

SCHÜREN

Stefanie Klos

FATIH AKIN

Transkulturelle Visionen



Stefanie Klos
Fatih Akin: Transkulturelle Visionen

Marburger Schriften zur Medienforschung 67
ISSN 1867-5131

Die Autorin

1982 geboren in Biedenkopf

2001 Abitur (Lahntalschule Biedenkopf)

2005 Bachelor of Arts im Studienfach Populäre Musik und Medien (Universität Gesamthochschule Paderborn)

2008 Master of Arts im Studienfach Medien und kulturelle Praxis: Geschichte, Ästhetik, Theorie (Philipps-Universität Marburg)

2016 Abschluss des Promotionsverfahrens zur Erlangung des Dr. Phil. im Fach Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg

Stefanie Klos

Fatih Akin

Transkulturelle Visionen

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugleich Inaugural-Dissertation am Fachbereich 09 Germanistik und
Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2016

Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln, unter Verwendung eines Screen-
shots aus dem Film SOLINO (D 2002, Warner Home Video GmbH)

ISBN 978-3-7410-0079-9
ISBN print 979-3-89472-992-9

Inhalt

Vorwort	11
1. Thematisches Spannungsfeld und Forschungsstand	15
1.1 Fatih Akin und das Gegenwartskino	15
1.1.1 Biografisches	15
1.1.2 Deutsch-Türkischer Film oder Deutscher Film?	18
1.1.3 Europäischer Film?	27
1.1.4 Zusammenfassung: Fatih Akin – Der Grenzgänger	33
1.2 Theoretisches Spannungsfeld	34
1.2.1 Von Dualismen zur Transkulturalität	34
1.2.1.1 Film und Migration	35
1.2.1.2 Der transkulturelle Ansatz	44
1.2.2 Autorenschaft	50
1.2.2.1 Der Autorenbegriff im Film	51
1.2.2.2 Der Autor als Funktionsstelle	56
1.2.2.3 Fatih Akin: ein Autor?	59
1.3 Zusammenfassung: Leitfragen und Methodik	61
2. Fallbeispiele: Transkulturelle Inhalte	63
2.1 Transkulturelle Sujets	63
2.1.1 CROSSING THE BRIDGE – Transkulturalität am Beispiel Musik	63
2.1.2 Das Spiel mit Klischees und Doppelmoral	69
2.2 Figurenzeichnung	73
2.2.1 Nebensache Nationalität: KURZ UND SCHMERZLOS	75
2.2.2 Klassische Reifepfung: IM JULI	85

2.3	Transkulturelle Motive	93
2.3.1	Liebe: subjektivierte Blicke	93
2.3.2	Essen: das körperlich-sinnliche Erlebnis als transkultureller Möglichkeitsraum	102
2.3.3	Symbole und Objekte: Narrative Bedeutungsträger	106
2.4	Verortungen	115
2.4.1	Sprache und Figurenzeichnung	115
2.4.2	Das Lokale im Globalen	118
3.	Fallbeispiele: Transkulturelle Formen	125
3.1	Genre als filmkultureller Mix	125
3.1.1	Genrebegriff und Genretheorie	125
3.1.2	Genrefilm und Autorenschaft	126
3.1.3	Genre bei Fatih Akin	127
3.2	Filmmusik: Kompilation als Strukturprinzip	129
3.2.1	Filmmusik: Kultureller Mix auf mehreren Ebenen	131
3.2.2	Zeitbezüge und Verweise: SOLINO	134
3.2.3	Musik als Strukturelement: GEGEN DIE WAND	136
3.2.4	Verorten und Verweisen: KURZ UND SCHMERZLOS, SOUL KITCHEN	140
3.2.5	Subtiler Mix: AUF DER ANDEREN SEITE	145
3.3	Erzählstrukturen	147
3.3.1	Makrostruktur	147
3.3.2	Rahmung	151
4.	Das Konzept Fatih Akin	157
4.1	Vielfalt und Kontinuität auf produktionstechnischer und filmübergreifender Ebene	157
4.1.1	Besetzung	157
4.1.2	Team Akin	159
4.1.3	Vermarktung	161
4.2	Konstruierte Autorenschaft	163
4.2.1	Verweisen und Zitieren als Verortungsstrategie	163
4.2.2	Konstruktion eines Œuvres: Selbstverweise	173
4.2.3	Politikkommentar und Gesellschaftskritik im Rahmen der Unterhaltung	179
5.	Der transkulturelle Autor	187
6.	Zusammenfassung, Fazit und Ausblick	193
7.	Fatih Akin: Filmografie	197

8. Abbildungsnachweise	199
9. Quellenangaben	201
9.1 Literatur	201
9.2 Lexikon-, Zeitungs- und Magazinartikel	207
9.3 Online-Quellen	207
9.4 Primärquellen: Angaben zu verwendeten Editionen der Filme	208
9.5 Liste weiterer erwähnter Filme	208
9.6 Angaben zu erwähnten Soundtracks	210

Danksagung

Die vorliegende Veröffentlichung wäre ohne die Hilfe vieler Menschen niemals zustande gekommen und fertig geworden. Mein Dank gilt zuerst meiner Betreuerin, Frau Prof. Dr. Angela Krewani. Sie hat unendlich viel Geduld bewiesen, wenn es – was häufig vorkam – nur schleppend voran ging. Sie hat wichtige inhaltliche Ratschläge gegeben und es verstanden, im richtigen Moment zu motivieren oder konstruktiv zu kritisieren. Ebenso danke ich meiner Zweitgutachterin, Prof. Dr. Yvonne Zimmermann, für Ihre Einschätzung und Unterstützung. Weiterhin danke ich meiner Familie, vor allem meinen Eltern, für den emotionalen Rückhalt. Dadurch und durch ihre finanzielle Unterstützung haben hauptsächlich sie dazu beigetragen, dass ich in einer sicheren und angenehmen Atmosphäre arbeiten konnte. Gelegentliche Rückfragen nach dem Fortschreiten der Arbeit haben geholfen, mich zum Weiterarbeiten zu bewegen, ohne aber zu viel Druck aufzubauen. Das ist nicht selbstverständlich – vielen Dank! Ebenso bedanke ich mich bei den Mitarbeiterinnen des akademischen Prüfungsamtes des Fachbereichs 09 der Philipps-Universität Marburg, die bei Rückfragen zu organisatorischen und formalen Dingen jederzeit weitergeholfen haben. Mein Dank gilt auch allen Mitdoktoranden aus dem Fach Medienwissenschaft, die in Kolloquien und darüber hinaus wertvolle Tipps gegeben haben. Für die Hilfe beim Korrekturlesen danke ich Dr. F. Bock und N. Lauber. Für die Rettung von Daten und die emotionale Erstversorgung nach dem Totalversagen meines Computers danke ich A. Zürcher. Für ihre motivierenden Worte und das offene Ohr bei Problem oder Frustrationsschüben danke ich E. Faulstich und meinen engsten Freunden, die sich geduldig meine Anekdoten zum Schreibprozess angehört haben.

Vorwort

Der European Film Academy zufolge ist Fatih Akins GEGEN DIE WAND aus dem Jahr 2004 einer der besten und somit wichtigsten europäischen Filme des beginnenden 21. Jahrhunderts¹. Nahezu alle von Akins Filmen waren für große nationale und internationale Filmpreise nominiert. Gewonnen hat er unter anderem den Deutschen Filmpreis, den Europäischen Filmpreis, den Goldenen Bären der Berlinale, den Drehbuchpreis in Cannes und den Spezialpreis der Jury in Venedig. Er wird, gerade aufgrund der internationalen Auszeichnungen, als Botschafter und Aushängeschild des deutschen Films bezeichnet. Fast paradox mutet es daher an, dass im wissenschaftlichen und journalistischen Diskurs der vergangenen zwei Jahrzehnte häufig das Mantra vom Migrationshintergrund repetiert und zum Ausgangspunkt aller Analyse gemacht wurde. In erstaunlicher Eintracht reihen bislang erschienene Bücher und Artikel Fatih Akin ein in die Tradition des Migrantenfilms und des Deutsch-Türkischen Films oder – aus internationaler Perspektive – in eine Tradition des *migrant and diasporic cinema*. Angefangen bei Fassbinders ANGST ESSEN SEELE auf (D 1974) über Filme, die von der ersten Einwanderergeneration selbst gedreht wurden (etwa 40 M² DEUTSCHLAND von Tevfik Başer, D 1985) bis zu den Einwandererkindern, die schließlich hinter der Kamera stehen, wird die Entwicklung des Themas Migration im Film auf stets gleiche Weise aufgezeigt. Zwar wird mit der jüngsten Generation der Filmemacher, zu denen Fatih Akin zählt, seit Mitte der 1990er Jahre ein Bruch mit den Traditionen konstatiert. Der Migrationshintergrund wird zur «Selbstverständlichkeit»², zum «Beiwerk»³, das ledig-

1 Vgl. Moritz Krämer: *Die fabelhafte Welt des europäischen Spielfilms*. Marburg, 2008, S. 9.

2 Diana Schäffler: *Deutscher Film mit türkischer Seele*. Saarbrücken, 2007, S. 32.

3 Katja Nicodemus: Film der neunziger Jahre. Neues Sein und altes Bewußtsein. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans H. Prinzler: *Geschichte des deutschen Films*. 2. Auflage. Stuttgart, 2004, S. 340.

lich als Hintergrundfolie dient, vor der sich die eigentliche Filmhandlung entfaltet. Trotz des Bruchs mit den Traditionen werden die Filme Fatih Akins dennoch weiter unter der Kategorie «Deutsch-Türkisch» verhandelt und können sich nicht davon emanzipieren. Hier setzt das Erkenntnisinteresse dieser Studie an. Trotz der Versuche, losgelöst von Fragen des Deutsch-Türkischen Zusammenlebens den künstlerischen Eigenwert der Filme Fatih Akins hervorzuheben, gelang die Trennung von der Tradition des Deutsch-Türkischen Films nie ganz. Neuere Aufsätze, etwa von Ezli⁴ und Göktürk⁵, öffnen jedoch die Argumentation in Richtung eines transnationalen, transkulturellen Denkens. Daran anschließend positioniert sich diese Arbeit, ohne jedoch von vorneherein den Regisseur Akin als *migrant/diasporic filmmaker* zu begreifen. Mit Auflösung der Grundprämisse vom Aufeinanderprallen zweier in sich geschlossener Kulturen und dem Ansatz der Transkulturalität kann die durchaus in den Filmen vorhandene Reflektion über deutsch-türkisches Zusammenleben als ein Element von vielen verstanden werden.

Diese Studie soll ein erstes, detailliertes Gesamtportrait des bisherigen Schaffens von Fatih Akin zeichnen, einem Regisseur, der international Interesse weckt, der ein neues, weltoffenes Deutschland repräsentiert und der mit seinen Filmen ein großes Publikum anspricht, da er den *mainstream* nicht scheut. Nach einem kurzen biografischen Überblick folgt eine Bestandsaufnahme der Literatur, die sich mit Fatih Akin und seinen Filmen auseinandersetzt. Diese Darstellung des aktuellen Forschungsstandes ist verknüpft mit der Frage nach dem Sinn einer Einordnung in die Kategorie des Deutsch-Türkischen Films sowie einem historischen Überblick über die Tradition des Migrantenfilms in Deutschland. Da Fatih Akin als Europäischer Filmpreisträger und durch die regelmäßige Teilnahme an Filmfestivals Teil der europäischen Filmförder- und Festivalstruktur ist, stellt ein anschließendes Kapitel die Frage, ob und inwiefern die Kategorie Europäischer Film geeignet ist, um Fatih Akin und seine Filme unter ihr zu fassen. Im nächsten Abschnitt der Studie wird das theoretische Spannungsfeld, aus dem heraus sich Analysekategorien und Arbeitsfragen ergeben, genauer beschrieben.

Häufig werden die Arbeiten von Filmemachern, die von Migrations- und Delokationserfahrungen geprägt sind, unter den theoretischen Vorgaben des Postkolonialismus oder des *transnational cinema* betrachtet. Im Kapitel «Von Dualismen zur Transkulturalität» (1.2.1) werden die wichtigsten Ansätze aus diesem Bereich rekapituliert, um darzustellen, warum sich die vorliegende Arbeit ihnen nicht anschließt, sondern warum stattdessen das Konzept der Transkulturalität stark

4 Vgl. Özkan Ezli: Von der interkulturellen zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akins globalisiertes Kino. In: Ders., Dorothee Kimmich, Annette Werberger (Hrsg.): *Wider den Kulturreizwang*. Bielefeld, 2009.

5 Vgl. Deniz Göktürk: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In: Carmine Chiellino (Hrsg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*. Sonderausgabe. Stuttgart (u. a.), 2007.

gemacht wird. Dieser Ansatz ermöglicht es, Transkulturalität auch als ästhetische Theorie zu denken und so als filmisches Strukturprinzip zu definieren. Ein weiteres zentrales Thema, das sich eng mit der Frage nach Transkulturalität verknüpft, ist die Autorenschaft im Film, ein Denkmodell, das in seiner historischen Entwicklung kritisch hinterfragt und schließlich in eine zeitgemäße Bedeutung überführt werden soll.

Den Hauptteil der Arbeit stellen analytische Betrachtungen der bisher erschienenen Filme Fatih Akins dar. Wie sich zeigen wird, lässt sich die Transkulturalitätstheorie nach Wolfgang Iser übertragen in einen ästhetischen Ansatz zur Analyse des Filmmaterials. Kapitel 2 widmet sich dabei transkulturellen Inhalten, während Kapitel 3 transkulturelle Formen untersucht. Diese transkulturellen Elemente äußern sich hauptsächlich in einer Diversifikation und Stilvielfalt von inner- und außerfilmischen Merkmalen sowie in einer ausgeprägten Verweis- und Zitatstruktur. Weitere theoretische Ansätze zu Themen wie Filmmusik, Genre oder narrativen Strategien werden dabei an den entsprechenden Stellen mit einbezogen. So entsteht ein Überblick über die Arbeiten Fatih Akins, der filmübergreifende Themenschwerpunkte, narrative Linien und ästhetische Besonderheiten aufzeigt.

Nach den beiden Hauptkapiteln schließt sich ein Kapitel an, das sich anhand der Erkenntnisse aus den analytischen Auseinandersetzungen zusammenfassend dem ›Konzept‹ Fatih Akin zuwendet und die Frage nach Autorenschaft noch einmal aufgreift. Dabei werden Details zu Produktionsmerkmalen, Verortungsstrategien, Selbstverweisen und der eingeschriebenen ›Weltsicht‹, die sich in politischen Kommentaren und Gesellschaftskritik äußert, verhandelt. Wie wichtig die Arbeit mit einem beständigen Kompetenzteam ist, kommt dabei auch zum Ausdruck. Es werden Strategien beschrieben, mit denen versucht wird, aus dem Namen Fatih Akin eine Art identifizierbarer Marke zu erschaffen.

In Kapitel 5 wird das Konzept eines ›transkulturellen Autors‹ näher ausgeführt, eine Vorstellung, die ein zeitgemäßes Bild filmischer Autorenschaft zeichnet, in das Produktionskontexte, Selbstinszenierung und Fremdzuschreibungen durch Wissenschaft, Journalismus, Filmvertrieb und Zuschauer mit einbezieht.

Im letzten Kapitel werden die wichtigsten Erkenntnisse dieser Studie noch einmal gebündelt dargestellt um als Fazit eine Art Gesamtdefinition des Regisseurs und seiner Arbeit zu erstellen. Die Erträge der Untersuchung im Rückbezug auf ihre Grundthesen und Leitfragen werden abschließend aufgezeigt. Zudem soll eine vorsichtige Hypothese zu zukünftigen Entwicklungen gewagt werden. Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, dass der Regisseur sich noch nicht am Ende seiner Berufslaufbahn befindet. Die vorliegende Arbeit stellt somit eine Momentaufnahme dar. Die beliebte Methode, eine Einteilung in bestimmte Schaffensphasen vorzunehmen (was häufig rückblickend geschieht), sowie die abschließende Beurteilung des ›Gesamtwerkes‹ muss zukünftigen Forschern überlassen werden.

1 Thematisches Spannungsfeld und Forschungsstand

1.1 Fatih Akin und das Gegenwartskino

1.1.1 Biografisches

Der Regisseur Fatih Akin und seine Filme bilden den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit, und so soll ein biografischer Überblick an dieser Stelle nicht fehlen. Dieser ist jedoch vorsätzlich sehr knapp gehalten, denn spekulative Äußerungen über prägende Kindheitsereignisse oder wichtige Einflüsse, seien sie vom Regisseur selbst getan oder von anderen Quellen gemutmaßt, würden hier nur dazu verleiten, ein verklärendes Bild zu zeichnen. Welche Einflüsse in Fatih Akins filmischem Werk spürbar sind, soll erst an späterer Stelle im Rahmen der detaillierten Werkanalyse verhandelt werden.

Fatih Akin wurde am 25. August 1973 in Hamburg-Altona geboren. Seine Eltern stammen aus der Türkei und kamen in den 1960er Jahren als Arbeitsemigranten nach Deutschland. Der Vater war als Fabrikarbeiter tätig, die Mutter arbeitete nach einiger Zeit in Deutschland als Grundschullehrerin, als vermehrt türkischstämmige Lehrer gesucht wurden, um die Kinder der Migranten zu unterrichten.

Während seiner Schulzeit auf dem Gymnasium sammelte Fatih Akin durch sein Engagement in der Schultheatergruppe erste Erfahrungen als Schauspieler. Er interessierte sich auch für die Bereiche Film und Regie und übernahm bei der Firma Wüste Filmproduktion in Hamburg Aushilfstätigkeiten. So konnte er dort dem Produzenten Ralph Schwingel 1993 sein Drehbuch von *KURZ UND SCHMERZLOS* (D 1998) vorlegen. Ab 1994 studierte Fatih Akin Visuelle Kommunikation an der

Hamburger Hochschule für Bildende Künste und schloss im Jahr 2000 das Studium mit Diplom ab. Während der Studienzeit und in Zusammenarbeit mit Produzent Schwingel entstanden zunächst zwei Kurzfilme: *SENSIN – DU BIST ES!* (D 1995, 11 Minuten) und *GETÜRKT* (D 1997, 12 Minuten). Akin schrieb die Drehbücher, führte Regie und stand als Darsteller auch vor der Kamera. Bei diesen Kurzfilmen fand die erste Zusammenarbeit mit dem Cutter Andrew Bird statt, mit dem Akin auch später fast ausnahmslos zusammenarbeitet. Ab 1997 konnte Akin schließlich *KURZ UND SCHMERZLOS* umsetzen, seinen ersten abendfüllenden Spielfilm, für den er bereits 1993 das Drehbuch verfasst hatte. Der von der Wüste Filmproduktion und dem ZDF koproduzierte Film wurde 1998 bei den Hamburger Filmtagen uraufgeführt und mithilfe der Filmförderung Hamburg und der Filmförderung Schleswig-Holstein finanziert. Er gewann den mit 30.000 DM dotierten Bayerischen Filmpreis in der Kategorie Regie (Nachwuchs). Die drei Hauptdarsteller Adam Bousdoukos, Aleksandar Jovanovic und Mehmet Kurtuluş gewannen den bronzenen Leopard beim 51. Internationalen Filmfest von Locarno. Kurtuluş wurde zudem beim Thessaloniki International Filmfestival 1998 als bester Hauptdarsteller ausgezeichnet, ebenso Jovanovich beim 51. Europäischen Filmfestival der Erstlingswerke «Premiers Plans» in Anger 1999. Der Film wurde nominiert für den 49. Deutschen Filmpreis in den Kategorien Bester Film und Beste Regie.

Zwei Jahre später kam schließlich Akins zweiter Spielfilm *IM JULI* (D 2000) in die Kinos, für den er ebenfalls selbst die Drehbuchvorlage lieferte. Produziert wurde *IM JULI* wieder von der Wüste Filmproduktion. In den Hauptrollen waren mit Moriz Bleibtreu und Christiane Paul zwei prominente deutsche Schauspieler zu sehen. 2001 wurde Akins erster Dokumentarfilm im Fernsehen uraufgeführt: *WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN*. Er entstand als Teil der semidokumentarischen Sendereihe «Denk ich an Deutschland...», einer Kooperation von Westdeutschem und Bayrischem Rundfunk. In dieser knapp 60-minütigen TV-Dokumentation (Format: MAZ/Betacam SP) interviewt Fatih Akin Mitglieder seiner Familie, die in Deutschland und der Türkei leben, zu ihren Beweggründen für die Migration bzw. die Rückkehr in die alte Heimat Türkei.

Akins nächste Regiearbeit war der Spielfilm *SOLINO* (D 2002). Es geht darin um eine italienische Einwandererfamilie, die in den 1960er Jahren nach Deutschland zieht. Erstmals stammte das Drehbuch nicht vom Regisseur selbst. Verantwortlich für das mit dem bayerischen Filmpreis 2003 prämierte Drehbuch zeichnete die deutsche Autorin Ruth Toma. *SOLINO* wurde für den deutschen Filmpreis nominiert, konnte den Preis jedoch nicht gewinnen. Der Film wurde in Originalsprachen gedreht – die italienischen Schauspieler sprechen Italienisch und wurden Deutsch untertitelt. In den Kinos lief jedoch eine Synchronfassung, die die Authentizität des Films stark beeinträchtigt. 2003 gründete Fatih Akin zusammen mit Andreas Thiel und Klaus Maeck die Produktionsfirma *corazon international* in Hamburg. Diese Firma ermöglichte es dem Regisseur, seine eigenen Projekte zu

produzieren¹ und somit freier zu arbeiten. Für seinen nächsten Spielfilm, *GEGEN DIE WAND* (D 2004), für den er das Drehbuch selbst verfasste, fungierte er denn auch als Koproduzent. *GEGEN DIE WAND* machte Akin international bekannt, denn der Film gewann zahlreiche nationale und internationale Preise, darunter fünf Lolas (Deutscher Filmpreis), den Goldenen Bär der Berlinale (als erster deutscher Film seit Rainer Hauffs *STAMMHEIM* (D 1986)), den Europäischen Filmpreis in der Kategorie Bester Film sowie den spanischen Filmpreis Goya als bester europäischer Film. *GEGEN DIE WAND* ist der erste Teil einer Trilogie mit dem Namen «Liebe, Tod und Teufel». Im Jahr 2004 wurde auch der Film *VISIONS OF EUROPE* (D/F 2004) veröffentlicht, ein Omnibus-Film mit Beiträgen von 25 Regisseuren aus den Ländern der EU nach einer Idee von Lars von Trier. Fatih Akin wurde ausgewählt, den deutschen Beitrag beizusteuern, und verfilmte das Gedicht «Die alten, bösen Lieder» (erschienen 1827) von Heinrich Heine, das von Robert Schumann vertont wurde (1840).

Im Anschluss an die Dreharbeiten zu *GEGEN DIE WAND* entstand die Idee, einen Film über die reiche und vielseitige Istanbuler Musikszene zu drehen, und so wurde die Dokumentation *CROSSING THE BRIDGE – THE SOUND OF ISTANBUL* (D 2004/05) realisiert. Akin war hier als Produzent, zweiter Kameramann und Regisseur tätig, auch das Drehbuch verfasste er. Vor der Kamera agiert der deutsche Musiker Alexander Hacke (u. a. Bassist bei der Gruppe Einstürzende Neubauten), der auch den Ton bearbeitete und die Musikaufnahmen betreute. Gedreht wurde in digitalem Videoformat, das auf 35-Milimeter-Film überspielt wurde. 2007 wurde der Spielfilm *AUF DER ANDEREN SEITE* veröffentlicht. Das Drehbuch schrieb Fatih Akin ebenfalls selbst, führte Regie und war Produzent. Der Film gewann diverse Preise, darunter den Drehbuchpreis bei den 60. Filmfestspielen in Cannes, und ist Andreas Thiel (Mitbegründer von *corazon international*) gewidmet, der während der Dreharbeiten verstarb. *AUF DER ANDEREN SEITE* wurde in viele Sprachen übersetzt und auch im Ausland in den Kinos gezeigt, besonders erfolgreich in der Türkei. Der 60-minütige Dokumentarfilm *TAGEBUCH EINES FILMREISENDEN* (D 2007), der im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks entstand, wurde während der Dreharbeiten aufgenommen und zeigt Fatih Akin bei der Arbeit. Im Jahr 2009 wurde der Omnibus-Film *NEW YORK, I LOVE YOU* (F/USA 2009) veröffentlicht, ein internationales Projekt, für das Fatih Akin eine selbst geschriebene Episode beisteuerte (Segment 09 – «Chinatown»). Er lieferte auch den Beitrag «Der Name Murat Kurnaz» (Dritte Episode) für eine Kompilation von dreizehn Kurzfilmen «zur Lage der Nation», *DEUTSCHLAND 09* (D 2009), der unter anderem von Tom Tykwer mit

1 Laut dem Profil auf der Firmenhomepage ist die Produktion der Filmprojekte von Fatih Akin eines der Hauptziele der Firma. Es werden jedoch auch weitere junge Filmemacher, u. a. aus der Türkei, gefördert. Vgl. hierzu den offiziellen online-Auftritt der Firma unter <http://www.corazon-int.de/?r=7> (07.10.2015).

initiiert wurde. Fatih Akins nächster Spielfilm war SOUL KITCHEN (D 2009), ebenfalls basierend auf seinem eigenen Drehbuch und von corazon international produziert. Im Jahr 2012 erschien ein weiterer Dokumentarfilm von Fatih Akin im Kino. MÜLL IM GARTEN EDEN ist eine Langzeitdokumentation, die sich mit dem Bau einer Mülldeponie im Heimatdorf von Akins Großvater, Çamburnu, im Nordosten der Türkei auseinandersetzt. Im Oktober 2014 war schließlich der dritte Teil der «Liebe, Tod und Teufel»-Trilogie im Kino zu sehen. Für diesen Film, THE CUT, wurde der französische Schauspieler Tahar Rahim verpflichtet, in einer Nebenrolle ist zudem wieder Moritz Bleibtreu zu sehen. Das Drehbuch verfasste Fatih Akin unter Mitarbeit von Mardik Martin.

Neben seinen Tätigkeiten als Regisseur und Drehbuchautor ist Fatih Akin auch immer wieder vor der Kamera als Schauspieler tätig. In einigen seiner eigenen Filme hat Akin eine kleine Gastrolle (etwa als Drogendealer in KURZ UND SCHMERZLOS und als Grenzbeamter in IM JULI). Während seiner Zeit bei der Wüste Filmproduktion übernahm er kleine Rollen in TV-Serien wie SK-BABIES oder DOPPELTER EINSATZ. Später spielte er in dem 1997 in Deutschland erschienen TV-Film TRICKSER von Oliver Hirschbiegel eine kleine Rolle. Er ist ebenfalls zu sehen in den Kurzfilmen ÜBERLEBEN IN DER GROSSSTADT und KLAU MICH (beide D 1997, Regie: Holger Braack) sowie DER LETZTE FLUG (D 1998–2000, Regie: Silvana Lombardi) und DIE LIEBENDEN VOM HOTEL OSMAN (D 2001, Regie: İdil Üner). Er spielt zudem in den Spielfilmen BACK IN TROUBLE (D/L 1997, Regie: Andy Bausch), KISMET (D 1998/99, Regie: Andreas Thiel/Kai Hensel), EIN GÖTTLICHER JOB (D 2000/01, Regie: Thorsten Wettcke) und PLANET DER KANNIBALEN (D 2001, Regie: Hans-Christiph Blumenberg). Fatih Akin ist außerdem als Sprecher in Oliver Hirschbiegels Film DAS EXPERIMENT (D 2000/01) zu hören.

Mit seiner Firma corazon international produzierte Akin unter anderem die Filme TAKVA – GOTTESFURCHT (TR/D 2006, Regie: Özer Kiziltan), CHIKO (D 2007/08, Regie: Özgür Yildirim) sowie BLUTZBRÜDAZ (D 2011, Regie: Özgür Yildirim), einem Musikfilm mit Rapper SIDO in der Hauptrolle.

1.1.2 Deutsch-Türkischer Film oder Deutscher Film ?

In der Einleitung wurde bereits angedeutet, dass Fatih Akin mit seinen Filmen häufig in die Kategorie «Deutsch-Türkischer Film» eingeordnet wird beziehungsweise wurde. In diesem Kapitel wird der Versuch unternommen, zu überprüfen, wie es zu dieser Einteilung kommt, und wie sie sich argumentativ begründet. Fatih Akins erster Spielfilm KURZ UND SCHMERZLOS wurde 1998 in Deutschland uraufgeführt, daher beginnen die Betrachtungen dazu zunächst beim deutschen Film der 1990er Jahre. Zudem wird die historische Traditionslinie des so genannten Deutsch-Türkischen Films betrachtet, um anschließend eine eigene These zur Einordnung von Fatih Akin und seinen Filmen zu formulieren. Damit bildet das Kapitel sowohl his-

torische Entwicklungen als auch den aktuellen Forschungsstand zu diesem Themenkomplex, speziell zum Regisseur Fatih Akin, ab.

Katja Nicodemus beschreibt die deutsche Kinolandschaft in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre als realitätsfern, da viele Regisseure zu jener Zeit kaum «an einem ästhetischen Zugriff auf die sich rasant veränderte Wirklichkeit interessiert waren»². Es fand keine filmische Auseinandersetzung mit jenen Veränderungen – die Wiedervereinigung in Deutschland, das Ende des Ost-West-Konfliktes, neue technische Entwicklungen und die damit beginnende Digitalisierung – statt. Das erfolgreichste Genre der Zeit war die Großstadtkomödie, die als «Legitimation einer mit sich selbst beschäftigten Wohlstandsgesellschaft» fungierte und die «ihren Figuren keinerlei Eigenart oder Klischeewiderständigkeit»³ zubilligte. Für Nicodemus ist dies ein «kulturelles Symptom der Kohl-Ära», in der das Kino «Ausdruck einer saturierten Erstarrung»⁴ der Gesellschaft war. Erfolgreiche Filme waren beispielsweise *ALLEIN UNTER FRAUEN* (D 1991, Regie: Sönke Wortmann), *DER BEWEGTE MANN* (D 1995, Regie: Rainer Kaufmann) oder *MÄNNERPENSION* (D 1996, Regie: Detlev Buck). Diese Komödien, die beim Publikum erfolgreich waren, waren größtenteils auf eine unkritische und lediglich unterhaltende Ebene reduziert und blieben somit hinter dem Potenzial des Genres zurück:

Statt Konflikte und gesellschaftliche Reizthemen wie Rassismus, Arbeitslosigkeit oder auch nur soziale Unterschiede aufzugreifen und auf komische Art zuzuspitzen, wurden die gesellschaftlichen Widersprüche auf dumpfe Weise zugedeckt, nivelliert und verdrängt.⁵

Der Publikumserfolg dieser Filme schlug sich in den Verkaufszahlen nieder, der deutsche Film erreichte ungewöhnlich hohe Marktanteile⁶. Auch Thomas Elsaesser konstatiert den neuen Hang zur Mainstream-Komödie, bewertet dies jedoch positiver als Nicodemus und sieht darin vor allem eine bewusste Abgrenzung zum Kunstkino der Vorgängergeneration:

What stands out, however, is that the fresh breeze blowing through the ruins of former reputations does not fit the traditional idea of a «new wave». It is a cockily mainstream, brazenly commercial cinema that wants to have no truck with the former quality label «art-cinema»[...].⁷

2 Nicodemus 2004, S. 320.

3 Ebd., S. 326.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 1996: 16,2%, 1997:17,3 %. Marktdaten der Deutschen Filmförderanstalt FFA (1996–2001), abrufbar unter <http://bit.ly/29r1YTj> (10.07.2016)

7 Thomas Elsaesser: Introduction. German Cinema in the 1990s. In: Ders. (Hrsg.): *The BFI Companion to German Cinema*. London 1999, S. 3: «Was jedenfalls heraussticht ist, dass diese frische Brise, die durch die Ruinen früherer Zuschreibungen fegt, nicht in die klassischen Vorstellungen

Auch Sabine Hake verweist auf den Wunsch des Publikums nach einer «less complicated»⁸, einer weniger komplizierten Erzählweise im Vergleich zu den Werken des Neuen Deutschen Films. Für sie hat dies mit dem generellen Trend zur Spaßgesellschaft, zum Kommerz und zum Populären zu tun⁹.

Ab Mitte der 1990er-Jahre schließlich änderte sich diese Vorliebe für das Seichte – es entstand eine Art neues «deutsches Kinowunder»¹⁰, beginnend mit dem (auch internationalen) Erfolg von Tom Tykwers *LOLA RENNT* (D 1998). «Ein neues Interesse für Figuren und Geschichten entstand»¹¹, welches, begünstigt durch neue Ansätze in Finanzierung und Vertrieb, sich auch dementsprechend entfalten konnte. Als ein Beispiel für diesen neuen Ansatz führt Nicodemus die Gründung der Firma X Filme Creative Pool an, ein Zusammenschluss von einigen Regisseuren (Dani Levy, Tom Tykwer und Wolfgang Becker) mit Produzent Stefan Arndt¹². Die Firma ermöglichte es den Regisseuren, auf kontinuierlicher und rasch verfügbarer finanzieller Basis ihre Projekte zu verwirklichen und wurde so auch «international zu einem Markenzeichen des deutschen Kinos der neunziger Jahre»¹³. Sowohl Nicodemus als auch Elsaesser sprechen in diesem Zusammenhang von einem neuen Autorenkino¹⁴, was an späterer Stelle, wenn es um Fatih Akins Position innerhalb der deutschen Kinolandschaft geht, noch einmal aufgegriffen werden muss. Um jedoch zunächst bei der Marktsituation Ende der 1990er Jahre zu bleiben: Die Spitzenwerte des Marktanteils deutscher Filme von 1996 und 1997 konnten nicht beibehalten werden. Im Gegenteil, trotz der Arbeiten der neuen «Autorenfilmer»¹⁵ brach der Marktanteil 1998 schließlich um fast die Hälfte auf 9,5% ein¹⁶. In dieser Marktsituation veröffentlicht Fatih Akin *KURZ UND SCHMERZLOS*. Trotz der Auszeichnungen und des Kritikerlobs konnte der Film keine großen Publikumserfolge erzielen (in der von der Deutschen Filmförderanstalt veröffentlichten Liste der nach Verkaufszahlen 20 erfolgreichsten Filme des Jahres 1998 bzw. 1999 taucht er nicht auf). Doch sowohl Thomas Elsaesser als auch Katja Nicodemus und Sabine Hake erwähnen konkret diesen Film in ihren Darstellungen zum deutschen Kino der 1990er-Jahre¹⁷. Er wird jedoch nicht für sich selbst stehend oder gar unter der Rubrik der erfolgrei-

einer «neuen Welle» passt. Sie ist ein großspurig dem mainstream verschriebenes, schamlos kommerzielles Kino, das nichts mit dem früheren Verständnis von Kunstfilm zu tun haben will [...]» – Übers. d. Verfasserin.

8 Sabine Hake: *German national cinema*. 1. publ. Auflage. London (u. a.), 2002, S. 180.

9 Vgl. ebd., S. 180 f.

10 Nicodemus 2004, S. 336.

11 Ebd.

12 Vgl. ebd., S. 334.

13 Ebd., S. 336.

14 Vgl. Elsaesser 1999, S. 11 und Nicodemus 2004, S. 336.

15 Ebd.

16 Vgl. Onlinedaten der FFA

17 Vgl. Elsaesser 1999, S.11; Hake 2002, S. 191; Nicodemus 2004, S. 340.

chen neuen ‹Autorenfilmer› geführt. In allen drei Darstellungen gibt es ein gesondertes Kapitel beziehungsweise eine gesonderte Erwähnung der neuen Impulse von jungen Regisseuren mit Migrationshintergrund. Von einer ‹fresh breeze›¹⁸, einer frischen Brise, spricht Thomas Elsaesser, von neuen ‹Impulsen aus der anderen Ecke›¹⁹ Katja Nicodemus. Genau diese Konstellation – eine Nachfrage nach populären Stoffen einerseits, gleichzeitig aber auch eine neue Konzentration auf so genanntes Autorenkino und das Einbringen von Impulsen aus dem eigenen Lebens- und Erfahrungsumfeld als Teil der zweiten beziehungsweise dritten Einwanderergeneration – bildet die Pole des Spannungsfeldes, in dem sich die Filme von Fatih Akin bewegen. Inwiefern von einer Autorenschaft zu sprechen ist oder wie der Umgang mit populären Genres aussieht, wird in den späteren Kapiteln noch einmal detailliert aufgegriffen. An dieser Stelle geht es jedoch zunächst um die Frage, inwieweit dieses Spannungsfeld, in dem Akins deutsch-türkischer Lebenshintergrund lediglich einen der Pole darstellt, die Einordnung in die Kategorie Deutsch-Türkischer Film vorgibt. Wie bereits angedeutet, wird in den Überblicksdarstellungen zum deutschen Film der 1990er Jahre Fatih Akin nicht im Bereich von Autorenfilmern oder Mainstream-Kino eingeordnet, sondern in einer gesonderten Kategorie erwähnt, die sich aus Filmen junger Regisseure mit deutsch-türkischem Hintergrund zusammensetzt. Dabei geht es in den meisten Darstellungen nicht darum, die Arbeiten von Fatih Akin auf diesen Hintergrund und dessen filmische Umsetzung zu reduzieren. Dennoch spielt die Entwicklung des Deutsch-Türkischen Films in nahezu jeder der Auseinandersetzungen mit dem Thema eine Rolle und wird zumindest ausführlich erwähnt.

Diana Schäffler beschreibt in ihrer Arbeit ‹Deutscher Film mit türkischer Seele›²⁰ die Entwicklung in drei Phasen: In den 1970er Jahren wurden Filme von Deutschen über die Einwanderer und Gastarbeiter gemacht, als Beispiele werden Fassbinders *ANGST ESSEN SEELE* auf oder Helma Sanders-Brahms *SHIRINS HOCHZEIT* (D 1976) genannt. Diese Phase wird in der Literatur gelegentlich auch ‹Gastarbeiterkino› genannt²¹. Bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass Rob Burns im Neuen Deutschen Film der 1970er Jahre, etwa bei Fassbinder, eine der Wurzeln des aktuellen Deutsch-Türkischen Films sieht²². Die zweite Phase bezeichnet Schäffler als die des ‹Betroffenheitskinos›, in der erstmals die Einwanderer der ersten oder zweiten Generation selbst zur Kamera greifen und sich zur Situation ihrer Landsleute äußern. Dazu gehörten Filme wie der bereits erwähnte *40 M² DEUTSCHLAND* von Tevfik Başer. In diesen Filmen geht es häufig um die innere Zerrissenheit der Migranten und um Spannungen innerhalb der Familien – wobei die Frau in ihrer dop-

18 Elsaesser (Hrsg.) 1999, S.3.

19 Nicodemus 2004, S. 340.

20 Schäffler 2007

21 Vgl. Rob Burns: *Turkisch-German cinema: from cultural resistance to transnational cinema?* In: David Clarke (Hrsg.): *German cinema since unification*. London (u. a.), 2006, S. 133.

22 Vgl. ebd.