollektiven Gewissen angesehen werden – oder besteht die Aufgabe des Films nur darin, intellektuelle Diskussion zu fördern?

(2) Kann ein Film wie «Gegen die Wand», der (i) Aufmerksamkeit und gute Kritiken von der Presse und den Intellektuellen erhielt, aber (ii) ganz negativ bei den Deutsch-Türken aufgenommen wurde (die Schauspielerin Sibel konzentriert sehr viel negative Aufmerksamkeit auf Grund ihrer Vergangenheit als Schauspielerin in pornografischen Filmen auf sich), eine Grundlage für kollektives Gedächtnis werden? Oder haben Erinnerungen, die durch die Kunst entstanden, aber auch negativ sind, keine Möglichkeit, potenzielle Denkmäler zu werden? Alle diese Fragen zeigen, warum es schwierig ist, einen Film als Grundlage für Diskussionen über kollektives Gedächtnis zu nehmen. Es kann nämlich sein, dass ein Film

vielleicht mehr zu den besonders Interessierten als zu den Mitgliedern der Gruppe, die im Film thematisiert wird, spricht.

Kann der Film zum kollektiven Gedächtnis werden, wenn nur die Alltagsmenschen, und nicht nur die Intellektuellen den Film umarmen? In dem Buch *Introduksjon til Film – Historie, Teori og Analyse*⁹ wird es diskutiert, in welchem Grad Film ein kollektives Gedächtnis oder eine gemeinsame nationale Mentalität wiederspiegeln kann. In diesem Zusammenhang scheinen Aussagen von Sigfried Kracauer, Autor von *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, besonders interessant. Er ist nämlich davon ausgegangen, dass:

Weil Film ein Produkt, der auf einen kollektiven arbeitsteiligen Arbeitsprozess – der sich auf ein Massepublikum richtet, ist, ist das Medium besonders gut geeignet, um aktuelle kollektive psychologische Bedürfnisse zu reflektieren. Die Filmgeschichte wird damit eine Art geheime psycho-soziale Geschichte, wo die kollektive psychologische Dispositionen in eine bedeckte Form deutlich wird»¹⁰.

Kracauer meint, dass ein Film Symptom eines kollektiven Zustandes oder kollektiven psychologischen Umstandes sein kann. Damit wird klar, dass Film eine ganz wichtige Rolle in der Entwicklung und Beleuchtung einer Gesellschaft spielen kann. Allerdings wäre es problematisch zu behaupten, dass diese Verbindung immer besteht. Film muss immer mehr sein als Symptom einer Gesellschaft. Film ermöglicht eine Aktualisierung und Diskussion und bringt Themen gleichzeitig zu den Menschen aus. Das heißt aber nicht, dass sie damit auf der Tagesordnung stehen, oder dass sie für besonders interessant gehalten werden. James Monaco, Autor des Buches *Film Verstehen*¹¹, diskutiert Kracauers Beitrag zur Filmtheorie. Kracauer meint nämlich: «der Film dient einen Zweck. Er existiert nicht nur für sich, als rein ästhetisches Objekt; er existiert im Kontext der Umwelt. Da er von der Realität abstammt, muß er auch dorthin zurückkehren¹²». Kracauer meint, dass «der Film kann uns eine Brücke zur Realität schlagen. Er kann unseren Eindruck von der Realität sowohl «bestätigen» als

⁹ Braathen et al: *Introduksjon til Film – Historie, Teori og Analyse*, Oslo: Gyldendal, 2000

¹⁰ Ibid, S. 122 :

«fordi film er et produkt basert på en kollektiv arbeidsdelt arbeidsprosess rettet mot et massepublikum, så vil mediet være særlig egnet til å reflektere aktuelle kollektive psykologiske behov. Filmhistorien blir på denne måten en slags hemmelig psyko-sosial historie, der kollektive psykologiske disposisjoner kommer til uttrykk i fordekt form»

¹¹ Monaco, J.: *Film Verstehen*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001

¹² Ibid, S. 427

auch «entlarven»¹³. Wenn man «Gegen die Wand» in diesem Kontext sieht, dann wird die Diskussion in welchem Grad der Film die Gesellschaft thematisiert, relevant. Wenn man dafür argumentiert, dass der Film immer zur Realität zurück kehren muss, nur weil er von dort kommt, bedeutet das, dass er eine Widerspiegelung der Gesellschaft/der Situation sein muss.

Andererseits wird uns klar, dass der Film eine «Brücke zur Realität schlägt», weil sehr wichtige Fragen an die heutige deutsche Gesellschaft in dem Film gestellt werden. Zur selben Zeit kann diskutiert werden, ob der Film wirklich diese Realität widerspiegelt. Die große Frage wird dann, ob «Gegen die Wand» eigentlich unseren Eindruck von der Realität «bestätigt» oder «entlarvt»? Auf der einen Seite scheint Akins Präsentation des deutsch-türkischen Mileus genau zu sein. Sein Hintergrund und seine Erfahrungen als Regisseur sprechen dafür. Jedoch kann das auf der anderen Seite nur durch empirische Daten bewiesen werden, und als Studentin der Germanistik in Tromsø ist es schwer, ein empirische Daten zu sammeln. Deswegen muss ich andere Quellen konsultieren, die ich in Kritiken und Artikeln in deutschen Zeitungen finde.

Mit Ausgangspunkt in diesen zwei Elementen in Kracauers Filmtheorie möchte ich untersuchen, in welchem Grad diese auf «Gegen die Wand» anwendbar sind. Auf der einen Seite wird es deutlich, dass der Film einen aktuellen kollektiven Gebrauch reflektiert. Der Film zeigt allerdings schwere und ernste Seiten sowohl der deutsch-türkischen wie der deutschen Gesellschaft, die unseren Eindruck von Realismus bestätigen. Stammt das Thema des Films aus der Realität, muss es auch dorthin zurückkehren, hat Kracauer behauptet. In diesem Zusammenhang stellt sich dann folgende Frage: spiegelt diese Realität sich nur in den Meinungen der Intellektuellen, oder stimmt die allgemeine Beurteilung damit überein? Und falls der Film nur die Meinungen den Intellektuellen spiegelt, ist es dann wahrscheinlich, und kann man dann glauben, dass der Film in die Realität zurückkehrt – oder geschieht das nur, wenn der Film einer allgemeinen Beurteilung entspricht? Selbst finde ich, dass «Gegen die Wand» zu allen Gruppen spricht: zu den Intellektuellen, die diese Debatte sehr wichtig und interessant finden, den Deutsch-Türken, um die diese Debatte direkt geht, und auch Deutschen, die in dieser Debatte sowohl Statisten als auch Hauptrolleninhaber sind. Alle diese Gruppen haben verschiedene Perspektive und Meinungen in Bezug auf die Frage, was sich auch in der Auffassung des Filmes reflektiert und uns zur folgenden Konklusion bringt: es kann beides sein. Der Film spiegelt die Wahrheit, und kehrt damit zur Wirklichkeit zurück, ist

¹³ Ibid

aber gleichzeitig Fiktion, und kann damit nicht voll und ganz zurück zu der Realität kehren. Dies bringt uns zu dem Problem, welchen Effekt dieser Film auf den Zuschauer und auf die Deutschen hat: kann es auf Grund dieser zweispältigen Identität, sowohl Realität als Fiktion, zum kollektiven kulturellen Gedächtnis beitragen?

Das Problem mit «Gegen die Wand» liegt darin, dass er von dem Publikum und den Kritikern zur wahren Darstellung der Deutsch-Türken gemacht wurde. Der Film, der Fiktion ist, wurde mit Dokumentar-Augen gesehen und damit zu einem Dokument der Realität gemacht. Das ist problematisch, weil die vom Film geförderte Diskussion damit auf einer Grundlage entstanden ist, die nicht die genaue Situation Deutschlands beschreibt, sondern eine Perspektive auf die entsprechende Situation darstellt.

Deutsche Filme wurden lange als intellektuell, innovativ und schwer angesehen. In dem Buch *Cinema Today* von Edward Buscombe wird die Schwierigkeit des deutschen Films diskutiert. Es wird behauptet, dass deutsche Filme oft eine «unwillingness to compromise with the audience»¹⁴ haben. Weiter wird gesagt, dass die sogenannte «Neue Deutsche Welle» (in den deutschen Filmen) Probleme schafft. Der Grund liegt darin, dass mehrere Filme von dem Durchschnittsdeutschen als schwierig gesehen sind. Buscombe meint, dass «... an indication [for that is] that the New German Cinema contained within it the seeds of its own decline ... Though the films were successful at international film festivals, in Germany the audiences mostly stayed away»¹⁵. Das zeigt, wie unzugänglich für gewöhnliche Menschen deutsche Filme an einem Punkt waren, was uns gleichzeitig erzählt, dass mehrere der damals erschienen Filme keineswegs auf ein kollektives deutsches Gedächtnis basiert sind.

Die Entwicklung des deutsch-türkischen Films

«Gegen die Wand» ist nicht der einzige deutsche Film, der von einem Regisseur ausländischer Herkunft gedreht worden ist. Es ist auch nicht der einzige deutsche Film, wo die Darsteller ausländischer Herkunft sind. «Gegen die Wand» ist aber der erste deutsch-türkische Film, der sich mit so einer Kraft außerhalb Deutschlands bemerkbar gemacht hat. Die Geschichte der «Migranten-Filme» erstreckt sich über mehrere Jahrzehnte. Bereits in den sechziger Jahren gab es Filme, die «sich mit dem Schicksal von Migranten in Deutschland beschäftigen»¹⁶,

¹⁴ Buscombe, E.: *Cinema Today*, London: Phaidon Press Limited, 2003, s.274

¹⁵ Ibid

¹⁶ **Filmportal.de**, "Kino und Migration in der BRD",

etwa Faßbinders berühmter Film «Katzelmacher». Im Laufe der letzten 45 Jahre hat sich aber viel verändert, und u.a. scheint ein sogenannter «Migranten»-Film von heute eine andersartige Geschichte zu erzählen als die ersten «Migranten-Filme», die sich besonders stark mit der damaligen Einwanderungswelle beschäftigten. Die Migranten und Gastarbeiter wurden da von deutschen Regisseuren analysiert und interpretiert. Das Resultat war oft das gleiche: «der Ausländer als lediglich geduldeter, zugleich aber ausgebeuteter, unterdrückter und gedemütigter 'Gastarbeiter' in einer arroganten, von Ignoranz und Vorurteilen geprägten Gesellschaft»¹⁷.

Ohne in Details zu gehen, kann man sagen, dass die neulich erschienenen Filme eine universellere Thematik haben als die Vorgänger. Dafür scheint «Gegen die Wand» ein gutes Beispiel zu sein. Es ist offenkundig, dass der Film nie so einen großen Erfolg hätte haben können, wenn es nur um die deutsch-türkischen Verhältnisse gänge. Der Film spricht eine «internationale Sprache», wobei die Möglichkeit dadurch auch entsteht, dass es eine weitere Anerkennung erhalten kann, als was z.B. bei einem lokalen «Migranten-Film» möglich ist. Ein ganz einfacher und deutlicher Beweis für diese Anerkennung sieht man darin, dass die Schauspieler jetzt «nicht nur auf der Leinwand, sondern auch im Fernsehen zu sehen [sind], wo seit einigen Jahren die Anzahl von Darstellern ausländischer Herkunft kontinuierlich wächst»¹⁸. Es hat aber lange gedauert bis sie so weit gekommen sind. Vielleicht hat es sich gelohnt. Das Ergebnis sind nämlich Filme, die mit folgenden Worten bezeichnet werden: «Selbstverständigkeit, Heterogenität und eine differenzierte und schwer fassbare Verbindung von Biographie und Fiktion sind Merkmale der jungen deutsch-türkischen Filme»¹⁹.

In dem Kapitel «Spaltung» habe ich eine der bekanntesten deutsch-türkischen Schauspielerinnen Idil Üner, genannt. Ich finde es ganz interessant, dass Akin sie in eben der sogenannten «Spaltung-Szene», an dem Ufer des Bosphorus, benutzt hat. Der Grund dafür, ist dass sie unbestreitbar eins der deutlichen Symbole des heutigen deutsch-türkischen Films ist.

<http://www.filmportal.de/df/7d/Artikel.....EB351B59CD9F2341E03053D50B376A4D.....htm>
1, 7 Februar 2007

¹⁷ **Filmportal.de**, "Kino und Migration in der BRD",
<http://www.filmportal.de/df/06/Artikel.....ED28C9EDE813B8B4E03053D50B370497.....htm>
1, 8 Februar 2007

¹⁸ **Filmportal.de**, "Sowohl als auch: das deutsch-türkische Kino heute",
<http://www.filmportal.de/df/cb/Artikel.....ED2A50E4A3E5E7B4E03053D50B3708F2.....htm>
1, 7 Februar 2007

¹⁹ **Filmportal.de**, "Sowohl als auch: das deutsch-türkische Kino heute",
<http://www.filmportal.de/df/cb/Artikel.....ED2A50E4A3E5E7B4E03053D50B3708F2.....htm>
1, 7 Februar 2007

Sie ist in Deutschland eine bekannte und gefeierte Schauspielerin und hat eine etablierte Position bei dem deutschen Publikum. Deswegen wird sie auf eine ganz andere Weise präsentiert, wenn sie am Ufer des Bosporus in traditioneller anatolischer Bekleidung steht. Man könnte sich fragen, ob das ein kleines Spiel von Akin ist: vielleicht versucht er durch sie, «die» deutsch-türkische Schauspielerin, die zwei Welten von Deutschland und der Türkei zu vereinen. Als Zuschauer wird man damit auch gezwungen den Multikulturalismus, den die heutigen deutsch-türkischen Schauspieler und die Regisseure repräsentieren, anzuerkennen, was bedeutet, dass man die vielen Seiten Deutschlands damit auch verstehen sollte.

Kulturelles Gedächtnis

Während der letzten Jahre sind mehrere deutsche Filme erschienen, die Teile der deutschen Gesellschaft beschreiben. Filme wie «Goodbye Lenin», «Das Wunder von Bern» und «Der Untergang» beschäftigen sich alle mit historischen Ereignissen, die mit neuen und ziemlich kritischen Augen analysiert werden. In diese Reihe von selbst-analytischen Filmen tritt «Gegen die Wand» ein. Der Film muntert das deutsche und internationale Publikum auf, das «neue» Deutschland kennenzulernen. Zur selben Zeit ist der Film sogar eine Herausforderung für die Deutschen, weil sie damit gezwungen werden, sich sehr selbst-kritische Fragen zu stellen, um ihre eigene Gesellschaft, damit auch die neue soziale und kulturelle Subgesellschaft, zu verstehen. «Gegen die Wand» spiegelt die Ergebnisse der sozio-politischen Geschichte Deutschlands, indem der Film über die Lage der «neuen» Deutschen, der zweiten und dritten Generation der türkischen Gastarbeiter, berichtet.

In mehreren der unlängst erschienenen deutschen Filme sind die Themen von einer sozio-kritischen Haltung geprägt. Mit Hilfe dieser Haltung wird es mit Film als Gestaltungsmittel versucht, schwierige und problematische Seiten der deutschen Gesellschaft zu zeigen und bearbeiten. Leitthemen sind oft deutsche Identität, Kultur und Geschichte. In mehreren Filmen wird untersucht, in welchem Grad man von einer gemeinsamen deutschen Identität, und damit auch einer gemeinsamen deutschen Gesellschaft sprechen kann. Bezüglich der Möglichkeit, eine gemeinsame deutsche Identität im Film zu identifizieren, finde ich es von höchster Wichtigkeit, die Theorie des kulturellen Gedächtnisses anwenden zu können.

Der Begriff des kulturellen Gedächtnisses wurde am Ende der 1980er Jahre entwickelt. Die Theorie des kulturellen Gedächtnisses ist allerdings von dem französischen Soziologe Maurice Halbwachs entwickelt worden. In 1950 wurde sein großes Werk «La Mémoire Collective» veröffentlicht. Halbwachs argumentiert dafür, dass

«uns durch Interaktion und Kommunikation mit unseren Mitmenschen sowie durch Medien, Bücher, Bilder, Gebäude, Wissen über Daten und Fakten, kollektive Zeit – und Raumvorstellung, Denk- und Erfahrungsströmungen vermittelt werden»²⁰.

²⁰ Nünning, A. & Nünning, V.: *Konzepte der Kulturwissenschaften*, Stuttgart: Verlag J.B Metzler, 2003, S. 159

Halbwachs vertieft weiter seine Ideen:

«Kollektives und individuelles Gedächtnis stehen in einer Beziehung wechselseitiger Abhängigkeit, so daß «das Individuum sich erinnert, indem es sich auf den Standpunkt der Gruppe stellt, und das Gedächtnis der Gruppe sich verwirklicht und offenbart in den individuellen Gedächtnissen»²¹.

Die Theorien von Halbwachs wurden später zum Ausgangspunkt mehrerer Theoretiker und sind noch heute in der Forschung über kollektives Gedächtnis essenziell.

Einer der wichtigsten Autoren, die die Theorien von Halbwachs weiterentwickelt haben, ist der Deutsche Jan Assmann, der den Begriff *mémoire collective* auf eine neue Ebene gebracht und den Begriff «auf den Bereich der kulturellen Überlieferung und Traditionsbildung»²² ausgeweitet hat. Assmann definiert den Begriff des *kulturellen Gedächtnisses* auf folgende Weise:

«Unter dem Begriff kulturelles Gedächtnis fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren «Pflege» sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt»²³

Assmanns Definition trägt zum Verständnis von kulturellem Gedächtnis bei, da sie erklärt, wie eine Gruppe sich auf ein gemeinsames und tradiertes Wissen stützt. Kollektives Gedächtnis wird durch mehrere zentrale Merkmale, wie Identitätskonkretheit, Rekonstruktivität, Geformtheit, Organisiertheit, Verbindlichkeit und Reflexivität bestimmt. Das Merkmal *Identitätskonkretheit* hat eine ganz zentrale Bedeutung für meine Aufgabe, weil «soziale Gruppen ein kulturelles Gedächtnis konstruieren, aus dem sie ihre Identität ableiten»²⁴, also direkt zu der Diskussion über Filme und Identität hinweist. Vielleicht kann man behaupten, dass es im heutigen multi-kulturellen Deutschland so ist, dass kleinere Gruppen der Bevölkerung ein partikuläres kulturelles Gedächtnis konstruieren, um sich eine gemeinsame Identität zu verschaffen.

Kollektives Gedächtnis schließt auch folgendes Konzept ein: *Erinnerungskulturen*.

²¹ Ibid, S. 160

²² Ibid, S. 159

²³ Ibid, S. 172

²⁴ Ibid

Nünning&Nünning definiert das auf folgende Weise. «Erinnerungskulturen sind die historisch und kulturell variablen Ausprägung von kollektivem Gedächtnis»²⁵. Das Konzept *Erinnerungskulturen* wird besonders interessant, wenn man es im deutschen Kontext sieht. Der Grund dafür ist, folgende:

«Die Pluralform [Erinnerungskulturen] zeigt an, daß wir es niemals, auch nicht in den homogensten Kulturen, mit nur einer einzigen Erinnerungsgemeinschaft zu tun haben. Im Gegenteil, jede Gesellschaft weist eine Vielzahl koexistierender, häufig konkurrierender kollektiver Gedächtnisse auf»²⁶.

Deutschland ist ein gutes Beispiel dafür, wie es in jeder Gesellschaft mehrere kollektive Gedächtnisse gibt, und ist deswegen auch bezüglich der Debatte über kollektives Gedächtnis als ein besonders interessantes Land zu betrachten.

²⁵ Ibid, S. 176

²⁶ Ibid

Film als Medium für kulturelles Gedächtnis

Filme benutzen sowohl Texte als auch Bilder, um Geschichten zu erzählen und haben dadurch die Möglichkeit, kollektive Gedächtnisse auf eine besonders effektive Weise zu entwickeln. Aleida Assmann diskutiert in ihrem Buch *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* das Problem:

«Die technischen Medien umfassen Aufschreibesysteme im weitesten Sinne, die seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr nur Sprache, sondern auch Bilder und seit dem 20. Jahrhundert zusätzlich auch Stimme und Tone konservieren»²⁷.

Seit dem 20. Jahrhundert spielt eine ansteigende Menge von Medien eine zentrale Rolle in der *Gedächtnisentwicklung*. Medien wie Text und Bilder haben verschiedene Rollen, und wenn sie, wie z.B. in Filmen, vereint werden, haben sie einen ganz anderen Effekt, als wenn sie allein stehen. Assmann meint, dazu:

«Jedes Medium eröffnet einen je spezifischen Zugang zum kulturellen Gedächtnis: die Schrift, die der Sprache folgt, speichert anders und andere als die Bilder, die sprachunabhängige Eindrücke und Erfahrungen festhalten»²⁸.

Bilder stehen allerdings in einer besonderen Position, die Assmann ebenfalls untersucht hat. Sie schlägt vor, dass:

«Die Photographie funktioniert aber nicht nur in Analogie zur Erinnerung, sie wird auch zum wichtigsten Medium der Erinnerung, den sie als sicherstes Indiz einer Vergangenheit, die nicht mehr existiert, als fortexistierender Abdruck eines vergangenen Augenblicks ... Darin übertrifft die Photographie alle bisherigen Gedächtnismedien, daß sie durch ihren indexikalischen Charakter einen geradezu kriminologischen Existenzbeweis einer bestimmten Vergangenheit liefert»²⁹.

Wenn Bilder mit Texten in einer Gedächtnisdiskussion verglichen werden, werden auch die verschiedenen Positionen der zugehörigen Gedächtnisräume deutlicher.

Ein Gedächtnisort, der insbesondere für Texte und Bilder wichtig ist, ist das Archiv. Durch eine Archivierung hat man die Möglichkeit, alte Daten wieder zu suchen, zu finden und zu benutzen. Das Archiv ist das Element zwischen der Geschichte und den Menschen, das alles

²⁷ Assmann, A: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 1999, S. 19

²⁸ Ibid, S.20

²⁹ Ibid, S.221

vereint. Assmann bemerkt aber, dass das Archiv «nicht nur ein Ort wo Dokumente aus der Vergangenheit aufbewahrt werden, sondern auch ein Ort [ist], wo Vergangenheit konstruiert, produziert wird»³⁰. Assmann meint also, dass Gedächtnis konstruiert und produziert wird. Gedächtnis ist also nicht nur Resultat der Geschichte, sondern aber auch Ergebnis persönlicher Initiative. Durch die verschiedenen Medien kann man selbst Gedächtnisse schaffen, die man so der Welt präsentiert. Dadurch bekommt man selbst eine größere Chance, individuelle und persönliche Erinnerungen und Gedächtnisse «offiziell» zu machen. Zu einem gewissen Grad bestätigt Assmann das, indem sie erklärt, wie «die Archivbarkeit von Daten [...] inzwischen durch die Technologie neuer Aufzeichnungssysteme wie Photographie, Film, Tonbänder und Video sprunghaft angestiegen»³¹ ist. Auf Grund der Entwicklung der Technologie und ihrer Zugänglichkeit gibt es mehrere Möglichkeiten für diejenigen, die einen besonderen Wunsch haben, Geschichte zu archivieren. Das heisst aber auch, dass diejenigen selbst entscheiden können, was kollektives Gedächtnis werden soll³². Ein Aufzeichnungssystem wie Film ist also Ausgangspunkt für etwas, das große Mengen von Menschen vereint. Menschen von verschiedenen Ecken der Welt kriegen durch Filme die Möglichkeit, sich mit Menschen in sehr verschiedenen Situationen zu vergleichen. Dadurch wird die Chance, dass man etwas gemeinsames teilt, vergrößert. Was am Anfang ein individuelles und persönliches Gedächtnis war, kann also später zu kollektivem Gedächtnis werden. Was aber als kollektives Gedächtnis erinnert wird, ist mehr und mehr von den Medien abhängig. Assmann postuliert, dass kollektives Gedächtnis heute «nicht nur abhängig von gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Interessen [ist], sondern auch wesentlich mitbestimmt von den herrschenden Kommunikationsmedien und Aufzeichnungstechniken»³³. Kommunikationsmedien sind oft politisch verankert, was auf unser Gedächtnis Einfluß haben kann. Jedoch ist es wichtig zu wissen, dass dies nicht bedeuten muss, dass Gedächtnisse notwendigerweise politisch verankert sind. In dieser Relation wird es interessant zu betrachten, wie jedermann heute Filme drehen, «Blogs» schreiben und sich mit eigenen Produktionen an die Welt wenden und dadurch ein Publikum kriegen kann. Diese Entwicklung bringt eine größere Freiheit mit sich, und sorgt dafür, dass kollektive und

³⁰ Ibid, S.21

³¹ Ibid

³² In dieser Bezeichnung liegt die Idee, dass man z.B. ohne Hilfe der Bundes- bzw Reichsmedien trotzdem ein nationales, kulturelles und kollektives Gedächtnis schaffen kann. Heute wird das z.B. durch «Blogging» gemacht. Wer etwas zu sagen hat, kann also durch sogenannte «Blogs» die ganze (Internet)Welt zu seinem Leserkreis machen. Manche «Blogs» kriegen mehr Aufmerksamkeit als offizielle Medieninstanzen. Sie allein bringen Sachen auf die Tagesordnung und spielen damit auch eine Rolle in der Etablierung eines Gedächtnisses.

³³ Ibid

kulturelle Gedächtnisse auf eine potenziell mehr individualistische Weise etabliert werden können.

Die Verzweiflung, die Unsicherheit und die Einsamkeit, die die Darsteller von «Gegen die Wand» porträtieren, zeigen, wie sie sich mit den großen Fragen, z.B. «wer bin ich», «wo bin ich zugehörig», beschäftigen. Ihre Geschichte ist von Anfang an so, dass man nicht davon ausgehen kann, dass sie eigentlich in der deutschen Bundesrepublik völlig integriert sind. Wenn sie das wären, dann würde die Problematik aller Wahrscheinlichkeit nach nicht so hervorstechend sein. Die Frage ist nämlich, ob Charaktere wie Sibel und Cahit als Deutsche, und nicht als Gastarbeiter 2. oder 3. Generation gesehen werden, oder ob die Möglichkeiten dafür zu wenig sind.

In einer Rede des ehemaligen Bundespräsidenten Johannes Rau wird folgende Frage gestellt: «Was bedeutet Geschichte als Quelle für Identifikation und Identität in einer Gesellschaft, in der Menschen ganz unterschiedlicher Herkunft und Kultur zusammenleben?»³⁴. Diese Frage zeigt wieder die Komplexität dieses Themas, das durch Cahit und Sibel exemplifiziert wird.

In dem Buch *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft* behaupten Etienne François und Hagen Schulze, dass

«das kollektive Gedächtnis der jungen Deutsch-Türken, der Spätaussiedler, der Kriegsflüchtling und der Asylanten sich notwendigerweise [ihrem] Blick entziehe, es noch keinen Platz in der deutschen Erinnerungslandschaft gefunden habe»³⁵.

Was François und Schulze behaupten, bringt eine neue Frage hervor, ob die Geschichte der Einwanderer überhaupt problemlos zur Geschichte des Einwanderungslandes gemacht werden kann? Solche Fragen bringen uns weiter in der hypotetischen Diskussion, ob «Gegen die Wand», wenn der Film als «Geschichte der Einwanderer» gerechnet würde, trotzdem als «deutscher» Film angesehen werden könnte? Die andere Möglichkeit wäre, dass der Film, auf Grund seiner Thematik, primär als deutsch-türkischen Film ansehen wäre.

Wenn es der Fall wäre, dass die Deutsch-Türken noch keinen Platz in der deutschen Erinnerungslandschaft gefunden haben, könnte es dann sein, dass ein Film wie «Gegen die Wand» gerade in dem Prozess, ein kollektives Gedächtnis zu gründen, als gemeinsamer

³⁴ Motte, J. und Ohliger, R.: *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft - Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik*, Essen: Klartext Verlag, 2004, S, 9

³⁵ Ibid

Nenner der Deutsch-Türken benutzt werden kann? Diese Frage scheint mir schwer zu beantworten, weil ich als norwegische Studentin die empirisch-sozialwissenschaftliche Kapazität dafür leider nicht habe. Trotzdem finde ich es sinnvoll, diese Frage zu stellen, weil damit gezeigt werden kann, dass Film einen großen und sogar besonderen Einfluß auf kollektive und kulturelle Gedächtnisse haben kann.

Das Melodram

Der Begriff *Melodram* kommt aus dem französischen *mélodrame* und wird von der anerkannten «Encyclopædia Britannica» auf folgende Weise definiert: «[S]entimental drama marked by extravagant theatricality, subordination of character development to plot, and focus on sensational incidents»³⁶. Das Melodram kennt man ursprünglich aus dem griechischen Theater, wo es, neben der Tragödie, eins der wichtigsten Genres des Theaters war und unter anderem in Euripides' «Elektra» auf die Bühne gebracht wurde. Während des 18. Jahrhunderts wurde es ein sehr beliebtes Genre in Frankreich. Das Melodram war perfekt, um die sozialen Bedingungen und die politische Situation des Landes zu beschreiben, und genau wie in dem antiken Griechenland wurde das französische Melodram auf der Bühne gespielt. Das Melodram ist ein Genre, das sehr viele Emotionen vermittelt. Es ermöglicht ein Tieftauchen in das Seeleben der verschiedenen Charaktere, womit das Publikum nützliche Geräte bekommt, um die Situation zu analysieren und verstehen. Die Tragödie und das Melodram haben mehrere Ähnlichkeiten. Der Unterschied zwischen den beiden liegt darin, dass das Melodram einen positiven Ausgang haben kann, auch wenn etwas sehr tragisches stattgefunden hat. Die Entwicklung der Charaktere scheint in dem Melodram besonders wichtig zu sein, vor allem, weil sie von der Geschichte lernen und damit sich entwickeln können. Auf diese Weise spricht das Melodram das Publikum an. Es ist gefühlsmässig herausfordernd, sorgt für Nachdenken, und Noël Carroll meint in seinem Artikel

Film, Emotion, and Genre:

«[T]he standard film melodrama is not just a study in victimology [...] the ill-fortuned characters we weep for in many melodramas are of a certain sort. They are not victims pure and simple. They are people whom we admire; indeed, often we admire them for the way in which they negotiate their misfortune»³⁷.

Ich finde, dass Carrolls Beschreibung des Charakters sehr gut zu Sibel und Cahit passt. Sie sind, trotz ihrer traurigen Situation, keine Opfer per se, weil sie selbst so aktiv dagegen kämpfen. Selbst Cahit, der als einer, der aufgegeben hat, gesehen werden kann, zeigt seine Schwäche, seine Stärke und kämpft gegen sich selbst und seine Dämonen. Der deutlichste Beweis dafür, dass er kein Opfer ist, wird klar, als er aus dem Gefängnis kommt. Die In Film nicht dargestellte Entwicklung, die dort stattgefunden hat, ist von so einem Kaliber, dass man

³⁶ Encyclopædia Britannica: <http://www.britannica.com/ebc/article-9371804>, 16 März 2007.

³⁷ Carroll, N.: Film, Emotion, and Genre, in *Philosophy of Film and Motion Pictures*, UK: herausgegeben von Carroll et al., Blackwell Publishing, 2006, S. 226

als Zuschauer unmittelbar erleichtert ist und neue Möglichkeiten für ihn spürt! Die Änderungen in seinem Charakter geben uns große Hoffnungen, was seine Beziehung zu Sibel angeht. Und am Ende des Films, selbst als es klar ist, dass die beiden nie wieder zusammenkommen werden, wird man als Zuschauer nicht desillusioniert. Der Grund ist ganz offenbar: die beiden haben einen neuen Anfang begonnen. Ihr katastrophales Schicksal haben sie getrennt durchgelebt, und wie der Vogel Phoenix entstehen sie wieder aus der Asche. Das ist eine reelle Machtprobe, und der beste Beweis dafür, dass sie keine Opfer sind. Cahits Entwicklung ist nicht nur merkbar, sie ist bewundernswert. Carroll macht in dem Artikel Film, Emotion, and Genre eine Bemerkung, die, wenn sie in Hinblick auf das Genre und Cahits Entwicklung gesetzt wird, interessant ist. Er meint nämlich:

«[W]ere Melodrama only a matter of pity – of witnessing horrible things happen to people – it might strike us a particularly sadistic genre. It does not, I think, because typically the misfortunes in melodramas also provide the occasion for characters to exhibit noble virtues amid adversity, encouraging the spectator to leaven pity with admiration»³⁸.

Diese Aussage passt sehr gut mit der Entwicklung zusammen, der Akin Cahit folgen lässt. Während des Films bewegt sich Cahit zwischen den großen Höhe- und Tiefpunkten des Lebens, und am Ende des Films scheint er wieder im Gleichgewicht zu sein. Und wir, das Publikum, wir bewundern ihn deswegen.

Das Melodram und die Musik

Wie der Name andeutet, hat Melodram auch etwas mit Musik zu tun. Ursprünglich war das Melodram ein Text, der zu Musik aufgeführt wurde. Mit der Zeit hat sich das Genre entwickelt, interessant ist es aber, festzustellen, dass der Ausgangspunkt noch der gleiche ist, da Musik heute die Position als größtes und effektivstes Gestaltungsmittel des melodramatischen Films hat. Das Melodram ist mit den Jahren als populäres Genre stehen geblieben, scheint aber besonders interessant und effektiv, wenn es mit dem Filmmedium kombiniert ist. Es ist deswegen ein Genre, das sehr häufig in Filmen benutzt wird.

Die Bedeutung der Musik in dem Melodram ist groß, was Thomas Elsaesser in seinem Essay Tales of Sound and Fury deutlich macht: «Melodrama is a dramatic narrative in which musical accompaniment marks the emotional effects»³⁹. Er meint weiter, die Musik sei «both

³⁸Ibid

³⁹Elsaesser, T.: Tales of Sound and Fury, in *Film Genre Reader III*, Barry et al, Austin: University of Texas

functional (i.e. of structural significance) and thematic (i.e. belonging to the expressive content) in formulating certain moods – sorrow, violence, dread, suspense, happiness»⁴⁰. Um das volle Potenzial des Genres auszunutzen und damit ein vollkommenes Melodram herzustellen, wird es in «Gegen die Wand» sehr stark auf die musikalischen Elemente fokussiert. Fast schwer zu vergessen ist z.B. die Öffnungssequenz mit Cahit im Auto: er ist auf dem Weg, sich umzubringen, und in eben dieser Szene erlebt man wie stark sie von der Musik kontrolliert wird. Die Aggression, die Dunkelheit, das Tempo und der Nerv in der Musik erzählen, wie extrem die Situation ist, und es ist nicht auszuschließen, dass das Publikum, in eben dieser Sequenz – auf Grund der Musik – darauf aufmerksam gemacht wird, dass der Film kein gutes Ende haben wird. Die Verzweiflung, in der Cahit mit voller Geschwindigkeit gegen die Wand fährt, wird nicht nur durch die Bilder verdeutlicht, sie wird gleichzeitig auf eine sehr expressive Weise durch die Musik erzählt.

Press, 2003, S. 374

⁴⁰ Ibid

Charakter und Authentizität

Wo «Gegen die Wand» als ein deutsch-türkisches soziales Drama anfängt, schließt der Film als höchst persönliches und internationales Drama. Weil es am Anfang um ein soziales und am Ende um ein persönliches Drama geht, wird der Unterschied zwischen Anfang und Ende besonders markant. Es ist diese Wende, die den Film von einem traditionellen deutschen Film, der eine deutsch-türkische Problematik behandelt, zu einem internationalen Film, der eine internationale Problematik zur Schau stellt, treibt. Als der Film sich von sozialem zu privatem Drama bewegt, wechselt die Szene, und nach drei Viertel des Films entscheidet Akin, dass der letzte Teil in Istanbul gedreht werden soll. Die Türkei übernimmt damit Deutschlands Position als Rahmen der Handlung. So wird es von den Umgebungen her auch klar, dass der große Wendepunkt des Filmes eingetreten ist. Die Türkei und Istanbul als Rahmen des Films sind in dieser Situation eine natürliche Wahl. Es ist aber interessant zu bemerken, wie «gleichgültig» dieser Rahmen eigentlich ist, denn die Handlung könnte sich sowohl in Tokyo als auch in Oslo oder Washington abspielen. Die «Gleichgültigkeit» unterbaut die Rolle des Films als sozial erziehend und erklärend. Damit wird nämlich klar, dass der Film eine zentrale und internationale Botschaft auch darstellen will.

Der Charakter Sibel wird im Film von der jungen Frau Sibel Kekilli gespielt, die als Verwaltungsangestellte arbeitete, als sie von der Casting-Agentin in einer Kölner Einkaufspassage entdeckt wurde⁴¹. So fängt Sibel Kekillis Geschichte als Schauspielerin an. Gleichzeitig kamen Informationen über ihre Vergangenheit, z.B. ihre Teilnahme an einem pornografischen Film, her. «Gegen die Wand» war damit nicht ihr erster Film, allerdings der erste, wo Charakterschauspiel erforderlich ist. Und sofort, als die Geschichte der jungen Schauspielerin veröffentlicht war, änderte sich ihre Situation. Die Story wurde unmittelbar von den Medien ausgenutzt und folglich in mehreren nationalen und internationalen Zeitungen gedruckt. Kekillis Vergangenheit als pornografische Schauspielerin ist privaten Charakters, und weil dies keine Bedeutung für ihre Kompetenz als Schauspielerin oder den Film hat, ist ihre Vergangenheit irrelevant für die Qualität und Aktualität des Films. Trotzdem reagierten viele Menschen sowohl in Deutschland als in der Türkei mit Wut ihr gegenüber, als dies veröffentlicht wurde. Deshalb wird eine zentrale Frage, ob der Grund für die Wut in Zusammenhang mit ihrem Charakter in «Gegen die Wand» steht, oder ob das eine normale

⁴¹ Information aus den Web-Seite «Amazon.de»: <http://www.amazon.de/Gegen-die-Wand-Sibel-Kekilli/dp/rentals/B0002JD4SO>, 7 März 2007.

Reaktion des Kinopublikums auf ihre pornografische Vergangenheit ist. Ich möchte dafür argumentieren, dass die Reaktion auf ihre «Vergangenheit» darauf basiert, dass sie von dem Publikum als Laienschauspielerin anerkannt wird, und für Laienschauspielerinnen gelten andere Regeln als für professionelle Schauspieler. Sigfried Kracauer meint dazu «Laienschauspieler werden ihres authentischen Aussehens und Benehmens wegen gewählt. Ihre Haupttugend ist es, in einer Handlung zu figurieren, welche die Realität erschließt, die sie aufzubauen helfen, aber nicht in ihren persönlichen Schicksalen selber gipfelt»⁴². Sibel Kekilli ist eine deutsch-türkische Frau und passt deswegen perfekt als Sibel in dem Film. Der Laienschauspieler hat eine besondere Authentizität, die bei professionellen Schauspielern selten gefunden werden kann, und deswegen wird ihr Spiel vielleicht als besonders realistisch angesehen. Durch ihr Schauspiel entsteht ein glaubwürdiges Bild der deutsch-türkischen Gesellschaft, und auf Grund ihrer Authentizität als Laienschauspielerin repräsentiert sie die Deutsch-Türken und zugleich eine Generation. Das bedeutet aber auch, dass sie, als deutsch-türkische Frau, einen sehr begrenzten Spielraum bekommt, weil sie, bei der Wertung der Reaktionen auf ihre Vergangenheit, ganz besonderen Regeln unterworfen ist.

Die zwei Begriffe *Authentizität* und *Laienschauspieler* hängen ganz eng zusammen. Ein Laienschauspieler hat kein professionelles Training, z.B. Gefühle zu kontrollieren, wobei das Resultat ist, dass das Schauspiel, die Reaktionen und die Ausdrücke mehr spontan sind und deswegen auch mehr ernst genommen werden. Auf der anderen Seite sieht man auch oft, dass das Publikum nicht zwischen Laienschauspiel und Teilnahme in einem Dokumentar unterscheidet. Kracauer untersucht diesen Zusammenhang, wenn er postuliert: «Die Vorlieben für Laienspieler auf der Leinwand und die Tendenz zum Dokumentarfilm scheinen sich gegenseitig zu bedingen»⁴³. Kann man davon ausgehen, dass Sibels Rolle in Zusammenhang mit der eines Dokumentars interpretiert wird? Die Antwort darauf ist, aller Wahrscheinlichkeit nach, ja. Sonst wäre ihre sogenannte Vergangenheit kein Thema gewesen, und sie hätte das deutsch-türkische und das türkische Milieu nicht herausgefordert. Sie wurde also von zahlreichen Deutsch-Türken und Türken als eine sehr schlechte Repräsentantin ihrer Gesellschaft und ihrer Kultur angesehen. Das Ergebnis wird damit folgendes: Sibel Kekillis persönliche Leben wurde Teil des Filmcharakters Sibels Leben, wobei die Konsequenz war, dass Sibel Kekilli nach den moralischen Richtlinien und den Regeln einer Minorität (Deutsch-Türken) und auch eines Landes (der Türkei) beurteilt wurde. Damit wird klar, dass

⁴² Kracauer, S.: *Theorie des Films*, New York: Suhrkamp Verlag, Oxford University Press, 1973, S. 142

⁴³ Ibid

ihre Position als Laienschauspielerin nicht nur vorteilhaft war. Der Unterschied zwischen Dokumentar und Fiktion ist manchmal schwer zu definieren. Es ist nicht selten, dass man erfährt, wie Fiktion auch mehrere Elemente von der Wirklichkeit enthält. Das ist nicht nur bei Filmen normal, es kommt auch in der Literatur relativ häufig vor. Der Autor/der Regisseur hat in Fällen dieser Art die Möglichkeit, selbst zu definieren, wo die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit liegen soll. Für den Leser oder Zuschauer ist es aber nicht immer deutlich, wo die Grenze liegt, wobei das Ergebnis anders werden kann, als was der Autor/der Regisseur am Anfang intendiert hat.

Fiktion und Non-Fiktion:

«Gegen die Wand» spielt innerhalb eines Rahmens, der schwer definierbar ist. Das wird klar, wenn man betrachtet, wie Teile des Publikums offenbare Probleme mit Sibel Kekilli, und nicht mit dem Charakter Sibel, haben. Es ist naheliegend anzunehmen, dass dieses und andere Probleme entstanden sind, weil der Film als Dokumentar-Film, oder als Dokument der Realität der Deutsch-Türken, und nicht als fiktiver Film aufgefasst worden ist. Non-fiktive und fiktive Filme folgen manchmal ähnliche Strukturen. Noël Carroll postuliert in seinem Artikel The Film of Presumptive Assertion, dass «non-fiction und fiction films share many of the same structures – flashbacks, parallel editing, cross-cutting, point-of-view editing, and the like»⁴⁴. Carroll meint auch, dass ein Unterschied zwischen den zwei Kategorien schwierig zu finden ist, und dass «[B]ecause we cannot 'eyeball' the distinction by looking at a given film, the distinction, if there is one, must rest upon some non-manifest, relational properties of fiction films and non-fiction films respectively»⁴⁵. Um den Unterschied zu finden, benutzt er ein sogenanntes «intention-response model of communication», um herauszufinden, in welchem Grad es einen Kontrast zwischen fiktiven und non-fiktiven Filmen gibt. Das Modell

«presupposes that an artist or an author, such as a film-maker, communicates to an audience by way of indicating that the audience is intended to respond to his or her text (i.e. any structure of sense-bearing signs) in a certain way, where the reason that the audience has for mobilizing the response or the stance in question is the audience's recognition of the sender's intention that they do so».⁴⁶

Carroll diskutiert diese Ideen, die mit den formalen Teilen des Films zu tun haben, und meint, dass

«certain mannerisms found in non-fiction films, like grainy footage and unsteady camera movements, have been appropriated by fiction films in order to achieve certain effects – like the impression of realism or authenticity. Thus, on the grounds of formal differentiae, one cannot distinguish fiction films from non-fiction films».⁴⁷

Mit diesen zwei Zitaten als Ausgangspunkt wird uns deutlich, dass die Publikumsreaktion Sibel Kekilli gegenüber vielleicht nicht ohne Grund entstanden ist. Es wäre sogar möglich,

⁴⁴ Carroll, N.: The Film of Presumptive Assertion, Artikel in *Philosophy of Film and Motion Pictures*, herausgegeben von Carroll et al., UK: Blackwell Publishing, 2006, S.156

⁴⁵ Ibid, S.158

⁴⁶ Ibid, S.159

⁴⁷ Ibid, S.158

dafür zu argumentieren, dass die Publikumsreaktionen auch ein Resultat der Gestaltungsmittel des Regisseurs sind. Wäre dies der Fall, könnte man sich, wenigstens theoretisch, die Frage stellen, ob der Regisseur vielleicht eine bestimmte Absicht hatte (als der Film gedreht wurde). Carroll zeigt damit, dass der Regisseur mit Hilfe gewisser Gestaltungsmittel eine Atmosphäre schaffen kann, die einem fiktiven Film eine dokumentarische Wirkung gibt.

In dem Artikel beschäftigt sich Carroll mit zwei interessanten Konzepten, nämlich «Fictive Intention», also der fiktiven Intention, und «Fictive Stance», was als fiktive Haltung definiert werden kann. Um das Konzept Fiktive Intention zu verstehen, ist Carrolls Definition hilfreich:

«What is a fictive intention? It is the intention of the author, film-maker, or sender of a structure or sense-bearing signs that the audience imagine the content of the story in question on the basis of their recognition that this is what the sender intends them to do».⁴⁸

Er meint damit, dass der Autor bzw. Regisseur davon ausgeht, die Zuschauer werden im Normalfall glauben, dass die Geschichte, so wie sie sich vor ihren Augen ausspielt, von ihnen so verstanden wird, wie sie von dem Regisseur intendiert ist. Mit fiktiver Intention wird klar, wie der Autor oder der Regisseur dafür verantwortlich ist, dass das Publikum die richtigen Werkzeuge bekommt und damit das Buch oder den Film richtig beurteilen kann. Die sogenannte «fictive Stance» oder fiktive Haltung hat aber eine ganz andere Rolle, und wird deswegen auf folgende Weise definiert:

«the notion of the fictive stance refers to the audience's part of the bargain. The author intends the audience to adopt a certain attitude toward the propositional content of the story. That attitude is the audience's stance ... [F]ictive stance, then, is a matter of the audience's imagining. The propositional content of a structure of meaningbearing signs, whether they be of the nature of words, images or something else».⁴⁹

Damit wird uns klar, dass die fiktive Haltung ausschließlich mit dem Publikum zu tun hat. Durch das Verstehen und die Interpretation des Werkes bekommt das Publikum auch eine Art Macht. Gleichzeitig ist der Autor oder der Regisseur davon abhängig, dass das Publikum von der gleichen Auffassung und damit von ähnlicher Meinung ist als er, wenn es zum Inhalt der Geschichte kommt.

⁴⁸ Ibid, SS.158-159

⁴⁹ Ibid, S.160

Weil die Handlung in «Gegen die Wand» so nah an der Realität steht, finde ich, dass die Diskussion in Bezug auf Fiktion versus non-Fiktion von höchster Relevanz ist. Diese Diskussion, die in Carrolls Artikel beleuchtet wird, ist nicht nur eine Diskussion über die zwei Begriffe, sie ist auch eine Bestätigung der Komplexität der Diskussion. Wenn man Carrolls Artikel weiter liest, wird uns nämlich klar, welche Schwierigkeiten mit der fiktiven Intention und der fiktiven Haltung verbunden sind. Zum Beispiel, kann Regisseur auch wenn er sich dafür stark eingesetzt hat, das Publikum nicht zum konkreten Ideen zwingen. Carroll meint «to prescribe certain behaviour is not to predict behaviour»⁵⁰. Wenn diese Aussage in Verbindung mit «Gegen die Wand» gesetzt wird, wird es deutlich, dass wenn auch Akin in «Gegen die Wand» ein fiktives Universum schöpft, und uns damit auffordert, darin Teilnehmer zu werden, so liegt es doch gleichzeitig nicht in seiner Macht, herbeizuführen, dass alle glauben, das Universum sei fiktiv. Der Verstehens- und Erfahrungshorizont, das, was die Hermeneutik Vorverständnis nennt, ist die primäre Bedingung dessen, wie der Leser und Zuschauer den Text bzw. den Film verstehen wird. Allerdings ist mir klar, dass Carrolls Analyse des Themas Fiktion und Non-Fiktion im Hinblick auf «Gegen die Wand» mangelhaft ist, weil sie nur einer theoretischen Seite der Diskussion entspricht. Carroll zeigt durch seine Argumentation, dass der Regisseur, wenn er die Botschaft des Films kommuniziert, nicht nur deutlich sein muss: er sollte auch davon ausgehen, dass das Publikum seinen Verstehens- und Erfahrungshorizont auf eine Weise nutzt, so dass er der Handlung folgen und diese verstehen kann. Der Regisseur kann das Publikum nicht zwingen, den Film nach seiner Intention zu verstehen. Das würde nämlich bedeuten, dass Kunst nur auf eine Weise verstanden werden kann; dann müsste nämlich davon ausgegangen werden, dass der Kontext der Handlung ebenfalls völlig eindeutig ist. Wenn das so wäre, ist es logisch unmöglich, dass daraus Konflikte zwischen Deutschen und Türken entstehen. Damit wird klar, dass Konflikten aus unterschiedlichen Verstehens- und Erfahrungshorizonten entstehen. D.h., wenn die Kontexte, in denen die Sachen passieren, sehr verschieden verstanden werden können, dann wird die Handlung auch sehr unterschiedlich verstanden. Eine ähnliche Auffassung wäre nur möglich, wenn alle Menschen ähnliche Verstehens- und Erfahrungshorizonten hätten.

⁵⁰ Ibid

ANALYSE

Sprache

Die Funktion der Sprache im Film ist nicht nur auf Kommunikation begrenzt. Sie wird als kräftiges Gestaltungsmittel benutzt, z.B um die tiefe Spaltung der Charaktere zu zeigen. In dem Film werden drei verschiedene Sprachen gesprochen, deutsch, türkisch und englisch. Diese drei Sprachen repräsentieren alle bestimmte Identitäten, die nicht nur weit von einander entfernt, sondern auch sehr unterschieden sind. Vom ersten Moment an wird klar, wie wichtig die Rolle der Sprache in diesem Film ist. Sie ist nämlich brutal, direkt, rau, hart und provozierend. Zur selben Zeit vermittelt sie Kultur, Tradition, Glaube, Sexualität, Grenzen, Liebe, die Position der Frau und Identität. Die Sprache ist selbst der Schlüssel zu der Handlung, und durch die Sprache treten die Charaktere klar hervor. Sibel und Cahit haben einen ähnlichen Zugang zur Sprache. Trotzdem gibt es zwischen den beiden große Unterschiede.

Cahit

Ich möchte zum Beginn die Spaltung in Cahits Charakter untersuchen. Cahit ist türkisch, wohnt aber seit Jahren in Deutschland. Er spricht in dem Film fast nur Deutsch, und man kriegt den Eindruck, dass das eine bewusste Wahl ist. Cahit ist rückhaltlos, egal ob der Ausgangspunkt sprachlich, mental oder physisch ist. Er hat sich selbst von der türkischen Sprache gelöst und ist damit scheinbar auch frei von den dazuhörigen Konventionen. Die Sprache hält ihn nicht zurück: er muss sich nicht der türkischen Kultur oder Tradition anpassen, er redet am meisten deutsch, macht genau, was er will, und ist deswegen auch scheinbar völlig der deutschen Gesellschaft angepasst. Ein Beispiel dafür ist sein Verhalten in den verschiedenen Stammkneipen. Dort scheint er nämlich der einzige Deutsch-Türke zu sein. Der Rest der Klientels sind Deutsche. Dort trinkt er deutsches Bier, hört typische Underground/Punk-Musik und spricht deutsch. Selbst sein Arbeitsplatz, die Fabrik, ist kein Magnet für Deutsch-Türken. Cahit bewegt sich offensichtlich in einem deutschen subkulturellen Raum, der Teil der internationalen Jugendkultur ist. Insofern ist er weder türkisch noch deutsch, er ist punk.

Durch seinen Abstand zu der türkischen Sprache zeigt Cahit, wie weit er sich von seiner türkischen Identität entfernt hat. Sprachen sind eng an Kultur und Identität geknüpft. Wenn

Cahit sich dafür entscheidet, seine Sprache aufzugeben, gibt er also gleichzeitig auf türkisch zu sein. Seine Schwierigkeiten, sich selbst zu akzeptieren, sind enorm. Das Faktum, dass er seine türkische Sprache, ohne nachzudenken, wegwirft, zeigt deswegen die tiefe Spaltung in ihm.

Cahit wendet seine Kenntnis von deutsch, türkisch und englisch auf eine ganz sophistikierte Weise an, wobei er auch verschiedene Reaktionen hervorbringt. Er balanciert zwischen den drei verschiedenen Sprachen, was in manchen Situationen provoziert, und versucht dabei, sich von der türkischen Sprache zu entfernen. Selbst bei der ersten Begegnung zwischen Cahit und Sibels Familie, als er zu ihrer Familie kommt, um um ihre Hand zu bitten, wird darauf aufmerksam gemacht, dass seine türkische Sprache sehr schlecht geworden ist. Auf diese Andeutung antwortet er eher arrogant «Ich hab's weggeworfen». Mit dieser Aussage wird klar, dass er einen Abstand zum Türkischen schaffen möchte. Ein anderes Beispiel dieser Art Distanzierung findet man in Szene 6, wo er und Sibel zusammen mit zwei anderen türkischen Paaren zu Yilmaz eingeladen sind. Cahit nimmt da an einem Männerabend teil, sie rauchen, spielen und reden. Beim Spiel fängt einer der Männer an, vom Puff zu reden:

(Mann 1:) Hey Jungs, ich war letzte Woche in Pascha, nah.

(Mann 1:) Schwager, du musst mal mitkommen

(Cahit:) Wohin?

(Mann 1:) Puff!

(Cahit:) Was soll ich mit dem Puff?

(Mann 2:) Was für 'ne Frage!

(Mann 1:) Kennst du nicht den Bruder von Michael Jackson? Siki Ceksin (du wirst ficken)

(Cahit:) Warum fickt ihr eigentlich nie eure eigenen Frauen?

(Mann 1:) Was hast du gesagt?

(Cahit:) Warum ihr eure eigenen Frauen nicht fickt. Du bist.

(Mann 1:) (Schaut Cahits Schwäger an) Der, er will das Wort ficken nie wieder im Zusammenhang mit unseren Frauen. (Auf türkisch:) Hast du mich verstanden?

Der Dialog, der sich am Ende zu einem heftigen Streit entwickelt, zeigt einen türkischen Traditionalismus, der sich auf die Ehre richtet, wobei einige deutsche Wörter mit Schmutz behaftet sind. Cahits Wort «ficken» ist in diesem Kontext das wesentlichste. Er gebraucht das Wort nämlich in Bezug auf türkische Frauen, was als eine große Ehrenbeleidigung und Kränkung gesehen wird. Was Cahit da sagt, hat einen signifikanten Symbolwert: er distanziert sich von den Männern, der Männerkultur (die er Kanakenscheiß nennt) und dem Frauenbild,

dessen Repräsentanten Yilmaz und seine Freunde sind, er fordert die türkische Sprache und die dazuhörige heuchlerische Doppelmoral heraus. Gleichzeitig lässt er erkennen, dass er Sibel liebt.

Andreas Busche, Journalist bei *Die Zeit*, diskutiert in seinem Artikel Punk oder türkische Folklore? die Bedeutung von Cahits Äußerung «Kanakenscheiß», und behauptet:

«So deutliche Worte hat man im sogenannten deutschen Migrantenkino bislang nicht gehört. Cahits «Kanake» hat nichts mehr mit der Praxis einer offensiven Umdeutung wie noch bei Zaimoglus *Kanak Sprak* oder dem «Nigger» der afroamerikanischen Jugendlichen zu tun. In seiner Wortwahl steckt vielmehr der ganze Überdruß der zweiten Generation gegenüber dem Traditionalismus der Eltern»⁵¹.

Was Busche mit seiner Behauptung klar macht, ist die Wichtigkeit der Äußerung Cahits. Wenn Cahit Worte wie «Kanakenscheiß» und « ficken » im Kontext des deutsch-türkischen Mileus gebraucht, dann ist die Wirkung auch so, dass die Äußerungen eine große Bedeutung auch außerhalb des Films haben werden. Cahits Haltung dem türkischen Traditionalismus der Deutsch-Türken gegenüber ist sehr konfrontierend, und man kann sich fragen, ob der Regisseur in diesem Fall seinem Hauptdarsteller einen besonderen Auftrag gibt; Birol Ünel als Cahit wird damit das Sprachrohr von Fatih Akin, dem Regisseur: seine kritische Haltung dem anti-modernen und paradoxen Traditionalismus der Deutsch-Türken gegenüber bringt eine wichtige Diskussion in Deutschland zur Sprache. Wenn man die Szene von dem Männerabend zu Ende sieht, wird klar, wie sophisticated Akin die Doppelmoral, die der Traditionalismus repräsentiert, kritisiert, wobei «Gegen die Wand» auch eine starke kulturpolitische Rolle gegeben wird.

Sogar wenn er am Ende des Filmes nach der Türkei fährt, distanziert sich Cahit von seiner Muttersprache. Das wird mit der Szene im Hotel exemplifiziert, als Cahit zu dem «The Marmara» fährt, wo Selma, Sibels Cousine, arbeitet, um zu fragen, wo Sibel sich befindet. Diese Szene ist interessant und aufschlussreich, da sie zwei Türken in Istanbul zeigt, die einander kennen, und deswegen auch türkisch mit einander reden könnten. So fängt der Dialog auch an. Der ist sehr elegant: im teuren Hotel Marmara, wo man eine tolle Aussicht über die bunte und «schizophrene» Stadt Istanbul hat, haben Cahit und Selma einen sehr formellen und obligatorischen Passiar, der sich auf türkisch abspielt. Mit kurzen Sätzen wird die Situation geklärt. Jedoch, als Cahit von Sibels neuem Leben erfährt, hört er auf, türkisch

⁵¹ Busche, A.: Punk oder türkische Folklore?, *Die Zeit*, Nr. 12, 11.03.2004, http://zeus.zeit.de/text/2004/12/Gegen_die_Wand

zu reden. Er schaut Selma direkt an und fängt an, Englisch zu reden. Es ist ein Paradox, dass Englisch ihre «Lingua Franca» ist, und damit eine kommunikative Alternative wird, wenn beide türkisch sind und damit ihr Gespräch auf türkisch problemlos durchführen könnten. Englisch als «Lingua Franca» ist aber Cahits Wahl, er hat das fortgesetzt, als er über Sibel und seine Gefühle ihr gegenüber redet. Das ist eine Entscheidung, die Selma akzeptieren muss. Deshalb antwortet sie ihm auch auf englisch, wobei das Gespräch sich zu einer der schönsten, internationalen und kulturell-verwirrten Liebeserklärungen entwickelt. Das Gespräch geht im Ausgangspunkt auf türkisch vor, wird aber ins Deutsche durch Untertitel übersetzt:

(Cahit:) Sibel. Wo ist sie?

(Selma:) Sie ist hier. In Istanbul.

(Cahit:) Bring mich zu ihr. Bitte.

(Selma:) Das geht nicht.

(Cahit:) Warum?

(Selma:) Sie hat ein neues Leben. Sie ist glücklich. Sie hat einen Freund. Sie hat eine Tochter.

Sie braucht dich nicht.

(Cahit:) How do you know that?

(Selma:) ---

(Cahit:) When I met Sibel the first time – I was dead. I was dead even long time before I met her.

Ich hatte mich vor langer Zeit verloren. Then she came and dropped in my life.

She gives me love. And she gives me power. Verstehst Du? Do you understand that?

How strong you are, Selma? Are you strong enough to stand between me and her?

(Selma:) Are you strong enough to destroy her life?

(C) Nein. Das bin ich nicht. (Cahit steht auf und geht.)

Am Anfang des Films macht Cahit es deutlich, dass er unverletzlich ist. Seine Haltung dem Leben gegenüber ist Resultat einer weitgekommenen Selbstzerstörung. Dies erklärt auch den Zuschauern, warum er wagt, sein Leben zu beenden. Er ist zu diesem Zeitpunkt so stark von seinem inneren Leben und seinen Gefühle distanziert, dass er sich von denen nicht mehr beeinflussen lässt. Jedoch, mit den Worten an Selma wirft er seine alte Identität weg und ist bereit ein neues Leben anzufangen. Dort, im Hotel in Istanbul, in der Türkei, fühlt er, leidet er, lebt er. Er vermisst Sibel, was er aber auch Selma wissen lässt. Interessant ist, dass er sie das nur auf Englisch wissen lässt. Er redet mit einer fast brutalen Ehrlichkeit über Sibel und seine Gefühle. Diese Szene steht in dem Film als aufschlussreich aus, und nicht nur, weil Cahit diesmal echte Gefühle zeigt, die nicht durch Alkohol oder Drogen hervorgebracht worden sind, aber auch, weil er in eben diesem Gespräch endlich akzeptiert, verletzlich zu sein. Er

darf ein Mensch sein, und er darf sich verletzlich, und dadurch lebendig, fühlen.

Wenn ich den Symbolismus der Sprachveränderung betrachte, wird mir klar, dass Cahit vielleicht diesen Wechsel macht, um sich von der Intensität seiner Gefühle zu distanzieren. Um das besser zu illustrieren, kann ich ein Beispiel von meinem eigenen Leben nehmen. Ab und zu finde ich es nämlich viel einfacher, deutsch oder englisch zu reden, weil ich mich durch die Sprache von den Sachen, zu denen ich mich verhalte, distanzieren kann. Meine eigene Sprache verlangt eine Art Ehrlichkeit, von der man sich nicht distanzieren kann. Vielleicht entspricht dies dem Verhalten Cahits in dieser Situation. Auf der anderen Seite könnte es aber so sein, dass er nicht möchte, dass seine Liebe zu Sibel mit der Kultur und den Komplexitäten, die die deutschen und türkischen Sprachen beibringen, geprägt werden sollte. Englisch ist ja «Lingua Franca», eine internationale Informationsaustauschsprache, und in dieser Situation entspricht die englische Sprache etwas neutralem. Tatsächlich ist die Liebe zwischen Cahit und Sibel universell und nicht mit ihrer Herkunft verbunden und kann deswegen auch mit einer internationalen Sprache ausgedrückt werden.

Jedoch drückt er seine Liebe Sibel gegenüber zu Seref aus, als die zwei in der «Fabrik» sind. Sie sitzen, aufs Neue, an dem Tresen, trinken Bier, wobei Cahit, auf türkisch, verkündet:

(Cahit:) Ich bin verliebt! Verliebt! Sie hat mich verhext! (Cahit zerbricht die Biergläser)

(Seref:) Hör auf, Junge! Hör auf, sag ich! Scheiß auf deine Liebe. Guck mal, wie du aussiehst!

(Cahit:) (Schaut auf seine blutige Hände)

(Seref:) Weißt du überhaupt, was Liebe ist? Liebe ist ein Karussell! Du steckst Geld rein und es dreht sich! Aber immer im Kreis und dein Pferd ist nur aus Holz!

(Cahit:) Du verstehst mich nicht! Du verstehst gar nichts! (Geht dann, mit vollgebluteten Hände, auf die Bühne tanzen)

Interessanterweise scheint es, als ob Cahit die türkische Sprache nur verwendet, wenn er sich sicher fühlt. Seref ist nicht nur bis jetzt Cahits einzige Verbindung mit der türkischen Sprache gewesen, er ist auch sein bester Freund, und ist deswegen innerhalb Cahits türkischen emotionalen Sphäre zugelassen. In dieser Sphäre befinden sich Teile und Elemente von ihm, mit den er seit langem kein mehr Kontakt gehabt haben; seine Herkunft, seine verstorbene Frau und seine Lebensfreude. Und als Cahit wieder in Kontakt mit diesem Teil kommt, findet er auch seinen Weg zurück zu der türkischen Sprache und damit auch zu einen, bis jetzt, verlorenen Teil seiner selbst.

Am Ende des Films besucht Cahit Yilmaz' Werkstatt. Cahit ist wieder aus dem Gefängnis, und kommt dort um ihn zu fragen, wo Sibel sich befindet.

(Yilmaz:) Schwager? (auf türkisch)

(Cahit:) Wo ist deine Schwester?

(Yilmaz:) Ich hab keine Schwester mehr.

(Cahit:) Ihr habt doch die gleiche Mutter. Wie geht's deine Mutter damals?

(Yilmaz:) Wir mussten unsere Ehre retten. Verstehst du das?

(Cahit:) Und? Habt ihr sie gerettet eure Ehre?

Cahits letzte Frage stellt die ganze türkische Ehrenproblematik in Frage. Wenn er fragt, ob sie ihre Ehre gerettet haben, zwingt er Yilmaz zum Nachdenken. Der Kontext der Handlung ist Deutschland anno 2004, wobei die Antwort aller Wahrscheinlichkeit nach «nein» sein muss. Die Frage ist laut und politisch: kann ein Land wie Deutschland solche «Traditionen» respektieren? Cahits Frage bringt den Fokus darauf und zeigt dadurch, wie negativ und unpassend die «Tradition» wirkt.

Erst durch die Sprache offenbart sich Cahit, und um seinen Charakter völlig zu verstehen, muss die Sprache auch als Schwerpunkt betrachtet werden. Wenn auch seine Handlungen viel über ihn berichten, ist es gleichwohl die Sprache, die seinen Charakter zeigt.

Sibel

Sibel hat ein ganz kompliziertes Verhältnis zu ihren zwei Sprachen. Sie spricht deutsch und türkisch fließend, und während türkisch als ihre Muttersprache bezeichnet werden muss, hat deutsch die Position als Majoritätssprache. Die zwei Sprachen hören aber zwei verschiedenen sozialen Gruppen an, sie lassen sich auf einer tieferen Ebene schwer vereinen und sind deswegen auch Teil von Sibels Kernproblem. In diesem Zusammenhang könnte vielleicht die offizielle norwegische Definition der Muttersprache informativ sein: «Die Muttersprache ist die Sprache, die man zuerst lernt, am besten beherrscht, am oftsten benutzt, und womit man sich selbst identifiziert⁵²». Gleichzeitig wird darauf hingedeutet, dass die Situation für die meisten Zwei-Sprachigen auch die folgende sein kann «Die Minoritätssprache wird am besten beherrscht, am oftsten benutzt und ist, womit man sich identifiziert»⁵³. Dies zeigt Sibels Hauptproblem: sie kann sich nicht länger mit ihrer Muttersprache identifizieren, weil diese die

⁵² Morsmål – Regjeringen, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kd/dok/NOUer/1995/NOU-1995-12/7/2.html?id=336380>, 7 Mai 2007.

⁵³ Ibid

Position der Minoritätssprache übernommen hat, wobei die Distanz zu ihrer Familie also größer gemacht wird. Wenn Sibel sich nicht länger auf die türkische Sprache, und stattdessen sich auf die deutsche Sprache richtet, dann sind die Unterschiede zwischen ihr und ihrer Familie auch so ausschlaggebend, dass sie nicht länger so leben kann, wie es früher der Fall war, weswegen sie sich entscheidet, die einzige Möglichkeit, in Übereinstimmung mit ihrer Vorstellung von gelungenem Leben zu leben, sei es, eine Scheinehe einzugehen.

Es ist aber natürlich zu vermuten, dass sie die zwei Sprachen auf eine bestimmte Weise benutzt. Türkisch ist mit allem, was sie ist, aber auch, von dem sie weg will, verbunden - während deutsch mit Freiheit und ihrem selbständigen «Ich» verbunden ist. Weil ihre Familie so streng ist und ihre Selbständigkeit und eigenen Willen nicht respektiert, flüchtet sie davon weg und versucht, sich selbst durch die deutsche Sprache zu finden. Alles, was Familie, Religion und Tradition verbieten, wird auf türkisch vermittelt. Die deutsche Sprache besitzt aber keine Begrenzungen für Sibel, und sie erfährt, dass alles, was sie tun möchte, durch die deutsche Sprache vermittelt und zugelassen werden kann. Weil ihre Familie konsequent türkisch redet, wird die türkische Sprache automatisch zu einem Vertreter dessen, was sie zurückhält und begrenzt, und deswegen erfährt Sibel, dass sie durch die deutsche Sprache sein kann, wer sie sein möchte. Denn das Deutsch, dem sie begegnet, ist nicht die bundesrepublikanische Standardsprache, sondern der Jargon jugendlicher Aussteiger. Sibel versteht, dass die einzige Möglichkeit, frei leben zu können – weg von allem, was ihre Selbständigkeit und Individualität begrenzt – sich durch eine Heirat mit einem Ebenbürtigen realisieren lässt, jemandem, der Türke ist, und der eben so oppositionell zu dem ist, was als türkisch bezeichnet wird, wie sie. Diesen Ebenbürtigen findet sie in Cahit.

Sibels Annäherung an die türkische Sprache ist aber von einem anderen Charakter als Cahits. Während er wenig mit Sprache, Kultur oder Traditionalismus zu tun haben will und die türkische Sprache fast weggeworfen hat, scheint Sibel trotzdem sowohl nahe zu als vertraut mit der türkischen Sprache und Kultur zu sein. Interessanterweise scheint es, in ihrem Fall, als ob die Sprache kaum mit ihren negativen Gefühlen dem strengen Traditionalismus gegenüber zu tun hat, was durch ihre mangelnde Negativität der türkischen Sprache gegenüber markiert wird.

Im Vergleich zu Cahit, gibt es z.B. keine Stelle in dem Film, wo sie die türkische Sprache geringachtet. Sie wechselt ganz ruhig zwischen deutsch und türkisch und scheint damit ausgewogen zu sein. Wenn Sibels sprachlicher Ausgangspunkt mit dem Begriff

Ausgewogenheit repräsentiert ist, kann die Sprache dann bei ihr eine wichtige Rolle spielen? Im Vergleich mit Cahit hat Sibel kein emotionelles Gepäck loszulassen. 20 Jahre jünger als Cahit, hat sie einen ganz anderen Ausgangspunkt als er. Für Sibel geht es hauptsächlich darum, dass die türkische Sprache noch ein Vertreter des Lebens ist, das sie wegen ihrer Familie nicht verlassen darf. Die türkische Sprache ist das Kommunikationsmittel ihrer Familie, sie vermittelt ihre Herkunft und Traditionen und folglich die tiefstreichende der Beschränkungen, von denen sie sich losreißen will.

Bei Sibel sind die Prämissen von einem ganz anderen Kaliber als bei Cahit. Während sie sich von allem was türkisch ist, einschließlich der Sprache, distanzieren muss, um ihr eigenes Leben endlich leben zu können, befindet Cahit sich in einer Position wo seine türkische Herkunft ihm immer negative Assoziationen geben wird, bis er sich entscheidet, sich von dem alten emotionellen Gepäck loszumachen.

Sibel versucht desperat, sich ausdrücken zu können, sie findet eine Möglichkeit, dies durch die deutsche Sprache zu erreichen. Vielleicht ist sowohl die Rauheit als auch die draufgängerische Haltung, die sie durch die deutsche Sprache vermittelt, ein Versuch oder Wunsch, zu provozieren und damit die «neue» Sibel zu manifestieren? Nicht zuletzt dürfte dieser sprachliche Habitus dem Vorbild der Umgebung, also dem spätpubertär-aufmüpfigen Sprachverhalten und Sprachhandeln im Schüler- und Lehrlingsmilieu geschuldet sein. In diesem Zusammenhang ist eine der interessantesten Szenen zu sehen wenn Sibel, auf Deutsch, ihre Rolle, und damit ihre Verantwortung, als türkische Frau plötzlich verdeutlicht:

(Nico:) Sibel!

(Sibel:) Scheiße!

(Nico:) Nah?

(Sibel:) Was willst du hier?

(Nico:) Dir sehen.

(Sibel:) Wie so?

(Nico:) Umm..

(Sibel:) Nico, hör zu! Wir haben zusammen gebumst. Ich wollte wissen wie du im Bett bist! Jetzt weiss ich es. Gehst du mir aus dem Weg, und ich gehe dir aus dem Weg. Okay?

(Nico:) Soll ich..

(Sibel:) (schreit) Lass deine Finger von mir! Ich bin eine verheiratete Frau. Ich bin eine verheiratete türkische Frau. Wenn du mir zu nah kommst, bringt mein Mann dich um. Kapiert!?

Was in diesem Wortwechsel gezeigt wird, und wirklich ein interessanter Aspekt ist, ist ihre Zweideutigkeit; Einerseits versucht sie, ihre türkische Rolle zu verlassen, um in die deutsche Rolle einzutreten, andererseits benutzt sie also gerne die Gelegenheit, sich hinter die türkische Rolle zu verstecken, wenn sie das notwendig findet.

Wenn sie ausruft «Ich will leben, ich will tanzen, ich will ficken! Und nicht nur mit einem Typ!», ist das vor allem ein Schrei nach Aufmerksamkeit, um endlich gesehen zu werden. Oder ist es nur ein Versuch, sich weg von der deutsch-türkischen Gruppe zu definieren? Basiert auf ihrer Jagd nach einer deutschen Identität, wäre es einfach zu argumentieren, dass es darum geht, weg von der deutsch-türkischen Gruppe zu kommen. Allerdings, wenn das ihr Anliegen wäre, wie könnte sie sich dann nach ihrem langen und wichtigen Kampf um Freiheit und Selbständigkeit, am Ende des Films trotzdem für die Türkei und ein Leben dort entscheiden? Wovon sie am Anfang ausbrechen will, wird die Stelle, wo sie am Ende bleiben möchte, wobei ihr ganzer Ausgangspunkt unterminiert wird, und man zur folgenden Konklusion gebracht wird: Sibel schreit erstens nach Aufmerksamkeit, nach Liebe, nach Verständnis, nach einem selbständigen Leben, und zweitens nach einer Identität. Am Anfang ist die deutsche Sprache wichtig für sie. Sie ist das Mittel, womit sie sich aus der sozialen Kontrolle der türkischen Kultur losreißen kann. Durch die deutsche Sprache wird sie die Freiheit erreichen, die sie so dringend sucht. Nichtsdestoweniger wird sie von der türkischen Kultur eingeholt, und ganz ironisch landet sie also am Ende in die Türkei, womit der Ring sich schließen.

Es ist auf der sprachlichen Ebene interessant zu beobachten, welche Richtung ihr Leben genommen hat, besonders im Vergleich mit Cahit, der am Ende des Films sich von der emotionellen Gepäck los gemacht hat und sich selbst nicht länger durch eine raue deutsche Sprache präsentieren und verstehen muss.

Am Ende des Films hat Sibel endlich erreicht von der deutsch-türkischen Raum los zu kommen. Sie bewegt sich nicht länger, weder sprachlich noch mental, in einer Art Niemandsland, sie hat eine Entscheidung getroffen, oder die Entscheidung hat sie getroffen, sie ist auf jeden Fall zu einer Representantin der türkischen Sprache, und damit die Kultur, Sitten und Werte, geworden, was bedeutet, dass ihre Verkündigung bezüglich «leben, tanzen und ficken» aller Wahrscheinlichkeit nach nicht länger gilt.

MUSIK

Fatih Akin lässt Musik eine wichtige Rolle in «Gegen die Wand» spielen. Der Regisseur, der früher DJ war, benutzt seine alte Musikkennntnis, um zu entscheiden, wie die Musik des Films sein soll. Mit seinem Hintergrund als DJ weiss Akin genau, wie Musik auf Menschen wirkt, er fühlt genau, welche Musik den einen oder den anderen Effekt auf die Zuhörer hat. Das ist auch der Grund, warum ich davon ausgehe, dass die Musik, die in «Gegen die Wand» gespielt wird, eine besondere Aufgabe hat. Akin hat selbst dies bestätigt, wenn er bekannte, dass die Filmmusik vor dem Film fertig ausarbeitet war⁵⁴. Diese Information finde ich interessant, weil sie so viel über die Funktion und die Position der Filmmusik erzählt, und sie ist deswegen auch der Grund dafür, dass ich in diesem Kapitel Musik diskutieren werde. Weil die Filmmusik aus einer höchst interessanten Mischung von internationaler Musik und türkischer folkloristischer Musik besteht, ist es notwendig, die kulturelle und soziale Bedeutung der Filmmusik zu diskutieren.

Die Rolle der Musik kann in einem Film von großer Wichtigkeit sein. Sie kann die Stimmung des Films beleuchten und die Atmosphäre des Films unterstreichen, sie kann als eine Art Vorwarnung funktionieren, sie kann einzelne Situationen akzentuieren, gleichzeitig als wichtige Information durch die Musik vermittelt werden kann. Sigfried Kracauer beschreibt die Rolle der Filmmusik auf folgende Weise: «Musik dient nicht nur als *kommentierende* Musik oder Begleitung, sie wird auch als *aktuelle* Musik und als *Kristallisationskern* von Filmen verwendet»⁵⁵. Filmmusik kann auch die Rolle des Erzählers übernehmen. In diesem Fall erhält sie eine omnipotente Macht, wobei sie die Zuschauer auf das kommende Geschehen vorbereiten kann. Die Musik ist nicht nur ein Akkompagnement der Handlung. Sie kann auch die Handlung selbst repräsentieren. Peter Larsen, Professor der Medienwissenschaft an der Universität Bergen, beleuchtet diese Idee von Musik und ihrer narrativen Position in seinem Buch *Filmmusikk – historie, analyse, teori* und behauptet, die Musik muss gehört werden. Wenn das nicht der Fall ist, wird sie ihre narrative Funktion verlieren. Das bedeutet, dass das Publikum die Musik hören und verstehen muss, sonst ist sie nicht anders als ein Akkompagnement des Geschehens⁵⁶. Seine Bemerkung ist interessant, weil sie für meine Interpretation von «Gegen die Wand» ein Schlüssel ist. In dem Film gibt es

⁵⁴ **Indiewire Going to Extremes:** Fatih Akin on His Turkish-German Love Story «Head-On», von Mitchell, W. http://www.indiewire.com/people/people_050119akin.html, 26 Mai 2007

⁵⁵ Kracauer, S.: *Theorie des Films*, New York: Suhrkamp Verlag, Oxford University Press, 1973, S.193

⁵⁶ Larsen, P.: *Filmmusikk, historie, analyse, teori*, Oslo: Universitetsforlaget, 2005, S. 201

nämlich mehrere Szenen, in denen die Musik die Bilder nicht nur begleitet, sondern auch eine eigene narrative Rolle spielt. Zwei Hauptszenen, die beide in den ersten zwei Dritteln des Films stattfinden, nämlich Cahits Selbstmordversuch und Sibels Karrussell-Tour, sind einander dadurch ähnlich, dass sie nicht aus Bildern, sondern aus Musik bestehen. In der ersten Szene ist Cahit allein im Auto, und abgesehen von den Autogeräuschen, ist das Lied «I feel you» von Depeche Mode das einzige, das man hört, und worauf fokussiert wird. Das Lied selbst besteht aus vielen Emotionskategorien, vermittelt Stimmungen wie Melancholie und Liebe, und strahlt animalische Intensität aus. In dem Film wird nur der letzte Vers wiedergegeben. Trotzdem finde ich es wichtig, den ganzen Text zu zeigen, erstens kraft der Position der Filmmusik, und zweitens, weil die Szene so zentral im dem Film steht.

I feel you
Your sun it shines
I feel you
within my mind
You take me there
You take me where
The kingdom comes
You take me to
And lead me through
Babylon

This is the morning of our love
It's just the dawning of our love

I feel you
Your heart it sings
I feel you
The joy it brings
Where heaven waits
Those golden gates
And back again
You take me to
And lead me through
Oblivion

This is the morning of our love
It's just the dawning of our love

I feel you
Your precious soul
And I am whole
I feel you
Your rising sun
My kingdom comes

I feel you
Each move you make
I feel you
Each breath you take
Where angels sing
And spread their wings
My loves on high
You take me home
To glories throne
By and by

This is the morning of our love
It's just the dawning of our love

Das Lied vermittelt intensiv den Seelenschmerz, die Melancholie, die inneren Kämpfe, die Liebe und die Sexualität des Charakters, gleichzeitig vermittelt das im Film essenzielle Gefühl, verloren zu sein, deutlich.

Als Cahit das Auto mit voller Kraft gegen die Wand fährt, wird uns klar, wie ein einziges Lied die Stimmungen und das charakteristische einer Szene illustrieren kann. Akin legt die Musik sehr nah an die Charaktere, was den Effekt hat, dass, was erzählt wird, eine extra Dimension bekommt. Dies verlangt aber die volle Aufmerksamkeit des Zuschauers und setzt voraus, dass man auf die Botschaft der Szene konzentriert ist. Cahits selbstzerstörender Lebensstil hängt ganz offenbar damit zusammen, dass er seine Frau verloren hat. Sie ist gestorben, und während des Films wird kräftig angedeutet, dass er dieses Geschehen emotional noch nicht bearbeitet hat.

In «I feel you» wird mit Worten gespielt, die im Zusammenhang mit einer romantischen Idee von Tod verstanden werden können. Strophen wie «The kingdom comes», «Where heaven

waits – Those golden gates» und «Where angels sing – And spread their wings» unterstützen das und bringen den Zuhörer direkt auf Gedanken, die sich auf eine andere Dimension beziehen. Die zwei kurze Strophen nach jedem Vers, «This is the morning of our love – It's just the dawning of our love», bringen weiteren Fokus auf das Thema «Ende des Lebens», und zeigen gleichzeitig, wie der Anfang des Lebens und der Liebe unausweichlich mit dem Ende des Lebens und der Liebe verbunden ist. Aus diesem Betrachtungswinkel gesehen, scheint das Lied auch als Vorwarnung für das, was kommen wird, und man kann Cahits Gefühle Sibel gegenüber sowohl herein- als herauslesen.

Das Lied wird nochmals gespielt und genau wie bei Cahit, funktioniert es als Begleiter des Untergangs, diesmal der von Sibel. Sie bewegt sich, «stockbesoffen», in der Kneipe in Istanbul, die ihrer Stammkneipe geworden ist. Leute starren sie an, sie bewegt sich, tanzt, und, mit der Flasche im Hand, kollabiert sie, fällt auf den Boden und bleibt dort still liegen. Die Musik spielt wieder, und das Bild zeigt, wie der Barkeeper um sie, wie ein Tier um die Beute herumgeht, sie anschaut, bevor er sie vergewaltigt. In dieser Szene, wo sie «totbesoffen», bewusstlos und missbraucht da liegt, wird man an die Öffnungssequenz und Cahits, damalige, dazugehörige «Bewusstlosigkeit» erinnert. Nach der Vergewaltigung wird sie von dem Barkeeper rausgeschmissen, sie wandert durch die Nacht und wird auf einmal von einer Bande Männer angesprochen. Interessanterweise reagiert sie ganz nach Cahits Muster, und greift sie an, während sie gleichzeitig auf türkisch schreit: «Warum geht ihr nicht nach Hause und fickt eure Mütter?».

Es wird durch die zwei verschiedenen und gleichzeitig sehr ähnlichen Ereignisse klar, wie besonders die Eigenschaft des Lieds «I feel you» in dem Film ist: einerseits funktioniert die Desperation des Lieds als Vorwarnung, und andererseits beschreibt das Lied die unglaubliche Verzweiflung, der Charaktere. Ihre bodenlose Melancholie und Selbstzerstörenheit wird durch das Lied und die zugehörigen Szenen deutlich. Die Zusammenhang mit dem Lied und den Szenen vereinen sie, wobei eine Brücke von ihm zu ihr geschlagen wird.

In dem Moment, als er versucht, sein Leben zu beenden, wie in dem Moment, als Sibel vergewaltigt wird und später nach dem Tod schreit, wird auch ihr jeweiliges moralisches Selbst zerstört. Ein Teil von ihr hört auf zu existieren. Vielleicht ist das auch der Grund dafür, dass Sibel nach diesem Geschehen sich von Cahit distanziert, sie beantwortet nicht länger Cahits Briefe.

Wenn man das Musikvideo von «I feel you» anschaut, geraten schon interessante Gedanken ins Spiel. Das Video wurde 1993 von dem Regisseur Anton Corbijn gedreht und zeigt die Frontfigur der Band, David Gahan, der übrigens Cahit sehr ähnlich ist, und eine schöne Frau, als die beiden sich ausziehen und sich auf Sex vorbereiten. Die Handlung des Videos entwickelt sich in Richtung einer sexuellen Klimax, endet aber, ehe das gezeigt wird. Auf französisch wird die sexuelle Höhepunkt «Le petite mort», der kleine Tod, genannt, was in diesem Zusammenhang gut passt, weil im Film immer auf dieser ganz dünnen Linie zwischen lebendig und tot balanciert wird. Die starken sexuellen Konnotationen des Lieds unterstützen auch die Charaktere der Protagonisten, die genau dieselbe Kraft und Intensität haben.

Schlüsselwort: Spaltung

Geographie

Ein Begriff prägt «Gegen die Wand» besonders stark, nämlich «Spaltung». Mehrere Seiten des Films handeln nämlich nicht nur von der Spaltung der Charaktere, sondern auch von der Spaltung der Sprachen und der Länder. Alle Schichten des Films thematisieren auf diese oder jene Weise das Phänomen Spaltung, und mit Bezug darauf sollen die verschiedenen Themen untersucht und diskutiert werden.

Mit der Mauer durch Berlin wurde Deutschland sowohl physisch als politisch in zwei geteilt. Deutschland hatte damit noch eine Grenze bekommen, diesmal aber eine Grenze quer durch das Land. Fatih Akins Deutschland war noch entzweit, als er jung war, und er ist deswegen mit der Spaltung, nicht nur in Bezug auf die physische, sondern auch die mentale Grenze, aufgewachsen. Ähnlich der Geschichte Deutschlands tritt die Öffnungssequenz des Filmes mit einer Spaltung hervor: sie bringt uns nämlich nach Istanbul als Ausgangspunkt des Filmes. Istanbul ist von der Wasserstraße des Bosphorus in zwei geteilt: auf der einen Seite des Bosphorus liegt der «Westen», und auf der anderen Seite liegt der «Osten». Mit anderen Worten, die Stadt Istanbul ist ein Spiegelbild der Türkei und Deutschlands. Ein türkisches Orchester steht an dem Ufer des Bosphorus und spielt ein Lied vor, «Saniye'm» (Meine Saniye). Ähnlich der Rolle des Chorus in den griechischen Tragödien kann man ihr Lied als eine Art Vorwarnung verstehen; es wird nämlich von einer traurigen und tragischen Liebe gesungen:

Am Bach entlang gehe ich spazieren,
sehe den Fischen im trüben Wasser zu.

Betrübt bin ich aber deinetwegen,
meine geliebte Saniye
mit den wehenden Haaren.

Traurig bin ich, weil deine Blicke
meine Liebe nicht erwidern.

Betrübt bin ich aber deinetwegen,
meine geliebte Saniye
mit den wehenden Haaren.

Traurig bin ich, weil deine Blicke
meine Liebe nicht erwidern.

Das Lied funktioniert als erste Vorwarnung, und die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird darauf gerichtet, dass der Film kein glückliches Ende haben wird. Das Chorus hat eine Vorwarnung des Geschehens gegeben. Gleichzeitig ist die Positionierung des Bandes, am Rand Bosphorus, zwischen Ost und West, Europa und Asia, europäischem Istanbul und türkischem Istanbul, von einem informativen Charakter, weil dies noch ein Hinweis auf das Thema Spaltung ist. Akin benutzt diese Gelegenheit, dazu eine der bekanntesten deutsch-türkischen Schauspielerinnen Deutschlands, Idil Üner, in den Film einzubeziehen. Sie ist die Frau, die an dem Rand des Bosphorus steht und, mit ihren traditionellen türkischen Liedern, die Entwicklung des Filmes führt.

Die erste Szene des Films ist sehr wichtig, zwar weil sie den Modus und das Thema des Filmes mitteilt, während sie gleichzeitig die Zuschauern auf die kommende Tragödie einstellt. Der Film fängt in Istanbul an, wechselt dann direkt nach Deutschland, wo zwei Drittel des Films sich abspielen, bevor der Film in Istanbul endet, womit der Ring sich schließt. Wenn Istanbul als eigener Charakter behandelt wird, kann man davon ausgehen, dass die entzweite Stadt die Liebe zwischen Cahit und Sibel auf eine besondere Weise reflektieren wird: die Schizophrenie der Stadt, die sich hauptsächlich durch Gegensätze und Ähnlichkeiten offenbart, spiegelt sich in den zwei Verliebten wieder.

Istanbul/die Türkei und Hamburg/Deutschland haben aufgrund der physischen Spaltung auch wichtige Rollen als Kulissen des Dramas; beide Städte sind durch eine Wasserstraße geteilt, und beide Länder sind aufgrund eines Ost-West Konflikts geteilt. Dadurch wird uns klar, dass Stadt und Land als Reflektionen der Charaktere gesehen werden können.

Die Verbindung zwischen Charakter und Stadt/Land ist von einer raffinierten Art, und zeigt gleichzeitig, wie beeinflusst die Charaktere manchmal von den Umgebungen sind, und welche Wirkung das auf ihr Selbstverständnis hat. Die Spaltung der Landschaft wird mehrmals in der gespaltete Charaktere reflektiert und auch wiederholt, fast wie parallele Geschichten. Schließlich treffen die parallele Geschichten sich in der Türkei und ändern Form zu einem Kreis, und als Cahit sich in dem Bus nach Mersin sitzt, ist der Kreis, und damit also Charakter und Land, endlich geschlossen.

Charakter: Individuum vs. Kollektiv

Cahit und Sibel leben beide ein zerspaltenes Leben. Während Cahit die Entscheidung, so zu leben, selbst getroffen hat, und es deswegen bei ihm eine bewusste Wahl ist, scheint es bei Sibel eine ganz andere Geschichte zu sein. Sie darf nicht über ihr eigenes Leben entscheiden und stürzt deshalb in eine tiefe Depression hinein. Der Ausgangspunkt der zwei gepalteten Seelen ist aber der gleiche und entstand, weil sie sich im deutsch-türkischen Vakuum befinden. Dieses Vakuum ist hauptsächlich sozial-moralischer Art, ist das Ergebnis kultureller Voraussetzungen, und betrifft vermutlich Sibel am härtesten. Die fröhliche und lebhaft Sibel kämpft ständig gegen ihre dunklen und depressiven Seiten. Sibel ist als eine «troubled soul» gezeichnet. Sie hat offensichtlich eine starke Persönlichkeit. Ihr problematisches Seelenleben, das in dem Chaos sozio-moralischer Art wegen der türkisch-deutschen Kulturkollision wurzelt, übt einen entscheidenden Einfluss auf ihr Leben aus. Sibels Leiden äussert sich durch psycho-somatische Symptome, und, leider, scheint der Tod für sie oft als einzige Möglichkeit, ihren inneren Sorgen und Schmerzen zu entkommen. Ihr Charakter ist sehr komplex, und gleichzeitig mit ihrem Seelenschmerz scheint ihre Liebe zum Leben so stark zu sein, dass man nicht richtig verstehen kann, wie tief ihre Verzweiflung eigentlich ist. In Sibels Fall ist die wichtigste unmittelbare Ursache ihrer Verzweiflung ihre Familie. Die Rolle, die sie in ihrem Leben spielt, ist so groß und tiefgreifend, dass sie auch bestimmend für Sibels Elend wird. Sibel ist mit ihrem zerspaltenen deutsch-türkischen Charakter eine ständige Gefahr für die Ehre ihrer Familie, und die junge Frau hat auch offensichtlich die Familienehre mehrmals konkret gefährdet. Ihr letzter Selbstmordversuch bringt nochmals Schande über die Familie, wie ihr denn im Krankenhaus auch gleich erzählt wird. Sibels Familie zeigt kein Interesse für Sibel und ihre Probleme, stattdessen sorgt sie dafür, dass es Sibel deutlich wird, sie sollte sich lieber um das Kollektiv und die Familie kümmern, statt um sich selbst. Und genau darin liegt der Kern des Problems: infolge des Islam sind das Individuum und die Rechte des Individuums dem Kollektiv und seinen Sitten untergeordnet. D.h., das Individuum ist auf kollektive Moral restlos angewiesen und ihm ist folglich nicht erlaubt, eine eigene autonome Persönlichkeit zu entwickeln, also in totalem Gegensatz zu dem, was in der modernen europäischen Kultur der Fall ist. Ein Leben und Selbstverständnis unabhängig von der Familie und dem Kollektiv, wo die Familie situiert ist, ist unmöglich, wenn man auch wünscht, von seiner Familie nicht verstossen zu werden. Das Kollektiv besitzt immer die wichtigste Rolle, und ist auch der Ausgangspunkt dafür, wie sich das Individuum verstehen soll, und welche Verhaltensweisen sozial und moralisch akzeptiert sind. Mit dem Film wird ein großer Unterschied zwischen europäischer und türkischer Individualität konkretisiert: Ein

wichtiger Aspekt europäischer Individualität besteht darin, dass man die Gesellschaft und das Establishment evaluiert und dadurch herausfordert. Haltungen und Meinungen ändern und entwickeln sich ständig. Innerhalb europäischer Kulturen ist das auch erlaubt, weil die Individualität nicht von politischen oder religiösen Instanzen bestimmt werden darf. Deswegen ist das deutsche Kollektiv von einem viel individualistischeren Charakter als das türkische Kollektiv, weil das, auf der anderen Seite, genau von solchen Instanzen reguliert worden ist. D.h. in moslemischen Kulturen gibt es wenig, in einigen von ihnen fast keine, persönliche Autonomie. Familie und Kollektiv besitzen die wichtigste Position und bestimmen damit auch die Tagesordnung. In Sibels Fall ist es dieser Faktor, der für ihr Leben am Ende entscheidend wird.

Der amerikanische Soziolog Georg Herbert Mead ist Begründer der soziologischen Richtung «Sozial-Behaviourismus», die später als «symbolischer Interaktionismus» bekannt wurde. Mead meint, dass ohne andere bewusste Akteure Selbstbewusstsein nicht möglich sein kann⁵⁷. Einer der Grundgedanken des symbolischen Interaktionismus ist, dass Menschen nicht nur auf die Handlungen anderer Menschen reagieren, sie interpretieren, d.h. verstehen sie auch. Deswegen wird auch nicht direkt auf die physische Seite der Handlungen anderer Menschen reagiert, aber auf die Meinung, die die Handlungen ausdrücken. Mead meint, damit zu zeigen, dass das Benehmen des Individuums nicht in Isolation gesehen werden kann, allerdings muss es mit Ausgangspunkt in dem Benehmen der sozialen Gruppe des zugehörigen Individuums gesehen werden, weil der Begriff auch Kommunikation bedeutet, dass man sich auch nach dem Benehmen der anderen richten muss. Weiter meint Mead, dass es eine Grenze zwischen dem Ich und dem Mich gibt; als Mich sind wir uns selbst als Objekt bewusst, und, betrachten uns selbst, basiert auf die Haltungen von anderen. Das Mich ist der Teil des Selbst, das von dem Blick der anderen konstituiert worden ist, das eine soziale Größe ist, und erst ganz entwickelt ist, wenn wir uns mit den sogenannten generalisierten Anderen identifizieren. Jedoch, wenn wir auf Haltungen von anderen reagieren, die in Bezug auf das Mich stehen, dann reagieren wir aber als ein Ich. Das Ich verkörpert persönliche Lust und Begehren, es ist aktiv, spontan und das, was agiert. Es ist aber nicht Beobachtung zugänglich. Wenn ich über mich selbst reflektiere, dann erreiche ich nur das Mich. Das Selbst umfasst das Ich und das Mich, und ist aus diesem Grund ein soziales Produkt, das nicht nur aus unserer Aktivität stammt, aber daraus, wie wir von anderen gesehen, d.h. verstanden werden, und wie wir uns nach dem Blick der anderen ihnen anpassen und auf ihre Beurteilungen agieren. Das

⁵⁷ Brown, E. & Granberg, A.: *Hva er et menneske?*, EU: Fagbokforlaget, 2004, S. 319

Selbst ist nie eine stabile Sache, es ändert sich ständig, z.B. in Beziehung auf soziale Situationen, worin wir uns befinden, und es muss deswegen eher als ein Prozess, als eine stabile Sache gesehen werden⁵⁸.

Wenn man Meads Ideen betrachtet, wird deutlich, wie das Individuum immer ein potenzieller Ausbrecher sein wird. Das Individuum ernährt sich psychologisch, sozial und moralisch vom Kollektiv, und deswegen kann es also kein Individuum ohne das Kollektiv sein. Gleichzeitig wird es aber deutlich, dass es nicht länger auf der individuellen Ebene funktionieren können, wenn das Individuum sich vollständig in den Hintergrund oder in das Kollektiv absorbieren lässt.

Meads Definition und Erläuterung des Sozialisierungsprozesses stimmen mit Sibels Hauptproblem überein: der Blick des Kollektivs ist nicht mit ihrer Auffassung von sich selbst und ihren Ansprüchen vereinbar. Weil das Selbst am Ende ein soziales Produkt ist, kann Sibel nicht mit sich selbst zufriedener werden. Das beruht auf dem Faktum, dass ihre Familie die Position als der sogenannte «signifikante Andere» besitzt, was unmittelbar den Effekt hat, dass sie ganz einfach nach dem Ehren-Kodex der Familie spielen muss, um nicht von denen ausgestossen zu werden, die ihr sozio-moralisches Wert entscheiden. D.h. wenn ihr Verhalten nicht mit den Erwartungen ihrer Familie – also auch ihrer Kultur – übereinstimmt, wird ihr Versuch, eine selbständige Identität zu etablieren, von der Familie, d.h. dem «signifikanten Anderen», nicht anerkannt. Deswegen kann diese Identität nicht etabliert werden. Diese Art von Anerkennung ist für das Selbst, d.h. das Individuum und sein Selbstbild, entscheidend. Ohne gesellschaftliche Anerkennung mangelt der erwünschten Identität eine notwendige Grundlage. Die «signifikanten Anderen» sind Personen, die eine große Bedeutung für die Identität und das Selbstverständnis des Individuums haben. In den meisten Fällen heißt das die Familie. Die Familie formuliert und konkretisiert die Erwartungen, die sie gegenüber dem Individuum hat, und weil die Familie der signifikante Anderern ist, tut das Individuum alles, um ihrer Erwartungen zu erfüllen. Das hat denn oft folgende Konsequenzen: das Ich resigniert wegen des Michs, und hört am Schluss auf, als der kommandierende Teil zu agieren. Oder freudianisch ausgedrückt: Das Über-Ich zerstört das Ich und das Es.

⁵⁸ Ibid

Sexualität

Sexualität spielt eine wichtige Rolle in «Gegen die Wand». Fast alles, was die beiden Hauptdarstellern betrifft, ist mit einem Fokus auf Sexualität gemacht worden. Durch den ganzen Film erfahren wir, wie sehr die Personen auf das Sexuelle gerichtet sind: in ihrer Suche nach Freiheit – oder in dem Versuch, Trauer zu bearbeiten, benutzen sie ihre Sexualität als «Kanal» und hoffen, damit eine therapeutische Wirkung zu erreichen.

Die Sexualität folgt den Hauptdarstellern auf ihrer Reise nach Selbstakzeptanz sogar als Selbstrealisierung. Die starke Sexualität der Hauptdarsteller kann auch als eine Art Reaktion gesehen werden. Auf ihrer Flucht weg von ihren Leben entkräften sie ihre Fähigkeit, rationell zu sein, wobei ihre unmittelbaren Bedürfnisse spontan befriedigt werden können. In mehreren Szenen wird es klar, wie sie ihre Ängste und Probleme «verkörpern», was als einen Versuch gesehen werden kann, ihre psychischen Schwierigkeiten zu meistern. Durch geschlechtliche Befriedigung erleben sie eine mentale Distanz zum eigenen Leben. Sie erfahren, dass sie durch das Ausleben grenzloser sexueller Befriedigung eine Art Wirklichkeitsflucht erlebt. Die Sexualität kann auf diese Weise als einer Ausweg aus allen ihren Problemen dienen.

Interessanterweise ist es der sexuelle Abstand zwischen Cahit und Sibel, der die beiden verbindet. Die sexuelle Spannung zwischen den zwei Hauptdarstellern wächst während des Films und treibt die Handlung nach vorne. Allerdings ist es eben der sexuelle Abstand, der eine Nähe zwischen den beiden etabliert. Durch die gradweise Annäherung wird uns klar, dass sie einen traditionellen Paarentwicklungs-Muster folgen: zuerst Freundschaft und dann sexuelle Beziehung. Dass ihre Entwicklung einem traditionellen Muster folgt, ist einerseits ein Paradox, weil alles, was sie betreiben, gegen den Strom, gegen die Traditionen geschieht aber noch ein Beweis für die dauerhafte Gegensätze ist, wovon die Charaktere so stark dominiert werden.

In den letzten Szenen des Filmes werden wir nach Istanbul mitgenommen, als Cahit endlich Sibel wieder sehen soll. Dort treffen sie sich zum ersten Mal seit drei Jahren, und im Cahits Hotelzimmer schlafen sie dann zum ersten Mal miteinander. Interessanterweise wird die Handlung nicht direkt gezeigt, und zwar als ob die Handlung von einem viel zu privaten Charakter ist. Ganz im Gegensatz zu dem, was bis jetzt gezeigt worden ist! Vielleicht möchte Akins damit klar machen, wie Liebe und Sexualität sich unterscheiden lassen. Zum Beispiel,

und in großem Kontrast, werden die Sex-Szenen zwischen Cahit und Karen sehr explizit gezeigt – und nicht nur durch den sexuellen Akt selbst, sondern auch durch die Kommunikation der beiden.

Sibel

Was Sexualität betrifft, scheint Sibel besonders frustriert zu sein. Mit ihren 20 Jahren hat sie bis jetzt keine Chance gehabt hat, ihr eigenes Leben mit ihren Bedürfnissen und Wünschen auszuleben. Das kommt z.B. in einem der ersten Gespräche mit Cahit heraus: «Ich will leben, ich will tanzen, ich will ficken! Und nicht nur mit einem Typen!» (Szene 2). Sie zeigt ihm ihre Nase und fragt ihn ob er sie mag. Ihr Bruder hat ihr ihre Nase nämlich gebrochen, als er gesehen hat, wie sie Hände mit einem Junge hielt. Ihr Leben ist also deutlich von dem Willen des Mannes, d.h. ihres Vater und Bruders, geprägt und bestimmt. So lange sie in ihrem Elternhaus oder unverheiratet bleibt, ist sie also unter dem Kommando und der Kontrolle des Vaters und Bruders. Die beiden üben eine sehr strenge Kontrolle aus und erwarten von ihr, dass sie als türkisches Mädchen damit einverstanden ist. Das Problem besteht aber darin, dass sie sich auch als deutsche Frau sieht, was bedeutet, dass sie ihr Leben als deutsche Frau führen möchte. Für die Männer des Haushalts ist das völlig unmöglich. Ihres Erachtens ist sie türkisch. Das heißt vor allem, dass sie nach den türkischen Traditionen leben soll. Dass sie in Deutschland aufgewachsen ist, auf eine deutsche Schule gegangen ist und die deutsche Staatsbürgerschaft hat, ist von dem gegenüber keiner Bedeutung. Sibel ist damit einverstanden, innerhalb ihrer Familie sind die Rechte, die sie als deutsche Frau hat, ungültig. Sibel wird auf der Grundlage der Moral der Familie beurteilt, nicht bezüglich der Moral der deutschen Gesellschaft. Dies beraubt sie sowohl ihrer sexuellen wie ihrer persönlichen Freiheit. Die türkischen Traditionen üben nicht nur eine moralische, sondern auch eine physische Begrenzung auf Sibel aus. Deswegen wird ihre Tendenz zu sexueller Frustration ziemlich verständlich. Wie Freud postuliert, kann die Verdrängung sexueller Impulse und Wünsche im Bereich des Unbewussten eine sehr explosive Wirkung haben, die durch Sibel perfekt exemplifiziert wird. Als sie aus Cahits Wohnung während ihrer Hochzeitsnacht rausgeworfen wird – als Reaktion auf eine Frage, die sie ihn über seine gestorbene Frau stellt – geht sie direkt in eine Kneipe und verbringt ihre Hochzeitsnacht mit dem Barkeeper. Die Szene, die zeigt, wie sie am nächsten Morgen von dem Barkeeper rauskommt, ist so gedreht worden, dass der Zuschauer genau sieht, wie viel leichter und einfacher ihr jetzt alles ist. Sie scheint, ein neuer und glücklicher Mensch zu sein. Ihre neuerworbene sexuelle Freiheit ist

ihre einzige moralische Verpflichtung und funktioniert als Katalysator für ihre Verwandlung zu einer selbständigen und emanzipierten deutschen Frau. Es ist fast möglich, dafür zu argumentieren, dass Sibel ihre Sexualität als Religion anbetet. Mit dieser Äußerung möchte ich zeigen, wie wichtig ihre Sexualität ist!

Sibels klarer Wunsch «Ich will ficken» (Szene 2), zeigt, dass sie keine traditionelle Türkin ist. Mit einer solchen Aussage steigt sie aus den sozio-kulturellen Rahmen der Türken heraus und wird von ihrem Bruder und Vater als Hure bezeichnet. Ehre spielt eine wichtige sozio-moralische Rolle in islamischen Kulturen, und von den Frauen wird erwartet, dass sie sich selbst auch wegen ihrer Familie durch Keuschheit schützen. Sibel möchte sich aber von dieser Kultur nicht begrenzen lassen, und so wird sie zur Gefährdung der Familienehre. Sibels Sexualität ist vom Kollektiv kontrolliert, und deswegen versucht sie, durch ihre Heirat mit Cahit die Kontrolle darüber endlich selbst zu übernehmen.

Weibliche Sexualität in Islam

Eine der Theorien über Islam und Frauen, ist dass die Frau von westlichen Männern, die nach dem Osten reiste, zur Versucherin wurde. Geschichten aus dem arabischen erotischen Märchen «1001 Nacht» wurde für europäische Männer zum Ausgangspunkt für die Beschreibungen arabischer Frauen. Die unmittelbar darauf folgende Erotisierung der Frauen gab ihnen, infolge Moghissi, eine erotische Aura, die Männer schwach machte. Die weibliche erotische Macht ist für den Mann gefährlich, weil «a man may be expected not to have much control over his sexual desires, men are understood as victims of female seductive power»⁵⁹. Frauen mit ihrer «seductive power» sind damit beschäftigt, Männer zu verführen und sind «a threat to Muslim social order»⁶⁰. Nimmt man den Ausgangspunkt in Moghissis Beschreibungen von Frauen und Islam, wird es klar, wogegen Sibel kämpft. Gleichzeitig wird ihr Kampf besonders schwer, da sie nicht nur von Natur aus als Drohung gegen Männer gesehen wird, sondern auch mit einer Sexualität und Destruktivität, die dieses Bild kräftig verstärkt, mit dem Ergebnis, dass es desto wichtiger für die Familie (Vater und Bruder) ist, sie unter Kontrolle zu halten.

Sibel ist Resultat ihres Geschlechts und der dazugehörige Geschichte. In ihrer Familie hat sie

⁵⁹Moghissi, Haide: *Feminism and Islamic Fundamentalism*, New York : Zed Books, 1999, S.24

⁶⁰Ibid

keine extraordinären Rechte, die mit ihrem Geschlecht verbunden sind. Die Differenz zwischen ihrem Bruder und ihr ist sehr klar (sogar deutlicher als andere Verbindungen/Beziehungen, die der Film zeigt), was zum Beispiel in Szene 3 deutlich wird, wenn Cahit und Seref kommen, um um Sibels Hand zu bitten; die Mutter schweigt, der Vater und der Bruder stellen Cahit und Seref die Fragen, während Sibel die Rolle seiner Kellnerin ausführt. Während des ganzen Filmes erfahren wir von mehreren solcher Unterschiede in den türkischen Milieus, die die «binären Gegensätze» erhellen. Binäre Gegensätze sind von Green und Ellingson in *Religion in Crosscultural Perspectives* auf folgende Weise beschrieben:

«Male is defined in distinction to female, yet is intimately related to her, for his social role depends upon the exclusion of certain characteristics, behaviours and traits to her domain and the incorporation of others as his own, often in a relationship of unmarked to marked. This is the case for other oppositional sets as well»⁶¹.

«Gegen die Wand» benutzt die binären Gegensätze besonders um Sibels Rolle in der Familie zu beschreiben. Nur durch Abstand zu Islam, was Abstand zur Familie impliziert, kann sie sich deutsch fühlen, weil sie mit dem Ausgangspunkt in deutscher Moral und deutschen Normen ihre soziale und persönliche Identität bilden möchte. Moghissi beschreibt dies so:

«In Islamic societies, sexuality, the site of love, desire, sexual fulfilment and the physical procreation, is, at the same time, for women, the site of shame, confinement, anxiety, compulsion, «With the first drop of her menstrual blood, every Muslim girl becomes a temple of her family's honor»»⁶².

Es ist klar, dass um deutsch zu sein und innerhalb deutscher Moral und sozialer Normen zu funktionieren, sie Abstand zu der türkischen Familie und islamischen Religion nehmen muss. Es ist nämlich unmöglich für sie, gleichzeitig «a temple of her family's honor» zu sein und ihrer Wunsch auf ein Leben innerhalb der deutschen Moral und sozialer Normen zu erfüllen. Folgendes Zitat ermöglicht eine weitere Annäherung an Sibels unmögliche paradoxe Situation:

«Woman's expression of her desires and the pursuit of her interests contradicts the interests of man and challenges man's God-given rights over woman. Underpinning the sexual and moral beliefs and practices in Islamic societies is the conception of woman as weak in moral judgement and deficient in cognitive capacity, yet sexually forceful and irresistibly seductive. The susceptibility of women to corruption, in this view, explains the obsession with sexual purity in Islamic cultures and justifies surveillance of women by family, community and

⁶¹Green, M.C. & Ellingson, S.: *Religion and Sexuality in Crosscultural Perspective*, New York: Routledge, 2002, S.10

⁶²Moghissi, Haide: *Feminism and Islamic Fundamentalism*, New York : Zed Books, 1999, S.20

state.»⁶³.

Es ist ironisch, dass die Institution, die Sibel die Möglichkeit gibt, frei zu werden, den einzigen Ausweg darstellt, den Sibel nicht benutzt. In einer Ehe mit Cahit wäre sie, infolge des Islam, frei gewesen. Wie Moghissi es beschreibt «Female sexual drives and women's right to sexual fulfilment through the institution of marriage is recognized and legally sanctioned in Islamic tradition»⁶⁴. Deswegen könnte die Ehe Sibels Rettung gewesen sein, denn: «married woman has the right to sexual fulfilment and the husband is required to respect that right»⁶⁵. Wenn Sibel ihr Leben nach islamischen Regeln leben soll, ist die Heirat die einzige Möglichkeit für Sibel, ihre Wünsche erfüllt kriegen. Ein freies Sexualleben oder Sex mit mehreren Männern ist innerhalb Islam unmöglich für Frauen: «Since Islam strongly discourages solitary sex and severely punishes homosexuality, marriage is the only permissible framework within which women can seek pleasure»⁶⁶.

Cahit

Cahits Verhältnis zu Sex und Sexualität ist von einem ganz anderen Umfang. Erstens ist Cahit Mann, und zweitens ist er 40 Jahre alt. Er hat eine Ehe hinter sich. Das wird klar, als wir erfahren, dass er Witwer ist. Er lebt seit langem in Deutschland, und folgt damit einem typischen westlichen Sexualmuster, und die Ehre, die für Sibels Verwandte alles bedeutet, spielt für ihn keine Rolle.

Cahits Sexualpartnerin wird in einer der ersten Szenen präsentiert. Sie heißt Karen, ist Friseurin und hat einen eigenen Salon. Wir erfahren sehr wenig über ihre Beziehung, nur dass sie von sehr masochistischem Sex dominiert ist. Mehrere Szenen des Filmes zeigen Cahit und Karen, während sie sadomasochistischen, und fast ein bisschen brutalen Geschlechtsverkehr haben. Dies zeigt, dass es zwischen den beiden kaum Zärtlichkeit, Aufmerksamkeit oder Liebe gibt. Wir erfahren, dass sie keine tiefen romantischen Gefühle für einander haben – oder, dass sie nicht versuchen, ihre Beziehung weiter zu entwickeln. Ihre Beziehung ist von einem reinen sexuellen «no strings attached» Charakter, womit die beiden zufrieden sind.

⁶³ Ibid

⁶⁴ Ibid, S. 23

⁶⁵ Ibid

⁶⁶ Ibid

Cahit ist sehr maskulin, was z.B die Sexszenen zeigen. Hier wird sein Körper von mehreren Seiten gefilmt, und man sieht, wie muskulös und wohl-trainiert er ist, direkte und deutliche Bilder, die seine Maskulinität immer wieder herausheben. Seine physische Präsenz arbeitet zusammen mit seinen instinktiven und impulsreichen Handlungen, so dass die Assoziationen auf zu ein anderes Niveau gehoben werden; wie ein Tier folgt er seinen unmittelbare Verhaltensweisen und Drängen, er hat kein rationelles Reaktionsmuster und vermeidet tiefe zwischenmenschliche Verbindungen. Cahit arbeitet hart, um nicht in eine Rolle hineingezwungen zu werden, die ihn dazu zwänge, seine Instinkte und Impulse zu unterdrücken.

Interessanterweise kann man Cahits Charakter mit Knut Hamsuns Charakter Löytnant Thomas Glahn aus dem Roman «Pan», der 1894 erschien, vergleichen. Dieser Vergleich besteht darin, dass Thomas Glahn ebenfalls, der in Bezug auf Sexualität von Irrationalität und Instinkt geprägt ist. In diesem Zusammenhang wird klar, wie beide Charaktere darunter leiden, dass sie viele Situationen einfach nicht kontrollieren können. Sie werden verschiedentlich von ihren Gefühlen so stark verwirrt, dass die Handlungen sich in keine sozialen Muster hereinpasse lassen. Ein gemeinsamer Nenner ist die Spontanität der Handlungen, zusammen mit dem Faktum, dass sie relativ oft aus irgendeinem Instinkt ausgelöst sind. Das akzentuiert auch die Idee, dass sie Außenseiter der Gesellschaft sind.

Die Ähnlichkeiten zwischen Cahit und Glahn schließen, interessanterweise auch die Frauen ein. Die Liebe der beiden Männern zu ihren Frauen ist, aller Wahrscheinlichkeit nach, für immer. Diese totale Liebe hat aber keine Chance, in einem normalen Leben zu überleben. Der Grund dafür liegt darin, dass diese Liebe von Anfang auf Irrationalität und Instinkt basierte. Sie kann deswegen unter «normalen Umstände» nicht überleben, und das ist auch der Grund dafür, dass die beiden Männer nie mit ihren großen Lieben vereint werden können. In beiden Fällen finden die Frauen mit anderen Männer, die ganz andere Charaktere besitzen, zusammen, und leben, vermutlich, ein ziemlich unglückliches Leben mit ihnen zusammen. Belege für das Unglück der Frau findet man in weitere Romanen Hamsuns, «Rosa» und «Benoni», etwa wie als auch in Sibels Gestaltung der Rolle als Frau und Mutter eines türkischen Kindes in Istanbul. Die Gestaltung zeigt sie weit von der großen Lebensfreude entfernt, damit sie am Anfang des Filmes verbunden war. Sie besitzt, in dieser Hinsicht, jetzt die Rolle, die sie am Anfang des Filmes am meisten fürchtet, was uns damit zeigt, dass sie zu ihrem eigenen größten Feind geworden ist. So ist sie von Cahits Sexualität geprägt worden.

Hinsichtlich Cahits Identität als «Außenseiter» kann auch bemerkt werden, dass der Außenseiter in Film wie in der Literatur ganz oft als Charakter benutzt wird. Allerdings ist es sehr interessant, dass Akin sich für so eine Entwicklung entscheidet. Der Grund dafür liegt offensichtlich darin, dass es ihm damit gelingt, seine Geschichte viel nuancenreicher zu machen, gleichzeitig die traditionelle Kultur- und Identitäts-Thematik dadurch in ein modernes und noch kompliziertes Licht gestellt wird.

Heimkehr-Thematik

«Gegen die Wand» kann auch als eine Art Heimkehrfilm bezeichnet werden. Am Ende des Films kehren nämlich Cahit und Sibel in die Türkei und damit zu ihren Wurzeln zurück. Die physische Reise der zwei Hauptdarsteller hängt mit der psychischen Reise intim zusammen, was klar wird, wenn man das Ende des Films sieht. Erst als die beiden Deutschland verlassen haben, finden sie ihre Ruhe. Das wäre auch ein traditionelles Ende des Heimkehrfilms; sie finden zurück zu ihren Wurzeln und ihrer Heimat. Allerdings zeigt das Heimkehr-Thema sich in diesem Zusammenhang als zweideutig, weil Sibel und Cahit nie, weder körperlich noch mental, der Türkei angehörig sind. Das trägt zu einer Anti-Klimax des Filmes bei. Es ist eine Anti-These zur traditionellen Heimkehrthema. Deswegen entsteht das Ende nicht als natürliche Entwicklung des Filmes, mit der Konsequenz, dass die Zuschauer verwirrt werden. Das Heimkehr-Thema steht zentral in mehreren neulich erschienenen deutschen Filmen. Der 2002 erschienene Film «Solino» folgt der italienischen Familie Amato, die Süd-Italien 1960 verlässt und nach Deutschland und in das Ruhrgebiet kommt. Der Film wurde in Deutschland als unmittelbares Porträt der Einwanderer verstanden, gleichzeitig, als die Position der Gastarbeiter endlich auf den historischen Landkarte platziert wurde. In diesem Film ist es der jüngste Bruder, der am Ende des Filmes zurückkehrt. In diesem Fall hat man mit einer traditionellen Rückreise zu tun, und der Film funktioniert dadurch in Rahmen der zirkulären Handlung.

Cahit

Cahit spricht nicht mehr türkisch. Er hat keinen Kontakt zur Türkei und zu seiner Familie. Das einzige, dass wir über ihn und seine Familie erfahren, ist, dass er eine Schwester in Frankfurt hat. Sie ist also die einzige türkische Verwandte von Cahit, von der wir in der Film hören. Trotzdem taucht sie in dem Film nie auf, und wir erfahren deshalb nichts von ihrer Beziehung zu einander und von ihrer gemeinsamen Beziehung zu der Türkei. Cahits einzige Verbindung mit der Türkei ist sein bester Freund, Seref. Er ist, wie Cahit, auch Türke, der aber seit langem in Deutschland wohnt. Jedoch zeigt er, mit Cahit verglichen, eine stärkere Verbindung zu der Türkei. Das erfahren wir durch seine türkische Sprachkenntnisse, seine Essgewohnheiten und seine Kenntnisse über türkisches Leben und Traditionen. Auch durch sein Verhältnis zu der türkischen Sprache wird klar, dass er sich davon nicht distanziert hat. Serefs Verhältnis zu der

Türkei und um allem, was damit assoziiert ist, wird in den Szenen von Sibels Zuhause deutlich, als Cahit um Sibels Hand bittet. Hier tritt er nämlich als Cahits Türkei-Alibi auf. Diese Szene ist besonders interessant, weil es mehr oder weniger unmöglich wird, einen Vergleich zwischen den zwei Männern zu machen. Cahits distanzierte Haltung zu allem, was mit der Türkei verbunden ist, tritt besonders stark in diesen Szenen vor.

Serefs Rolle in Cahits Leben scheint ziemlich komplex zu sein. Allerdings akzeptiert er, dass Cahit eine große Distanz zu ihrer gemeinsamen Herkunft einnimmt. Das Verhältnis zwischen Seref und Cahit scheint vor allem ein gemeinsames Verständnis und Akzeptanz des Lebens zu betreffen. Ihre Beziehung ist deswegen von ihrer gemeinsamen Herkunft unabhängig.

Die erste Begegnung mit Cahit findet in «der Fabrik» statt, einem Kulturzentrum, wo er arbeitet. Er sammelt Gläser und benutzt gleichzeitig die unmittelbare Gelegenheit, zu trinken. Sein bester Freund, Seref, ist dabei, und trinkt stehend am Tresen ein Bier zusammen mit Cahit. Als Seref sagt, «trink doch Wasser» (Szene 1), zeigt er aber gleichzeitig, dass er sich Sorgen um Cahit und seine Trinkgewohnheiten macht. Cahit, auf der anderen Seite, antwortet, «Ich bin doch kein Vieh» (Szene 1), und zeigt durch diesen ironischen Kommentar mehr oder weniger seine Haltung dem ganzen Leben gegenüber. Cahit bleibt nicht in der «Fabrik», fährt sondern in seinem Auto weiter zu «Zoe», einer weiteren Stammkneipe. Die begleitende Musik ist ganz aggressiv und direkt, und die ganze Stimmung wirkt sehr angespannt. Cahit sitzt am Tresen und trinkt Becks, als eine Frau, Karen, auftaucht. Sie geht direkt zu ihm, was uns erzählt, dass sie einander kennen, oder dass es wenigstens eine Art Verbindung zwischen den Beiden gibt. Als sie ihn nach dem Konzert fragt, kriegt sie nur zur Antwort: «verschwinde Mal!» (Szene 1) und «fick Dich!» (Szene 1). Sie geht, Cahit säuft weiter und wird dann von einem Mann angesprochen, der ihn kritisiert, dass man mit einer Frau nicht so spricht. Cahit ignoriert ihn, bis er von dem Mann gefragt wird, ob er schwul sei. Dann steht Cahit auf, als ob er gehen will, geht aber direkt auf ihn zu, nimmt einen Stuhl und fängt an ihn damit zu prügeln. Der Kneipenbesitzer schmeisst Cahit raus und gibt ihm Bescheid, nach Hause zu fahren.

Innerhalb dieser ersten vier Minuten des Films wird uns klar, wie alkoholisiert, aggressiv, desillusioniert und destruktiv Cahit ist. Er schiebt alles, was um ihn ist, weg, und in seiner letzten «verzweifelten» (oder vielleicht sogar sehr zielbewussten) Handlung versucht er, indem er sein Auto mit voller Geschwindigkeit gegen die Wand fährt, Selbstmord zu begehen.

Die Öffnungssequenz des Films zeigt uns Cahit als einen depressiven und aggressiven Charakter. Innerhalb der ersten sehr intensiven Minuten bewegt er sich durch die Umgebungen mit hoher Dramatik und voller Destruktivität. Nach vier Minuten Saufen, Schimpfen und Prügelei fährt er mit einer sehr entschlossenen Miene gegen die Wand. Wir kriegen deutlich den Eindruck, dass er keine Lust mehr auf das Leben hat und das Leben beenden möchte. Er überlebt aber, was wir in Szene 2 erfahren, als er im Krankenhaus liegt. Interessanterweise wird seine Selbstmordversuch von dem Arzt als Quatsch bezeichnet. Der Arzt erzählt ihm nämlich, dass, wenn Leute Selbstmord mit dem Auto begehen wollen, dann findet man immer Bremssspuren im Asphalt. Seine Aussage deutet daran hin, dass Cahit eigentlich nie mit der Idee vom Selbstmord einverstanden war. Trotz Depression und Wut hat er also offenbar keinen direkten Wunsch, sich umzubringen. Seine Handlung ist nicht überlegt. Sie ist das Ergebnis eines Impulses. Cahit hat vielleicht keine Lust mehr zu leben, will aber auch nicht sterben. Der Arzt sagt weiter: «Sie können Ihrem Leben auch ein Ende setzen, ohne sich umzubringen» (Szene 2). Mit der Aussage deutet er für Cahit die Möglichkeit an, sein altes Leben zu beenden und damit ein neues Leben anzufangen. Cahit zeigt eine allgemein negative und schlechte Einstellung zum Leben. Er mangelt Lebensfreude und hat die Einstellung, dass alles wertlos ist. Wie und warum soll er dann sein Leben ändern? In diesem Krankenhaus, wo er liegt nach seinem Selbstmordversuch, treffen Sibel und Cahit einander. Beide sind da auf Grund von Selbstmordversuchen. Das Paradox ist, dass sie – trotz ihres gemeinsamen Sehns nach dem Tod – zusammen weiterleben möchten.

Cahits Charakter ist sehr komplex und zeigt verschiedene psychologische Schichten eines Menschen. Seine Irrationalität und Destruktivität könnte seine Katharsis gewesen sein. Trotzdem überlebt er, und nach Sibels Einzug bei ihm verbessert sein Leben sich nach und nach.

Cahits Entwicklung – und warum die eine positive Wirkung auf die deutsch-türkischen Identität haben kann.

In dem Film folgt man der Entwicklung der verschiedenen Charaktere, wobei Cahits Entwicklung eine der größten und positivsten ist. Am Anfang des Films wird er bei der Arbeit als Einsamler leerer Biergläser in den «Fabrik» gezeigt. Der Haupteindruck ist ganz düster: das Licht ist dunkel, die Musik laut und aggressiv, Cahit sammelt Gläser, ist ungepflegt, trägt schmutzige Kleider und wirkt genervt und unstabil. Kurz danach verlässt er die «Fabrik», die negative Stimmung bleibt aber bei ihm, bis er gegen die Wand fährt. In dieser ersten Szene wird man zum ersten Mal mit seiner negativen Lebensanschauung konfrontiert. Er sagt fast gar nichts, trotzdem kommt seine tiefe Frustration an die Oberfläche durch mehrere äußere Faktoren wie Licht, Musik und Schmutz. Am Ende des Films hat das Licht sich verändert: es ist jetzt hell, Cahit bewegt sich mit größeren Selbstbewusstsein, ist sauber und rasiert, trinkt jetzt Wasser statt Alkohol und ist in der Türkei. Was aber macht die Entwicklung von Cahit so interessant – und warum glaube ich, dass sie einen anderen Effekt, außer dem filmatischen Effekt, fördern kann, z.B. Einfluss auf sein deutsch-türkisches Bewusstsein haben? Diese zwei Fragen werde ich zu beantworten versuchen, ich möchte aber zuerst eine Aussage von Jörg Lau, Journalist von «Die Zeit», in seinem Artikel Die Türken sind da diskutieren. Hier postuliert er:

«Selten hat sich das Bild der Deutschen von den Türken so radikal verändert wie in diesen Tagen zwischen Fatih Akins Berlinale-Gewinn und der Beitrittsdiplomatie von Opposition und Regierung. In kaum zwei Wochen ist mehr in Bewegung gekommen als in Jahrzehnten der Gastarbeiter-Debatten und Integrationsprogramme⁶⁷.»

Unter der Voraussetzung, dass dieser Annahme korrekt ist, wird klar, dass der Film eine politisch-kulturelle Wirkung auf die deutsch-türkische Gesellschaft hat. Wenn man die oben erwähnte Aussage in Verbindung setzt mit den Worten von Özcan Mutlu, der für die Grünen im Berliner Abgeordnetenhaus sitzt, wird die politische Wirkung und Bedeutung des Films deutlich: «Je länger ich darüber nachdenke, um so mehr glaube ich, dass mit Fatih Akins Erfolg für uns Türken hier in Deutschland eine neue Ära begonnen hat.⁶⁸». So wird mir auch klar, dass die positive Entwicklung von Cahit uns mehr erzählt, als man auf ersten Blick

⁶⁷ Lau, J.: Die Türken sind da, Artikel in «Die Zeit» von den 26.02.2004.
www.zeit.de/2004/10/T_9frken?page=all

⁶⁸ Ibid

entdeckt. Cahit befreit sich selbst von seinen Dämonen, fasst den Stier bei den Hörnern und fährt in die Türkei. In der letzten Szene, wo er im Bus nach Mersin sitzt, wird klar, dass das, wovon er sich am Anfang befreien wollte, das ist, was er am Ende sein möchte. Ist er aber selbst dafür verantwortlich? Hat er diese riesige Wende selbst geschafft, oder ist sie von jemand anderem initiiert worden? Ich finde, dass mit dieser Fragestellung sehr deutlich wird, welcher subtilen Effekt Akin mit seinem Film geschaffen hat. Der Film beschäftigt sich ja mit der deutsch-türkischen Subgesellschaft und den dazugehörigen Identitätskonflikten. Der Film ist realistisch gedreht worden, und mit dem großen Inhalt von Gewalt und Brutalität von deutsch-türkischer/türkischer Seite aus ist nachvollziehbar, dass der Film als «türkenfeindlich» hätte betrachtet werden können. Jedoch, wenn man den Film näher untersucht, sieht man, wie Cahit sich der türkischen Kultur öffnet. Auf der einen Seite ist er damit aufgewachsen, er kennt die Traditionen, die Sprache und die Musik. Auf der anderen Seite hat er aber alles weggeworfen auf seinem Weg, deutsch zu werden. Als er Sibel trifft, wird er aufs Neue mit seiner Herkunft konfrontiert – sie präsentiert ihm türkische Tradition, Musik, Essen, und Sprache, und nach und nach macht er sich damit wieder vertraut. Eine der schönsten Szenen des Films ist, wenn Sibel eine traditionelle türkische Malzeit für ihn vorbereitet. Sie gibt sich sehr viel Mühe; geht einkaufen, um die richtigen Zutaten zu haben, bereitet alles gründlich vor und kocht den ganzen Tag, nach alten Rezepten ihrer Mutter. Die Szene zeigt so viel Liebe zwischen den beiden, aber auch für das türkische Essen und, damit für türkische Traditionen. Das Essen bindet sie aneinander, indem es ihr erstes wirklich wunderschönes Gemeinschaftsgefühl hervorbringt. Gleichzeitig bringt es auch positive Gedanken zur Türkei mit sich: ihre gemeinsame Herkunft bedeutet, dass sie das Essen gleichermaßen kennen und genießen. Es schmeckt nicht nur ausgezeichnet, es hat auch eine verbindende Wirkung darin, dass beide ein gemeinsames Verständnis davon teilen. Es muss auch gesagt werden, dass Cahit in dieser Szene Sibel als sehr stark und sexy sieht. Das ist interessant, weil es zeigt, dass er die traditionelle türkische Seite von ihr mag und damit auch vertraut ist, trotz ihres Versuchs, von der Rolle wegzukommen, und vielleicht ist das auch ein wirkliches Paradoxon des Films.

Cahits Begegnung mit der türkischen Kultur ist auch eine Begegnung mit sich selbst, mit einem neuen, besseren Selbst.

Bereits im Krankenhaus wird er von dem Psychiater dazu aufgefordert, ein neues Leben anzufangen:

(Dr. Schiller:) Wenn Sie ihr Leben beenden wollen, dann beenden Sie doch Ihr Leben, aber dafür müssen Sie doch nicht sterben. Beenden Sie Ihr Leben hier und gehen weg. Machen Sie doch was sinnvolles.

Tun Sie was. Gehen Sie nach Afrika. Helfen Sie Menschen.

(Cahit:) Ha...

(Dr. Schiller:) Kennen Sie die Band «The The», «Der Der», «Die Die», «Das Das»?

(Cahit:) Bitte?

(Dr. Schiller:) Da gibt es einen Song: «If you can't change the world, change your world».

Als Cahit den Psychiater verlässt, begegnet ihm Sibel, spricht ihn an, und von diesem Augenblick an ändert sich sein Leben. Er wird mehr und mehr türkisch. Um zu zeigen, wie hilflos er eigentlich gewesen ist, ist sein erste Begegnung mit Sibels Familie, als er um ihre Hand bittet, perfekt. In den wenigen Momenten vorher diskutiert er heftig mit Seref, ob das mitgebrachte Konfekt Alkohol beinhaltet. Die Szene ist nochmal ein Beweis dafür, dass er türkische Tradition und Kultur negiert: Er hat kein Respekt dafür. Jedoch wird sich das ändern, und als der Film sich entwickelt, wird auch sein Horizont größer. Durch Sibel lässt er die türkische Kultur wieder in sein Leben ein. Ihre Hochzeit wird nach türkischer Tradition gefeiert, Sibel kocht traditionelles Essen für ihn, er geht mit ihr in «türkischen» Clubs tanzen, sie fahren zusammen zu Yilmaz, wo er an einen typischen türkischen «Männerabend» teilnimmt, sie hören türkische Musik zu Hause. Alle diese Begegnungen mit der türkischen Kultur erweitern seinen Horizont. Gleichzeitig sind sie dafür verantwortlich, dass er wieder seine türkische Wurzeln entdeckt und sich mehr und mehr seiner «Türkischheit» anpasst.

Am Ende des Films ist die Entwicklung so weit gediehen, dass er in die Türkei fährt, und als Cahit aus dem Gefängnis kommt, sieht man deutlich, dass mit ihm etwas geschehen ist. Er hält den Rücken gerade, sein Blick (hinter den Sonnenbrillen) ist fokussiert, er hat ein Ziel. In diesem Moment ist es deutlich, dass er stärker, cooler und, das vielleicht wichtigste, ein ganz anderer Mensch geworden ist. Das Leben ist aufs Neue angefangen worden, und diesmal besitzt er, nicht seine Dämonen, die volle Kontrolle. Das deutlichste Beweis für diese Wende wird in Istanbul offensichtlich: als er im Hotel «Marmara» ist, um Selma zu treffen, fragt er nach einem Glas Wasser. Später wird er gezeigt, wie er mehrere Flaschen Wasser trägt. Er ist nicht länger von Drogen abhängig, er trinkt Wasser und hat einen klaren Blick.

Interessanterweise wird er dort bleiben, auch als es ihm klar wird, dass Sibel nicht mehr in seinem Leben sein kann, und *die Handlung* ist das endliche Beweis dafür, dass er sich entwickelt hat, und das mit der Entwicklung ein positives Bild von der Türkei und den

türkischen Traditionen bei ihm auch entstanden ist.

Fatih Akin hat hiermit einen großen und verantwortungsvollen Job auf eine raffinierten Weise ausgeführt. Auf Grund der offenbar realistische Züge des Films steht zu vermuten, dass er auch eine positive Wirkung auf das deutsch-türkische Bewusstsein haben kann. Und man wird jedenfalls nicht ausschliessen dürfen, dass eben dies intendiert war. In dem Masse, in dem das Bild der Türkei im Alltag der Deutsch-Türken verblasst, in dem der Abstand vom Vaterland sich paradoxerweise um so mehr vergrössert, je mehr der türkische Staat sich modernisiert, ist es möglich und nötig, dass die Türkei zum literarischen und filmischen Mythos wird. Davon soll das abschliessende Kapitel handeln.

SCHLUSSKAPITEL

Mythos&Kulturelles Gedächtnis

Mythen machen einen der wichtigsten Bestandteile des kollektives Gedächtnisses aus. Sie sind die Unterlage für die Geschichten und die Erzählungen, mit denen sich Menschengruppen assoziieren, und sie kommen darin zum Ausdruck. Der Begriff Mythos wird im Wörterbuch u.a. als «eine meist positive Meinung, die bei vielen mit einer Sache oder Person, Gruppe verbunden ist», definiert.⁶⁹ Sowohl «Gegen die Wand» als auch «Das Wunder von Bern» nutzen Mythen, um verschiedene Geschichten zu erzählen und das Interesse des Zuschauers zu erhöhen. Der Mythos des Films «Gegen die Wand» ist an die Türkei gebunden. Der Film deutet an, dass die Charaktere nur durch eine Rückkehr in die Türkei ihr Frieden und Zufriedenheit finden können werden. Am Ende wird klar, dass sie nur in der Türkei sich als Mitglieder einer Kultur realisieren können, und dadurch glücklich und vollständig, in Sinne von ungespalten, werden. Der Beweis dafür ist, dass sowohl Sibel als Cahit in die Türkei zurückkehren: Sibel, die in Deutschland aufgewachsen ist, und Cahit, der in der Türkei aufgewachsen ist, erfahren am Ende beide, dass sie nur durch eine «Rückkehr» in der Türkei, sie *frei*⁷⁰ werden können. Sie erfahren das auf verschiedene Weisen; sie *trifft* ihr Schicksal da, und er *sucht* sein Schicksal da. Mit dem Ausgangspunkt können wir davon ausgehen, dass der Film zeigen möchte, wie stark der Mythos der Türkei ist, und wie der Film dadurch weder einen deutschen Mythos nachspielen kann noch möchte. Wenn das auch der Fall ist, wird klar, dass der Film nie innerhalb eines ausschließlich deutschen Mythos, mit dem Zweck, ein deutsches kulturelles Gedächtnis zu definieren oder vorzuheben, überleben kann.

Der nur scheinbar paradoxe Sachverhalt, dass «Gegen die Wand» als deutscher Film kein deutscher Film ist, da er auf einem türkischen Mythos basiert, und gleichzeitig kein türkischer Film ist, da er in einem primär deutschen Referenzrahmen entstanden und formuliert worden ist, soll hier abschliessend noch komparatistisch diskutiert werden. Dabei ist zu bedenken: aufgrund der hohen Herstellungskosten kann heute kein frei finanziertes Film ausschliesslich für relativ kleine Zuschauermärkte wie Deutschland oder die Türkei produziert werden. Aufgrund der Kosten ist Film eine globale Kunst, die längst auch eine internationale Syntax

⁶⁹ Langenscheidt Taschenwörterbuch – Deutsch als Fremdsprache, München 2003 S. 294

⁷⁰ Frei in Übereinstimmung mit ihren sozio-kulturellen Voraussetzungen, d.h. sollte ihr Leben sinnvoll sein können, müsste es in Einklang mit dem gebracht werden, den man als ihren im hermeneutischen Sinn Vorrat an sinnstiftenden Vorurteilen betrachten könnte.

und Semantik hervorgebracht hat.

Wenn also hier gezeigt werden soll, dass «Gegen die Wand» zahlreiche Parallelen mit einem deutschen Film aufweist, der einen deutschen Mythos thematisiert und formuliert, so geschieht dies nicht mit der Absicht, Fatih Akims Film doch noch für Deutschland zu vereinnahmen.

Sönke Wortmanns Film «Das Wunder von Bern», ist eine Parallellgeschichte, die auf der einen Seite eine Erzählung des Lebens einer Familie im Ruhrgebiet nach dem Krieg ist, und auf der anderen Seite eine Darstellung des unfassbaren Sieges der deutschen Fußballmannschaft bei der Fußball-WM in Bern 1954 erzählt. Wir folgen dem Jungen Matthias Lubanski, der zusammen mit seiner Familie große Veränderungen im Leben erfährt, wenn sein Vater zurück aus einem Arbeitslager in Russland kommt. Wortmann zeigt in diesem Film, wie Deutschland sich in den 50er Jahren neues Selbstbewusstsein durch die harte Arbeit der Trümmelfrauen und den unglaublichen Sieg der deutschen Fußballmannschaft baute. Man kann auf eine sehr einfache und nuancenfreie Weise sagen, dass das Land endlich, mit der Hilfe des Fußballs, ein kollektives Gedächtnis definieren könnte, das vor allem mit Stolz und Freude verbunden wurde.

«Das Wunder von Bern» behandelt mehrere Themen, die man von «Gegen die Wand» kennt, so etwa das Heimkehr-Thema, die Position von Frauen in einer noch weitgehend, aber nicht mehr ungebrochen patriarchalisch-chauvinistischen Gesellschaft, Deutschland als geteiltes Land, den Mangel an kollektivem Bewusstsein und gemeinschaftlichem Handeln, die Position des Mannes und Deutschland als neues und fremdes Land: Themen, die gewiss in der jeweiligen spezifischen Ausformulierung, nicht aber an sich national determiniert sind.

«Das Wunder von Bern» aus dem Jahre 2003 basiert auf einem ganz bestimmten Mythos, der seit langem im deutschen Bewusstsein etabliert ist. Die WM 1954 und der dazugehörige Triumph der deutschen Fußballmannschaft symbolisiert z.B. eine Wiederbelebung der deutschen Helden. Gegen die Deutschen mussten selbst die ungarischen (Fußball)Götter kapitulieren. Deutschland war wieder, knapp zehn Jahre nach der deutschen Niederlage, eine Nation von Helden! Der Mythos existiert seit 50 Jahre sehr stark in Deutschland, und mit dem Film «Das Wunder von Bern» bekam der Mythos eine neue Nahrung. Benedikt Jäger hat einen interessanten Artikel, [Fallrückzieher aus der Geschichte](#), über den Film geschrieben und

u.a. den Mythos der WM diskutiert. Er beleuchtet die Idee des deutschen Mythos und beschreibt, was für ihn das äußerste Beispiel in dem Film ist. Die Worte sind deutlich auf die Sehanweisung des Films bezogen, nämlich: «Jedes Kind braucht einen Vater – Jeder Mensch braucht einen Traum – Jedes Land braucht eine Legende»⁷¹. In anderen Worten, es wird für das Publikum von Anfang an klar, dass das was sie jetzt erleben werden, schon eine positive Position im deutschen kollektiven Gedächtnis hat. Jager erklärt die Position des Mythos:

«Es wird bereits hier deutlich, dass der sportliche Erfolg der deutschen Nationalmannschaft sich in andere Bereiche verzweigt, die gerne als vom Sport getrennt angesehen werden. Mentalitätsgeschichtlich und ebenso in seinen politischen Implikationen kann der Erfolg von Bern nicht hoch genug angesetzt werden»⁷²,

und vertieft diese Idee noch «..auf deutscher Seite [scheint sich] ein gegenläufiger Prozess abzuzeichnen, dessen Extrempunkt die Kompensation der verlorenen Zweiten Weltkriege ist»⁷³. In Jagers Argumenten wird klar, dass dieser deutsche Mythos eine (unfreiwillige) Verbindung mit dem Zweiten Weltkrieg hat. Der Mythos von Deutschland kann nur «sauber» werden, wenn er mit einem anderen «Siegern» verbunden wird – und in diesem Fall scheint die Fußball-WM 1954 perfekt zu sein! Jager deutet darauf hin, dass mehrere der Details des Films mit den Fakten nicht übereinstimmt (was auch ziemlich einfach herauszufinden ist)⁷⁴, aber um der Mythos aufrecht zu halten, muss es also auf diese Weise gezeigt werden.

Jan Assmann postuliert: «Mythos ist eine fundierende Geschichte, eine Geschichte, die erzählt wird, um eine Gegenwart vom Ursprung her zu erhellen»⁷⁵. Und um die Verbindung zwischen Mythos und kulturellem Gedächtnis zu zeigen, erklärt er: «Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte. Man könnte auch sagen, dass im kulturellen Gedächtnis faktische in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird»⁷⁶. In diesen Worten liegt eben der Grund, warum Mythos so wichtig wird, weil sie uns zeigen, warum manche Ereignisse zum kulturellen Gedächtnis werden, und warum manche nicht zum kulturellen Gedächtnis werden.

⁷¹ Jager, B: Fallrückzieher aus der Geschichte in «Zielsprache Deutsch 33,3 (2006) S. 50

⁷² Ibid, S. 48

⁷³ Ibid

⁷⁴ Vgl. den Artikel: Fallrückzieher aus der Geschichte von Jager, B. in «Zielsprache Deutsch 33,3 (2006), SS. 48-52

⁷⁵ Assmann, J.: *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in früher Hochkulturen*, München: Beck, 2002, S. 52.

⁷⁶ Ibid

Die verschiedenen Filme basieren auf verschiedenen Mythen, die nichts gemeinsames haben. Sie werden als unvereinbare und nicht zusammenfallende oder parallele Mythen gesehen. Weil beide Filme deutsch sind, werden die Mythen dem gleichen Publikum (d.h. gewissermaßen einer ähnlichen Gruppe, d.h. den Deutschen) präsentiert, nichtdestoweniger untermauern sie einander nicht. Der Gegenteil ist eher richtig, mit der Konsequenz, dass die Filme dazu beitragen, eine tiefe Trennung in dem gemeinsamen kulturellen und kollektiven Gedächtnis zu markieren. Ist dies ein Paradox der modernen Gesellschaft, oder betrifft es vor allem Deutschland als ein zerspaltenes Land vor, das auf vielerlei Mythen basiert, die aber wegen ihrer Unvereinbarkeit eine tiefe Verwirrung hervorbringen? Deutschland möchte seine Identität neu definieren, und versucht, sich selbst als eine neue, starke und moderne Nation zu begreifen.

Hier wird klar, dass «Das Wunder von Bern», weil die Geschichte, die der Film erzählt, einen positiven Sinn in Deutschland hat und auch fördert⁷⁷, also ihre Position als deutschen Mythos unterstützt, von filmatisierter Erinnerung zu kollektivem Gedächtnis gehen kann. Die Frage wird deshalb, ob die gleiche Möglichkeit für «Gegen die Wand» existiert? Der Film spielt auf ganz andere Mythen an die für große Teile der Deutschen nicht besonders oder gar nicht bekannt sind. Dass beide Hauptfiguren, die am Anfang des Films deutlich zeigen, dass sie «deutsch» sind, trotzdem in die Türkei zurückkehren, ist dafür verantwortlich, dass es in diesem Film unmöglich wird, von einem deutschen Mythos zu reden. Sie verlassen nämlich das, was das deutsche Filmpublikum kennt, nämlich Deutschland. Damit proklamiert der Film, dass nur dadurch, Deutschland zu verlassen, die Deutsch-Türken ihre für sie als Türken sinnstiftenden Mythen⁷⁸ auf neu etablieren und sich integrieren können. Diese Handlung deutet aber auch darauf hin, dass ein neues Mythos für die Deutsch-Türken erwünscht ist. In eben dieser Handlung liegt die große Kehre des Films, und zwar das, was das Publikum von dem Film entfernt. Mit der Kehre werden die sprachlichen und kulturellen Unterschiede so groß, dass es für ein deutsches Publikum schwierig wird, sich damit identifizieren zu können. Und unter diesem Gesichtspunkt fällt «Gegen die Wand» aus dem kollektiven, kulturellen Gedächtnis Deutschlands aus. Insofern kann postuliert werden, dass der Film nicht als Beitrag zu einer Vereinigung deutsch-türkischen kollektiven Gedächtnisses funktioniert.

In dieser Hinsicht scheint die große Frage zu sein, ob «Gegen die Wand» überhaupt in der

⁷⁷ Und weil die Nation eine sogenannte «Fußballnation» ist

⁷⁸ Das mit der Türkei geknüpft ist

Kategorie von kollektivem Gedächtnis passt, oder ob der Film das Ergebnis einer Individualisierung der Erinnerung ist, und deswegen nur in einem bestimmten Mileu, d.h. in dem deutsch-türkischen Mileu, seine Position als Beitrag zum kollektiven und kulturellen Gedächtnis findet?

Eine denkbare Antwort liegt in dem Umstand, das ein Film wie «Gegen die Wand» ein Stück Literatur ist: Sein allusiver Spielraum ist nicht auf den Bereich des Films beschränkt, sondern offen für das Spiel der Anspielungen der Literatur. Als Film, der einen Heimkehrer-Mythos bedient, alludiert er jedenfalls auf die mythische erste Heimkehr der abendländischen Literatur: «Gegen die Wand» ist eine Odyssee, eine Parallel-Odyssee, genauer gesagt. Parallel zu Homer formuliert, beschreibt sie parallel die Reisen von Cahit und Sibel zurück zu den Wurzeln. Allein das, die Partizipation am Mythos schlechthin, macht aus dem Film ein Stück kulturelles Gedächtnis, das an die Deutsch-Türken unserer Zeit immer noch erinnern wird, wenn Fragen der ethnischen Herkunft in einer globalisierten Gesellschaft noch mehr an Relevanz verloren haben, als dies bereits heute der Fall ist.

BIBLIOGRAPHIE

- Assmann, A.: *Erinnerungsräume – Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, 1999
- Akin, Fatih «Gegen die Wand», Timebandits Films, Deutschland 2004
- Assmann, J.: *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in früher Hochkulturen*, München: Beck, 2002
- Braathen et al.: *Introduksjon til Film – Historie, Teori og Analyse*, Oslo: Gyldendal, 2000
- Brown, E. & Granberg, A.: *Hva er et menneske?*, EU: Fagbokforlaget, 2004
- Buscombe, E.: *Cinema Today*, London: Phaidon Press Limited, 2003
- Monaco, J.: *Film Verstehen*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001
- Føllesdal, D. & Walløe, L.: *Argumentasjonsteori og Vitenskapsfilosofi*, Bergen: Universitetsforlaget, 1977
- Green, M.C. & Ellingson, S.: *Religion and Sexuality in Crosscultural Perspective*, New York: Routledge, 2002
- Kracauer, S.: *Theorie des Films*, New York: Suhrkamp Verlag, Oxford University Press, 1973
- Langenscheidt Taschenwörterbuch – Deutsch als Fremdsprache, München, 2003
- Larsen, P.: *Filmmusikk, Historie, analyse, teori*, Oslo: Universitetsforlaget, 2005
- Moghissi, Haide: *Feminism and Islamic Fundamentalism*, New York : Zed Books, 1999
- Motte, J. und Ohliger, R.: *Geschichte und Gedächtnis in der Einwanderungsgesellschaft - Migration zwischen historischer Rekonstruktion und Erinnerungspolitik*, Essen: Klartext Verlag, 2004
- Nünning, A. & Nünning, V.: *Konzepte der Kulturwissenschaften*, Stuttgart: Verlag J.B Metzler, 2003

ARTIKEL

- Carroll, N.: Film, Emotion, and Genre, SS. 217-233
Artikel in *Philosophy of Film and Motion Pictures*, UK: herausgegeben von Carroll et al., Blackwell Publishing, 2006
- Carroll, N.: The Film of Presumptive Assertion, SS. 154-171
Artikel in *Philosophy of Film and Motion Pictures*, herausgegeben von Carroll et al., UK: Blackwell Publishing, 2006
- Elsaesser, T.: Tales of Sound and Fury, SS. 366-395
Artikel in *Film Genre Reader III*, Barry et al, Austin: University of Texas Press, 2003
- Jäger, B: «Fallrückzieher aus der Geschichte» SS. 45-62 in «Zielsprache Deutsch 33,3 (2006)

INTERNETQUELLEN

- **Amazon.de:** <http://www.amazon.de/Gegen-die-Wand-Sibel-Kekilli/dp/rentals/B0002JD4SO>, 7 März 2007
- **Die Zeit:** Busche, A.: Punk oder türkische Folklore?, (Nr. 12, 11.03.2004)
http://zeus.zeit.de/text/2004/12/Gegen_die_Wand ,
- **Die Zeit:** Lau, J.: Die Türken sind da, www.zeit.de/2004/10/T_9frken?page=all, (26.02.2004)
- **Encyclopædia Britannica:** <http://www.britannica.com/ebc/article-9371804>, 16 März 2007
- **Filmportal.de:** Kino und Migration in der BRD,
<http://www.filmportal.de/df/7d/Artikel,,,,,,,,,EB351B59CD9F2341E03053D50B376A4D,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html>, 7 Februar 2007
- **Filmportal.de:** Kino und Migration in der BRD,
<http://www.filmportal.de/df/06/Artikel,,,,,,,,,ED28C9EDE813B8B4E03053D50B370497,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html>, 8 Februar 2007
- **Filmportal.de:** Sowohl als auch: das deutsch-türkische Kino heute,
<http://www.filmportal.de/df/cb/Artikel,,,,,,,,,ED2A50E4A3E5E7B4E03053D50B3708F2,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html>, 7 Februar 2007
- **MetropolFM türkçe radyo:** Die Deutschtürken,
www.imdr.de/download/bdr_dokumente/050920_MetropolFM_Felten.pdf, 25 Januar 2007
- **Migration-Online.de:**
http://www.focusmigration.de/typo3_upload/groups/3/focus_Migration_Publikationen/Laenderprofile/LP01_Deutschland.pdf, 30 Januar 2007

- **Morsmål – Regjeringen:** <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kd/dok/NOUer/1995/NOU-1995-12/7/2.html?id=336380>, 7 Mai 2007
- **Indiewire Going to Extremes:**
Fatih Akin on His Turkish-German Love Story «Head-On», von Mitchell, W.
http://www.indiewire.com/people/people_050119akin.html, 26 Mai 2007
- **Wikipedia.de**, <http://de.wikipedia.org/wiki/Arbeitsmigration>, 29 Januar 2007