



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Deine Schönheit ist nichts wert, Kuma, Macondo –
Migration und Integration im österreichischen Spielfilm“

verfasst von / submitted by

Florian Deifl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 347 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium, UF Französisch, UF Geschichte,
Sozialkunde und politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Danksagung

An erster Stelle möchte ich meinen Eltern danken, die mir nicht nur mein Leben, eine schöne Kindheit und Jugend, sondern durch ihre seelische und finanzielle Unterstützung auch schulische und akademische Bildung geschenkt haben.

Außerdem möchte ich mich bei meinem Betreuer Dr. Frank Stern bedanken, dass er mir mit wissenschaftlichem Rat zu Seite gestanden ist und mir die Zeit gegeben hat, die ich benötigt habe, um meine Diplomarbeit abzuschließen.

Mein Dank gilt außerdem Christina, meiner Schwester Theresa, meiner gesamten Familie (allen voran meiner Korrekturleserin Michaela), meinen FreundInnen und WegbegleiterInnen. Ihr macht mich zu dem, der ich bin und mein wunderschönes Leben zu dem, was es ist.

Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass die vorliegende Arbeit von mir selbst und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel verfasst wurde und ich mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Ich versichere außerdem, dass ich diese Diplomarbeit bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe und dass die von mir eingereichten Exemplare (ausgedruckt und elektronisch) identisch sind.

Datum: _____

Unterschrift: _____

Inhaltsverzeichnis

1. <u>Einleitung</u>	S.1
2. <u>Drei wissenschaftliche Konzepte und eine filmhistorische Betrachtung</u>	S.3
2.1. <u><i>Cinéma du métissage – cinema of inbetween</i></u>	S.3
2.1.1. <u><i>Die Geschichte von Migration und Integration im europäischen Film</i></u>	S.4
2.1.2. <u><i>Cinéma du métissage</i></u>	S.5
2.1.3. <u><i>Narrative des cinéma du métissage</i></u>	S.6
2.2. <u><i>Transnationales Kino</i></u>	S.7
2.3. <u><i>Interkulturelles Kino</i></u>	S.9
2.4. <u><i>Migration und Integration im österreichischen Spielfilm seit 1945</i></u>	S.11
3. <u>Über die Regisseure und Produktionsfirmen</u>	S.15
3.1. <u><i>Die Regisseure</i></u>	S.15
3.2. <u><i>Die Produktionsfirmen</i></u>	S.17
3.2.1. <u><i>WEGA-Film</i></u>	S.17
3.2.2. <u><i>Dor-Film</i></u>	S.17
3.2.3. <u><i>Freibeuter-Film</i></u>	S.18
4. <u>Die Filme</u>	S.19
4.1. <u><i>Kuma</i></u>	S.19
4.2. <u><i>Deine Schönheit ist nichts wert</i></u>	S.20
4.3. <u><i>Macondo</i></u>	S.22
5. <u>Das Thema Heimat</u>	S.23
5.1. <u><i>Heim, Heimatland, Heimat</i></u>	S.23
5.2. <u><i>Heimat aus psychoanalytischer Perspektive</i></u>	S.26
5.2.1. <u><i>Heimat als Verlusterfahrung</i></u>	S.26
5.3. <u><i>Darstellungsformen von Heimat in den Filmen</i></u>	S.28
5.3.1. <u><i>Unheimliche Orte der Heimat</i></u>	S.28
5.3.2. <u><i>Darstellungen des Heimatverlustes</i></u>	S.31

5.3.2.1. <u>Der Gang zu den Behörden</u>	S.31
5.3.2.2. <u>Bilder und Gegenstände als Ausdruck des Heimatverlustes</u>	S.35
5.3.2.3. <u>Bewegte Bilder vom Verlust der Heimat</u>	S.41
6. <u>Die Dichotomie innen-außen</u>	S.45
6.1. <u>Die räumliche Dimension der Dichotomie innen-außen</u>	S.45
6.2. <u>Traum – Realität</u>	S.54
6.3. <u>Sprachliche Aspekte der Dichotomie innen-außen</u>	S.55
6.3.1. <u>Inklusion und Exklusion durch Sprache</u>	S.58
6.3.2. <u>Exkurs Translation</u>	S.60
7. <u>Die Dichotomie Tradition-Moderne</u>	S.62
7.1. <u>Die Rollen der Frauen</u>	S.63
7.2. <u>Das Thema Männlichkeit</u>	S.71
7.3. <u>Kleidung</u>	S.79
7.4. <u>Zwischen Tradition und Moderne auf der Suche nach Identität</u>	S.85
8. <u>Pädagogische Perspektive auf die ausgewählten Werke</u>	S.88
8.1. <u>Die Welt mit anderen Augen sehen</u>	S.90
8.2. <u>Der Einsatz der ausgewählten Werke im Unterricht</u>	S.91
9. <u>Conclusio</u>	S.92
10. <u>Literaturverzeichnis und Filmographie</u>	S.95
10.1. <u>Filmographie</u>	S.95
10.2. <u>Literaturverzeichnis</u>	S.95
10.2.1. <u>Monographien</u>	S.95
10.2.2. <u>Beiträge aus Sammelbänden</u>	S.96
10.2.3. <u>Zeitschriften und Onlinequellen</u>	S.97
11. <u>Anhang</u>	S.100
11.1. <u>Kurzfassung</u>	S.100
11.2. <u>Abstract</u>	S.101

1. Einleitung

Migration und Integration sind zwei Themen, die wie Zahnräder in einer Uhr ineinander greifen. Das Gesamtwerk Uhr stellt in dieser Metapher die Gesellschaft dar, die - neben vielen anderen - von diesen beiden Faktoren angetrieben wird. Wenn die Zahnräder Migration und Integration nicht richtig funktionieren, so wird - früher oder später - auch das gesamte Uhrwerk zum Erliegen kommen.

Eine absolute, einheitliche und restlos zufriedenstellende Definition der Begriffe kann es nicht geben, so viel steht fest. Es ist auch nicht das Ziel dieser Arbeit, dies zu versuchen. Vielmehr beschäftigt sich diese Auseinandersetzung damit, wie die Lebenswelten von MigrantInnen im österreichischen Spielfilm dargestellt und inszeniert werden. Dafür werden drei österreichische Produktionen zur Analyse herangezogen, die von Regisseuren realisiert wurden, die selbst Migrationshintergrund haben.

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile – einen konzeptionellen Teil, einen analytischen Hauptteil und einen pädagogischen Teil. In Kapitel 2, das den konzeptionellen Teil darstellt, werden mit dem *cinéma du métissage* von Georg Seeßlen, dem *transnationalen Kino* von Hamid Naficy und dem *interkulturellen Kino* von Laura Marks drei Konzepte vorgestellt, die sich mit der Darstellung von MigrantInnen im Film beschäftigen und die als wissenschaftliche Basis für diese Arbeit dienen sollen. Außerdem wird in diesem Kapitel ein Überblick über die österreichische Filmlandschaft nach dem Zweiten Weltkrieg gegeben und untersucht, ob und inwiefern FilmemacherInnen sich mit den Themen Migration und Integration befasst haben.

In Kapitel 3 werden die drei Regisseure Hüseyin Tabak, Umut Dag und Sudabeh Mortezaei vorgestellt und deren Werdegänge auf Gemeinsamkeiten und Unterschieden untersucht. Des Weiteren wird ein kurzer Blick auf die Produktionsfirmen geworfen, bevor in Kapitel 4 die ausgewählten Filme *Deine Schönheit ist nichts wert*, *Kuma* und *Macondo* kurz zusammengefasst präsentiert werden.

Im analytischen sowie im pädagogischen Teil der Arbeit stehen anschließend folgende Forschungsfragen im Zentrum des wissenschaftlichen Interesses:

Wie werden die Lebenswelten von MigrantInnen in den ausgewählten Werken dargestellt?

Welche Vorstellungen und Konzepte von *Heimat* liegen den ausgewählten Filmen zugrunde?

Wie wird der Alltag von MigrantInnen zwischen Inklusion und Exklusion dargestellt?

Wie wird das Leben von MigrantInnen zwischen den beiden Polen *Tradition* und *Moderne* dargestellt? Wie werden die Konflikte zwischen diesen beiden Extremen visualisiert?

Welche Rollen nehmen Frauen in den ausgewählten Werken ein und wie werden Männer dargestellt?

Wie können die ausgewählten Filme pädagogisch wirken? In welcher Form können sie im Unterricht eingesetzt werden?

Kapitel 5 beschäftigt sich mit den Heimatkonzepten in den ausgewählten Werken. Sigmund Freud liefert dabei mit seinem Essay ‚Das Unheimliche‘ die notwendigen psychoanalytischen Zugänge zum Thema *Heimat*.

In Kapitel 6 geht es um die Darstellungsformen der Lebenswelten von MigrantInnen zwischen Inklusion und Exklusion, also zwischen *innen* und *außen*. Es werden dabei räumliche sowie sprachliche Aspekte, die in den ausgewählten Werken zu finden sind, beleuchtet.

Kapitel 7 analysiert die Darstellungsformen vom Leben der MigrantInnen in Österreich zwischen traditionellen Werten und moderner Lebensplanung. Die Dichotomie *Tradition-Moderne* wird von den Regisseuren u.a. anhand der Rollen der Frauen in den Filmen und den Themen Männlichkeit und Kleidung behandelt.

In Kapitel 8 folgt schließlich eine kurze pädagogische Auseinandersetzung mit den ausgewählten Werken.

Zur Filmanalyse wurde als Hauptwerk Helmut Kortes ‚Systematische Filmanalyse‘ herangezogen. Hanne Walbergs ‚Film-Bildung im Zeichen des Fremden‘ bildet den bildungstheoretischen Unterbau für das pädagogische Kapitel dieser Arbeit.

Soviel über den österreichischen Spielfilm geforscht und geschrieben wurde, so wenig gibt es wissenschaftliche Auseinandersetzungen über die Darstellungsformen von MigrantInnen.

Diese Arbeit versteht sich deshalb als einen der ersten Schritte in einem bisher kaum erforschten Gebiet.

2. Drei wissenschaftliche Konzepte und eine filmhistorische Betrachtung

Als notwendiger wissenschaftlicher Rahmen für diese Arbeit sollen in diesem Kapitel drei Konzepte der Darstellung von Migration und Integration im Film bzw. Kino vorgestellt werden, die in weiterer Folge als Grundwerkzeuge für die Auseinandersetzung mit den ausgewählten Werken dienen. Sie sind das theoretische Fundament, auf dem diese Arbeit fußt und von dem aus sie Ebene für Ebene voranschreiten soll.

2.1. *Cinéma du métissage* – *cinema of inbetween*

Bereits ein Blick auf den Sinngehalt des französischen Wortes *métissage* – es bedeutet wörtlich übersetzt ‚Mischung‘ oder auch ‚Verschmelzung‘ – lässt erahnen, worum es in dem Konzept geht. Das *cinéma du métissage* - von Georg Seeßlen auch *cinema of inbetween* oder *Kino der doppelten Kulturen* genannt - beschäftigt sich mit dem „Leben in zwei Kulturen“.¹

Bevor das Konzept vorgestellt wird, soll an dieser Stelle jedoch eine kurze Auseinandersetzung mit der ursprünglichen Herkunft des Begriffs *métissage*, der Kritik, die daraus resultiert und der heutigen Verwendung stehen. Der Terminus *métissage* hat u.a. eine biologistische Bedeutungsebene, die historisch vor allem in Zusammenhang mit Kolonien gebraucht wurde. Ausgehend von den Naturwissenschaften, die den Begriff für die Kreuzung von Tierrassen verwendet, wurde darunter ebenso die ‚Vermischung‘ der Ethnien der indigenen Bevölkerung und der Kolonisatoren verstanden. Der Begriff erhielt dadurch eine negative Konnotation, die Ausgangspunkt für die Kritik von postkolonialen Forschungsperspektiven ist.² Trotz des historisch problematischen Kontexts des Begriffs

¹ Vgl. Georg Seeßlen, *Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain*. In: *epd Film: mehr wissen, mehr sehen*, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 22.

² Vgl. Marie-Christine Bureau, *Penser le métissage. De la tragédie individuelle de l'identité au débat politique sur le multiculturalisme*. In: *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 12/01/2012, Issue 43-2 (Louvain-la-Neuve 2012), S. 121-134.

métissage wird an dieser Stelle für eine Verwendung und Neudefinition des Terminus als Gegenentwurf zur kolonialen und biologistischen Bedeutung plädiert. Heute, so schlägt Marie-Christine Bureau nämlich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Thema vor, sollte der Begriff *métissage* weniger als ‚Vermischung‘ zweier reiner Elemente verstanden werden, sondern vielmehr als Prozess der Transformation ohne Anfang und Ende – ein Leben in mehreren Kulturen gleichzeitig.³ Dieses Konzept korreliert mit der Idee einer Poly-Identität, die Nadja Radojevic wie folgt beschreibt:

„Eine kulturelle Identität Europas bildet keine klar abgegrenzte Einheit, sondern konstruiert sich in einem Dialog der verschiedenen nationalen und regionalen Teilidentitäten permanent neu. Analog zu den kulturellen Identitäten des Individuums bestünde eine solche europäische Identität nicht aus einem festen Kern gemeinsamer Werte und einer gemeinsamen Kultur, sondern konstituierte sich in einem stetigen Prozess aus den vielfältigen Gegenwarts- und Vergangenheitseinflüssen der europäischen Nationen.“⁴

Ein Mensch besteht dieser Logik nach also aus einer regionalen, nationalen und internationalen Poly-Identität, die so facettenreich wie zum Teil widersprüchlich ist. Demzufolge ist eine Person nicht auf eine einzige Identität zu reduzieren, sondern als das vielseitige Wesen zu akzeptieren, das es ist. Weiters ist Identitätsbildung laut dieser Definition ein dynamischer Prozess, der nie endet. Nadja Radojevic erläutert die Dynamik und Flexibilität der postmodernen Identitätskonstruktion mit der Metapher einer Videokassette, die stets löscht- und neu bespielbar und ohne Anspruch auf Beständigkeit ist.⁵

2.1.1. Die Geschichte von Migration und Integration im europäischen Film

Filme über Migration und Integration haben ihre Anfänge in Europa in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit kommen viele Gastarbeiter nach Deutschland und Österreich und finden zunächst wenig Berücksichtigung in filmischen Werken. Erst in den

³ Vgl. Marie-Christine Bureau, Penser le métissage. De la tragédie individuelle de l'identité au débat politique sur le multiculturalisme. In : Recherches sociologiques et anthropologiques, 12/01/2012, Issue 43-2 (Louvain-la-Neuve 2012), S. 121-134.

⁴ Nadja Radojevic, Der Film in Europa und die europäische Integration. Das Medium Film und die European Film Awards im Kontext der Herausbildung einer postmodernen europäischen Identität (Saarbrücken 2008), S. 30.

⁵ Vgl. Nadja Radojevic, Der Film in Europa und die europäische Integration. Das Medium Film und die European Film Awards im Kontext der Herausbildung einer postmodernen europäischen Identität (Saarbrücken 2008), S. 24.

1970er Jahren beschäftigen sich hauptsächlich Regisseure aus dem Gastland mit den ImmigrantInnen und thematisieren vor allem deren Probleme. Es entsteht, was Georg Seeßlen ‚Kino der Fremdheit‘ nennt.⁶ In diesem werden MigrantInnen meist als Opfer, als Minderheiten an den äußersten Grenzen der Gesellschaft dargestellt, die sich nicht verständigen können. Das Sujet dieser Filme sind die multiplen Probleme der Migration und Integration und die fehlende Bereitschaft der Gastgesellschaft, die Neuankömmlinge aufzunehmen. Was bleibt, sind meist filmische Erzählungen vom Scheitern in der neuen Heimat. Hervorzuheben sind die Geschichten der Frauen im ‚Kino der Fremdheit‘, die oft eine zweifache Opferrolle einnehmen – als Fremde in der Gastgesellschaft und als Ehefrau in einer von Stereotypen überladenen traditionell patriarchalen Beziehung.⁷

In den 1980er Jahren betreten schließlich die ersten MigrantInnen als Filmschaffende die Bühne. Sie stammen aus der ersten oder zweiten Generation und bringen eine neue Perspektive auf Migration und Integration. Waren die Themen der Filme des ‚Kinos der Fremdheit‘ noch Einsamkeit und scheiternde Integration, so geht es nun um das ‚Drama zwischen Integration und Rückkehr‘⁸ in die Heimat. Der Blick wendet sich also auf das Innere der MigrantInnenfamilien, auf den Konflikt zwischen erster und zweiter Generation, auf die Sehnsucht nach der alten Heimat und die Realität der neuen.⁹ Nichtsdestotrotz bleiben Migration und Integration und vor allem deren Scheitern Hauptthema.

2.1.2. Cinéma du métissage

Erst ab den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt sich das, was Seeßlen unter *cinéma du métissage*, also einem *cinema of inbetween* versteht:

⁶ Vgl. Georg Seeßlen, Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: epd Film: mehr wissen, mehr sehen, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 23.

⁷ Vgl. Diana Schöffler, „Deutscher Film mit türkischer Seele“. Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart (Saarbrücken 2007), S. 19-25.

⁸ Georg Seeßlen, Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: epd Film: mehr wissen, mehr sehen, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 24.

⁹ Vgl. Diana Schöffler, „Deutscher Film mit türkischer Seele“. Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart (Saarbrücken 2007), S. 20.

„Das Kino der *Métissage* kann, ohne sich zu verraten, aus der Fremdheit selbst keine große Sache mehr machen, sein Thema ist gerade das Alltägliche im Leben in zwei Kulturen – was nicht heißen soll, dass nicht gerade diese Art des Alltäglichen zur Katastrophe führen kann.“¹⁰

Die Filme des *cinéma du métissage* sind also Werke von RegisseurInnen, die selbst der dritten oder vierten Einwanderer-Generation angehören, die - meist autobiografisch inspiriert - über die alltäglichen Sorgen und Probleme des Lebens in zwei Kulturen erzählen. Es sind nichtsdestotrotz cineastische Arbeiten, die unter der inhaltlichen Oberfläche über Konstruktionen von Heimat reflektieren, nur dass diese nicht mehr in einer einzigen Kultur liegen kann, sondern zwischen zwei oder mehreren.¹¹ Der große Unterschied zu den Filmen der 1970er, 1980er und zum Teil sogar noch 1990er Jahre besteht in der Themenwahl. Waren damals vor allem Migration und Integration und die daraus resultierenden Probleme das Sujet, so handelt es sich im *cinéma du métissage*, so wie in anderen Formen von Kino auch, um Filme über Liebe, Familiengeschichten oder Flucht, die Migration und Integration als selbstverständliches, alltägliches Element der Gesellschaft eingeschrieben haben.

2.1.3. Narrative des *cinéma du métissage*

In seinem Artikel beschreibt Georg Seeßlen acht verschiedene Narrative, anhand derer er das filmische Material kategorisiert. Es sollen an dieser Stelle kurz jene vier beschrieben werden, die auch auf die ausgewählten Werke in dieser Arbeit zutreffen¹²:

- Die *métissage*-Liebesgeschichte:

In diese Kategorie fallen Filme über Liebe und Beziehungen, die in den meisten Fällen unglücklich enden oder der schöne Fluchtort in trister Umgebung sind. Früher oder später werden die beiden Liebenden von der harten Realität eingeholt und bedroht. Es ist dabei irrelevant, ob die beiden aus verschiedenen Kulturen oder aus derselben stammen und ob sie hetero-, homo-, oder transsexuell orientiert sind.

¹⁰ Georg Seeßlen, Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: epd Film: mehr wissen, mehr sehen, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 24-25.

¹¹ Vgl. Georg Seeßlen, Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: epd Film: mehr wissen, mehr sehen, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 25 u. 27.

¹² Vgl. Georg Seeßlen, Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: epd Film: mehr wissen, mehr sehen, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 28-29.

- Die Schilderung einer Familiensituation:

Unter diesem Narrativ versammeln sich alle filmischen Erzählungen über die konkrete, individuelle und gesellschaftliche Situation von Familien mit Migrationshintergrund, die von Dramen bis zu komödiantischen und positiven Geschichten reichen können.

- Die Geschichte einer dramatischen (oder auch komischen) Rückkehr

Hierbei handelt es sich um jegliche Art von Rückkehr, sei es in das Geburtsland oder in eine Kultur, die die Protagonisten zur Reflexion anregt oder sie völlig aus der Bahn wirft.

- Der Ghetto- und Banlieu-Film

In dieser Form des *métissage*-Kinos wird die Situation in kritischen - meist urbanen - Vierteln thematisiert. Oft wird in diesen Werken städtische Realität gezeigt, die jedoch weniger mit Integration als mit Ghettoisierung zu tun hat.

Selbstverständlich kommen diese verschiedenen Narrative nicht immer in reinen Formen vor, sondern es gibt unscharfe Grenzen zwischen ihnen, die immer wieder verschwimmen, wie man bei der Analyse der drei ausgewählten Filme sehen wird.

2.2. Transnationales Kino

Wenn man sich mit *transnationalem Kino* beschäftigt, sollte man zunächst klären, was man unter dem Begriff *Transnationalität* versteht. Wie Mette Hjort, eine Wissenschaftlerin aus dem Gebiet der Visual Studies, in ihrer Auseinandersetzung mit dem Thema feststellt, ist der Terminus in Verbindung mit Film und Kino oftmals geprägt von hoher Gebräuchlichkeit und geringer Konzeptualisierung, unter deren Schirm sich vielerlei Zugänge vereinen.¹³ Dies lässt bereits erahnen, dass es eine einheitliche Definition von *Transnationalität* nicht gibt bzw. gar nicht geben kann. Deshalb sollen an dieser Stelle, auch auf Grund des begrenzten Rahmens dieses Exposés, lediglich einige, für die Arbeit fruchtbare Aspekte des Begriffs beleuchtet werden.

¹³ Vgl. Mette Hjort, On the plurality of cinematic transnationalism. In: Nataša Āurovičová u.a. (Hg.), World cinemas, transnational perspectives (New York 2010), S. 12-13.

Hamid Naficy, ein iranischer Wissenschaftler aus dem Bereich der cultural studies, der im Zusammenhang mit diesem Thema immer wieder in der Literatur zu finden ist, beschreibt *transnational cinema* als Genre, das bisher bekannte geographische, nationale, kulturelle, cineastische und meta-cineastische Grenzen durchquert, was direkt auf den allgemeinen Begriff *Transnationalität* umgelegt werden kann. Daraus folgt ein ständiges Verhandeln der - in der globalisierten Welt stark verschwommenen - Grenzen zwischen Selbst und Anderem, weiblich und männlich, innen und außen, Heimatland und Gastland.¹⁴ Naficy konstatiert deshalb:

„This turns exile and transnationalism into a contentious state of syncretic impurity, intertextuality, even imperfection. [...] Finally, exile and transnationality are highly processual, discursive, and ambivalent.“¹⁵

Es handelt sich also auch in diesem Fall um einen Begriff der ‚in-between-ness‘, der sich nicht konkret verorten lässt, sondern in der Grenzüberschreitung, im Zwischen seine Existenz findet und deshalb in höchstem Grade dynamisch und ambivalent ist.

Aus diesem Grund schlägt Mette Hjort vor, *Transnationalität* mehr als skalares System zu verstehen, denn als fixes. Eine Filmproduktion ist demnach stark *transnational*, wenn sie auf mehreren Ebenen grenzüberschreitend wirkt. Produktion, Distribution, Rezeption, Handlung, das künstlerische Werk an sich – wenn alle oder die meisten dieser Elemente geographische, nationale, künstlerische und/oder kulturelle Linien überschreiten, dann gilt es als eine stark *transnationale* Produktion. Ist ein Film beispielsweise lediglich eine länderübergreifende Co-Produktion, wird aber nur in einem Land in den Kinos vorgeführt, spielt auch inhaltlich in demselben und wird ausschließlich von den ZuseherInnen und KritikerInnen eines Landes rezipiert, so handelt es sich um ein eher schwach *transnationales* Werk. In einem weiteren Schritt unterscheidet Hjort zwischen *marked* und *unmarked transnationality*. Von *Transnationalität* gekennzeichnet, also *marked*, ist ein Film demnach, wenn die Autoren (ProduzentInnen, RegisseurInnen, DrehbuchautorInnen, etc.) auf *transnationale* Elemente hinweisen bzw. den Film so gestalten, dass er zum Nachdenken über *Transnationalität* anregt.

¹⁴ Vgl. Hamid Naficy, Phobic Spaces and Liminal Panics. Independent Transnational Film Genre. In: Ella Shohat u.a. (Hg.), *Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media* (New Brunswick u.a. 2003), S. 203 u. 211.

¹⁵ Hamid Naficy, Phobic Spaces and Liminal Panics. Independent Transnational Film Genre. In: Ella Shohat u.a. (Hg.), *Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media* (New Brunswick u.a. 2003), S. 208.

Kommen *transnationale* Elemente im Film eher zufällig vor, so gilt dies als *unmarked transnationality*.¹⁶

2.3. Interkulturelles Kino

Als drittes und letztes Konzept soll an dieser Stelle das von der US-amerikanischen Medientheoretikerin Laura Marks entworfene *interkulturelle Kino* in diese Arbeit eingeführt werden. Was sie über das Filmschaffen von und für MigrantInnen in den USA, Kanada und zum Teil auch Großbritannien schreibt, kann problemlos auch auf Europa bzw. Österreich umgelegt werden.

Marks Grundannahme ist, dass die Kultur eines/einer Reisenden bzw. Migranten/MigrantIn mit ihm/ihr über nationale Grenzen hinweg wandert. Von dieser Idee ausgehend, versteht sie den Terminus *interkulturell* als dynamischen Prozess zwischen zumindest zwei verschiedenen Kulturen, der die Möglichkeit gegenseitiger Transformation impliziert.¹⁷ Obwohl es viele Begriffe mit ähnlicher bis synonyme Bedeutung gibt (multikulturell, transnational, postkolonial, hybrid), wählt Marks bewusst die Bezeichnung *interkulturell* für ihr Konzept und argumentiert dies folgendermaßen:

„However, the term avoids the problem of positing dominant culture as the invisible ground against which cultural minorities appear in relief. Instead it implies a dynamic relationship between a dominant ‚host‘ culture and a minority culture. Certainly the dominant in the cases I discuss is almost always the hegemonic, white, Euro-American culture. But the site of power is always sliding and its agents regrouping, and to discuss cinema as a relation between cultures makes room for a variety of ‚hosts‘, destinations, and sites of power.“¹⁸

Unter der ‚Gastgeberkultur‘, wie Marks es nennt, versteht sie also eine weiße, europäisch-amerikanische Schicht, die in den USA und Kanada, aber auch in Europa, Gesellschaft und Kino dominiert. Den Vorteil am Terminus *interkulturell* sieht sie darin, dass die Kulturen nicht in Abhebung voneinander betrachtet werden, sondern in einer Beziehung stehen und

¹⁶ Vgl. Mette Hjort, On the plurality of cinematic transnationalism. In: Nataša Āurovičová u.a. (Hg.), *World cinemas, transnational perspectives* (New York 2010), S. 13-14.

¹⁷ Vgl. Laura Marks, *The Skin of the Film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. (Durham u.a. 2000), S. 6-9.

¹⁸ Laura Marks, *The Skin of the Film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. (Durham u.a. 2000), S. 7.

sich dadurch Machtverhältnisse verschieben können. Selbstverständlich kann es aber auch zum *interkulturellen* Transfer zwischen zwei nicht-dominanten Kulturen kommen.¹⁹

Dennoch trägt auch der Terminus *interkulturelles Kino* kritische Elemente in sich. So gesteht sich Marks selbst ein, dass der Begriff einen Austausch der Kulturen suggeriert, der frei von politischen und emotionalen Aspekten ist, was in der Realität natürlich nie der Fall ist.²⁰ Wenn Menschen aufeinandertreffen, begegnen sich auch immer verschiedenste politische Gesinnungen, Identitäten, Ideen, etc., die miteinander kollidieren können.

Seit es Kino gibt, treffen im und rund um den Film verschiedene Kulturen und Identitäten aufeinander. Man könnte sogar noch einen Schritt weitergehen und behaupten, dass es seit Menschengedenken in der Geschichte immer wieder interkulturelle Kontakte zwischen unterschiedlichen Gruppen, Völkern, Nationen, etc. gegeben hat. Dennoch erlebt das Konzept des *interkulturellen Kinos* vor allem seit Mitte der 1980er bzw. der 1990er Jahre einen großen Aufschwung. Laura Marks führt dies auf verschiedene Faktoren zurück, darunter der Aufstieg des Konzepts des Multikulturalismus als ein intellektuelles und politisches Thema als Folge der wachsenden Globalisierung, die ebenfalls daraus resultierenden Möglichkeiten der länderübergreifenden Finanzierung von nicht-kommerziellen Filmen und eine immer größer werdende Konzeptualisierung des Gegenstands. Nicht zuletzt aus diesen Gründen sieht die Medientheoretikerin das *interkulturelle Kino* am besten Weg von einer Strömung zu einem Genre zu werden, das einen Korpus an immer mehr werdenden Werken umfasst, die gemeinsame Anliegen und Interessen bezüglich Form und Inhalt teilen.²¹

Die Einsatzgebiete des Konzepts des *interkulturellen Kinos* sind vielschichtig, Marks unterstreicht jedoch vor allem eine Funktion. Sie spricht in ihrer Auseinandersetzung zu diesem Thema über hegemoniale ‚cultural regimes of knowledge‘ und meint damit meist die bereits erwähnte, weiße europäisch-amerikanische Kultur, die durch ihre Dominanz in Europa und den USA, aber auch in anderen Teilen der Welt, oft bestimmt, was überhaupt als Wissen oder Kultur gilt. Genau hier setzt das Konzept des *interkulturellen Kinos* an, das sich als Form der Kommunikation versteht, die es zwei oder mehreren Kulturen erlaubt, durch das Medium Film, Hierarchien zu verschieben, sie hinter sich zu lassen und sich auf gleicher Ebene zu

¹⁹ Vgl. Laura Marks, *The Skin of the Film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses.* (Durham u.a. 2000), S. 7.

²⁰ Vgl. Laura Marks, *The Skin of the Film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses.* (Durham u.a. 2000), S. 7.

²¹ Vgl. Laura Marks, *The Skin of the Film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses.* (Durham u.a. 2000), S. 2.

begegnen. Es dekonstruiert also dominante Geschichtsschreibungen und schafft den Raum für alternative Erzählungen und Perspektiven und die Bedingungen, Geschichte neu zu schreiben.²²

2.4. Migration und Integration im österreichischen Spielfilm seit 1945

Nachdem nun ein kurzer Einblick in verschiedene theoretische Konzepte zum Thema Migration und Integration im Film gegeben wurde, bleibt eine Frage: Sind das deutsch-französische Konzept des *cinéma du métissage*, das von der US-amerikanischen Medientheoretikerin Laura Marks geprägte Konzept des *interkulturellen Kinos* und das sehr breit gefasste Konzept des *transnationalen Kinos* von Hamid Naficy auf die vergleichsweise kleine Filmlandschaft Österreich überhaupt anwendbar?

Um diese Frage zu beantworten, muss man einen Blick in die Filmgeschichte der Zweiten Republik werfen, die ohne Zweifel als turbulent zu bezeichnen ist. Die zunächst von schwierigen Produktionsbedingungen (Materialmangel, fehlende oder zerstörte Infrastruktur) und Absatzmöglichkeiten geprägten Nachkriegsjahre mündeten in einen regelrechten Film-Boom. Historisch-biographische Werke, k.u.k. – Kitsch, literarische Verfilmungen und vor allem der Heimatfilm bestimmten die österreichische Filmlandschaft in den späten 40er und 50er Jahren des 20. Jahrhunderts.²³ Kaum bis gar keine Produktionen beschäftigten sich mit der Bewältigung der direkten Vergangenheit und wenn doch, so wurde Österreich, gemäß der Moskauer Deklaration, als Opfer des Nationalsozialismus dargestellt. Vielmehr jedoch wurde das Habsburgerreich als Vorfahre der österreichischen Nation romantisiert und Bilder der ländlichen (Wachau, Alpen, etc.) Schönheit des Landes gezeigt.²⁴ Nicht umsonst betitelt Gertraud Steiner ihr Werk über den österreichischen Film von 1946-1966 aus dem Jahr 1987 „Die Heimat-Macher“.²⁵

Nach dem Aufleben des österreichischen Kinos folgte in den 1960er Jahren ein Einbruch, Robert von Dassanowsky nennt es „missed wave“. Während ProduzentInnen in der BRD auf staatliche Unterstützung bauen konnten, fehlte diese in Österreich nahezu gänzlich. So

²² Vgl. Laura Marks, *The Skin of the Film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses.* (Durham u.a. 2000), S. 5 u. 24.

²³ Vgl. Walter Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich* (Wien 1997), S. 214.

²⁴ Vgl. Robert von Dassanowsky, *Austrian cinema. A history* (Jefferson, NC 2005), S. 114-115.

²⁵ Gertraud Steiner, *Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966* (Wien 1987).

wurden deutsch-österreichische Co-Produktionen Gang und Gäbe und West-Deutschland beherrschte den deutschsprachigen Filmmarkt, weshalb auch österreichische Werke sich an den Interessen und Vorlieben des deutschen Publikums orientierten. Hinzu kamen globale Entwicklungen, wie das Aufkommen des Fernsehens und anderer Freizeitaktivitäten, die das Kino massiv bedrohten. 1966 wurden lediglich 18 österreichische Filme produziert, 1967 12 und 1968 gar nur mehr sieben, wovon sechs Co-Produktionen waren. Der österreichische Film war am Boden.²⁶ Dies war eine Entwicklung, die erst Ende der 70er Jahre und vor allem zu Beginn der 80er Jahre zu stoppen war. Den Wendepunkt stellte dabei das Filmförderungsgesetz von 1980 dar, das - nach Vorbild vieler anderer europäischer Länder - österreichische Filmprojekte staatlich subventionierte und somit jungen Regisseuren ermöglichte, ihre Werke zu verwirklichen. Dies belebte die österreichische Filmlandschaft nachhaltig und es beginnt, was viele als ‚Neuen österreichischen Film‘ bezeichnen.²⁷

Im Windschatten dieser neuen Strömung entsteht auch zum ersten Mal eine wirkliche Auseinandersetzung mit den Themen Migration und Integration, die bis dahin in österreichischen Produktionen kaum bis gar nicht behandelt worden sind und wenn, dann als Sidekick zur eigentlichen Handlung. Nun aber rücken Migration und Integration ins Zentrum einiger Werke. Von 1980 bis 2000 wurden 13 Filme gedreht, die sich mit Themen wie Fremdheit, Grenze, vor allem aber Migration und Integration beschäftigen. Von 2000 bis heute steigerte sich diese Zahl sogar noch einmal auf 22 Spielfilme.²⁸ Diese Erkenntnis stützt auch die *Medienservicestelle Neue ÖsterreicherInnen*, die, ebenfalls gestützt auf die *Austrian Film Commission*, von 2013 zehn Jahre zurück alle österreichischen Produktionen nach dem Themen Migration und Integration untersuchte und Folgendes feststellte:

„Von insgesamt 320 Filmen (davon 178 Dokumentarfilme und 142 Fiction) geht es in 22 Filmen (6,9 Prozent) in erster Linie um Migration und Integration. Dabei wurden unterschiedlichste Themen – von Asyl über Frauenhandel bis hin zum Ortstafelstreit in Kärnten – in 13 Dokus und neun Spielfilmen verarbeitet. Ungefähr zwölf weitere Dokumentar- und Spielfilme behandeln zwar ebenfalls migrationsspezifische Thematiken, jedoch nicht primär. [...] 36 Prozent der Regisseure von ‚Migrations-Filmen‘ haben Migrationshintergrund: Houchang Allahyari hat bei zwei Filmen Regie geführt (beide Ute Bock Filme). Die Mehrheit der neun RegisseurInnen (sieben) wurde selbst im Ausland

²⁶ Vgl. Robert von Dassanowsky, *Austrian cinema. A history* (Jefferson, NC 2005), S. 178-179 u. 192.

²⁷ Vgl. Robert von Dassanowsky, *Austrian cinema. A history* (Jefferson, NC 2005), S. 226.

²⁸ Vgl. *Austrian Film Commission*, *Austrian films (Wien 1981-2015)* und Elisabeth Büttner u.a., *Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart* (Salzburg u.a. 1997), S. 440 ff.

geboren, drei davon im Iran (Arman T. Riahi, Houchang Allahyari, Arash T. Riahi), zwei der neun RegisseurInnen haben türkischen Migrationshintergrund (Hüseyin Tabak und Kenan Kiliç).²⁹

Vergleicht man die österreichische Filmlandschaft mit anderen in Europa, so kann man also feststellen, dass die Auseinandersetzung mit den Themen Migration und Integration im österreichischen Film eine noch relativ junge Entwicklung ist, die ihre Anfänge in den 80er Jahren mit Filmen wie *Malambo* und *Tunnelkind* hat und in den 90er Jahren erste richtige Paradebeispiele liefert (*I love Vienna*, *Ilona&Kuri*, *Jugofilm*, *Nordrand*, *Suzie Washington*, etc.). Erstmals rücken dabei die Lebenswelten von MigrantInnen, Migrations- bzw. Grenzüberschreitungserfahrungen und der Alltag von MigrantInnen in den Fokus der Kameras und eröffnen eine neue, eine andere Perspektive auf die österreichische Gesellschaft. Seit den 2000er Jahren entstehen schließlich kontinuierlich österreichische Produktionen, die sich mit Migration und Integration beschäftigen. Die in dieser Arbeit analysierten Werke sind nur drei Beispiele aus einem kleinen Korpus an Filmen, der sich seit 2000 gebildet hat.

Denkt man an die ungarischen Flüchtlinge 1956/57, an den ‚Prager Frühling‘ 1968 oder an die MigrantInnen aus dem Ex-Jugoslawien in den 60er und 70er Jahren, so wird schnell klar, dass Migration und Integration in der Zweiten Republik stets Teil der Lebenswelt waren. Weshalb die Auseinandersetzung mit den Themen Migration und Integration in der österreichischen Filmlandschaft im europäischen Vergleich verhältnismäßig spät eingesetzt hat, ist monokausal wohl nicht zu erklären. Vielmehr ist es wohl eine Kombination aus verschiedenen, sehr unterschiedlichen Aspekten. Fakt ist jedenfalls, dass durch das Filmförderungsgesetz 1980 kleinere Produktionen von unbekannteren RegisseurInnen, die sich mit Randgruppen der Gesellschaft und deren Realitäten beschäftigen, überhaupt erst finanzier- und damit durchführbar wurden.

Nachdem nun ein kleiner Einblick in die österreichische Filmlandschaft der letzten Jahrzehnte gewährt wurde, bleibt die eingangs erwähnte Frage zu beantworten, ob die in diesem Kapitel genannten Konzepte über Migration und Integration im Film überhaupt bei den ausgewählten, österreichischen Werken anwendbar sind.

Wie bereits bekannt, stammen die drei Konzepte aus anderen Ländern mit divergierenden Filmlandschaften, die sich im 20. Und 21. Jahrhundert, jede für sich, auch individuell

²⁹ *Medienservicestelle Neue ÖsterreicherInnen*, http://medienservicestelle.at/migration_bewegt/2013/02/14/migration-im-osterreichischen-mainstream-film/ [25.10.2017].

entwickelt haben. Das *cinéma du métissage* hat seine Wurzeln in Frankreich und bezieht sich auf das Zusammen- und/oder Nebeneinanderleben von MigrantInnen aus den ehemaligen Kolonien und der europäisch-französischen Bevölkerung (siehe *cinéma beur, banlieue Film*). Laura Marks *Interkulturelles Kino* ist auf angloamerikanisches Filmschaffen in den traditionellen Einwanderungsländern USA und Kanada zugeschnitten und Hamid Naficy ist ein iranischer Wissenschaftler, der auf Filmschaffen im Exil bzw. in der Diaspora und postkoloniales Kino spezialisiert ist. Nichtsdestotrotz können alle drei Konzepte hilfreiche Perspektiven auf die ausgewählten Filme liefern. Migration und Integration sind Phänomene, die überall auf der Welt einen gemeinsamen Kern haben. Zwar sind die Gründe, Umstände und Ziele unterschiedlich, doch im Zentrum der beiden Prozesse stehen immer Menschen und deren Erlebnisse. Die Konzepte funktionieren dabei wie drei verschiedene Scheinwerfer, die helfen den Fokus gezielt auf einzelne Aspekte dieser sonst nahezu unüberblickbar großen Phänomene zu lenken. Das *cinéma du métissage* fragt nach den Formen des Lebens der MigrantInnen zwischen zwei Kulturen, also danach, wie ein Leben in der einen wie auch der anderen Kultur für MigrantInnen miteinander vereinbar sein kann. Das Konzept des *Interkulturellen Kinos* geht sogar noch einen Schritt weiter und legt den Fokus auf die Knotenpunkte, in denen zwei oder mehrere Kulturen bzw. Identitäten zusammenlaufen. Geht es im *cinéma du métissage* um das Alltägliche im Leben zwischen zwei Kulturen, so fokussiert sich das *Interkulturelle Kino* auf das Besondere, das erst aus mehreren Elementen verschiedener Kulturen und Identitäten entstehen kann. Das Konzept des *transnationalen Kinos* schließlich rückt die Erlebnisse und Erfahrungen von Grenzüberschreitungen ins Rampenlicht und eröffnet eine Dimension, die Blicke über jegliche Grenzen hinweg erlaubt. Somit stellen die drei genannten Konzepte, auch wenn sie prinzipiell aus anderen Ländern mit anderen Filmlandschaften stammen, Grundwerkzeug zur Verfügung, das auch bei der Bearbeitung der ausgewählten drei österreichischen Filme und darüber hinaus hilfreiche Ansätze bieten kann.

3. Über die Regisseure und Produktionsfirmen

3.1. Die Regisseure

Bevor man sich der Analyse der Filme widmet, ist es unabdingbar für eine solche, sich mit den zwei Regisseuren bzw. der Regisseurin, deren Gemeinsamkeiten und Unterschieden auseinanderzusetzen. Hüseyin Tabak, Umut Dag und Sudabeh Mortezaei haben vor allem eines gemeinsam – sie passen in das von Georg Seeßlen entworfene Konzept des *cinéma du métissage*, das *Kino der doppelten Kulturen*, da alle drei selbst Migrationshintergrund haben und Regisseure mit der Perspektive der zweiten bzw. dritten oder gar vierten Generation auf die Gesellschaft sind.³⁰ Hüseyin Tabak (*Deine Schönheit ist nichts wert*) ist Deutscher mit kurdisch-türkischen Wurzeln, wuchs in Nordrhein-Westfalen auf und studierte zunächst Volkswirtschaftslehre, bevor er ab 2003 bei zahlreichen Filmproduktionen kleinere Jobs übernahm, schließlich 2006 an der Filmakademie Wien aufgenommen wurde und dort Regie und Drehbuch bei Peter Patzak und Michael Haneke studierte.³¹ Ebenfalls dort lernte der in Wien geborene und aufgewachsene, kurdisch-stämmige Österreicher Umut Dag (*Kuma*) das Filmemachen. Auch er studierte mit Internationaler Entwicklung, Religionswissenschaften und Pädagogik zunächst etwas anderes und wirkte bei kleineren Werbefilmen und größeren Produktionen (z.B. Die Fälscher) mit, ehe er ebenso wie Hüseyin Tabak 2006 das Studium der Regie unter Peter Patzak und Michael Haneke begann.³² Die Wiener Filmakademie ist demnach das direkte Bindeglied zwischen den beiden Regisseuren, die im selben Jahrgang studierten, sich schätzen und gegenseitig unterstützen. Einen „positiven Konkurrenzkampf“ nennt Hüseyin Tabak ihre Beziehung in einem Interview im Jahr 2012.³³

Einen anderen Karriereweg beschritt, die in Deutschland geborene und in Teheran und Wien aufgewachsene iranisch-österreichische Regisseurin, Sudabeh Mortezaei (*Macondo*). Sie studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien und

³⁰ Vgl. Georg Seeßlen, Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: epd Film: mehr wissen, mehr sehen, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 25.

³¹ Vgl. Volker Behrens, Hüseyin Tabak – Deutsch-türkische Kinokarriere. In: Hamburger Abendblatt (Hamburg 08.06.2013), online unter <http://m.abendblatt.de/kultur-live/article116935791/Hueseyin-Tabak-Deutsch-tuerkische-Kinokarriere.html> [03.05.2017].

³² Vgl. Olivera Stajić, „Sie leben nur für den Schein“. In: DerStandard (Wien 24.04.2012), online unter <http://derstandard.at/1334796047954/Kuma---Die-Zweitfrau-Sie-leben-nur-fuer-den-Schein> [03.05.2017].

³³ Vgl. Karin Schiefer, Hüseyin Tabak über Deine Schönheit ist nichts wert. In: AustrianFilms.com (Wien 06. 2012), online unter http://www.austrianfilms.com/news/hueseyin_tabak_ueber_deine_schoenheit_ist_nichts_wert [03.05.2017].

anschließend an der University of California, Los Angeles (UCLA). An der Filmakademie Wien bewarb sie sich, im Gegensatz zu den anderen beiden Filmemachern, laut eigenen Angaben aus Unsicherheit, nie. 2007 wurde sie Mitgründerin einer eigenen Produktionsfirma, die den Namen ‚FreibeuterFilm trägt, für die sie seither als Regisseurin tätig ist.³⁴

Was verbindet nun diese drei Filmschaffenden miteinander und welche Bedeutung hat dies für diese Arbeit?

Bei Hüseyin Tabak und Umut Dag ähneln sich, wie bereits erwähnt, die beiden Bildungswege und auch Sudabeh Mortezaei hat mehrere Studien absolviert. Es handelt sich also bei allen drei KünstlerInnen um Personen, die ihr Handwerk eingehend gelernt, sogar studiert und demnach einen hohen Grad an Bildung erlangt haben. Ebenso realisieren alle drei u.a. sowohl Kurz-, als auch Spiel- und Dokumentarfilme, sowie zum Teil auch kleinere Werbefilme und decken damit ein großes Repertoire an filmischen Fertigkeiten ab, was sich in den Filmen sichtbar äußert. Beispielsweise trägt der Spielfilm *Macondo* viele dokumentarische Elemente in sich, während *Deine Schönheit ist nichts wert* mit poetischen Eigenschaften des Kunstfilms arbeitet.³⁵ Hüseyin Tabak, Umut Dag und Sudabeh Mortezaei führen bei ihren Werken, die im Zuge dieser Arbeit analysiert werden, nicht nur Regie, sondern zeichnen auch für das Drehbuch verantwortlich, was eine weitere gemeinsame Ebene darstellt, auf der sich die drei Filmschaffenden begegnen.

Wie bereits zu Beginn erwähnt, ist es jedoch vor allem ihre Zugehörigkeit zur *métissage*-Kultur, zum Leben zwischen den Kulturen, die die Perspektiven und Werke der Regisseure/Regisseurin interessant für diese Arbeit macht. Alle drei sind Angehörige der zweiten bzw. dritten Generation von ImmigrantInnen, haben persönliche, positive und negative Erfahrungen mit den Themen Migration und Integration gemacht, die auch ihr Filmschaffen beeinflussen. Auch wenn sie nie die Hauptsujets der Filme sind, so ist den Werken doch immer ein Diskurs über Migration, Integration und Heimat eingeschrieben.

³⁴ Vgl. Miriam *Frühstück*, Blick über den Tellerrand. In: thegap.at (Wien 24.10.2014), online unter <https://thegap.at/blick-ueber-den-tellerrand/> [03.05.2017].

³⁵ Vgl. Miriam *Frühstück*, Blick über den Tellerrand. In: thegap.at (Wien 24.10.2014), online unter <https://thegap.at/blick-ueber-den-tellerrand/> [03.05.2017] UND Karin *Schiefer*, Hüseyin Tabak über Deine Schönheit ist nichts wert. In: AustrianFilms.com (Wien 06. 2012), online unter http://www.austrianfilms.com/news/hueseyin_tabak_ueber_deine_schoenheit_ist_nichts_wert [03.05.2017].

3.2. Die Produktionsfirmen

3.2.1. WEGA-Film

Das Unternehmen WEGA-Film, das für die Produktion von *Kuma* verantwortlich zeichnet, wurde 1980 von Veit Heiduschka, einem Germanisten, Theaterwissenschaftler und gelernten Einzelhandels- und Industriekaufmann, der auch ein abgeschlossenes Studium in Psychologie und Philosophie hat, gegründet und hat seinen Sitz in Wien. Die Produktionsfirma ist spezialisiert auf Spielfilme, sowie Dokumentarfilme für Kino und Fernsehen. Außerdem besteht eine Zusammenarbeit mit Michael Haneke, von dem mittlerweile 12 Werke u.a. von WEGA-Film produziert wurden.³⁶

Für die Produktion von *Kuma* ist der Produzent Michael Katz verantwortlich. Der Regisseur Umut Dag sagt über ihn in einem Interview:

„Es ist meinem Produzenten Michael Katz von der WEGA Film zu verdanken, dass ich hier sitze. Er hat an mich geglaubt wie kein anderer. Er ist mit Herzblut bis zur vollkommenen Selbstaufgabe bei einem Projekt dabei. Er hat – vor allem, nachdem der Wiener Filmfonds die Förderung abgelehnt hat – alles getan, damit ‚Kuma‘ zustande kommt.“³⁷

Auf Grund der fehlenden Finanzierung des Projekts ist WEGA-Film in Person von Michael Katz also mitverantwortlich, dass das Werk überhaupt produziert werden konnte.

3.2.2. Dor-Film

Die Produzenten Milan Dor und Danny Krausz gründeten 1988 die Dor-Filmproduktionsfirma. Dor-Film produziert Spielfilme für Kino und Fernsehen und verfolgt die selbst auferlegte Idee, jungen Regisseuren die Chance zu geben, ihre Erstlingswerke zu realisieren. Die Produktion von *Deine Schönheit ist nichts wert* übernahmen Danny Krausz,

³⁶ Vgl. <http://www.wega-film.at/> [16.06.2017].

³⁷ Susanne Lintl, *Kuma: Über Frauen einer türkischen Familie*. Von den Frauen einer türkischen Familie erzählt Umut Dag in seinem Film "Kuma". Ein Blick in eine für viele fremde Welt. In: Kurier online (Wien 01.05.2012), online unter <https://kurier.at/kultur/kuma-ueber-frauen-einer-tuerkischen-familie/785.986> [16.06.2017].

Kurt Stocker, Milan Dor und Hüseyin Tabak selbst.³⁸ Über die Zusammenarbeit mit der Firma, die Ableger in München und Köln hat, sagt Hüseyin Tabak:

„Wir hatten das Glück, dass die Dor-Film das Projekt als Produktionsfirma übernahm und wir haben noch sechs Tage nachgedreht. Das führte aber zu rechtlichen Schwierigkeiten, weil wir als Studenten auf der Akademie keine Filme machen dürfen, die später im Kino kommerziell ausgewertet werden. Der Grund ist, dass wir das Team nicht nach Kollektivvertrag bezahlen können und somit eine Wettbewerbsverzerrung gegenüber „normalen“ Filmen eintritt. Daher habe ich die Rechte des Archivmaterials vom Kurzfilm an die Dor-Film abgegeben und sie haben – juristisch korrekt gesprochen – mit diesem Material den Kinofilm zusammengestellt.“³⁹

Auch in diesem Fall glänzt also eine Produktionsfirma als Retter in der finanziellen Not eines jungen Regisseurs.

3.2.3. Freibeuter Film

Die jüngste der Produktionsfirmen der drei ausgewählten Werke wurde 2007 von dem Produzenten Oliver Neumann, den Regisseuren Sudabeh Mortezaei und Sebastian Meise und der Produktionsleiterin Sabine Moser gegründet und hat ihren Sitz ebenfalls in Wien. Freibeuter Film unterstützt Spiel- und Dokumentarfilme in - laut Eigendefinition - „kreativer Atmosphäre“. Die Regisseure und ihre Geschichten sollen im Vordergrund stehen.⁴⁰ Die Mitbegründerin und Regisseurin von *Macondo* sagt über ihre Produktionsfirma:

„Es war vor allem der Wunsch, mit Leuten zusammenzuarbeiten, die man mag und künstlerisch schätzt, in einer vertrauensvollen Atmosphäre. Das war der erste Impuls. Wie das dann im Detail funktionierte, musste sich erst noch entwickeln. Ich habe inzwischen nichts mehr mit dem Produktionsbereich zu tun – das macht Oliver zusammen mit Sabine Moser und es werden ja noch viele andere Filme produziert als meine. Für mich ist es wichtig, in einem Umfeld zu arbeiten, wo ich weiß, die Produktionsfirma stärkt mir den Rücken und

³⁸ Vgl. <http://www.dor-film.com/home> [16.06.2017].

³⁹ Karin Schiefer, Hüseyin Tabak über Deine Schönheit ist nichts wert. In: AustrianFilms.com (Wien 06. 2012), online unter http://www.austrianfilms.com/news/hueseysin_tabak_ueber_deine_schoenheit_ist_nichts_wert [16.06.2017].

⁴⁰ Vgl. <http://freibeuterfilm.com/> [16.06.2017].

schafft für mich den Freiraum, den ich brauche, um meine Vision zu realisieren. Insofern bin ich bei Freibeuter Film wunderbar aufgehoben.“⁴¹

4. Die Filme

Im nächsten Schritt sollen nun die drei ausgewählten Filme kurz präsentiert werden. Die inhaltliche Zusammenfassung soll lediglich einen Überblick über Handlung und handelnde Figuren bieten und stellt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

4.1. Kuma

Ausgangspunkt der Handlung in *Kuma* ist die Hochzeit zwischen der jungen Türkin Ayse und Hasan, dem Sohn einer türkischen Familie aus Wien in dem Heimatdorf der Braut in Anatolien. Diese entpuppt sich jedoch bereits in der nächsten Sequenz als falsches Schauspiel, da, zurück in Wien, nicht wie erwartet der Bräutigam die Hochzeitsnacht mit Ayse verbringt, sondern der Vater der Familie, Mustafa. Drahtzieherin dieser Maskerade ist die Mutter der Familie, Fatma, die an Krebs erkrankt ist und - im Falle ihres Ablebens - um das Wohl ihres Mannes und ihrer teils bereits erwachsenen, teils noch minderjährigen Kinder bangt. Aus diesem Grund nimmt sie Ayse als *Kuma*, zu Deutsch ‚Zweitfrau‘, für ihren Mann Mustafa in der Familie auf und führt sie in den Alltag einer Hausfrau und Mutter ein. Obwohl die beiden älteren Töchter gegen den Familienzuwachs rebellieren, scheint es zunächst, als würde die Matriarchin ihren Willen bekommen. Ayse empfängt sogar ein Kind von Mustafa. Der Wendepunkt des Filmes hält ein weiteres Mal eine Überraschung für den Zuseher parat. Die Mutter Fatma wird schließlich operiert und die gesamte Familie bangt im Wartezimmer. In der darauffolgenden Sequenz wird ein muslimisches Begräbnis in der Türkei gezeigt, nur dass es nicht die Matriarchin ist, die begraben wird, sondern ihr überraschend verstorbener Mann Mustafa. Es sind nun also zwei Frauen Witwen und sofort entbrennt eine Diskussion über das Weiterleben der Familie und den Verbleib von Ayse. Fatma setzt den Verbleib der ihr lieb gewordenen *Kuma* schließlich durch und zur Kompensation des finanziellen Lochs, das

⁴¹ Miriam *Frühstück*, Blick über den Tellerrand. In: thegap.at (Wien 24.10.2014), online unter <https://thegap.at/blick-ueber-den-tellerrand/> [16.06.2017].

Mustafas Tod in die Familienkassa reißt, sucht sich die junge Türkin einen Job in einem türkischen Lebensmittelgeschäft in Wien. Nachdem sie sich nach und nach in ihren Scheinehemann Hasan verliebt, dieser ihr jedoch seine Homosexualität beichtet, wendet sie sich ihrem Arbeitskollegen Osman zu, mit dem sie eine Liebesbeziehung eingeht. Ayse, die mittlerweile für die beiden jüngsten Kinder der Familie eine Mutterfigur geworden ist, und auch die zunächst kritische, ältere Schwester der beiden, Nurcan, mehr und mehr für sich gewinnt, beginnt Deutsch zu lernen, sich zu schminken und sich durch ihre außereheliche Affäre am Arbeitsplatz von der Matriarchin Fatma zu entfremden. Die nun in der *métissage*-Kultur angekommene Figur Ayse steuert damit auf eine Katastrophe zu. Da Fatma etwas vergessen hat, möchte sie noch einmal zum bereits geschlossenen Geschäft umkehren, in dem Ayse und Osman gerade Geschlechtsverkehr haben. Sie ertappt die beiden und zerrt die junge Türkin an den Haaren durch die Straßen Wiens in die Wohnung, wo sie sie schwer körperlich misshandelt. Die beiden älteren Töchter Kezvan und Nurcan können sie schließlich zurückhalten und damit Schlimmeres verhindern, doch der Bruch in der Familie ist damit vollzogen. Am Ende des Films übernimmt die junge *métissage*-Generation das Ruder in der Familie, indem Hasan seine Mutter überstimmt und beschließt, dass Ayse bleibt und nicht verstoßen wird, wie Fatma fordert. Die letzte Szene des Films lässt offen, ob Fatma sich von den anderen Figuren abgrenzt oder wieder am Familienleben teilnimmt.

4.2. *Deine Schönheit ist nichts wert*

Veysel, der Sohn einer Türkin und eines Kurden, lebt mit seinen Eltern und seinem älteren Bruder Mazlum in Wien. Aus der Türkei vor den Repressalien, die einen ehemaligen kurdischen Kämpfer, der sein Vater ist, dort erwarten, geflüchtet, versucht die Familie in Österreich Fuß zu fassen und steht dabei vor erheblichen Schwierigkeiten. Sein Bruder Mazlum lebt nicht zuhause beim Rest der Familie, da er sich vom Vater um seine Heimat gebracht fühlt. Dies ist auch einer der Gründe, aus dem seine Eltern oft streiten. Niemand in Veysels Familie spricht oder versteht gut Deutsch, was auch der Grund ist, wieso der Protagonist schlecht in der Schule ist und in eine Prügelei verwickelt wird. Veysel ist in Ana, eine Schulkollegin aus seiner Klasse, verliebt, mit der er jedoch noch nie ein Wort gesprochen hat und die nichts von seiner Zuneigung weiß. Um aus all diesen Problemen auszubrechen,

entflieht der Junge oft in Traumsequenzen, in denen er die Zuneigung Anas und die Anerkennung seiner MitschülerInnen und Lehrerin imaginiert.

Als Veysel in der Schule als Aufgabe bekommt, ein Gedicht zu lernen, wählt er einen Text von Aşık Veysel, einem kurdischen Dichter und Sänger, dessen Werke ihn bereits sein gesamtes Leben lang begleiten. Um den Text vom Türkischen ins Deutsche zu übersetzen freundet sich Veysel mit seinem Nachbarn an, einem Türken, der sowohl Deutsch als auch Türkisch beherrscht. Zunächst sträubt er sich dem Jungen zu helfen, entschließt sich jedoch schlussendlich, ihm den Text zu übersetzen. Diese Bekanntschaft und die Mühen das Gedicht auf Deutsch zu lernen scheinen einen Wendepunkt in der Geschichte darzustellen. Tag und Nacht lernt Veysel sein Gedicht und die Bindung zwischen seinem Nachbarn und ihm wird dabei immer stärker.

Dieser Aufschwung in Veysels Leben wird unterbrochen von der Verhaftung seines Bruders wegen Drogenbesitzes. Mazlum muss ins Gefängnis und der Familie wird von der Sozialarbeiterin mitgeteilt, dass eine Abschiebung im Raum steht. Dafür scheint es für Veysel in der Liebe gut zu laufen. Bei der Heimfahrt von der Schule setzt er sich in der Straßenbahn zu Ana und die beiden kommen ins Gespräch. Als sie bei ihrer Haltestelle angekommen sind, bittet Ana ihn sitzen zu bleiben und die beiden verbringen einen Nachmittag in der Straßenbahn. Veysel zeigt ihr die Übersetzung seines Gedichtes und sie bittet ihn, es für sie am nächsten Tag in der Schule vorzutragen. Das Glück Veysels scheint perfekt. Als sie abends schließlich heimkehren, wird Ana bereits von ihren Eltern im Hof des Wohnblocks, in dem der Protagonist und sein Schwarm wohnen, erwartet. Auch Veysels Eltern warten zuhause besorgt auf ihren Sohn, da sie bereits befürchtet haben, er hätte sie genauso verlassen wie sein Bruder. In der darauffolgenden Nacht kommt es schließlich zur Katastrophe. Veysel wird von seinem Nachbarn und seinen Eltern geweckt und nach unten in den Hof begleitet, wo sich gerade dramatische Szenen abspielen. Anas Familie wird von Fremdenpolizei abgeschoben. Als sie in den Bus steigt, läuft Veysel in sein Zimmer, um das Gedicht für sie zu holen und folgt anschließend dem bereits abgefahrenen Bus durch die Straßen Wiens. In einer abschließenden Traumsequenz stellt sich Veysel vor, wie er Ana aus dem Bus holt und mit ihr Hand in Hand davonschlendert. Es bleibt dies nur ein Wunsch, wie man in der letzten Einstellung des Films sieht, in der Veysel alleine zurück zu seinem Wohnblock geht.

4.3. Macondo

Der Film von Sudابه Mortezaei spielt in der Flüchtlingssiedlung in Simmering, die dem Werk seinen Namen gibt. Dort, etwas abgeschieden von der restlichen Gesellschaft Österreichs, wohnen Ramasan, seine Mutter Aminat und seine beiden Schwestern in einer kleinen Wohnung. Der junge Protagonist muss bereits viel Verantwortung tragen. Er holt die Schwestern aus dem Kindergarten ab und beaufsichtigt sie, erledigt Einkäufe und unterstützt seine Mutter auch sonst bei Amtswegen und Behördengängen, da er als Einziger seiner Familie gut Deutsch beherrscht. Ramasans Vater ist als tschetschenischer Kämpfer im Krieg gegen Russland gefallen, wofür die Familie jedoch keine Beweise hat, was wiederum das Asylverfahren gefährdet. Nicht zuletzt deshalb schlüpft er in die Rolle des Vaters und Mannes. Mit seinen Freunden aus der Flüchtlingssiedlung erkundet Ramasan oft die Siedlung und ihre Umgebung.

Als eines Tages Isa, der sich als ehemaliger Freund und Kriegskamerad seines Vaters zu erkennen gibt, in der Flüchtlingssiedlung auftaucht, erschüttert dies die Welt des Jungen. Einerseits wünscht er sich eine Vaterfigur, andererseits scheint der Unbekannte in die Familie einzudringen, indem er sich Aminat annähert und Ramasan fühlt sich verpflichtet die Ehre seines toten Vaters zu verteidigen. Was entsteht, ist eine ambivalente Beziehung zu dem neuen Mann in seinem Leben, der ihn fasziniert und gleichzeitig die Loyalität zu seinem Vater auf eine harte Probe stellt.

Der emotional destabilisierte Ramasan ist auch an zwei Delikten beteiligt. Seine Freunde und er wollen in eine ‚Baustelle für Kinder‘, in der Baumaschinen auf gesichertem Gelände ausprobiert werden können, einbrechen, da sie sich den Eintritt nicht leisten können. Für dieses Vorhaben kauft Ramasan ein Brecheisen in einem Baumarkt und versteckt es in der Schultasche einer seiner Schwestern. Er wird jedoch im Laden noch ertappt. Ein Sozialarbeiter weist die Familie danach darauf hin, dass dieses Verhalten nicht förderlich ist für einen positiven Asylbescheid. Der Einbruch findet trotzdem im Schutz der Nacht statt und endet mit einer Flucht vor dem Besitzer, der den Jungen am nächsten Tag in Begleitung der Polizei in der Flüchtlingssiedlung sucht und auch findet. Als Isa ihm zu Hilfe kommen will, schwärzt Ramasan ihn bei der Polizei an und erklärt, dass Isa die Kinder zum Stehlen und Einbrechen zwingen würde. Die Beamten nehmen Isa mit und Ramasan bedauert seine Handlung. Der Film endet mit der Rückkehr Isas in die Flüchtlingssiedlung. Mit einer

angedeuteten erneuten zarten Annäherung der beiden lässt die Regisseurin ihr Werk ausklingen und den Zuseher selbst überlegen, wie es wohl weitergehen könnte.

5. Das Thema Heimat

5.1. Heim, Heimatland, Heimat

„Place is a segment of space that people imbue with special meaning and value. It may refer to a country, a region, a town, a village, a particular street, a specific house, or a special nook in a house. It refers not only to a physical entity, however, but also to our relations to it and to our social relations within it. Most of us take for granted our place in the world and come face-to-face with it only when we are threatened with displacement. Thus, placement is tied to its opposite, displacement. Home is bound to horizons of reach and homeland to exile.“⁴²

Dieses Zitat von Hamid Naficy soll am Beginn dieses Kapitels stehen, da es einen idealen Einstieg in das Thema *Heimatkonzepte* liefert. Er definiert *Orte* als spezifische Teile der abstrakteren und größeren Einheit *Raum*, die von Menschen durch Beziehungen zu diesen und sozialen Beziehungen, die dort stattfinden mit Bedeutung aufgeladen werden. Dieser Beschreibung von *Orten* wohnt eine gewisse Subjektivität und Ambivalenz inne, die Beate Mitscherlich auch als Dimensionen von *Heimat* erkennt. Der Mensch steht immer in einem subjektiven Verhältnis zu seiner Umwelt. Welche Elemente als heimatlich bewertet werden oder eben nicht, ist deshalb stets subjektiv und kann von Person zu Person stark variieren. Derselbe Ort und dasselbe soziale Gefüge können für eine/n Einzelne/n oder eine ganze Gruppe *Heimat* sein und für eine/n andere/n bzw. eine andere Gruppe nicht. Weiters trägt *Heimat* laut Mitscherlich weder ausschließlich positive, noch allein negative Aspekte in sich. Jeder Ort, jedes Umfeld besteht aus Komponenten, die angenehm sind und welchen, die als störend oder gar bedrohlich erlebt werden. Überwiegt die Erfüllung der persönlichen Wünsche und des Verlangens, so werden negative Punkte ausgeblendet, verdrängt oder zum Teil auch integriert in die Bedeutung von *Heimat*. Aus der Ambivalenz folgt also ein stetiger Prozess des mit sich selbst Verhandeln und Abwägens von Bedürfnissen und deren

⁴² Hamid Naficy, *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton, NJ 2001), S.152.

Realisierungsmöglichkeiten und eine damit verbundene Bewertung des Umfelds. Über die Ambivalenz des *Heimatbegriffs* wird in den folgenden Kapiteln noch tiefergehend zu diskutieren sein.⁴³

Zusätzlich zu *Subjektivität* und *Ambivalenz* führt Beate Mitzscherlich die Dimension der *Funktionalität* ein. Während die ersten beiden Dimensionen an subjektiven inneren Maßstäben gemessen werden, beinhaltet letztere einen sozialen Aspekt, wie Mitzscherlich sehr einfach verständlich formuliert:

„Es geht also darum, wie sich ein Mensch mit seiner subjektiven Heimatauffassung in einem sozialen System plaziert [sic!]. Beispielsweise paßt [sic!] eine bäuerlich-archaische Heimatdefinition wenig in eine hochindustrialisierte Konsum-Gesellschaft, die auf Flexibilität und Mobilität gerichtet ist, selbst wenn sie subjektiv Sinn macht.“⁴⁴

Diese Dimension beschäftigt sich also damit, inwieweit die persönliche Definition von *Heimat* des/der Einzelnen mit seinem/ihrem sozialen Umfeld kompatibel ist, also wie *funktional* sie ist. Je nachdem, wie gut oder schlecht die äußere soziale Realität mit der inneren Konzeption von *Heimat* zusammenwirkt, fühlt sich das Individuum in seinem Umfeld wohl oder unwohl. Im zweiten Fall wird es meist, früher oder später, entweder zu einer Anpassung des individuellen *Heimatbegriffs* oder zu einer Veränderung des Umfelds kommen. Die drei Dimensionen von *Heimat* nach Mitzscherlich haben selbstverständlich fließende Übergänge und können nie gänzlich voneinander getrennt betrachtet werden.⁴⁵

Der iranische Wissenschaftler aus dem Bereich der Cultural Studies Naficy unterscheidet drei Begriffe voneinander: *house*, *homeland* und *home*. Der Terminus *house* fällt inhaltlich mit dem Deutschen Wort *Heim* zusammen und meint den materiellen Ort, an dem eine oder mehrere Personen leben und gewisse Rechte über Eigentum und Besitz ausüben.⁴⁶ Es sind dies die sogenannten ‚eigenen vier Wände‘.

⁴³ Vgl. Beate Mitzscherlich, „Heimat ist etwas, was ich mache“. Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozeß von Beheimatung (Pfaffenweiler 1997), S. 44-47.

⁴⁴ Beate Mitzscherlich, „Heimat ist etwas, was ich mache“. Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozeß von Beheimatung (Pfaffenweiler 1997), S. 46-47.

⁴⁵ Vgl. Beate Mitzscherlich, „Heimat ist etwas, was ich mache“. Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozeß von Beheimatung (Pfaffenweiler 1997), S. 44-47.

⁴⁶ Vgl. Hamid Naficy, Framing Exile. From Homeland to Homepage. In: Hamid Naficy (Hg.), Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the politics of place (New York, NY 1999), S. 5-6.

Homeland ist für den iranischen Wissenschaftler ein abstrakter, mythischer und schwer umstrittener Begriff, der auf Deutsch mit *Heimatland* zu übersetzen ist.⁴⁷ *Heimatland* kann ein Nationalstaat, eine Region, ein - staatliche Grenzen überschreitendes - Gebiet, etc. sein.

Folgt man den Ausführungen von Hamid Naficy und Beate Mitzscherlich, so kann man feststellen, dass das *Heim* und das *Heimatland*, egal, wie sie exakt definiert werden, immer *Orte* sind, ein Umstand, der auf den dritten von Naficy eingeführten Begriff nicht in allen Fällen zutrifft. Was dieser nämlich als *home* bezeichnet, kennt man im deutschen Sprachgebrauch als *Heimat*. Diese kann zwar mit den Vorstellungen von *Heim* und/oder *Heimatland* zusammenfallen, muss sie jedoch nicht. Naficy meint dazu:

„*Home* is anyplace; it is temporary and it is moveable; it can be built, rebuilt, and carried in memory and by acts of imagination.“⁴⁸

Heimat ist also ein Sonderfall, der nicht zwingend an physische Örtlichkeiten gebunden ist und in höchstem Maße subjektiv, ambivalent und abstrakt definiert werden kann. Naficy sieht alle drei von ihm benannten Begriffe in der Krise, da es auf der Welt so viele Menschen wie noch nie gibt, die, aus verschiedensten Gründen, nicht in ihrem *Heimatland* leben können oder wollen. Andere wiederum sind heimatlos in ihren Ursprungsländern und wieder andere machen ihr *Heim* zu einer Festung, da sie fürchten, was auf der anderen Seite der Haustüre wartet.⁴⁹ Trotz - oder gerade weil - diese Begriffe in der Krise sind, ist es immanent, sie neu zu beleben, ihnen Bedeutung zu geben und genau dies versuchen die Regisseure der ausgewählten Filme - oder wie Georg Seeßlen es formuliert:

„Denn natürlich sind Métissage-Filme nichts anderes als Heimatfilme, und hinter der Anteilnahme an individuellen Geschichten und der notwendigen Kritik an den herrschenden Verhältnissen liegt, bewusst oder unbewusst, eine Konstruktion der Vorstellung von Heimat.“⁵⁰

⁴⁷ Vgl. Hamid Naficy, Framing Exile. From Homeland to Homepage. In: Hamid Naficy (Hg.), Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the politics of place (New York, NY 1999), S. 6.

⁴⁸ Hamid Naficy, Framing Exile. From Homeland to Homepage. In: Hamid Naficy (Hg.), Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the politics of place (New York, NY 1999), S. 6.

⁴⁹ Vgl. Hamid Naficy, Framing Exile. From Homeland to Homepage. In: Hamid Naficy (Hg.), Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the politics of place (New York, NY 1999), S. 6.

⁵⁰ Georg Seeßlen, Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: epd Film: mehr wissen, mehr sehen, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 27.

5.2. Heimat aus psychoanalytischer Perspektive

In seinem Essay „Das Unheimliche“ beschäftigt sich Sigmund Freud 1919 mit dem Phänomen der Ambivalenz der Begriffe *heimlich* und *unheimlich*. Im Zuge dieser Auseinandersetzung stellt er fest:

„[...] denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß [sic!] der Verdrängung entfremdet worden ist.“⁵¹

Demnach sind das *Heimliche* bzw. *Heimische* und sein Gegenteil - das *Unheimliche* - stets untrennbar miteinander verbunden. Es ist der psychologische Prozess der Verdrängung, der das ursprünglich Vertraute, eben das *Heimliche* bei seiner Wiederkehr ins Bewusstsein zum *Unheimlichen* werden lässt. Diese Erkenntnis Freuds eröffnet verschiedene Perspektiven auf den Begriff *Heimat*, die für diese Arbeit als Grundlage dienen und in den folgenden Kapiteln erörtert werden.

5.2.1. Heimat als Verlusterfahrung

„Es kommt oft vor, daß [sic!] neurotische Männer erklären, das weibliche Genitale sei ihnen etwas Unheimliches. Dieses Unheimliche ist aber der Eingang zur alten Heimat des Menschenkinds, zur Örtlichkeit, in der jeder einmal und zuerst gewohnt hat. ‚Liebe ist Heimweh‘, behauptet ein Scherzwort, und wenn der Träumer von einer Örtlichkeit oder Landschaft noch im Traume denkt: Das ist mir bekannt, da war ich schon einmal, so darf die Deutung dafür das Genitale oder den Leib der Mutter einsetzen. Das Unheimliche ist also auch in diesem Fall das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe *un* an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung.“⁵²

Sigmund Freud erkennt *Heimat* also als Verlusterfahrung, die dem frühkindlichen Verlust des Mutterleibs als Heimstätte korrespondiert. Empfindet das Baby im Bauch der Mutter absolute

⁵¹ Sigmund Freud, Das Unheimliche. In: Anna Freud (Hg.), Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet. 12. Band. Werke aus den Jahren 1917-1920 (London 1947), S. 253.

⁵² Sigmund Freud, Das Unheimliche. In: Anna Freud (Hg.), Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet. 12. Band. Werke aus den Jahren 1917-1920 (London 1947), S. 257-258.

Sicherheit und Geborgenheit, so stellt die Geburt die Zerstörung dieses Zustands dar. Plötzlich gibt es ein *Innen* - die so geliebte und idealisierte *Heimat* in der Mutter, die durch ihren Verlust jedoch nun auch mit dem Gefühl des Schmerzes aufgeladen ist - und ein *Außen* – die Welt, in die man geboren wurde.⁵³

Wenn *Heimat* also eine Verlusterfahrung ist, dann sind MigrantInnen die menschengewordenen Symbole derselben. Durch den Verlust ihrer *Heimat* erinnern sie an den, durch den Prozess der Verdrängung in das Unbewusste gebannte, eigenen Verlust der *Heimstätte*, den jeder Mensch bei seiner Geburt durchleben muss. Betrachtet man MigrantInnen im Licht dieser psychoanalytischen Perspektive, erklärt dies auch, wieso MigrantInnen den Gesellschaften verschiedenster Staaten in Europa und der gesamten Welt regelrecht *unheimlich* sind.

Wie Julia Kristeva in ihrem Werk ‚Fremde sind wir uns selbst‘ darstellt, entsteht Angst nicht aus dem *Neuen* oder *Fremden*, sondern aus dem Altbekanntem, wenn es kritisch hinterfragt werden muss. Wer sich also gegen das *Fremde* wehrt, versucht sich in Wahrheit dem eigenen Unbewussten zu entziehen.⁵⁴ MigrantInnen zwingen durch ihre Ankunft zur Auseinandersetzung mit verschiedenen verdrängten Krisen des *Eigenen*. So zeigen sie u.a. auch Probleme und Schwächen des politischen und gesellschaftlichen Systems eines Staates oder einer gesamten Staatengemeinschaft auf. Bestes Beispiel dafür sind die Jahre 2015 und folgende, in denen über eine Million Menschen in der Europäischen Union Asyl beantragten, was schwerwiegende Richtungsstreits innerhalb des Staatenbündnisses über die Verteilung der Flüchtlinge und den allgemeinen Umgang mit der Situation hervorgerufen hat. Außerdem erinnern MigrantInnen an Probleme, die bereits verdrängt worden sind. Der Krieg in Syrien tobt seit 2011, verlor jedoch zwischendurch das Interesse der westlichen Welt, bis sich eben hunderttausende Menschen auf den Weg machten, um vor den Verhältnissen zu fliehen. Erst als die ersten MigrantInnen in Europa ankamen, wurde der Rest der Welt an die bereits verdrängten Verhältnisse in Syrien erinnert. Als nicht zu übersehende Symbole des Verdrängten riefen sie einen Konflikt in Erinnerung, der über Jahre hinweg von einigen europäischen Staaten, Russland, den USA und einer Handvoll anderer Länder der Welt befeuert wurde. Solange diese Verhältnisse weit genug entfernt waren, konnten sie verdrängt und somit ertragen werden. Doch nun standen die direkt Betroffenen mitten in Europa und stellten vieles in den europäischen Demokratien in Frage. Als Reaktion auf den Auftritt des

⁵³ Vgl. Maria Göritzer-Schwaighofer, *Heimat. Versuch einer psychoanalytischen Annäherung* (Wien 2009), S. 6-11, online unter:

http://www.psychoanalyse.or.at/files/dokumente/heimat_probenvortrag_2009_maria_goeritzer-schwaighofer.pdf [14.12.2017].

⁵⁴ Vgl. Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst* (Frankfurt am Main 1995), S. 208-209.

Verdrängten erfuhren rechtspopulistische Parteien, die die bestehende Angst schürten und sich gleichzeitig als Bewahrer der *Heimat* darstellten, großen Zulauf und schafften es zunehmend in die Regierungen europäischer Staaten.

Sie machen sich dabei zunutze, dass sich *Heimat* durch Krisen neu produziert. Der Mensch ist ab der Geburt dem Verlust des *Eigenen* ständig ausgesetzt und die Angst davor existiert stets unbewusst ohne das *Fremde*. Es sind also nicht die MigrantInnen, die Angst erzeugen, sondern die verdrängten Elemente des *Eigenen*, an die MigrantInnen bloß erinnern.⁵⁵

5.3. Darstellungsformen von Heimat in den Filmen

5.3.1. Unheimliche Orte der Heimat

„Unheimliche Subjekte bringen unheimliche Orte hervor. Der flächenmäßig größte unheimliche Ort unserer Zeit ist längst das Mittelmeer, das zum nassen Grab tausender Menschen geworden ist, deren Körper wöchentlich an die Küsten geschwemmt werden.“⁵⁶

In dem Auszug aus Florian Lehmanns Essay finden wir eine Transformation des Alltäglichen in Unheimliches.⁵⁷ Es sind jedoch nicht die MigrantInnen selbst, die das an sich vertraute Mittelmeer unheimlich machen, sondern ihre toten Körper, die an Land geschwemmt werden und schmerzlich an das erinnern, was am anderen Ufer passiert, während Europa eine Festung errichtet.

Man muss jedoch nicht bis an die Mittelmeerküste fahren, um Orte zu finden, die im öffentlichen Diskurs als unheimlich bezeichnet werden. Alle drei Regisseure zeigen in ihren Werken Bilder von Wien, die ein Großteil der KinobesucherInnen noch nie so gesehen hat bzw. nie sehen wird. Was zu sehen ist, ist *Heimat* und doch wirkt sie anders, unbekannt, eben unheimlich.

⁵⁵ Vgl. Florian *Lehmann*, Die Angst in uns selbst. Über das Unheimliche: Psychoästhetik im Angesicht der Krise, online unter: <http://literaturkritik.de/id/21730> [19.12.2017].

⁵⁶ Florian *Lehmann*, Die Angst in uns selbst. Über das Unheimliche: Psychoästhetik im Angesicht der Krise, online unter: <http://literaturkritik.de/id/21730> [19.12.2017].

⁵⁷ Vgl. Florian *Lehmann*, Die Angst in uns selbst. Über das Unheimliche: Psychoästhetik im Angesicht der Krise, online unter: <http://literaturkritik.de/id/21730> [19.12.2017].



Abb. 1⁵⁸

Bestes Beispiel dafür ist Abb. 1 aus dem Film *Deine Schönheit ist nichts wert*. Zu sehen ist Veysel, der auf der Suche nach seinem älteren Bruder ist, dafür bei Nacht durch einen Markt, Spielhallen und öffentliche Straßen in Wien streift und dabei hauptsächlich MigrantInnen begegnet. Die Märkte Wiens sind bei Tag als Orte des öffentlichen Lebens bekannt, die Dunkelheit der Nacht und die verlassenen Stände machen aus ihnen eine unbehagliche Gegend. Hüseyin Tabak, der in seinem Werk allgemein viel mit Schatten und dunklen Farben arbeitet, lässt seinen jungen Protagonisten absichtlich in diese Orte eindringen und nimmt die ZuschauerInnen mit viel Gefühl an Ecken Wiens mit, die für viele MigrantInnen wohlbekannt, die von einem großen Teil der restlichen Bevölkerung bei Nacht jedoch gemieden werden. Die Kamera folgt Veysel bei seiner Suche auf Schritt und Tritt und wechselt zwischen der Verfolgerperspektive, die die ZuseherInnen hautnah das erleben lässt, was der Protagonist erlebt und Nahaufnahmen von vorne, die den suchenden und immer etwas traurig wirkenden Blick des Jungen einfangen. Es entsteht das Gefühl, dass man mit dem jungen Migranten gemeinsam durch Wien zieht, filmische Wirklichkeit und Realität verschwimmen und eröffnen eine neue Perspektive auf Wien – nämlich die eines Jungen mit Migrationshintergrund. Veysel findet seinen Bruder dann schließlich auch – bezeichnenderweise an einem Kebap- bzw. Wüstelstand, dem Inbegriff der *métissage*-Kultur, ein paar Straßen weiter.

⁵⁸ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 09:15.

Viele ZuseherInnen kennen MigrantInnen nur vom öffentlichen Spielplatz, als BettnachbarInnen im Krankenhaus, als Mitpassagiere in den öffentlichen Verkehrsmitteln oder als KundInnen bzw. VerkäuferInnen im Supermarkt. Man beobachtet sie quasi von der gegenüberliegenden Seite des Ufers, ohne tatsächlich in regen Kontakt mit ihnen zu treten. Die drei Regisseure überqueren mit ihren Filmen den Fluss jedoch, lassen die KinobesucherInnen in die Perspektive der MigrantInnen schlüpfen und begleiten ihre ProtagonistInnen durch ein anderes Wien.



Abb. 2⁵⁹

Als ein weiteres Beispiel soll jene Szene dienen, die in Abb. 2 zu sehen ist. Ramasan fährt mit seiner Mutter von einem Gespräch mit ihrer Rechtsvertretung vor dem Asylgerichtshof nach Hause. In der U-Bahn sitzen sie gegenüber einer älteren Dame. Ramasans Mutter lächelt sie an, doch die Frau hat nur ernste bis abwertende Blicke für die beiden MigrantInnen. Ein alltägliches Szenario, das in dieser Form sicher vielen ZuseherInnen bekannt ist. Sudابه Mortezaei zeigt die Szene jedoch aus der Perspektive der MigrantInnen und eröffnet so für die KinobesucherInnen die Möglichkeit zu erfahren, wie es sich anfühlt, auf diese Art und Weise angeblickt zu werden. Es ist die Kameraperspektive, die den/die ZuschauerIn die Emotionen von Ramasan und seiner Mutter intensiv spüren lässt. Die Kamera ist ganz nah hinter Ramasan, eine leichte Untersicht lässt die ältere Dame auf den Jungen im wahrsten Sinne des Wortes herabblicken.

⁵⁹ Sudابه Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 08:40.

5.3.2. Darstellungen des Heimatverlustes

„Heimat als Verlusterfahrung“, wie Freud es beschreibt, findet sich in allen ausgewählten Werken als Thema wieder. Die drei Regisseure bedienen sich dabei verschiedener Strategien, um den Heimatverlust der ProtagonistInnen darzustellen.

5.3.2.1. Der Gang zu den Behörden

Ein Motiv, das in zwei der drei Filme stark präsent ist, ist der Gang zu den österreichischen Behörden. Dieser wird sowohl in *Deine Schönheit ist nichts wert* als auch in *Macondo* als einschneidendes Erlebnis für MigrantInnen dargestellt, das die Problematik der verlorenen Heimat immer wieder aufwühlt.

Als Mazlum festgenommen wird, begleitet Veysel seine Mutter und seinen Vater zum Sozialamt, wo ihnen mitgeteilt wird, dass die Möglichkeit besteht, dass der ältere Bruder des Protagonisten abgeschoben wird und dass auch der Asylbescheid der gesamten Familie negativ ausfallen könnte. Die Sequenz wird durch eine Schuss-Gegenschuss-Montage realisiert, die die beiden Parteien gegenüberstellt. Auf der einen Seite ist die Familie Cakmak in der Naheinstellung zu sehen. Vater, Mutter und Sohn tragen dunkle Kleidung und ihre Blicke lassen bereits das Gefühlschaos aus Trauer, Angst, Verzweiflung und Aufregung im Inneren der Figuren erahnen. Die Körpersprache der DarstellerInnen unterstreicht diesen Eindruck noch.



Abb. 3⁶⁰

In ihrer Verzweiflung versuchen die Eltern von Veysel zu erklären, wieso sie nicht zurück in die Türkei können. Sie erzählen aufgebracht, dass sie in der alten Heimat auf Grund der Tätigkeit des Vaters für den kurdischen Widerstand verfolgt wurden.

Auf der anderen Seite des Tisches befinden sich eine Sozialarbeiterin, die an mehreren Stellen im Film auftritt, und eine Übersetzerin, die als sprachliches Bindeglied zwischen den Parteien fungiert. Die beiden Frauen tragen hellere, freundlichere Kleidung und sitzen vor einem Fenster, der einzigen sichtbaren Lichtquelle im Raum, was ihre Rolle als Hilfe bzw. sogar letzte Hoffnung für MigrantInnen unterstreicht. Sie sollen bildlich den Lichtstrahl in der Dunkelheit der kalten österreichischen Behördenlandschaft darstellen. Nichtsdestotrotz müssen sie der Familie mitteilen, dass Veysels Vater durch ein sogenanntes ‚Reuegesetz‘ und eine bereits verbüßte Haftstrafe in der Türkei in den Augen der Behörden in der alten Heimat nichts zu befürchten hat und die Familie deshalb abgeschoben werden könnte.

⁶⁰ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 44:20.



Abb. 4⁶¹

Die Schuss-Gegenschuss-Montage erzeugt dabei ein seltsames Spiel von Nähe und Distanz. Die gleiche Einstellungsgröße und die Normalsicht der Kamera lässt die beiden Parteien auf Augenhöhe begegnen. Die Sozialarbeiterin und ihre Übersetzerin wollen helfen, doch der Tisch trennt Veysels Familie von den beiden. So wird der das Möbelstück zur Barriere, die die SozialarbeiterInnen von den MigrantInnen separiert.

Auch in *Macondo* findet sich diese Vorgehensweise wieder. Auch hier sind auf der einen Seite Ramasan und seine Mutter und auf der anderen Seite ihre Rechtsvertretung, auch in dieser Sequenz werden die beteiligten Figuren in der Naheinstellung aufgenommen, der Tisch fungiert als Grenze und auch diesmal kommt die Schuss-Gegenschuss-Montage zum Einsatz und trotzdem realisiert Sudabeh Mortezaei die Szene etwas anders als Hüseyin Tabak.

⁶¹ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 46:21.



Abb. 5⁶²

Sie positioniert den Blick der Kamera, wie schon in der U-Bahn-Sequenz und im gesamten Verlauf des Films, dicht hinter ihrem Protagonisten. Wie bereits erwähnt erzeugt sie damit bei den ZuseherInnen das Gefühl, das Geschehen aus der Perspektive des jungen Migranten Ramasan zu erleben. Die KinobesucherInnen sind somit also hautnah dabei in diesem dunklen Raum, in dem Ramasan und seine Mutter die Wirren der alten Heimat einholen. Die Rechtsvertreterin teilt ihnen im Zuge des Gespräches nämlich mit, dass sie vor dem Asylgerichtshof eine Sterbeurkunde oder andere Beweise brauchen werden, dass der Familienvater im Krieg in Tschetschenien gefallen ist. Ramasan versucht für seine Mutter zu übersetzen, dass dies unmöglich ist, doch auch in diesem Fall verweist die Rechtsvertreterin, wie auch die Sozialarbeiterin in *Deine Schönheit ist nichts wert* auf die Behörden, für die ein solches Dokument unerlässlich ist.

Die Ähnlichkeit der beiden Sequenzen, was Inhalt und Form betrifft, ist kein Zufall. Das Möbelstück Tisch wird dabei zum Sinnbild für die österreichische Bürokratie. So wie er im Handlungsraum der Sequenzen die Barriere zwischen den SozialarbeiterInnen und ihren KlientInnen darstellt, so sind das Rechtssystem und die Bürokratie eine Hürde für MigrantInnen. In eher dunklen Büroräumen, die von natürlichem Licht kaum erhellt werden, haben Ramasan und seine Mutter so wie Familie Cakmak mit bürokratischen Problemen zu kämpfen, die über ihren Verbleib in Österreich entscheiden. Das Schuss-Gegenschuss-

⁶² Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 06:32.

Verfahren unterstreicht die Opposition zwischen den Behörden und den MigrantInnen. Die Sequenzen bilden die bittere und oft trostlose Realität von MigrantInnen ab.

5.3.2.2. Bilder und Gegenstände als Ausdruck des Heimatverlustes

„Es ist nicht erst seit der Erfindung der Fotografie, die durch das Einfrieren eines Augenblicks auf lichtempfindlichem Papier diesen Moment in einen historischen verwandelt hat, so dass das Vergangene als ein Verschwundenes wahrgenommen wird. Auch der Siegeszug zuerst der bewegten Bilder, dann der Techniken digitaler Bildaufzeichnung und -bearbeitung hat bislang an dieser Visualisierung als Dokumentation der Unerreichbarkeit der Vergangenheit erstaunlich wenig geändert. Immer dann, so könnte man sagen, wenn Ereignisse aus der Vergangenheit visualisiert werden, wird vor allem ihre Abwesenheit sichtbar gemacht. Vergangenheit ist das, was nicht mehr da ist, aber nicht unsichtbar.“⁶³

Fotografien machen also Vergangenes, das nicht mehr greifbar ist, sichtbar und werden so zur bildgewordenen Verlusterfahrung. Mit dieser Eigenschaft von fotografischen Bildern arbeiten auch die Regisseure der ausgewählten Werke und nutzen sie, um die Erfahrung der verlorenen Heimat darzustellen.

So setzt Sudabeh Mortezaei in *Macondo* an mehreren Stellen Bilder der alten Heimat ein. Als Isa erstmals auftritt und die Familie von Ramasan besucht, bringt er ein Foto mit, auf dem Ramasan als kleiner Junge mit seiner Mutter und drei weiteren Frauen abgebildet ist und erklärt ihm, dass sein Vater dieses Foto stets bei sich hatte (Abb. 6). In Abb. 7 wacht Ramasan in der Nacht darauf auf und betrachtet Bilder von der verlorenen Heimat und seinem, ebenfalls verlorenen, Vater.

⁶³ Andreas Cremonini u.a., Es kommen sehen. Johan Grimonprez' Video Dial H-I-S-T-O-R-Y. In: Peter Geimer u.a. (Hg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild* (München 2012), S. 136.



Abb. 6⁶⁴



Abb. 7⁶⁵

Auch in deine Schönheit ist nichts wert sind Bilder der verlorenen Heimat ein Motiv. Als Mazlum festgenommen wird und Veysel alleine zuhause auf die Rückkehr seiner Eltern von der Polizeistation wartet, öffnet er eine kleine Box, in der Fotografien aus der vergangenen Heimat enthalten sind.



Abb. 8⁶⁶

Wie auf den Abbildungen 6 bis 8 klar zu erkennen ist, realisieren die Regisseure die Sequenzen sehr ähnlich. Die ZuseherInnen blicken durch die Kamera zunächst über die Schulter der ProtagonistInnen und sehen die Bilder, wie sie Ramasan und Veysel selbst sehen. Alle drei Sequenzen wechseln danach von Großaufnahmen der Fotos zu Großaufnahmen der

⁶⁴ Sudabeh *Mortezai* (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min 14:30.

⁶⁵ Sudabeh *Mortezai* (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 17:30.

⁶⁶ Hüseyin *Tabak* (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 40:15.

Gesichter der Protagonisten. So stellen die Regisseure sicher, dass die KinobesucherInnen auch die Emotionen der Figuren erfahren, die sie beim Betrachten der Fotografien empfinden.

Auffallend ist ebenfalls, dass in zwei der drei Sequenzen, die Fotografien hervorgeholt werden müssen. Ramasan holt die Abzüge bei seinem nächtlichen Ausflug in die Vergangenheit aus einer Kommodenlade heraus, Veysel öffnet eine kleine Box, um die Bilder hervorzukramen. Die Fotos werden so im Film zur Metapher für die Erinnerungen der Protagonisten, die erst, so wie die Bilder, aus dem, möglicherweise im Alltag verdrängten, Unbewussten freigelegt werden müssen.

Auf den Bildern selbst sind lachende Menschen zu sehen, die den Abzügen eine verklärende Wirkung verleihen und den Verlust der Heimat noch unterstreichen. Sowohl Veysels als auch Ramasans Familie migrierten aus Angst vor Repression bzw. Krieg im eigenen Land. Die Bilder sind Zeugen einer schöneren Vergangenheit in der alten Heimat, die sie verloren haben. Obwohl beide Protagonisten noch Kinder sind, teilen sie den Verlust ihrer Eltern und Geschwister und haben nun mit den Folgen dieses Heimatverlustes zu kämpfen.

Fotografien sind jedoch nicht die einzige Darstellungsform, derer sich die Regisseure bedienen um den Heimatverlust zu verbildlichen. Sowohl in *Deine Schönheit ist nichts wert* als auch in *Macondo* findet sich eine weitere Form von Bildern des Heimatverlustes, nämlich in Form von Zeichnungen der Figuren.

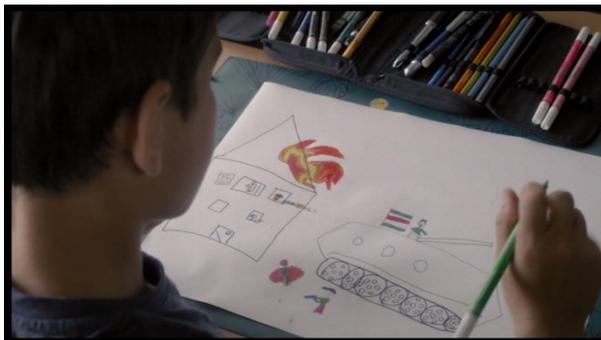


Abb. 9⁶⁷



Abb. 10⁶⁸

Obwohl die Machart der beiden Sequenzen wieder ähnelt, bergen die Bilder doch Unterschiede. Während Ramasan ein Bild aus seiner, auf Grund von Kriegswirren verlorenen, alten Heimat zeichnet (Abb. 9), malt Ana auf ihrem Block einen Horizont, der auf den bevorstehenden Verlust ihrer Heimat hindeutet (Abb.10). Zeichnungen haben gegenüber

⁶⁷ Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 09:40.

⁶⁸ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 62:50.

Fotografien einen zusätzlichen Vorteil, den sich die Regisseure in ihren cineastischen Werken zu nutzen machen und den Johannes Grave und Arno Schubbach folgendermaßen beschreiben:

„Wiederholt ist das bislang Fixierte und bereits Unverfügbare Ausgangspunkt für die neuen Möglichkeiten des nächsten Zugs, der wiederum Faktisches hervorbringt und zugleich andere Möglichkeiten disponiert. Stets werden Vergangenheit und Zukunft, Produktion und Rezeption, verwoben. Zug um Zug entsteht ein Bild, Zug um Zug schreibt sich Vergangenheit ins Bild ein.“⁶⁹

Fotografien können nur in einem Moment entstehen, der mit seiner Ablichtung bereits wieder Vergangenheit ist. Zeichnungen werden ‚Zug um Zug‘ produziert und können auf Veränderungen reagieren. Zeichnungen spannen also einen Bogen von der Vergangenheit über die Gegenwart hin zur Zukunft. Wie die Zeichnungen, sind auch die Geschichten der Figuren unterschiedlich. Ramasan und seine Familie mussten, wie bereits erwähnt, in der Vergangenheit vor Krieg fliehen, während Ana ihre Heimat Österreich aus wirtschaftlichen bzw. politischen Gründen erst verlassen muss. Was die beiden, wie alle MigrantInnen jedoch vereint, ist der Verlust der Heimat.

Doch die Regisseure verwenden nicht nur verschiedene Arten von Bildern, um den Heimatverlust der ProtagonistInnen darzustellen, sondern auch andere Gegenstände, so etwa Veysels Walkman oder die kaputte Uhr des Vaters von Ramasan.



Abb. 11⁷⁰



Abb. 12⁷¹

⁶⁹ Johannes Grave u.a., Zug um Zug – Vergangenheit im Bild. In: Peter Geimer u.a. (Hg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild* (München 2012), S. 72.

⁷⁰ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 03:50.

⁷¹ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 33:40.



Abb. 13⁷²

Abb. 14⁷³

Der Kassettenspieler taucht bereits in der zweiten Sequenz des Films in Großaufnahme auf, als Veysel Ana und deren Schwester vom Fenster der Wohnung aus beobachtet (Abb.11). Der Protagonist hört dabei ein Stück von Âşık Veysel, von dem er seinen Namen hat und dessen Musik übersetzt den Titel des Werks von Hüseyin Tabak liefert. Der Walkman dient im Film der Visualisierung der Musik und der Worte des Künstlers. Dabei nimmt der Gegenstand eine ambivalente Rolle ein. Der Kassettenspieler bzw. die damit abgespielte Musik von Âşık Veysel spenden dem Protagonisten Trost, als er seine Mutter in der Küche nach deren Streit mit seinem, nur kurz heimgekehrten Bruder, weinen hört. Des Weiteren überzeugt der junge Protagonist mit Hilfe des Walkmans seinen Nachbarn ihm bei der Übersetzung des Textes zu helfen und leitet somit eine Wende in der Geschichte ein (Abb. 12). Auch beim Lernprozess selbst, als Veysel die deutsche Sprache durch die Übersetzung des Stücks erkundet, begleiten ihn stets seine Kopfhörer (Abb.13). Zuletzt werden Âşık Veysel und seine Musik in Form des Kassettenspielers seelischer Beistand für Mazlum, nachdem Veysel ihm den Walkman bei seinem Besuch schenkt (Abb. 14). Der Walkman mit den Stücken von Âşık Veysel scheint also ein steter Trostspender und Hoffnungsschimmer in der Geschichte von Veysel zu sein, doch er trägt auch noch eine andere Bedeutung in sich. Wenn der Kassettenspieler zu sehen ist und/oder die Musik ertönt, schwingt stets Sehnsucht in den Bildern mit - egal ob bei Veysel, seinem Nachbarn oder seinem Bruder im Gefängnis. Er repräsentiert die Erinnerung an vergangene Tage in der alten Heimat, in denen, wie man im Film erfährt, Veysels Vater seinen beiden Söhnen Âşık Veysels Stücke vorgesungen hat. Die Musik und die Texte erinnern ständig an die Heimat, die verloren ging und der Walkman wird so zum Symbol des Verlustes.

⁷² Hüseyin *Tabak* (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 37:30.

⁷³ Hüseyin *Tabak* (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 54:10.

Auch in *Macondo* begleitet ein bedeutungsbeladener Gegenstand den Protagonisten durch die gesamte Geschichte. Es ist die Uhr des toten Vaters, die Isa bei seinem ersten Besuch bei Ramasans Familie mitbringt und die Ramasan ab diesem Zeitpunkt des Films immer trägt (Abb. 15).



Abb. 15⁷⁴

Sie funktioniert nicht mehr und der Junge will sie reparieren lassen, doch er kann sich das Wechseln der Batterien nicht leisten (Abb. 16). Dennoch trägt er sie ab dem Zeitpunkt bis zum Ende des Films. Erst als er Isa bei der Polizei angeschwärzt hat und sich dafür schämt, geht Ramasan in das Waldstück, in dem er viel Zeit mit Isa verbracht hat und vergräbt dort das Stück des Vaters (Abb. 17). Die Uhr, die in besagten Sequenzen stets in Großaufnahme zu sehen ist, wird so zum visuellen Symbol für den Konflikt zwischen Vergangenheit und Gegenwart bzw. Zukunft, die in dem Jungen den gesamten Film hindurch schwelt. Er fühlt sich gemäß den patriarchalen Strukturen, in denen er sozialisiert ist, seiner Mutter, seinen Schwestern und vor allem seinem toten Vater verpflichtet und versucht die Rolle des ‚Mannes im Haus‘ auszufüllen. Als Isa sich anschickt diese zu übernehmen, genießt er einerseits die neue Vaterfigur in seinem Leben, andererseits fühlt er sich dazu gezwungen seine Familie vor dem Neankömmling zu beschützen. Die Uhr erinnert als Relikt aus der alten Heimat an den Verlust derselben und des Vaters und wird von Ramasan über den gesamten Film hinweg

⁷⁴ Sudabeh *Mortezai* (Regie). 2014. *Macondo*. DVD. Wien, Min. 16:31.

getragen. Erst am Ende entledigt er sich in einem symbolträchtigen Akt der ‚Last‘ der Vergangenheit und nähert sich in der finalen Sequenz Isa wieder etwas an.



Abb. 16⁷⁵



Abb. 17⁷⁶

5.3.2.3. Bewegte Bilder vom Verlust der Heimat

Am eindringlichsten wirken allerdings jene Sequenzen der ausgewählten Filme, in denen der Verlust der Heimat direkt dargestellt wird. Sie sind gekennzeichnet von herausragender Emotionalität, die die ZuschauerInnen in ihren Bann zieht. Für diese Arbeit von höchstem Interesse ist jedoch die Art und Weise, wie die Regisseure, die selbst Migrationshintergrund haben, den Verlust der Heimat in Szene setzen. Dabei gibt es filmübergreifend Parallelen, die dieses Kapitel zum Thema hat.

Umut Dag steigt in seinem Werk *Kuma* sogar mit einer Sequenz ein, in der Verlust der Heimat dargestellt wird. Nach der Hochzeit in einem kleinen Dorf in Anatolien verlässt Ayse dieses mit ihrer neuen Familie. In der beinahe fünfminütigen Sequenz des Abschieds bepacken mehrere Männer einen Kleinbus mit Koffern und Taschen, die, wie Burcu Dogramaci in seinem Artikel schreibt, „zum repräsentativen Symbol des Einwanderers schlechthin geworden“⁷⁷ sind. Der iranische Wissenschaftler aus dem Bereich der Cultural Studies Hamid Naficy meint ergänzend dazu:

„The suitcase is a contradictory and multilayered key symbol of exilic subjectivity: it contains souvenirs from the homeland; it connotes wanderlust, freedom to roam, and a provisional

⁷⁵ Sudabeh *Mortezai* (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 24:25.

⁷⁶ Sudabeh *Mortezai* (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 85:33.

⁷⁷ Burcu *Dogramaci*, Gekommen, um nicht zu bleiben. Bilder der Ankunft als visuelle Repräsentationen von Migration. In: *Ars & Humanitas* Vol. 10 (2) (Ljubljana 01.12.2016), S. 31.

life ; and it symbolizes profound deprivation and diminution of one's possibilities in the world.“⁷⁸

In der finalen, tragischen Sequenz des Werks von Hüseyin Tabak wird entgegen den Erwartungen der ZuschauerInnen nicht Familie Cakmak abgeschoben, sondern Ana und deren Familie, die eigentlich gut integriert scheint. Und wieder findet sich das Symbol Koffer. Begleitet von Polizisten und bepackt mit Rucksäcken und Taschen wird Ana mit ihrer Familie aus dem Wohnblock geführt. Wie auch in *Kuma* wird ein einzelner Koffer in Großaufnahme gezeigt, bevor die Familie in den Kleinbus steigt und weggebracht wird.



Abb. 18⁷⁹

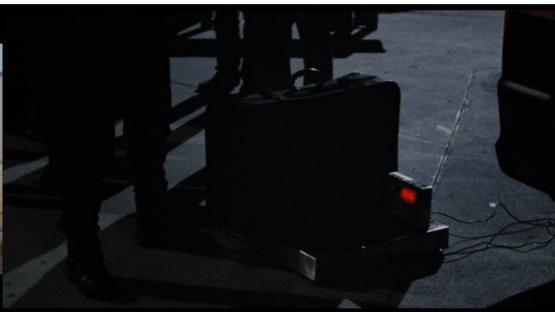


Abb. 19⁸⁰

Die nächste Parallele in den Darstellungen von Heimatverlust in den ausgewählten Werken wurde bereits kurz angeschnitten. Egal ob Umut Dag, Hüseyin Tabak oder Sudابه Mortezaei – alle drei Regisseure verwenden Transportmittel in ihren Filmen als Symbol für das Leben von MigrantInnen. Vor allem der - von hinten aufgenommene - weggehende Kleinbus wird nicht nur mit Koffern, sondern auch mit starken Emotionen beladen und zum Sinnbild für die ewige Wanderung der ProtagonistInnen stilisiert.



Abb. 20⁸¹



Abb. 21⁸²

⁷⁸ Hamid Naficy, *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton, NJ 2001), S. 261.

⁷⁹ Umut Dag (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 4:40.

⁸⁰ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 72:00.

⁸¹ Umut Dag (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 8:00.

Auch die für Wien so typischen öffentlichen Verkehrsmittel werden für die Regisseure zum Motiv. Ramasans Erlebnis in der U-Bahn war bereits weiter oben Thema, aber auch in den anderen ausgewählten Werken spielen öffentliche Transportmittel eine Rolle. Nach dem Gespräch mit dem Direktor und Veysels Lehrerin nehmen Veysel und sein Vater die Straßenbahn, um nach Hause zu kommen. Weder der eine, noch der andere haben aus sprachlichen Gründen verstanden, was die Lehrkräfte von ihnen wollten, wenngleich ihnen klar ist, dass es nichts Positives war. Beide sprechen kein Wort miteinander. Es ist kein Zufall, dass dieser Szene der Ohnmacht im Büro des Direktors, jene in der Straßenbahn folgt. Sowohl die eine, wie auch die andere symbolisieren das Leben von MigrantInnen zwischen Wanderung, ohne jemals anzukommen und Ohnmacht im Zielland. Es ist dies nicht das einzige Mal, dass Hüseyin Tabak dieses öffentliche Verkehrsmittel verwendet. Auch als Ana von ihrer Abschiebung erfährt, fährt sie nach der Schule den gesamten Tag mit Veysel in der Straßenbahn durch Wien. Sie machen Hausübung, spielen, essen, toben und kommen sich näher. Ana flüchtet vor dem Drama der Abschiebung, das zuhause auf sie wartet bezeichnenderweise in einem öffentlichen Verkehrsmittel, das ewig dieselben Kreise durch Wien zieht, ohne ein endgültiges Ziel zu haben. Die Straßenbahn wird somit abermals zur Metapher für das Leben von Ana, Veysel und den MigrantInnen im Allgemeinen.

Hamid Naficy bezeichnet in seinem Werk ‚An accented cinema‘ Bus und Zug treffend als „vehicles and symbols of displacement“, eine Beschreibung, die auf die ausgewählten Werke zutrifft. Der iranische Wissenschaftler stützt sich auf das Konzept des *thirdspace*, das von Theoretikern wie Edward Soja und Homi Bhabha erläutert wurde und wendet es auf transnationale cineastische Werke an. *Thirdspaces* sind demnach vorübergehende Orte des Übergangs, wie Flughäfen, Häfen, Hotels, Bahnhöfe, aber eben auch mobile Räume wie die Transportmittel selbst. Sie werden, wie bereits oben erwähnt, zur Metapher des migrantischen Lebens. Naficy sieht dabei eine dialektische Beziehung zwischen klaustrophobischen Räumen im Inneren der Verkehrsmittel und den Weiten des Äußeren, das sie umgibt.⁸³

Diese dialektische Beziehung findet sich auch in der Montage der oben genannten Sequenzen wieder.

⁸² Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 76:10.

⁸³ Vgl. Hamid Naficy, *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton, NJ 2001), S. 152-153 u. 257.



Abb. 22⁸⁴



Abb. 23⁸⁵

Wie in Abb. 22 bzw. 23 aus *Deine Schönheit ist nichts wert* zu sehen ist, wechselt der Regisseur zwischen der Totalen, die die Straßenbahn in den Weiten von Wiens Straßen zeigt und Nahaufnahmen aus dem öffentlichen Verkehrsmittel. Im Verhältnis zu der Totalen wirkt das Innere der Straßenbahn klein und eng und obwohl es so scheint, als würde dieser klaustrophobische Raum Sicherheit und Ruhe zur Entfaltung ihrer zarten Liebe spenden, so wissen Ana und Veysel doch, dass sie auch in ihrem mobilen Aufenthaltsort den Problemen, die außerhalb warten, nicht entfliehen können.

Auch Umut Dag bedient sich, wie in Abb. 24 und 25 zu sehen, in *Kuma* dieser Aneinanderreihung von Totale und Großaufnahme, als Ayse mit dem Bus ihr Dorf verlässt, nur in umgekehrter Reihenfolge.



Abb. 24⁸⁶



Abb. 25⁸⁷

Die Großaufnahme der Protagonistin bringt die ZuseherInnen ganz nah an die Trauer über den Verlust der Heimat heran. Es ist als könnten die KinobesucherInnen Ayse in diesem kleinen, vollgestopften Bus berühren und ihren Schmerz spüren. Kontrastiert wird diese Einstellung von einer Totalen, die das Fahrzeug in den hügeligen Weiten Anatoliens verschwinden lässt.

⁸⁴ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 62:16.

⁸⁵ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 64:00.

⁸⁶ Umut Dag (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 08:10.

⁸⁷ Umut Dag (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 08:40.

Obwohl es sich in diesem Fall um eine Hochzeit handelt, ähnelt auch dieser Abschied aus der Heimat eher einer Abschiebung und weist klare Parallelen zur Darstellung der Abschiebung Anas in *Deine Schönheit ist nichts wert* auf: der enge, mit Menschen vollbesetzte Kleinbus, Koffer und Taschen, Menschen die zurückbleiben und zu tatenlosen ZuschauerInnen der Szene werden und vor allem Trauer und Schmerz sind die bestimmenden Motive – Heimat als Verlusterfahrung eben.

6. Die Dichotomie innen-außen

6.1. Die räumliche Dimension der Dichotomie innen-außen

Die Begriffe *innen* sowie *außen* besitzen von vornherein eine räumliche Dimension, die sich auch in den drei ausgewählten Werken wiederfindet. Der bereits genannte Hamid Naficy entwickelt in seiner Auseinandersetzung mit den Darstellungsformen der räumlichen Dimension von Migration in - wie er sie nennt - *transnationalen* Produktionen den Terminus *phobic spaces* und meint damit Räume in der Gesellschaft, die aus Angst vor Deterritorialisierung, Unsicherheit und Fragmentierung in der globalisierten Welt des 21. Jahrhunderts entstehen. Naficy bedient sich des Konzeptes der Agoraphobie aus der Psychologie bzw. Psychotherapie. Dies ist eine Angststörung, die bei betreffenden Patienten auftritt, wenn sich diese in leeren Straßen oder auf weiten Plätzen befinden. In einigen Fällen ist Agoraphobie auch mit Klaustrophobie, also der Angst vor zu engen Räumen oder Menschenmassen, gekoppelt. Um dieser Ängste Herr zu werden, ziehen sich Agoraphobiker oft in sogenannte ‚safe zones‘ zurück, also an Orte, an denen sie sich sicher fühlen, die sie jedoch gleichzeitig kaum mehr verlassen und sich somit selbst einsperren. ‚Safe zones‘ werden laut Naficy in vielen Fällen von den Regisseuren mit Migrationshintergrund als Gefängnisse dargestellt, sei es als tatsächliche Vollzugsanstalten oder als symbolischer Käfig. Meistens sind diese Orte negativ konnotiert und werden oftmals auch einem Geschlecht zugeordnet.⁸⁸

⁸⁸ Vgl. Hamid Naficy, Phobic Spaces and Liminal Panics. Independent Transnational Film Genre. In: Ella Shohat u.a. (Hg.), Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media (New Brunswick u.a. 2003), S. 211-222.

Macondo ist eine Flüchtlings­siedlung in Simmering, am Rande Wiens, die dem gleichnamigen Film den Namen gibt und in der seit Jahrzehnten MigrantInnen aus verschiedensten Ländern neben- und miteinander leben. *Macondo* heißt auch der fiktive Ort in dem Roman ‚Hundert Jahre Einsamkeit‘ des kolumbianischen Schriftstellers und Literaturnobelpreisträgers Gabriel García Márquez.⁸⁹ Obwohl nicht gesichert ist, dass die Flüchtlings­siedlung nach dem erfundenen Ort in der Geschichte benannt ist, so ist der Name zumindest treffend. Sudabeh Morte­zai zeigt in ihrem cineastischen Werk Bilder von Wien, die viele Kinobesucher davor wohl nie zu sehen bekommen haben und möglicherweise auch danach nie zu sehen bekommen werden. Sie sagt selbst über die Siedlung: „Es ist nicht im Sinne der Integration, dass die Flüchtlinge hier angesiedelt wurden, und es hilft auch den Wienern nicht, diese Menschen zu verstehen.“⁹⁰ und sie zeigt diese Problematik auch in ihrem Film.

Ramasan und seine Familie leben, wie die Bilder in *Macondo* untermauern, in Wien und doch in einem abgegrenzten, ghettoähnlichen Areal, das kaum an jene Stadt erinnert, die man im Kopf hat, wenn man an die österreichische Bundeshauptstadt denkt. Sudabeh Morte­zai steigt mit dokumentarischen Eindrücken aus dem Alltag in *Macondo* ein und steckt den Haupthandlungsort bereits in den ersten Einstellungen Schritt für Schritt ab.



Abb. 26⁹¹

Abb. 27⁹²

Dieser ist stets begrenzt von hohen Hausfassaden oder Mauern – was außerhalb der Flüchtlings­siedlung liegt, kann kaum gesehen - nur erahnt - werden. Bereits nach 52

⁸⁹ Vgl. Barbara *Ottawa*, Wo Macondo Realität ist. In: Südwind Magazin, Nr. 11 (Wien 2014), online unter: <http://www.suedwind-magazin.at/wo-macondo-realitaet-ist> [31.05.2017].

⁹⁰ Barbara *Ottawa*, Wo Macondo Realität ist. In: Südwind Magazin, Nr. 11 (Wien 2014), online unter: <http://www.suedwind-magazin.at/wo-macondo-realitaet-ist> [31.05.2017].

⁹¹ Sudabeh *Morte­zai* (Regie). 2014. *Macondo*. DVD. Wien, Min. 00:52.

⁹² Sudabeh *Morte­zai* (Regie). 2014. *Macondo*. DVD. Wien, Min. 04:35.

Sekunden ist (Abb. 26) ein Element zu sehen, das im Film immer wiederkehrt – der Zaun. Seine Geschichte ist lang und leidvoll, insbesondere in den letzten Jahren und Jahrzehnten erwuchs er zum Symbol für die ‚Festung Europa‘ und die damit verbundene Migrationspolitik. Doch Zäune, die von Menschen mit Migrationshintergrund trennen, existieren, wie Sudabeh Mortezaei zeigt, nicht nur an den Außengrenzen von Staaten, sondern auch innerhalb, in den Köpfen, aber auch physisch real.



Abb. 28⁹³



Abb. 29⁹⁴



Abb. 30⁹⁵



Abb. 31⁹⁶

Sudabeh Mortezaei zeigt den Zaun als Alltag der jungen MigrantInnen rund um Ramasan. Er ist sogar so alltäglich, dass die Jungen ihn als Tor für ihr Fußballspiel nutzen (Abb.28). In Abb. 29 sitzt Ramasan auf den Stiegen seines Wohnblocks in der Flüchtlingsiedlung, in dem Wohnung an Wohnung MigrantInnen aus den verschiedensten Herkunftsländern neben- und miteinander leben. Das Geländer, das ihn umgibt, erinnert an Absperrgitter, wodurch die Wohnblöcke wie Käfige anmuten.

Auch die Natur nützt Sudabeh Mortezaei in ihrem Werk und lässt sie zur physischen Grenze werden (Abb. 30). Den Ort in Abb. 30 sucht Ramasan im Film mal mit seinen Freunden, mal

⁹³ Sudabeh *Mortezaei* (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 10:50.

⁹⁴ Sudabeh *Mortezaei* (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 42:10.

⁹⁵ Sudabeh *Mortezaei* (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 46:15.

⁹⁶ Sudabeh *Mortezaei* (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 35:38.

alleine auf. Egal ob die Jungen heruntollen und Pläne schmieden, oder ob die Regisseurin den Protagonisten dort alleine und nachdenklich zurücklässt – der Fluss bildet stets eine räumliche Barriere, die das eine Ufer vom anderen trennt. Was sich auf der anderen Seite befindet, erfahren die ZuseherInnen sowie die Figuren nicht.

Auffallend ist, dass Sudabeh Mortezaei für jede dieser Einstellungen die Halbtotale verwendet. So verortet sie ihren Protagonisten im Handlungsraum und zeigt die engen Grenzen desselben auf. Was entsteht, ist die Visualisierung von Be- bzw. Ausgrenzung von Menschen mit Migrationshintergrund, die den ZuseherInnen die Realität wie in einem Spiegel zeigt.

Am deutlichsten visualisiert Sudabeh Mortezaei den Zaun als Symbol für das Leben der MigrantInnen zwischen innen und außen jedoch in einer anderen Sequenz. Ramasan und seine Freunde streuen oft rund um die Flüchtlingssiedlung und besuchen gerne eine ‚Baustelle für Kinder‘, auf der Kinder und Jugendliche Baustellengeräte, wie z.B. Bagger, auf einem gesicherten Gelände ausprobieren können. Selbstverständlich kostet dieses Vergnügen Geld und ist deshalb für die Jungen nicht leistbar. So stehen Ramasan und einer seiner Freunde in einer Szene am Zaun und beobachten die Kinder sehnsüchtig beim Manövrieren ihrer Objekte der Begierde - ein Bild, das sich einprägt. Die Kinder mit Migrationshintergrund, durch einen Zaun getrennt von den anderen, stehen *außen* (Abb. 31). In einer Sequenz überqueren die Jungen sogar die Absperrung und sehen sich im Areal um. Bezeichnenderweise verletzt sich Ramasan am Zaun, als er diesen überwindet (Abb. 9 und 10). Wie in vielen Sequenzen des Films, folgt die Handkamera auch diesmal dem Protagonisten auf Schritt und Tritt. Dies erzeugt bei den ZuseherInnen den Eindruck, als wäre man als einer seiner Freunde dabei, wenn Ramasan den Zaun hochklettert und sich beim Sprung nach unten verletzt. Die Kamera bleibt jedoch auf der anderen Seite des Zauns, überquert diesen in dieser Einstellung nicht und zeigt den, auf das Areal der Baustelle laufenden, Jungen. Die Inszenierung der Sequenz in der verwilderten Umgebung - mit dem Zaun und den hastenden Jungen - erinnert an eine Szene flüchtender MigrantInnen. Sie betreten das verbotene *Innere* in dem Wissen, dort nicht erwünscht zu sein, doch der Reiz ist zu groß.



Abb. 32⁹⁷

Abb. 33⁹⁸

Da die Schlüssel für die Geräte in einer Hütte am Gelände eingeschlossen sind, wagen die Jungen schlussendlich einen Einbruch bei Nacht. Sie werden entdeckt und verfolgt und Ramasan wird am Tag darauf schließlich sogar in der *Flüchtlingssiedlung* vom Besitzer und zwei Polizisten aufgestöbert. In diesen Szenen wird die Grenze zwischen *innen* und *außen* sogar mehrfach durchbrochen. Die Kinder mit Migrationshintergrund betreten das *Innen* und werden zurück ins *Außen* gejagt. Um sie zu sanktionieren und sein *Innen* zu schützen, betritt jedoch sogar der Besitzer das *Außen* in Gestalt der Flüchtlingsiedlung. In *Macondo* ist es also die Flüchtlingsiedlung selbst, die als symbolisches Gefängnis wirkt. Egal ob Ramasan sie mit seinen Freunden in Richtung ‚Baustelle für Kinder‘, Donau, mit seinen Schwestern oder seiner Mutter oder mit Isa in das angrenzende Stück Au verlässt, er wird immer wieder zurückgeworfen an den Ort, der Zuhause und Käfig gleichzeitig ist.

In *Kuma* sticht einem das ‚Gefängnis‘ sofort ins Auge. Die Wohnung, in der die Familie lebt, fungiert als geschlossenes System, in dem - getragen von der Mutter Fatma - Tradition und konservative Wertvorstellungen herrschen.



Abb. 34⁹⁹

Abb. 35¹⁰⁰

⁹⁷ Sudabeh *Mortezai* (Regie). 2014. *Macondo*. DVD. Wien, Min. 58:15.

⁹⁸ Sudabeh *Mortezai* (Regie). 2014. *Macondo*. DVD. Wien, Min. 58:28.

⁹⁹ Umut *Dag* (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 61:50.

Die Dichotomie *innen-außen* wird in *Kuma* durch das Wechseln zwischen öffentlichen Schauplätzen und der Wohnung der Familie realisiert. *Innen*, das sind die eigenen vier Wände, um die es sich in Umut Dags Werk zentral dreht, *außen*, das ist die Welt auf der anderen Seite der Haustüre, der Spielplatz, der Supermarkt, das Krankenhaus, etc. Den Unterschied zwischen den beiden Polen zeigt der Regisseur am wohl deutlichsten in zwei direkt aufeinanderfolgenden Sequenzen zu Beginn des letzten Drittels des Films (Abb. 34 und 35). Zunächst sieht man Ayse, die im Supermarkt, in dem sie arbeitet, Obstkartons auf Deutsch beschriftet. Sie wird dabei von Osman umworben. In der nächsten Sequenz ist Fatma zu sehen. Sie reinigt den Küchentisch und beginnt zu weinen, bis sie schließlich auf dem Stuhl zusammensackt. Auffallend sind in diesen beiden Sequenzen die eingesetzten Farben bzw. das Spiel mit Licht und Dunkelheit. Die junge, aufstrebende Figur Ayse wird im hellen Supermarkt in Szene gesetzt. Sie öffnet sich einem Flirt mit einem Mann, den sie tatsächlich gern hat, umgeben von farbenfrohem Obst. Rund um die beiden kaufen andere Kunden ein, es herrscht ein gewisses Treiben. Es ist eine fröhliche Szene, die sich den KinobesucherInnen eröffnet. Nach dem Schnitt werden die ZuseherInnen in die dunkle Wohnung geführt, wo Fatma alleine den Küchentisch putzt. Die dominierenden Farben sind braun, grau und schwarz, was eine gewisse Schwermut vermittelt. Auch die Stimmung der Figur passt zum düsteren Handlungsort. Licht strömt ironischerweise nur von *außen* durch das Fenster herein. Der helle Laden in dem Ayse - umgeben von Frauen ohne Kopftuch - arbeitet und von Osman umworben wird, also das *Außen*, steht somit also im krassen Gegensatz zum *Innen*, der dunklen Wohnung, in der Fatma alleine - von Trauer und Schmerz geplagt - den Esstisch säubert.

Wie sehr diese Wohnung zum Gefängnis werden kann, zeigt Umut Dag in einer anderen Sequenz gegen Ende des Films, als Fatma Ayse und Osman in flagranti im Supermarkt entdeckt, als diese sich nach Ladenschluss ihrer Liebe hingeben.

¹⁰⁰ Umut Dag (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 62:40.



Abb. 36¹⁰¹

Abb. 37¹⁰²

Fatma packt Ayse und zerrt sie an den Haaren durch die Straßen Wiens in das ‚Gefängnis‘ Wohnung. Dort schlägt sie sie, während die Töchter Nurcan und Kezvan versuchen ihre Mutter davon abzuhalten Ayse zu Tode zu prügeln. Die Sequenz erinnert an die Abführung eines Sträflings. Die Straße in Wien, auf der Fatma Ayse nach Hause zerrt, erscheint in der Dämmerung grau in grau und unterstützt die düstere Atmosphäre. In der Wohnung herrscht Dunkelheit wie in einer Zelle, die nur von schwachem Tageslicht durchbrochen wird, das von draußen hereinfällt. Fatma wirft die verängstigte und beschämte Ayse in dieses ‚Gefängnis‘, aus dem sie nicht flüchten kann und misshandelt sie hinter der verschlossenen Tür der eigenen vier Wände schwer. Es ist die Katastrophe, auf die die Handlung in *Kuma* zusteuert. Ayse, aus einem kleinen Dorf in Anatolien kommend, öffnet sich in Wien immer mehr und beginnt außerhalb der Familie ein anderes Leben zu führen, in dem sie arbeitet und sich in Osman, ihren Kollegen, verliebt. Als Fatma dies entdeckt, zerrt sie Ayse zurück in die Wohnung, den klaustrophobischen Ort, in dem nahezu das gesamte Leben der Familie stattfindet. Auch Umut Dag spielt also in seinem Werk sehr stark mit der räumlichen Dimension der Dichotomie *innen* und *außen*.

Hüseyin Tabak bedient sich in *Deine Schönheit ist nichts wert* gleich mehrerer klaustrophobischer Handlungsräume, um seine Geschichte zu erzählen. Der Film weist dabei sowohl zu *Macondo*, wie auch zu *Kuma* Parallelen auf. Wie in Sudabeh Morteza's Werk findet man auch in *Deine Schönheit ist nichts wert* die beengenden hohen Hausmauern, die keinen Blick in die Ferne zulassen. Sind es in *Macondo* die Wände der Wohnbauten der Flüchtlingssiedlung, die den Handlungsraum eingrenzen, so sind es in diesem Fall die rundherum gleichaussehenden Flanken des Gemeindebaus, die den Innenhof wie einen Käfig erscheinen lassen. Das große, gusseiserne Tor, durch das Veysel und sein Vater den

¹⁰¹ Umut Dag (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 78:10.

¹⁰² Umut Dag (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 78:24.

Gemeindebau betreten, als sie von dem Gespräch mit dem Direktor und Veysels Klassenlehrerin zurückkehren, untermauert diesen Eindruck zusätzlich (Abb. 39). Wie auch in Sudabeh Mortezaïs und Umut Dags Werken sind die Mauern der Gebäude monoton, meist beige oder grau und verstärken so die triste Grundstimmung der Filme.



Abb. 38¹⁰³

Abb. 39¹⁰⁴

Der Schulhof ist ein Handlungsort, der ähnliche Merkmale aufweist (Abb. 40). In Übersicht gefilmt, um die Gesamtheit des Schauplatzes einzufangen, zeigt Hüseyin Tabak einen ebenso von Mauern und Geländern begrenzten Raum wie im Innenhof des Gemeindebaus. Das vereinzelte Grün der Pflanzen kann nicht über das Grau hinwegtäuschen, das vorherrscht.

Nicht zuletzt zeigt auch Hüseyin Tabak Veysels Zuhause, die Wohnung, in der Familie Cakmak lebt (Abb. 41). Wie auch in *Kuma* und *Macondo* ist es ein kleines Heim mit minimalistischer Einrichtung. Auch hier regieren Dunkelheit und matte Braun- und Grautöne, die Melancholie erzeugen. Die weinende, zusammengekrümmte Mutter, die soeben mit dem eben erst heimgekehrten Bruder Veysels gestritten hat, so dass dieser sofort wieder verschwindet, erscheint beinahe als Gegenstand, der zu diesem tristen Domizil gehört.



Abb. 40¹⁰⁵

Abb. 41¹⁰⁶

¹⁰³ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 26:00.

¹⁰⁴ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 19:15.

Deine Schönheit ist nichts wert ist auch das einzige der drei ausgewählten Werke, in dem eine tatsächliche Strafvollzugsanstalt zu sehen ist. Mazlum, der Bruder von Protagonist Veysel, wird für ein nicht näher definiertes Delikt eingesperrt und als Veysel ihn im Gefängnis besucht, meint er: „Eigentlich, ist es nicht schlecht hier. Ich kriege eine warme Mahlzeit, ich habe ein Bett, eine Dusche und eine Toilette. Selbst das T-Shirt habe ich von denen. Vor allem aber habe ich Zeit nachzudenken.“¹⁰⁷ Das Gefängnis wird hier, wie weiter oben erwähnt, zur ‚safe zone‘, ein Ort, der zu gleichen Teilen bedrohlich und sicher wirkt.



Abb. 42¹⁰⁸

Abb. 43¹⁰⁹

Im Besucherzimmer, aber noch viel mehr in der Zelle selbst, setzt Hüseyin Tabak Dunkelheit und Schatten ein (Abb. 42 und 43). Die Justizvollzugsanstalt wird so als kalter, trister, heruntergekommener Ort inszeniert, an dem Einsamkeit und Verzweiflung regieren. Mit sich selbst ist Mazlum stets alleine, mit seinem kleinen Bruder darf er dies nicht sein – ein Beamter wacht über das Gespräch der beiden wie eine finstere Statue.

Der Regisseur konstruiert also in seinem Werk das Motiv ‚Gefängnis‘ aufbauend von der klaustrophobisch kleinen Wohnung, über den beengenden grauen Gemeindebau- und Schulhof bis hin zur tatsächlichen Vollzugsanstalt, die in der Dunkelheit versinkt.

¹⁰⁵ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 26:00.

¹⁰⁶ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 31:00.

¹⁰⁷ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 50:43.

¹⁰⁸ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 50:18.

¹⁰⁹ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 70:50.

6.2. Traum – Realität

Hüseyin Tabak wählt in *Deine Schönheit ist nichts wert* aber auch einen poetischen Zugang und behandelt das Thema *innen-außen* anhand der Dichotomie Traum-Realität. Veysel, der Protagonist des cineastischen Werkes, flüchtet immer wieder in Traumsequenzen, in denen er sich u.a. Anas Zeit, Aufmerksamkeit und Zuneigung, die Anerkennung seiner Lehrerin und MitschülerInnen und die Rettung Anas vor der Abschiebung vorstellt. Als Kontrast zu diesen, immer wieder eingestreuten Imaginationen, folgen darauf stets Szenen, die die harte Realität des Jungen zeigen. So beginnt der Film mit einer Traumsequenz, in der Veysel Ana aus ihrer Wohnung abholt und sie ausführt. Er wartet mit einer Rose hinter dem Rücken vor der Türe und hört kaum, was Anas Vater zu ihm sagt, da er nur Augen für seinen Schwarm hat. Im Lift nach unten berühren sich die Hände der jungen Liebenden und schließlich nimmt Veysel Anas Hand. Darauf folgt ein harter Schnitt. Es wird gezeigt wie Veysel vom Fenster seiner Wohnung aus Ana und ihre Schwester beobachtet, die im Hof des Wohnblocks spielen. Er hört und singt dabei *Deine Schönheit ist nichts wert* von Aşık Veysel.



Abb. 44¹¹⁰



Abb. 45¹¹¹



¹¹⁰ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 03:10.

¹¹¹ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 03:38.

Wie in den Abb. 44-47 zu sehen, unterscheiden sich die Traumsequenzen (Abb. 44 und 45) bedeutend von den realen (Abb. 46 und 47). Hüseyin Tabak inszeniert Veysels Wunschvorstellungen in warmem Licht. Farblich dominieren Rot, Orange und Gelb, während nach dem harten Schnitt in die Realität des Jungen kaltes Licht und die Farbe Grau regieren. Einzig Veysels Schwarm Ana verbleibt auch außerhalb der Traumsequenzen, den gesamten Film über, durch warme und freundliche Farben gekennzeichnet.

Bereits in diesen ersten beiden Sequenzen wird damit klar gemacht, dass die Realität und die Wünsche des Protagonisten weit auseinanderliegen. *Innen* – das sind in diesem Fall die Traumsequenzen, in denen Veysel die Wünsche eines Jungen in seinem Alter ausleben kann, *außen*, in der Realität, sieht die Welt jedoch anders aus. Dort wartet das harte Leben eines Kindes mit Migrationshintergrund, das kaum Deutsch spricht und familiäre Probleme als zusätzlichen Rucksack mit sich herumtragen muss.

6.3. Sprachliche Aspekte der Dichotomie innen-außen

Bereits nach acht Minuten wird der Mutter von Ramasan im Film *Macondo* von ihrem Rechtsbeistand im gefährdeten Asylverfahren erklärt, dass für die Integration Sprache sehr wichtig sei. Sie solle ihr Deutsch verbessern, mehr sprechen und vor allem nicht ihren Sohn Ramasan als Dolmetscher verwenden. Diese knapp zweieinhalb Minuten lange Sequenz behandelt zwei Fragen, die in allen drei für diese Arbeit ausgewählten Werken von zentraler Bedeutung sind: Wer spricht überhaupt bzw. wer sind die TrägerInnen der deutschen Sprache?

Zunächst bietet es sich jedoch an, von der entgegengesetzten Seite an dieses Thema heranzutreten. Sowohl bei *Deine Schönheit ist nichts wert*, wie auch bei *Kuma* und *Macondo* arbeiten die Regisseure/die Regisseurin viel mit Stille. Angesprochen auf das Thema der Sprachlosigkeit in seinem Film *Deine Schönheit ist nichts wert* antwortet Hüseyin Tabak: „Ja,

¹¹² Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 03:57.

¹¹³ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 03:59.

sie ging vor allem von der Figur des Vaters aus [...]“¹¹⁴. Dieser Umstand findet sich auch in den anderen beiden Werken. Georg Seeßlen, der in seinem Artikel über das *Kino der doppelten Kulturen* schreibt, meint dazu:

„Die Kinder leben, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, in zwei Kulturen und in zwei Sprachen. Die Eltern können dies nicht: die Mutter hat nur eine Sprache zur Verfügung und ist daher unfähig, die Codes und Doppeldeutigkeiten der Métissage-Kultur zu verstehen. Der Vater aber verstummt buchstäblich.“¹¹⁵

Alle drei ausgewählten Filme reihen sich diesbezüglich in die Tradition des *cinéma du métissage* ein, wenn auch mit leichten Unterschieden. Mustafa, der Vater der türkischen Familie in *Kuma*, spricht zwar Deutsch, jedoch nicht so gut und oft wie seine Kinder und ist auch sonst keine Figur, die die Handlung vorantreibt bis zu dem Moment, an dem er durch seinen Tod endgültig verstummt.

Hüseyin, der Vater der kurdischen Familie in *Deine Schönheit ist nichts wert*, ist der deutschen Sprache nicht mächtig und spricht auch ansonsten nicht viel. Lediglich gegen Schluss hin öffnet er sich ein wenig, nachdem ihn seine Ehefrau auffordert, mit seinen Kindern zu sprechen. Die Figur hat so wenige Dialoge, dass sogar der kurdische Schauspieler Nazmi Kirik, der Hüseyin verkörpert, dem Regisseur gegenüber nach Betrachtung des vollendeten Werks verwundert anmerkte, dass er kaum etwas sage.¹¹⁶

Der Vater in *Macondo* ist sogar gänzlich verstummt, da er als tschetschenischer Kämpfer im Krieg mit Russland gefallen ist, weit bevor die Handlung des Films einsetzt. Jedoch wird im Verlauf der Geschichte durch den Nachbarn Isa eine Vaterfigur eingeführt, die weitreichende Konflikte mit sich bringt. Träger der Handlung und der deutschen Sprache bleibt aber über die gesamte Handlung hinweg der Protagonist Ramasan.

Auch die Mütter in den genannten Filmen passen in das von Georg Seeßlen konzipierte Modell. Zwar ist Fatma in *Kuma* eine Matriarchin, die eine der beiden, wenn nicht sogar die absolute Hauptfigur darstellt, sprachlich ist sie jedoch isoliert. Sie spricht kein Deutsch, was

¹¹⁴ Karin Schiefer, Hüseyin Tabak über *Deine Schönheit ist nichts wert*. In: AustrianFilms.com (Wien 06. 2012), online unter http://www.austrianfilms.com/news/hueseyin_tabak_ueber_deine_schoenheit_ist_nichts_wert [16.05.2017].

¹¹⁵ Georg Seeßlen, *Das Kino der doppelten Kulturen*. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: *epd Film: mehr wissen, mehr sehen*, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 24.

¹¹⁶ Vgl. Karin Schiefer, Hüseyin Tabak über *Deine Schönheit ist nichts wert*. In: AustrianFilms.com (Wien 06. 2012), online unter http://www.austrianfilms.com/news/hueseyin_tabak_ueber_deine_schoenheit_ist_nichts_wert [16.05.2017].

sich immer dann äußert, wenn ihre Kinder vor ihr auf Deutsch diskutieren, wie bei dem Besuch im Krankenhaus oder dem Begräbnis des Vaters und sie auf Türkisch fragt, ob sie denn streiten würden.

Die Mutter von Veysel in *Deine Schönheit ist nichts wert* spricht, wie ihr Mann, kein Wort Deutsch und ist damit ausgeschlossen aus der *métissage-Kultur*. Sie versucht zwar, kommunikatives Bindeglied zwischen dem Vater und den beiden Söhnen zu sein, scheitert aber im Verlauf des Films ein ums andere Mal daran.

Ramasans Mutter Aminat ist gar auf Ramasan als Dolmetscher angewiesen, da sie große Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache hat. Sie lernt zwar Deutsch, ist aber weit von dem Können und den sprachlichen Fähigkeiten ihres Sohnes entfernt.

Wer aber sind nun die TrägerInnen der deutschen Sprache, die in allen Filmen als Schlüssel zur Integration dargestellt wird? Es sind in allen drei Werken, wie auch Georg Seeßlen es in seiner Auseinandersetzung beschreibt, die Angehörigen der zweiten und dritten Generation. Die teilweise bereits erwachsenen Kinder der türkischen Familie in *Kuma* verwenden untereinander in gleichem Maße Deutsch wie Türkisch, um miteinander zu kommunizieren. Sie sind der Inbegriff der *métissage-Kultur*, wenn sie die sprachlichen Codes ab und zu gar in ein und demselben Satz wechseln. Neben dem Wiener Deutsch und den Ethnolekten wird in den Dialogen vermehrt auf dieses Codeswitching zurückgegriffen, also auf das schnelle Wechseln zwischen zwei Sprachen. So zum Beispiel, als die beiden Arbeitskolleginnen von Ayse miteinander über ihre Männer tratschen und eine der beiden auf Deutsch beginnt mit: „Und er kommt heim [...]“ und dann auf Türkisch weiterspricht: „und geht mir mit Geschichten von der Baustelle auf die Nerven.“¹¹⁷ Auch der Nachbar von Veysel und Veysel selbst bedienen sich des Sprachwechsels, als dieser den Jungen auf Türkisch auffordert, etwas auf Kurdisch zu sagen. Veysel erwidert auf Kurdisch „Sag einmal was“ und als er es seinem Nachbarn übersetzt hat, muss dieser lachen, wechselt auf Deutsch und meint: „Der Klassiker.“¹¹⁸ Codeswitching ist Alltag von Menschen mit Migrationshintergrund, sofern sie der Landessprache des Ziellandes mächtig sind und wird von den Regisseuren in ihren Werken eingefangen.

Ayse, die zunächst von den beiden älteren Töchtern verhasste Zweitfrau, schafft letztendlich die Integration in die Familie nicht zuletzt wegen ihren Bemühungen Deutsch zu lernen, was

¹¹⁷ Umut *Dag* (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 57:30.

¹¹⁸ Hüseyin *Tabak* (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 35:11.

den Stellenwert der Sprache unterstreicht. Auch in *Macondo* ist es, wie bereits erwähnt, der Sohn Ramasan, der nicht nur nahezu die gesamte Handlung trägt, sondern auch die sprachlichen Kompetenzen in Deutsch. Seine Tätigkeit als Übersetzer für die Mutter bei Amtswegen zeigt dies deutlich. Im Fall von Veysel, der Hauptfigur in *Deine Schönheit ist nichts wert*, ist die Situation vergleichbar mit jener von Ayse in *Kuma*. Auch er spricht zu Beginn nahezu kein Deutsch und schafft durch seine - zunächst heimliche - Liebe zu seiner Klassenkollegin Ana und mit Hilfe seines Nachbarn, ein ursprünglich kurdisch-türkisches Gedicht auf Deutsch zu lernen. Sowohl bei Ayse als auch bei Veysel wird in den jeweiligen Werken angedeutet, dass die Anstrengungen des Lernens der Sprache mit Anerkennung und sozialem Aufstieg belohnt werden. Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang die Nebenrolle des Nachbarn in *Deine Schönheit ist nichts wert*, die eine klar gezeichnete *métissage*-Figur darstellt. Er ist sowohl der deutschen als auch der türkischen Sprache mächtig und für Veysel der Schlüssel zum Erfolg. Über die Figur des Nachbarn sagt der Regisseur Hüseyin Tabak deshalb selbst, dass sie viel von ihm in sich trage, vor allem sein „Leben zwischen der europäischen und der türkischen Kultur“.¹¹⁹ Sprache ist Integration, Integration ist Sprache – diese Message zieht sich durch alle drei ausgewählten Filme.

6.3.1. Inklusion und Exklusion durch Sprache

Der Aspekt Sprache ist also, wenn es um *métissage*-Kultur und deren Filme geht, allgegenwärtig. Die drei ausgewählten Werke zeigen sehr eingehend, wie die Sprache über Inklusion und Exklusion, über *innen* und *außen* in einer Kultur bzw. Gesellschaft entscheidet.

Ein Beispiel dafür ist, als Veysel und sein Nachbar eines Abends vom Balkon seiner Wohnung aus Ana, ihre Schwester, ihre Mutter, ihre Tante und die Sozialarbeiterin im Hof beobachten. Veysels Nachbar sagt dabei über Ana: „Sie ist Jugoslawin“, worauf Veysel erstaunt erwidert „Ich dachte sie ist Österreicherin. Sie spricht sehr gut Deutsch.“. Veysels Nachbar meint daraufhin: „Du sprichst auch Türkisch, bist aber Kurde“.¹²⁰ Der Dialog greift geschickt das Thema der Zuordnung zu einer Kultur durch Sprache auf, hinterfragt es und weist auf das Konzept einer Poly-Identität hin, wie es Nadja Radojevic nennt.

¹¹⁹ Karin Schiefer, Hüseyin Tabak über Deine Schönheit ist nichts wert. In: AustrianFilms.com (Wien 06. 2012), online unter http://www.austrianfilms.com/news/hueseysin_tabak_ueber_deine_schoenheit_ist_nichts_wert [16.05.2017].

¹²⁰ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 55:32.

„Deutsche Sprache, schwere Sprache“¹²¹ – dieser Text, der auf einem Plakat an der Tür der Rechtsberatung der Familie Cakmak in *Deine Schönheit ist nichts wert* zu lesen ist, steht symbolisch für die Situation von Veysels Familie, in der niemand Deutsch spricht. Veysel versteht in der Schule nicht, was die Lehrerin von ihm verlangt. Als sein Sitznachbar ihn mit einer falschen Übersetzung provoziert, kommt es zu einer Schlägerei, bei der auch die Lehrerin an der Nase verletzt wird. Beim darauffolgenden Gespräch mit Veysels Vater ist auch dieser hilflos, da er kein Wort versteht von dem, was Direktor und Lehrerin ihm erklären wollen. Zwischen Verständnislosigkeit und Hilflosigkeit schreiben sie den Vorfall auf einen Zettel und geben ihn den beiden mit. Erst Veysels Nachbar, der sowohl Deutsch als auch Türkisch spricht, kann den Cakmaks helfen. In diesen Szenen zeigt der Regisseur Hüseyin Tabak die ausgrenzende Funktion von Sprache, indem er Veysel und seinen Vater nahezu stumm außen vor lässt. Sie können sich nicht artikulieren, nicht ihren Standpunkt darlegen – sie sind von der Kommunikation ausgeschlossen, sind Außenstehende, über die gesprochen und gerichtet wird. Die ausgrenzende Funktion von Sprache zieht sich aber auch durch die anderen beiden Werke.

Als wohl bestes Beispiel dafür eignet sich eine Szene in *Kuma*. Ayse, Hasan, Nurcan und Kezvan mit ihrem Baby fahren mit dem Auto von einem Krankenhausbesuch bei Fatma nach Hause und sprechen Deutsch miteinander. Ayse, die in dieser Szene noch kein Deutsch gelernt hat, versteht kein Wort. Als Hasan seine Schwestern auffordert Türkisch zu reden, antwortet Kezvan angriffig: „Soll der Dorftrampel endlich Deutsch lernen“, worauf Nurcan hinzufügt: „Ja und überhaupt geht sie nichts an, was wir hier reden.“¹²² Auch in diesem Fall steht die Protagonistin außen, nicht fähig zu kommunizieren bzw. am Gespräch teilzunehmen.

Die ausgrenzende Funktion von Sprache findet sich auch in *Macondo* wieder, als Ramasan für seine Mutter übersetzt. Im Zuge des Gesprächs fragt die Rechtsvertreterin, ob sich Ramasans Mutter mit jemandem treffe in Österreich. Ramasan, der sich seinem toten Vater verpflichtet fühlt und - trotz seines noch kindlichen Alters - selbst für die Mutter und die Schwestern, in eine Vaterrolle schlüpft, beantwortet die Frage für seine Mutter und verneint. Als diese nachfragt, übersetzt er absichtlich falsch, dass der Rechtsbeistand gefragt hätte, ob er einen Bruder habe, so dass die Mutter mit ‚Nein‘ auf die eigentliche Frage, ob sie einen Freund hat, antwortet. Sowohl Veysel und sein Vater als auch Ayse und Ramasans Mutter erfahren die ausgrenzende Funktion von Sprache. Auf einfühlsame Weise zeigen die Regisseure, was es

¹²¹ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 43:59.

¹²² Umut Dag (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 26:42.

bedeutet, wenn man sich im Alltag nicht oder nur schwer verständigen kann. Wer die Sprache nicht beherrscht, ist auch von Mitsprache ausgeschlossen.

Demgegenüber steht die integrierende Funktion von Sprache, die ebenfalls in den ausgewählten Werken zu finden ist. Wie bereits eingangs in diesem Kapitel erwähnt, inszenieren die drei Regisseure Sprache als ein immanentes Element der Integration und somit stellen die Momente des Sprachenlernens jeweils Wendepunkte in den Geschichten dar. Egal ob Veysel in *Deine Schönheit ist nichts wert*, der über die Deutsche Sprache den Weg zu Anas Herzen findet, indem er das Gedicht mit Hilfe seines Nachbarn übersetzt und lernt und schließlich sogar mit ihr in der Straßenbahn spricht, oder Ayse in *Kuma*, deren Versuch Deutsch zu lernen die Wende in der Beziehung zu, der ihr gegenüber zunächst kritisch eingestellten, Nurcan und in der gesamten Geschichte darstellt, bis hin zu Ramasan, der sich über die deutsche Sprache mit seinen Freunden aus verschiedensten Herkunftsländern verständigt und nebenbei auch noch als Bindeglied zwischen seiner Mutter und den österreichischen Behörden fungiert und damit als Paradebeispiel des *métissage*-Charakters, die gesamte Handlung trägt – die integrierende Funktion der Sprache wird in allen drei Werken aufgezeigt. Sprache wird dabei stets als ein entscheidender Schlüssel auf dem Weg von *außen* nach *innen* dargestellt.

6.3.2. Exkurs Translation

Wenn man Sprache im Film analysiert, dann drängt sich im interkulturellen bzw. *métissage*-Film aus Deutschland bzw. Österreich, im Gegensatz zu Produktionen aus anderen europäischen Ländern, die Frage nach der Translation auf, wie auch Georg Seeßlen feststellt. Während in Großbritannien und Frankreich viel mehr mit dem Akzent der Figuren gespielt wird, müssen österreichische bzw. deutsche Filmemacher zwischen Originalsprache mit Untertiteln, totaler Synchronisation oder anderen Formen der Translation wählen.¹²³

Auch Hamid Naficy kommt zu einer ähnlichen Erkenntnis und schreibt in seiner Auseinandersetzung über *accented cinema*, wie er es nennt:

¹²³ Vgl. Georg Seeßlen, *Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain*. In: epd Film: mehr wissen, mehr sehen, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 26.

„Increasingly, accented films are using the film’s frame as a writing tablet on which appear multiple texts in original languages and in translation in the form of titles, subtitles, intertitles, or blocks of text. [...] Because they are multilingual, accented films require extensive titling just to translate the dialogues. Many of them go behind that, however, by experimenting with on-screen typography as a supplementary mode of narration and expression.“¹²⁴

Naficy geht also sogar noch einen Schritt weiter und erkennt in den Unter- und Zwischentiteln nicht bloße Übersetzung, sondern sogar experimentelle Formen filmischer Narration.

Österreichisches, deutsches und europäisches *métissage*-Kino im Allgemeinen müssen sich damit befassen, welche Folgen gewisse Translationsmethoden mit sich bringen und welche Auswirkungen diese auf den Originalfilm und das Publikum haben. Tim Bergfelder argumentiert in seinem Artikel *National, transnational or supranational cinema? Rethinking European Film Studies*, dass Translationen nicht nur bloße Übersetzungen sind, sondern dass sie auch Strategien der kulturellen Adaptierung darstellen, die cineastische Werke für das Publikum - in möglicherweise mehreren Ländern - zugänglich machen können und sollen. Untertitel sieht Bergfelder dabei als sanftere Methode zu übersetzen, da Synchronisation stark in das Original eingreifen kann durch z.B. das Hinzufügen oder Abändern von gewissen Charakterzügen einer Rolle oder die Veränderung der Klangfarbe und Tonhöhe der Stimme, der Aussprache oder des regionalen Akzents einer Figur. Abgesehen davon erreichen die diversen Translationsoptionen auch unterschiedliche Anerkennung in den verschiedenen Ländern Europas. Während im deutschen Sprachraum Synchronisation die industrielle Norm darstellt, wird in Großbritannien das sogenannte *dubbing* als Störung der filmischen Realität empfunden und dementsprechend eher abgelehnt. In den letzten Jahrzehnten steigerte sich jedoch die Verwendung von Untertiteln auch im deutschen Sprachraum immer mehr. Auch wenn diese vom Publikum oft als Ablenkung von den visuellen Komponenten des Films und als ein hohes Maß an Konzentration fordernd empfunden werden, belassen sie das cineastische Werk mehr in seiner Originalität als dies Synchronisation schafft.¹²⁵

Auch die Regisseure der drei ausgewählten Filme arbeiten mit der Originalsprache und deutschen Untertiteln, was auf den ersten Blick störend wirken mag, da alle drei Werke durch starke Bilder eine Geschichte mit hoher Emotionalität vermitteln. Hüseyin Tabak selbst meint diesbezüglich über seinen Film *Deine Schönheit ist nichts wert*, dass die Geschichte es

¹²⁴ Hamid Naficy, *An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton, NJ 2001), S.25.

¹²⁵ Vgl. Tim Bergfelder, *National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies*. In: *Media Culture & Society*, May 1, Vol.27(3) (London 2005), S. 324-328.

verlangt hat, auf Türkisch erzählt zu werden. Ähnliches erklärt Umut Dag zu seinem Werk *Kuma* und ergänzt:

„Aber diese Geschichte lässt sich nicht anders erzählen. Dessen bin ich mir sicher. Welchen der türkischen Charaktere hätte ich denn mehr Deutsch sprechen lassen sollen? Natürlich kann ich einen auf ‚Mordkommission Istanbul‘ machen, wo alle Deutsch reden, obwohl sie in Istanbul sind. Aber der Authentizität der Handlung hätte das nicht gutgetan.“¹²⁶

Macondo wiederum zeichnet sich durch seine nahezu dokumentarische Vorgehensweise aus, was für das Erhalten der Originalsprachen und gegen Synchronisation spricht. Zusammengefasst versuchen alle drei Regisseure die Realität des *métissage*-Lebens einzufangen und für dieses ohnehin schwierige Unterfangen ist die Verwendung der Originalsprache(n) immanent.

7. Die Dichotomie Tradition-Moderne

„Die Jungen können nicht wollen, was die Alten wollen, die Frauen können nicht wollen, was die Männer wollen.“¹²⁷

Was Georg Seeßlen hier in einem Satz zusammenfasst, ist, was umgangssprachlich ‚Clash of Generations‘ genannt wird. Die Spannung zwischen Alt und Jung, zwischen Tradition und Moderne ist die Triebfeder jeder Gesellschaft. In *métissage*-Filmen spielt diese eine gewichtige Rolle, ist doch das Leben zwischen den Kulturen geprägt von einem Balanceakt zwischen traditionellen Werten und modernem Lebensstil. Die ausgewählten Werke diskutieren diesbezüglich den Konflikt zwischen den Wünschen, Vorstellungen und Träumen der Generationen.

¹²⁶ Köksal Baltacı, Umut Dag: ‚Obsession türkischer Mütter fasziniert mich‘. In: DiePresse.com (Wien 26.04.2012), online unter http://diepresse.com/home/kultur/film/752946/Dag_Obsession-tuerkischer-Muetter-fasziniert-mich [20.05.2017].

¹²⁷ Georg Seeßlen, Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: epd Film: mehr wissen, mehr sehen, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 22.

7.1. Die Rollen der Frauen

Tradition und Moderne werden in vielen Filmen als zwei entgegengesetzte Pole dargestellt, zwischen denen MigrantInnen der zweiten, dritten und vierten Generation ein sehr zerrissenes Leben führen.¹²⁸ In den Jahrzehnten bis zur Jahrtausendwende gab es im ‚Kino der Fremdheit‘, wie es Georg Seeßlen nennt, den Trend, die Migrantin als Opfer einer von Männern dominierten Kultur darzustellen.¹²⁹ Als Ausbruch aus den patriarchalen Verhältnissen erscheint in diesen Filmen oft nur die Flucht bzw. die absolute Abwendung von der Familie als probates Mittel.¹³⁰

Dieser Darstellungsform von MigrantInnen und deren Kultur, die im Fremdenkino ihre Blütezeit hatte, aber auch heute noch zu finden ist, steht eine neue Generation an Regisseuren gegenüber. So sind es in *Kuma* vor allem die Frauen, die die Handlung vorantreiben, allen voran die Matriarchin Fatma, die die stark in traditionellen Werten verhaftete erste Generation repräsentiert und die von ihr nach Wien geholt Ayse. Die Entwicklung dieser beiden Figuren und deren Beziehung zueinander stehen im Zentrum des Filmes.



¹²⁸ Vgl. Daria Pezzoli-Olgiati, Frauenfiguren zwischen Tradition und Moderne. Filmische Repräsentation im Umfeld des Islam. In: Stefan Orth u.a. (Hg.), *Filmbilder des Islam* (Marburg 2014), S. 82.

¹²⁹ Vgl. Helma Lutz, *Ist Kultur Schicksal? Über die gesellschaftliche Konstruktion von Kultur und Migration*. In: Ernst Karpf u.a. (Hg.), *„Getürkte Bilder“*. Zur Inszenierung von Fremden im Film (Marburg 1995), S. 78 u. 89.

¹³⁰ Vgl. Deniz Göktürk, *Verstöße gegen das Reinheitsgebot. Migrantenkino zwischen wehleidiger Pflichtübung und wechselseitigem Grenzverkehr*. In: Ruth Mayer u.a. (Hg.), *Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur* (St. Andrä-Wördern 1998), S. 108.

Abb. 48¹³¹

In der Einstellung (Abb. 48) vom Beginn des Films inszeniert Umut Dag Ayse als eine jüngere Version von Fatma. Wie die Matriarchin stammt die Protagonistin aus einem stark traditionellen Wertesystem eines kleinen Dorfes in Anatolien. Auch sie spricht zu Beginn des Werks ausschließlich Türkisch und ist von der *métissage*-Kultur ausgeschlossen. Doch Ayse durchlebt über den gesamten Film hinweg die wohl größten Veränderungen aller Figuren. Sie verlässt ihre Heimat und findet eine neue in Wien und lebt dort als Zweitfrau von Mustafa, dem Vater der Familie. Als dieser stirbt, beginnt sie zu arbeiten und verliebt sich in jenen Mann, mit dem sie offiziell auch verheiratet wurde - nämlich Hasan, den Sohn der Familie. Als dieser sie jedoch auf Grund seiner Homosexualität ablehnt, öffnet sie sich einer neuen Beziehung zu ihrem Arbeitskollegen Osman. Noch bevor Mustafa stirbt, wird Ayse Mutter eines seiner Kinder und fängt an Deutsch zu lernen. Am Ende des Films ist sie eine andere Frau und das sieht man auch.



Abb. 49¹³²

Das zunächst scheue, neue Familienmitglied hat sein Alltagsgewand gegen Arbeitskleidung getauscht und Deutsch gelernt. Die Figur steht nun nicht mehr - wie zu Beginn des Films - im Schatten, sondern buchstäblich im grellen Licht des Scheinwerfers. Sie hat sich ihren Platz und ihre Rolle in der Familie erarbeitet und öffnet sich ihren Gefühlen für ihren

¹³¹ Umut Dag (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, Min. 10:03.

¹³² Umut Dag (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, Min. 71:59.

Arbeitskollegen bis hin zur körperlichen Hingabe. Was zu Beginn des Films als unmöglich erscheint, ist plötzlich Tatsache. Die Katastrophe scheint unausweichlich und tritt auch ein, als Ayse beim außerehelichen Liebespiel erwischt wird. Doch anstatt des Ausbruchs aus der Familie, der in den Filmen des Kinos der Fremdheit oft als einziger Ausweg angepriesen wurde, bietet Dag eine alternative Antwort auf die Spannungen zwischen den Extremen *Tradition* und *Moderne*. Die Familienordnung wird umgekrempelt, die junge *métissage*-Generation übernimmt das Kommando und Ayse bleibt. Fatma, die die traditionellen Werte verkörpert, wird freigestellt, ob sie sich öffnen und an dem gemeinsamen Leben teilnehmen will.

Ayse und Fatma stellt Umut Dag weitere starke Frauen zur Seite. Nurcan ist die mittlere Tochter der Familie und die rebellische Stimme der *métissage*-Kultur. Sie kritisiert offen die Scheinhochzeit vor Ort, antwortet auf die Aussage der Mutter von Ayse, dass sie wohl die nächste sei, die Hochzeit feiern würde, schnippisch auf Deutsch: „Lieber fress ich Glas.“ und weint leise im Bett, während ihr Vater die Hochzeitsnacht mit der neuen ‚Stiefmutter‘ vollzieht. Außerdem weist Nurcan ihren Vater vehement darauf hin, dass ihre Schwester Kezvan von deren Ehemann geschlagen wird, und kann es kaum fassen, als dieser nichts dagegen unternimmt. Es ist auch sie diejenige, die ihre Meinung über Ayse nach anfänglichen Reibereien ändert, sie beim Deutschlernen unterstützt und sie schließlich als Familienmitglied akzeptiert.



Abb. 50¹³³

Die rebellische Façon der Figur inszeniert Umut Dag vielfältig. Oft wird sie ohne Kopftuch in der Wohnung gezeigt, trägt normale Jugendkleidung in Form von Hosen und Langarmshirts anstatt bodenlanger Kleider und in einer Sequenz sogar Ohrenschmuck. Es ist jedoch vor allem ihr Text, der der Figur einen gewissen frechen Charme gibt. „Zwischen uns liegen Welten. Wie könntest du mich verstehen?“, fragt Nurcan Ayse im ersten Drittel des Films und spielt damit auf den Unterschied zwischen Ayses bis dahin traditionellem Lebensstil und ihrem eigenen Leben zwischen *Tradition* und *Moderne* an. Sie ist, was als *métissage*-Figur bezeichnet wird.

Andererseits ist es die Figur Kezvan, für die der Regisseur sehr treffend folgende Worte findet:

„Kezvan ist eine starke Frau, stur und stolz. Wenn sie eine Entscheidung trifft, zieht sie sie auch bis zum Schluss durch, weil sie sonst glaubt, ihr Gesicht zu verlieren. Sie ist gewissermaßen Opfer ihrer eigenen Werte, nicht Opfer männlicher Gewalt – obwohl sie von ihrem Mann geschlagen wird.“¹³⁴

Obwohl sie häuslicher Gewalt ausgesetzt ist, ist Kezvan also vielmehr Opfer ihrer selbst auferlegten Werte und Regeln und weniger der patriarchalen Kultur. Von ihrer Schwester Nurcan, vor ihrem Vater, diesbezüglich zur Rede gestellt meint sie nur: „Wie sagt Mama immer: meine Familie, meine Probleme.“¹³⁵

¹³³ Umut *Dag* (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, Min. 41:37.

¹³⁴ Köksal Baltacı, Umut Dag: ‚Obsession türkischer Mütter fasziniert mich‘. In: DiePresse.com (Wien 26.04.2012), online unter http://diepresse.com/home/kultur/film/752946/Dag_Obsession-tuerkischer-Muetter-fasziniert-mich [06.062017].

¹³⁵ Umut *Dag* (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, Min. 20:09.



Abb. 51¹³⁶

Die Figur ist weniger jugendlich, meist in dunklen Grau- oder Brauntönen gekleidet. Sie will dem Ideal einer traditionsbewussten Türkin um jeden Preis gerecht werden, scheitert jedoch an sich selbst, da sie ebenso *métissage*-Kultur in sich trägt wie ihre Geschwister. Umut Dag inszeniert die Figur, die geplagt von Neid auf Ayse und Gewalt in ihrer eigenen Familie, ist ebenso zynisch, zerrissen und düster, wie sie in Abb. 51 erscheint.

Obwohl es den eigenen Wünschen und Einstellungen oft entgegengestellt ist, versuchen die Jungen in Anwesenheit der Eltern traditionsbewusst aufzutreten, was beide Seiten an Grenzen stoßen lässt.¹³⁷ Im Kleinen zeigt sich dies, wenn Elmaz, das mittlere Kind der Familie in *Kuma*, für die Mutter nicht zu verstehen - weil auf Deutsch - zu ihrer älteren Schwester sagt: „Trotzdem, am liebsten hätt ich gar keines auf.“ und damit ihr Kopftuch meint, worauf Nurcan mit einem Lächeln, auf die Mutter deutend und in perfektem Wienerisch erwidert: „Pass auf wasd sagst!“¹³⁸

¹³⁶ Umut *Dag* (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 19:44.

¹³⁷ Vgl. Diana *Schäffler*, „Deutscher Film mit türkischer Seele“. *Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart* (Saarbrücken 2007), S. 65.

¹³⁸ Umut *Dag* (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 64:44.



Abb. 52¹³⁹

Für die junge *métissage*-Figur sind die traditionellen Werte und Kleidungsvorschriften mehr lästiger Alltag, denn wahre Überzeugung. Ihre noch sehr kindliche Art unterstreicht Umut Dag mit farbenfrohen Kopftüchern und einem jugendlichen Jargon im Text.

In *Deine Schönheit ist nichts wert* ist es der Protagonist Veysel, der die Handlung vorantreibt. Die weiblichen Figuren in Hüseyin Tabaks Werk erfüllen keine wirklich aktiven Rollen. Veysels Mutter spricht - wie ihr Mann - kein Wort Deutsch und ist damit ausgeschlossen von der *métissage*-Kultur. Überhaupt ist sie eine eher melancholische Figur, die zwischen den Problemen der Familie zerrieben zu werden droht.



Abb. 53¹⁴⁰

Abb. 54¹⁴¹

¹³⁹ Umut Dag (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, Min. 64:44.

¹⁴⁰ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 06:00.

¹⁴¹ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 04:50.

Mit diesen beiden Einstellungen in den ersten fünf Minuten des Films liefert der Regisseur bereits eine visuelle Charakterisierung der Mutter von Veysel. Sie versucht mit aller Macht die Familie trotz der Schwierigkeiten zusammenzuhalten, scheitert jedoch ein ums andere Mal an dieser nahezu unlösbaren Aufgabe. Hüseyin Tabak inszeniert sie stets in monotoner Kleidung und mit meist ernstem, besorgtem Blick. Schatten und Dunkelheit begleiten die Figur in den meisten Sequenzen, wie auch in Abb. 53 und 54 zu sehen.



Abb. 55¹⁴²



Abb. 56¹⁴³

Veysels große Liebe Ana weiß nichts von dessen Zuneigung und spielt lange die Rolle des Objekts der Begierde. Oft wird sie in Nahaufnahme gezeigt, was diesen Eindruck noch unterstreicht. Worte braucht sie nicht viele, die junge Schauspielerin arbeitet mit ihren Blicken. Erst am Ende des Films wird sie zu einer Figur mit Text, bleibt aber dennoch bis zu ihrer Abschiebung im Film ein eher passives Opfer der Handlung. Ana ist meist in verschiedenen Rot- oder Violetttönen gekleidet, was sie stets aus den dunklen Grundfarben des Werks herausstechen lässt und sie wiederum zum Anschauungsobjekt macht. Sie wird den ZuschauerInnen somit so präsentiert, wie Veysel sie sieht.



Abb. 57¹⁴⁴



Abb. 58¹⁴⁵

¹⁴² Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 02:54.

¹⁴³ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 17:03.

¹⁴⁴ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 45:51.

Die weiblichen Nebenrollen in *Deine Schönheit ist nichts wert* reichen von der Freundin des Nachbarn, die nur einen Kurzauftritt zu Beginn des Films hat, über die SozialarbeiterInnen, die sich sowohl für die Anliegen von Veysel als auch Anas Familie einsetzen, bis hin zu der überzeichnete Figur der Lehrerin von Veysel, die den Jungen permanent missversteht und hilflos wirkt. Sie alle werden als aktive Mitglieder der Gesellschaft dargestellt und doch haben sie kaum Einfluss auf die Handlung.

Ähnlich verhält es sich mit den Frauenrollen in *Macondo*. Sudabeh Mortezaei zeichnet das Bild einer alleinerziehenden, überforderten und melancholischen Mutterfigur, die vom Protagonisten Ramasan unterstützt werden muss. Bei Amtswegen spricht er für sie, da sie die deutsche Sprache nicht beherrscht. Er ist für seine Schwestern Aufpasser und Vatersersatz, holt sie vom Kindergarten ab, geht mit ihnen einkaufen und hütet sie, solange die Mutter arbeiten ist. Ramasan schlüpft in die Rolle des ‚Mannes im Haus‘. Ramasan erfährt im Lauf des Filmes außerdem, dass sie Opfer eines Frauenraubes geworden ist, d.h. dass sein Vater sie von ihrer Familie gegen ihren Willen einfach mitgenommen hat.



Abb. 59¹⁴⁶

Abb. 60¹⁴⁷

Abb. 59 stammt aus den ersten Minuten, Abb. 60 aus dem letzten Drittel des Films. Eine äußerliche Veränderung der Figur ist jedoch nicht zu beobachten. Auch wenn die Farbe der Kleider und Kopftücher variiert, der melancholische, etwas abwesende und gequälte Blick der Figur bleibt so wie ihre passive Rolle, was die Handlung betrifft. Andere in der Siedlung, die Rechtsberaterin und die Polizistin haben lediglich Kurzauftritte. Vor allem die zwei Erstgenannten zeigen zwar die Frau in einer arbeitenden Rolle, für den Fortlauf der Handlung sind sie jedoch kaum von Bedeutung.

¹⁴⁵ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 17:08.

¹⁴⁶ Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. *Macondo*. DVD. Wien, Min. 03:19.

¹⁴⁷ Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. *Macondo*. DVD. Wien, Min. 66:23.

7.2. Das Thema Männlichkeit

Allen drei ausgewählten Werken ist ein Diskurs über das Sujet Männlichkeit eingeschrieben, das gleichzeitig einen Knotenpunkt des Konflikts zwischen *Tradition* und *Moderne* darstellt. Dieses Kapitel geht deshalb den Fragen nach, wie Männer dargestellt werden, welche Vorstellungen von Männlichkeit in den Filmen vorkommen und welche Konflikte die Auseinandersetzung der Figuren mit der eigenen Männlichkeit in den ausgewählten Werken mitbringen.

„So ist es richtig. Ein echter Mann weiß, was er will.“¹⁴⁸ So heißt es in *Deine Schönheit ist nichts wert* als Veysel auf die Frage des Nachbarn, ob er denn Tee wolle, zunächst nichts antwortet und schließlich verneint. In diesem Satz schwingt stark ein traditionelles Männerbild mit - der Mann als starker Entscheidungsträger, der nicht schwanken oder unentschieden sein darf. Auch im Streit zwischen Veysel und seinem Bruder Mazlum wird ein traditionelles Männerbild gezeigt. Mazlum fordert seinen jüngeren Bruder auf, für ihn Geld der Eltern aus der Wohnung zu stehlen, doch Veysel verwehrt sich. Im Zuge der Diskussion sagt er, dass Mazlum sich das Geld selbst holen solle, wenn er ‚ein Mann‘ sei. In diesem Fall wird Männlichkeit mit einem gewissen Maß an Mut und Tatkraft gleichgesetzt und läuft auf dasselbe Bild hinaus: ein Mann darf keine Schwäche zeigen. Dies sind ohne Zweifel Klischees, denen Hüseyin Tabak jedoch nicht ohne Hintergedanken Platz in seinem Film einräumt. Es lohnt sich deshalb, die erwachsenen männlichen Figuren in *Deine Schönheit ist nichts wert* näher zu analysieren.



Abb. 61¹⁴⁹

Abb. 62¹⁵⁰

¹⁴⁸ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 35:59.

¹⁴⁹ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 19:05.

¹⁵⁰ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 28:30.



Abb. 63¹⁵¹

Da ist zuallererst Veysels Vater, der mit seiner Familie nach Österreich fliehen musste, da er als kurdischer Untergrundkämpfer in der Türkei verfolgt wurde. Für ihn ist es ein Schlag ins Gesicht, dass sein Sohn Mazlum sich als Türke fühlt. Bei Gesprächen und Amtswegen wird ihm seine sprachliche Ohnmacht und Hilflosigkeit vor Augen geführt, da er kein Wort Deutsch spricht und kaum etwas versteht. Dies alles erzeugt Frust, der sich in Streits mit seiner Frau, Veysels Mutter, und seinem Sohn Mazlum und einer Ohrfeige an seinem jüngsten Sohn entlädt. Er ist eine desillusionierte, melancholische und stille Figur mit Aggressionspotential.

Veysels Bruder Mazlum lebt nicht zuhause beim Rest der Familie, da er sich vom Vater um seine Heimat in der Türkei gebracht fühlt. Er ist arbeitslos, kann im sozialen Raum der Zielgesellschaft kaum Fuß fassen und endet schließlich im Gefängnis. Auch diese Figur trägt aggressive Züge in sich, die sich in verschiedenen Sequenzen äußern. Mazlums Markenzeichen sind die schwarze Lederjacke und sein kahl rasierter Kopf, die bei den ZuseherInnen das Bild eines rücksichtslosen Rowdys entstehen lassen.

Es bleibt Veysels Nachbar, der zunächst die Rolle des Machos mit Migrationshintergrund einzunehmen scheint. Er bezeichnet sich selbst als ‚Taugenichts‘, gibt mit seinen Frauengeschichten an und hat ein loses Mundwerk. In den meisten Sequenzen, in denen er auftritt, trägt er ein weißes Tank-Top und eine Jogginghose, was das Klischee des Macho-Taugenichts noch verstärkt.

¹⁵¹ Hüseyin *Tabak* (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 09:38.

Es handelt sich also bei allen drei Figuren um Charaktere, die auf den ersten Blick nur allzu klischeehaft erscheinen. Auf den zweiten jedoch erkennt man, dass der Regisseur diese Stereotype sehr gezielt einsetzt, um sie im Verlauf des Films Stück für Stück zu zerlegen und hinter die Fassaden der Figuren zu spähen.



Abb. 64¹⁵²



Abb. 65¹⁵³



Abb. 66¹⁵⁴



Abb. 67¹⁵⁵

So zeigt Hüseyin Tabak die liebevolle und verletzte Seite von Veysels Vater, als dieser ihm zum ersten Mal das Gedicht von Aşık Veysel auf Deutsch aufsagt und verspricht, Deutsch zu lernen. Auch Mazlum lässt der Regisseur weinen, als er von Veysel im Gefängnis seinen Walkman geschenkt bekommt. Es kommt in dieser Sequenz zum ersten Mal zu einer liebevollen Geste zwischen dem geläuterten, älteren Bruder und dem Protagonisten. Die wohl größte Wandlung durchlebt im Verlauf des Films jedoch die Figur des Nachbarn. Nachdem er Veysel zunächst abweisen will, öffnet er sich dem Jungen, unterstützt ihn bei der Übersetzung des Gedichts und wird zu einer entscheidenden Bezugsperson für den Protagonisten, die ihm die Tore zur deutschen Sprache und *métissage*-Kultur öffnet.

¹⁵² Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 68:18.

¹⁵³ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 53:53.

¹⁵⁴ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 38:40.

¹⁵⁵ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 54:53.

Die Entwicklung der Figuren schlägt sich auch in der visuellen Realisierung nieder. Zu Beginn des Films sind die männlichen Charaktere oft in halbtotalen bis halbnahen Einstellungen zu sehen. Je mehr sie sich aber über das Werk hinweg emotional öffnen, desto näher kommt die Kamera an sie heran. Wie in den Abb. 51 bis 54 zu sehen, zeigt Hüseyin Tabak in halbnahen, nahen und Großaufnahmen jene Menschen, die hinter den klischeebesetzten Fassaden der Figuren mit Migrationshintergrund stecken und deren Gefühlsregungen von Freude, Zuneigung über Freundschaft, Stolz bis hin zu Verletzlichkeit und Trauer.

Ähnlich verhält es sich mit den männlichen Figuren in *Macondo*. Ramasans Vater ist zwar tot, sein Erbe schwebt jedoch trotzdem ständig über dem jungen Protagonisten. Er ist fasziniert von dem Mann, der für ihn ein Kriegsheld ist. Der Junge wird von seinem Umfeld als ‚Mann im Haus‘ stilisiert und muss diese viel zu schwere Last tragen. Als Ramasan im Gespräch mit dem Imam seiner Moschee versichert, dass er für seine Familie da ist und für sie sorgt, meint das Oberhaupt der muslimischen Gemeinde an den anderen Mann in seinem Auto gewandt: „Schau, Bekhan, das ist ein echter Mann!“, worauf dieser erwidert: „Ja, ein echter Mann.“¹⁵⁶ Die Verantwortung für die gesamte Familie, eigentlich zu viel für einen Jungen seines Alters, macht ihn in den Augen der anderen zu einem Mann. Unterstrichen wird die Verbindung von Männlichkeit und Verantwortungsbewusstsein durch die Aufforderung des Imams, in die Moschee zu gehen. Ramasan sei 11 oder 12 Jahre alt und damit ‚erwachsen‘. Die wohl entscheidendste männliche Figur in *Macondo* ist jedoch der Neuankömmling Isa. Auch er war im Krieg und trug dabei eine Verletzung an der Hand davon. Gemeinsam durchstreifen Isa und Ramasan oft das angrenzende Stück Au, auf der Suche nach nützlichen Gegenständen, oder um ein Feuer zu machen und zu grillen. Sie stellen Pfeil und Bogen her und die neue männliche Figur im Leben des Protagonisten überlässt ihm schließlich sogar sein Taschenmesser, das der Junge beim Basteln bewundert. Bei all diesen Aktivitäten schwingt stets das klischeebehaftete Bild des Mannes als abenteuerlicher Jäger und Sammler mit und ein Großteil des anfänglichen Reizes, den Isa auf Ramasan ausübt, geht auf diese Eigenschaften zurück.

¹⁵⁶ Sudabeh *Mortezai* (Regie). 2014. *Macondo*. DVD. Wien, Min. 25:39.



Abb. 68¹⁵⁷

Sudabeh Mortezaei bedient sich bei der Inszenierung des Verhältnisses zwischen Ramasan und Isa ganz ähnlicher visueller Darstellungsformen wie Hüseyin Tabak. Das erste Aufeinandertreffen ist geprägt von einer räumlichen Distanz. Den gesamten Film hindurch begleiten die ZuseherInnen den Protagonisten durch die Handkamera und erblicken sozusagen gleichzeitig mit ihm den Mann, der ein paar Meter entfernt seine Sachen in die Wohnung schafft. Kurz treffen sich die Blicke der beiden.



Abb. 69¹⁵⁸

Abb. 70¹⁵⁹

¹⁵⁷ Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 10:35.

¹⁵⁸ Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 20:55.

¹⁵⁹ Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 31:00.



Abb. 71¹⁶⁰

Abb. 72¹⁶¹

Je näher sich Ramasan und Isa im Verlauf des Films kommen, desto intimer werden die Aufnahmen der beiden. Zu den halbnahen Einstellungen stoßen immer mehr Nah- und Großaufnahmen hinzu, die die beiden in reger Interaktion zeigen. Im Unterschied zu der Beziehung zwischen Veysel und seinem Nachbarn in *Deine Schönheit ist nichts wert* ist jene von Ramasan und Isa jedoch nicht linear aufsteigend. Sie durchlebt einen Bruch, als Isa dem Jungen erklärt, dass er und sein Vater Fehler begangen hätten und dass sie im Krieg eher aus Dummheit denn aus Mut gehandelt hätten. Ramasan, gekränkt von den Aussagen über seinen Vater und von der Tatsache, dass sich Isa auch seiner Mutter annähert und sich anschickt, die Rolle des Mannes im Haus zu übernehmen, schwärzt Isa bei der Polizei an. Als er merkt, dass er sich damit selbst wehgetan hat, da er sich eigentlich eine Vaterfigur wünscht, nähert sich Ramasan Isa am Ende des Films noch einmal an.

¹⁶⁰ Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 40:33.

¹⁶¹ Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 57:30.



Abb. 73¹⁶²

In der Schlusseinstellung hilft der Junge ihm beim Basteln an einem alten Radio. Sie sitzen wortlos nebeneinander und ihre Blicke treffen sich wie beim ersten Mal und doch ist die Intimität der vorherigen Nah- und Großaufnahmen verflogen. Auch wenn es nach einem zarten Neuanfang in der Beziehung der beiden aussieht, lässt die Inszenierung in der halbtotalen Einstellung die ZuseherInnen eine gewisse Distanz spüren.

Sowohl die Figur von Ramasan als auch jene von Isa durchleben eine Veränderung im Film. Ramasan löst sich, wenn auch langsam und schwer, von der Loyalität zu seinem toten Vater und öffnet sich einer neuen Vaterfigur. Der zunächst unnahbar scheinende Neuankömmling Isa wiederum lässt Ramasan mit Fortdauer des Films immer näher an sich heran. So zerlegt auch Sudabeh Mortezaei das klischeehafte Ideal des kriegserprobten Mannes, des Jägers und Sammlers und zeigt einfühlsam die Konflikte des Menschen dahinter mit seiner Vergangenheit.

In einem ganz anderen Konflikt mit dem Thema Männlichkeit steckt Hasan, der Sohn der Familie in *Kuma*. Ayse verliebt sich zunächst in Hasan, den sie bei der Scheinehe in Anatolien auch geheiratet hat, obwohl sie später in Wien als Zweitfrau von Mustafa lebt. Diese Liebe wird jedoch von Hasan auch nach dem Tod von Mustafa nicht erwidert, da er homosexuell ist, was er Ayse bei einem Gespräch im Badezimmer unter Tränen gesteht. Seine

¹⁶² Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 91:48.

Homosexualität wird innerhalb der Familie totgeschwiegen. Umso gelegener kommt die Scheinhochzeit mit Ayse, womit für Mutter Fatma zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen werden – sie bekommt die gewünschte Zweitfrau für ihren Mann, falls ihr im Zuge der Krebsbehandlung etwas zustoßen sollte und eine Scheinehefrau für ihren Sohn, von dessen sexueller Ausrichtung sie vermutlich weiß, worüber jedoch nie gesprochen wird. Erst der Tod ihres Ehemannes Mustafa durchkreuzt ihren Plan.



Abb. 74¹⁶³

Abb. 75¹⁶⁴

Die Sequenz, in der Hasan Ayse seine Homosexualität gesteht, weist Parallelen zu den Werken von Hüseyin Tabak und Sudابه Mortezaei auf. Auch Umut Dag zeigt die Figur in Nah- bzw. Großaufnahme. So nahe kommen die ZuseherInnen Hasan ansonsten den ganzen Film über nicht. Zum ersten und nahezu einzigen Mal gibt Umut Dag Einblick in das Innenleben des jungen Mannes und es offenbart sich viel mehr als erwartet. Der Konflikt zwischen den Erwartungen der konservativen Familie an den ältesten Sohn und seiner Homosexualität wird für einen - wenn auch kurzen - Moment thematisiert und rückt ins Zentrum des Bildes und der Handlung.

Sowohl *Deine Schönheit ist nichts* wert als auch *Kuma* und *Macondo* wandeln also auf einem schmalen Grat zwischen der Reproduktion von Stereotypen und der Kritik von Vorurteilen. In den meisten Fällen aber werden die patriarchalen und traditionellen Stereotype von Männlichkeit in den ausgewählten Werken Stück für Stück auseinandergenommen und hinterfragt. Verantwortung, Mut, Abenteuerlust, Stärke – diesen klischeehaften, männlichen Charakterzügen werden in den Filmen Männer gegenübergestellt, die in Konflikt geraten mit diesen Konstruktionen von Männlichkeit. Die Regisseure rücken in diesen Sequenzen mit Groß- und Nahaufnahmen ganz nah an ihre Figuren heran und zeigen, wie bereits erwähnt,

¹⁶³ Umut Dag (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, Min. 55:22.

¹⁶⁴ Umut Dag (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, Min. 55:46.

die Menschen hinter den stereotypisierten Bildern mit all ihren Emotionen und Problemen, wenn man so will, in all ihrer Menschlichkeit.

7.3. Kleidung

„In den Kostümen manifestiert sich je nach Drehbuch und dem Anspruch des Films eine soziokulturelle oder wirtschaftliche Situation, eine geographische Lage, eine politische oder ideologische Zugehörigkeit, eine religiöse Einstellung oder Autorität, eine geschlechtsspezifische Rollenaufteilung, ein Familienbild. Mittels der Kostüme werden die Generationen und das Lebensalter charakterisiert, sie bringen moralische Auffassungen zum Ausdruck oder sexuelle Neigungen, verweisen auf Traditionen, Privilegien und Lebensstil. Sie spielen selbst auf klimatische und ökologische Situationen an. Je nachdem können diese Merkmale isoliert oder in Kombination mit anderen erscheinen. Auf jeden Fall übernimmt die Kleidung im Film vielfältige Aufgaben: Sie definiert, bestimmt, qualifiziert, kennzeichnet, unterscheidet, bewertet, grenzt ab, hebt hervor, kurz: ordnet an und gestaltet.“¹⁶⁵

Was der Kulturanthropologe und Historiker Daniel Devoucoux über Kleidung im Film schreibt, findet sich auch in den ausgewählten Werken wieder. So wird z.B. die Dichotomie *Tradition-Moderne* nicht zuletzt auch durch die Kleidungsstücke der handelnden Figuren ausgetragen.

In *Kuma* wird bereits in den ersten beiden Sequenzen, der Hochzeit in Anatolien und der Ankunft in Wien, der Unterschied zwischen den beiden Polen sichtbar. Während der Feierlichkeiten in der Türkei tragen alle Familienmitglieder traditionelles Gewand. Schon bei der Abreise aus dem kleinen Dorf wechseln die männlichen Figuren zu Alltagskleidung. Sie werden auch im weiteren Verlauf des Films in ihr verbleiben. Die größte Verwandlung durchleben jedoch die Töchter der Familie. Bei der Hochzeit in traditionell bodenlange Kleider gewandet und mit Kopftuch bedeckt, erscheinen Nurcan, Elmaz und Kezvan bei der Ankunft in der Wohnung in Wien in Jeans, hochgeschlossenen T-Shirts mit langen Ärmeln und darüber Westen. Die Kopftücher der drei Schwestern sind in Violett und Rosa gehalten.

¹⁶⁵ Daniel Devoucoux, Film und Kleidung. Zur Kulturanthropologie zweier Medien. In: Gabriele Mentges (Hg.), Kulturanthropologie des Textilen (Berlin 2005), S. 436.

Als Kontrast setzt Umut Dag Fatma und Ayse in Szene, die auch nach dem Transfer nach Österreich in eher altmodischen Kleidungsstücken in Brauntönen verbleiben.



Abb. 76¹⁶⁶

Abb. 77¹⁶⁷

Das Thema Kopftuch behandelt der Regisseur eingehend. In *Kuma* sieht man es nicht nur, wie bereits erwähnt, in den verschiedensten Farben und Mustern, sondern auch in gewissen Sequenzen gar nicht. Jede weibliche Figur in Umut Dags Werk wird also an mindestens einer Stelle ohne Kopftuch gezeigt. Wie häufig die besagten Rollen ohne Kopftuch dargestellt werden, korreliert mit ihrem Charakter. Während die rebellische Nurcan in vielen Sequenzen ohne inszeniert wird, tragen die wertekonservative Fatma und auch Ayse in den meisten Szenen eines.



Abb. 78¹⁶⁸

Abb. 79¹⁶⁹

Es gibt aber nur eine, die die räumliche Grenze überschreitet und auch außerhalb der Wohnung ohne Kopftuch gezeigt wird. Sie legt es jedoch nicht selbst ab. Es ist Osman, der Ayse bei ihren außerehelichen, sexuellen Handlungen in den Lagerräumen des Supermarktes das Kopftuch abnimmt. Umut Dag nützt das Kleidungsstück als Metapher für die Entwicklung der Protagonistin. Zunächst aus einem erzkonservativen Dorf in Anatolien

¹⁶⁶ Umut *Dag* (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 09:57.

¹⁶⁷ Umut *Dag* (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 11:49.

¹⁶⁸ Umut *Dag* (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 31:02.

¹⁶⁹ Umut *Dag* (Regie). 2012. *Kuma*. DVD. Wien, Min. 37:48.

kommend, öffnet sie sich in Wien schließlich ihren eigenen Bedürfnissen und gibt sich der Liebe zu ihrem Kollegen Osman hin.

Es ist also, wie gezeigt, den Ausführungen der Religionswissenschaftlerin und Religionshistorikerin Daria Pezzoli-Olgiati zu folgen, wenn diese schreibt:

„Wenn auch, wie aufgezeigt, mit unterschiedlichen Akzenten, funktioniert Kleidung [...] als Repräsentation der Protagonistinnen im gesellschaftlichen Raum. In dieser Repräsentationsfunktion bringt Kleidung unterschiedliche Konnotationen von Identitätsprozessen zum Ausdruck: als eine textile Grenze zwischen der Person und ihrer unterschiedlichen Zugehörigkeiten in der Familie, im unmittelbaren sozialen Gefüge, sowie im Rahmen einer Gesamtgesellschaft.“¹⁷⁰

Kleidung fungiert, wie in *Kuma* auch in den anderen beiden Werken, stellvertretend für die Rolle der Figuren, die im sozialen Raum eingenommen wird.

Ramasan bewegt sich in *Macondo* in einem stark traditionellen, tschetschenisch-muslimischen Umfeld, was sich u.a. auch durch Kleidung visuell manifestiert.



Abb. 80¹⁷¹

¹⁷⁰ Daria Pezzoli-Olgiati, Frauenfiguren zwischen Tradition und Moderne. Filmische Repräsentation im Umfeld des Islam. In: Stefan Orth u.a. (Hg.), Filmbilder des Islam (Marburg 2014), S. 97.

¹⁷¹ Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 68:39.

In Abb. 67 ist ein Fest zu sehen, das Ramasan mit seiner Familie besucht. Es fällt sofort auf, dass alle Frauen im Raum, die Kinder ausgenommen, Kopftuch tragen. Sie sitzen außerdem getrennt von den Männern an eigenen Tischen. Ihre Kleider haben überwiegend dunkle Farben, während die männlichen Figuren hauptsächlich in Weiß gekleidet sind. Sudabeh Mortezaei nutzt diese Einstellungen, um die traditionelle, patriarchale Lebenswelt ihres jungen Protagonisten zu erzählen. Im Gegensatz zu *Kuma* legt Ramasans Mutter jedoch das Kopftuch den gesamten Film über nie ab. Ihr und den Frauen in der Flüchtlingssiedlung werden von Sudabeh Mortezaei, wie bereits erwähnt, junge, weibliche, österreichische Figuren gegenübergestellt. Sie sind Rechtsberaterin, Polizistin oder Deutschlehrerin und tragen Hosen anstatt langer Kleider, schulterfreie Oberteile, Uniform und kein Kopftuch. So nutzt die Regisseurin Kleidung geschickt als Darstellungsform der Dichotomie *Tradition* und *Moderne*.



Abb. 81¹⁷²



Abb. 82¹⁷³

¹⁷² Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 06:16.

¹⁷³ Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 78:43.



Abb. 83¹⁷⁴

Anders verhält es sich in Hüseyin Tabaks Werk *Deine Schönheit ist nichts wert*. Der Regisseur spielt den gesamten Film über mit dem Einsatz von Licht und Farben und so ist es auch in diesem Fall. Wie bereits erwähnt, teilt sich der Film in Traumsequenzen des Protagonisten und in fiktionale Realität. Diese Dichotomie *Traum-Realität* drückt Hüseyin Tabak auch durch die Kleidung aus, die er seine Figuren in den einzelnen Sequenzen tragen lässt.



Abb. 84¹⁷⁵

Abb. 85¹⁷⁶

Während in den Traumsequenzen die Figuren Kleidung in bunten Farben tragen und die Szene in angenehmes warmes Licht getaucht ist, sind die Sequenzen der fiktionalen Realität

¹⁷⁴ Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, Min. 45:50.

¹⁷⁵ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 25:38.

¹⁷⁶ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 27:59.

nicht nur von kaltem Licht und Schatten, sondern auch von dunklen Textilien geprägt. Die Dichotomie *Tradition-Moderne* behandelt der Regisseur von *Deine Schönheit ist nichts wert* weniger als in den anderen beiden Werken über Kleidung und dennoch findet man einzelne Einstellungen, in denen die Themen Kopftuch und besondere Kleidungs Vorschriften für Frauen angedeutet werden - so zum Beispiel als sich Veysels Vater, auf der Suche nach Hilfe bei der Übersetzung der Schulnachricht, an eine benachbarte Familie wendet.



Abb. 86¹⁷⁷

Zu sehen ist in der Sequenz, aus der Abb. 73 stammt, die Mutter der Nachbarsfamilie mit ihren beiden Kindern. Es ist dies einer der sehr begrenzten Auftritte einer Frau mit Kopftuch in *Deine Schönheit ist nichts wert*. Ansonsten sieht man es lediglich vereinzelt bei Mädchen in Veysels Klasse bzw. Schule. Kleidung ist für Hüseyin Tabak also sehr wohl ein Mittel der Darstellung, er behandelt allerdings damit nicht oder nur kaum die Dichotomie *Tradition-Moderne*.

¹⁷⁷ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. *Deine Schönheit ist nichts wert*. DVD. Wien, Min. 20:30.

7.4. Zwischen Tradition und Moderne auf der Suche nach Identität

Betrachtet man die Aspekte, die in diesem Kapitel beleuchtet wurden, näher, so kann man feststellen, dass die *métissage*-Figuren in den ausgewählten Werken auf ihrer Suche nach Identität oft in Konflikt geraten zwischen *Tradition* und *Moderne*. Gleichzeitig ist genau das Austragen dieses Konflikts auch identitätsstiftend. Es ist deshalb auch kein Wunder, dass durchwegs junge ProtagonistInnen im Zentrum der Filme stehen. Obwohl es den eigenen Wünschen und Einstellungen oft entgegengesetzt ist, versuchen die Jungen in Anwesenheit der älteren Generation traditionsbewusst aufzutreten und den Werten der Elterngeneration zu entsprechen, was beide Seiten an Grenzen stoßen lässt.¹⁷⁸ Dies kann zu ernsthaften Konflikten führen, die das Potential haben, ganze Familienstrukturen stark zu verändern oder sogar auseinanderzureißen. Das Leben in diesem Spannungsfeld entlädt sich in Realität, so wie in den ausgewählten fiktiven Werken oft in Form von körperlicher Gewalt. Die Regisseure zeigen dabei in ihren Filmen verschiedene Stufen der Eskalation.



Abb. 87¹⁷⁹

Abb. 88¹⁸⁰

Hüseyin Tabak inszeniert körperliche Gewalt als Folge von Missverständnis und Ohnmacht aus sprachlichen Gründen. Da Veysel die Lehrerin nicht versteht und sein Klassenkollege anstatt zu übersetzen, die Mutter des Protagonisten auf Türkisch beleidigt, fällt dieser über ihn her. Auffallend ist, dass der Regisseur eine Sequenz der körperlichen Gewalt mit der nächsten verbindet. Nachdem Veysels Vater nämlich von seinem Nachbarn übersetzt bekommen hat, dass sein Sohn sich prügelt und seine Hausübungen nicht erledigt bzw. erledigen kann, schlägt er ihn. Der Regisseur zeigt somit den Teufelskreis der Gewalt, der entstehen kann. Bei

¹⁷⁸ Vgl. Diana Schäffler, „Deutscher Film mit türkischer Seele“. Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart (Saarbrücken 2007), S. 65.

¹⁷⁹ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 17:22.

¹⁸⁰ Hüseyin Tabak (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, Min. 22:54.

diesen Einstellungen, in denen körperliche Gewalt gezeigt wird, geht Hüseyin Tabak ganz nah an die Geschehnisse heran. Nah- bzw. Großaufnahmen zeigen die Ereignisse und ihre Auswirkungen auf die Betroffenen in ihrem gesamten Ausmaß. In der Kampfszene zwischen Veysel und seinem Klassenkollegen spiegeln die schnellen Schnitte die Hektik der Situation wider, während bei der Ohrfeige in Abb. 75 über eine Minute lang Veysel vor und nach der Ohrfeige in Großaufnahme gezeigt wird. Der Regisseur fängt so zwei verschiedene Arten von körperlicher Gewalt ein. Auf der einen Seite die chaotische laute Form der Prügelei, auf der anderen Seite die viel stillere Variante der Züchtigung. Die eine ist eine Explosion der Emotionen, bei der anderen können die ZuseherInnen förmlich in Großaufnahme beobachten, was die Ohrfeige im Inneren des Jungen anstellt.

Einen Schritt weiter geht Umut Dag. Er zeigt nicht nur eine Ohrfeige von Fatma für ihre, von Eifersucht geplagte, Tochter Kezvan in der Öffentlichkeit, als diese ihren Unmut darüber kundtut, dass ihre Mutter Ayse über alle anderen Familienmitglieder stellt, sondern außerdem eine regelrechte Gewalteskalation, als die Matriarchin Ayse krankenhaushausreif prügelt, nachdem sie sie mit deren Kollegen Osman auf frischer Tat ertappt hat.



Abb. 89¹⁸¹

Abb. 90¹⁸²



Abb. 91¹⁸³

Abb. 92¹⁸⁴

¹⁸¹ Umut *Dag* (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, Min. 79:30.

¹⁸² Umut *Dag* (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, Min. 79:47.

Umut Dag inszeniert den Ausbruch der Gewalt nahezu ident wie Hüseyin Tabak. Eine schnelle Schnittfolge und viele Nah- und Großaufnahmen geben den ZuseherInnen das Gefühl, mittendrin zu sein und mit den Figuren mitzufühlen. Auf die Sequenz des Chaos folgen sehr stille Einstellungen, die die Folgen des Kampfes dokumentieren. Die Sequenz, in der die grün und blau geschlagene, blutende Ayse mit ihrem weinenden Baby auf der Couch liegt und von Nurcan gesäubert wird, kommt ohne Dialoge aus und lässt die Bilder sprechen.

Die Spitze der gewalttätigen Auseinandersetzungen in den drei ausgewählten Werken jedoch stellt Ramasans Angriff auf Isa in *Macondo* dar. Der Junge, der stark in einem tschetschenisch-muslimischen Wertesystem verhaftet ist, fühlt sich seinem toten Vater verpflichtet. Als die neue Vaterfigur Isa erwähnt, dass er und Ramasans Vater im Krieg Dummheiten begangen hätten und er gleichzeitig der Mutter des Protagonisten näherkommt, eskaliert die Gefühlswelt des Jungen. Isa findet ihn eines Nachmittags in dem Waldstück, in dem die beiden den gesamten Film über viel Zeit verbringen, auf eine alte Couch einstechend. Als er Ramasan zur Rede stellt, attackiert ihn dieser mit dem Messer, das er ihm geschenkt hat und nimmt bei dem Angriff sogar den möglichen Tod des Mannes in Kauf. Der kriegserprobte Isa kann den Angriff jedoch entschärfen.



Abb. 93¹⁸⁵



Abb. 94¹⁸⁶

Sudabeh Mortezaei bleibt im Unterschied zu den anderen beiden Regisseuren in dieser Sequenz bei ihrer dokumentarischen Erzählweise. Die Schnittfolge ist nicht so schnell, die Einstellungen sind im Durchschnitt zehn Sekunden lang. Vergleicht man die zuvor beschriebenen Sequenzen aus den anderen beiden Filmen als Explosion der Emotionen, so könnte man Sudabeh Mortezaeis Darstellung mit einem Vulkanausbruch gleichsetzen. Eine Explosion läuft schlagartig und chaotisch ab, während sich ein Vulkanausbruch über einen

¹⁸³ Umut *Dag* (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, Min. 79:53.

¹⁸⁴ Umut *Dag* (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, Min. 81:00.

¹⁸⁵ Sudabeh *Mortezaei* (Regie). 2014. *Macondo*. DVD. Wien, Min. 70:56.

¹⁸⁶ Sudabeh *Mortezaei* (Regie). 2014. *Macondo*. DVD. Wien, Min. 71:32.

längeren Zeitraum hinweg entwickelt, bis er schließlich kollabiert. Die Schlägerei von Veysel, die anschließende Ohrfeige seines Vaters, jene von Fatma an Kezvan, sowie die Züchtigung von Ayse sind spontane Gewalttaten aus ebenso spontanen Gründen und werden in ihrer Hektik auf Aufregung von den Regisseuren auch so realisiert. Ramasans Gefühle Isa gegenüber hingegen bauen sich den gesamten Film über auf und sind höchst ambivalent. Der Junge ist zerrissen zwischen dem Wunsch nach einer Vaterfigur und dem patriarchalen muslimisch-tschemtschenischen Wertesystem, demnach er seinem toten Vater verpflichtet ist. Zusätzlich empfindet er Eifersucht, da bisher er die Rolle des Mannes in der Familie eingenommen hat. Die Handlung selbst ist also spontan, die Hintergründe jedoch im Gegensatz zu den Gewalteskalationen in den andern Filmen nicht.

8. Pädagogische Perspektive auf die ausgewählten Werke

Betrachtet man das Gebiet der Filmpädagogik, so kann man feststellen, dass in den letzten Jahren und Jahrzehnten - wie in vielen anderen - auch in diesem Bereich die Kompetenzorientierung Einzug gehalten hat. Es sollen im Unterricht ‚Wissen‘ und ‚Werkzeuge‘ vermittelt werden, die den LernerInnen ermöglichen, cineastische Werke filmhistorisch und filmgestalterisch einzuordnen und zu analysieren. Außerdem sollen Filme der Persönlichkeitsentwicklung dienen, indem sie die SchülerInnen anregen, ihre Weltanschauung und Identität zu reflektieren, kritisch zu hinterfragen und im besten Fall sogar weiterzuentwickeln. Doch dieser Trend birgt einige Gefahren. Das cineastische Werk wird oft zum Lernmaterial funktionalisiert und verliert somit etwas von seiner Gesamtheit. Es besteht die Gefahr, dass der Film lediglich dafür verwendet wird, um den LernerInnen etwas Bestimmtes (Werkzeuge zur Filmanalyse, inhaltliche Aussagen, etc.) beizubringen. Hanne Walberg nennt dies in ihrer Auseinandersetzung mit diesem Thema treffend „Vermittlungsorientierung“ und kritisiert diese aus den oben genannten Gründen.¹⁸⁷ Demgegenüber stellt sie den Begriff der „Filmbildung“, unter dem sie Folgendes versteht:

„[...] Film-Bildung wird mit ganz verschiedenen (vor allem methodischen) Überlegungen zum Lernen und zum Kompetenzerwerb in Verbindung gebracht, und die Besonderheit des Bildungsbegriffs wird ausgeblendet. Das führt dazu, dass der – zumindest in der

¹⁸⁷ Vgl. Hanne Walberg, Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik (Bielefeld 2011), S. 56-65.

erziehungswissenschaftlichen Diskussion – mit diesem Begriff verbundene Auseinandersetzungsbereich in der Filmpädagogik aus dem Blick gerät. Also der Bereich, in dem es gerade nicht darum geht, unter Rückgriff auf vorhandene Handlungs- und Verarbeitungsmuster zusätzliche Fähigkeiten und Sicherheiten zu gewinnen, sondern Unsicherheiten zuzulassen, auszuhalten und vorhandene Verarbeitungsmuster zur Disposition zu stellen.“¹⁸⁸

Walberg sieht also den fruchtbaren Bildungsmoment genau dann, wenn ein cineastisches Werk beim Auf-Sich-Wirken-Lassen ohne spezielle Herangehensweise zu Unsicherheiten in den vorgefertigten Deutungsmustern der LernerInnen führt. Dieses Wirken-Lassen kommt in der kompetenzorientierten Filmpädagogik oft zu kurz.

Die ausgewählten Werke haken an diesem Punkt ein und bieten den ZuseherInnen die Möglichkeit einen Blick hinter die Tür der NachbarInnen zu wagen. Es werden dabei laufend vertraute Deutungsmuster durchbrochen und Vorahnungen durchkreuzt.¹⁸⁹ Alle drei Regisseure spielen beispielsweise mit - in der österreichischen Gesellschaft vorherrschenden – Stereotypen über MigrantInnen und deren Leben. Denkt man an die Kapitel *Männlichkeit* oder *Die Rollen der Frauen*, blicken die FilmemacherInnen jedoch stets gefühlvoll hinter die Fassade der Figuren und zeigen die Menschen dahinter, die in der Realität oft unentdeckt bleiben. Dabei werden viele Klischees aufgebrochen und führen zu der von Walberg beschriebenen kritischen Reflexion der eigenen Deutungsmuster. Auch die Handlungen der Werke brechen mit den Vorahnungen der ZuseherInnen. So würde wohl niemand glauben, dass am Ende von *Deine Schönheit ist nichts wert* die gut integrierte Familie von Ana abgeschoben wird, da den gesamten Film über dieses Damoklesschwert über der Familie von Veysel schwebt. Auch das Ende von *Kuma* überrascht mit dem Sturz der Matriarchin und dem Bleiben der Zweitfrau Ayse in der Familie, in der nun die junge Generation die Führung übernommen hat. Sudabeh Mortezaei schockt die ZuseherInnen kurz vor Ende, indem sie Ramasan die neue Vaterfigur Isa bei der Polizei anschwärzen lässt, um sie in der letzten Sequenz des Films wieder bei zarten Annäherungsversuchen zu zeigen.

¹⁸⁸ Hanne Walberg, Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik (Bielefeld 2011), S. 68.

¹⁸⁹ Vgl. Hanne Walberg, Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik (Bielefeld 2011), S. 68.

8.1. Die Welt mit anderen Augen sehen

Wahrnehmung unterliegt den Phänomenen der Zentrierung und der Reduktion. Was ein Mensch wahrnimmt, ist also lediglich ein Ausschnitt der Realität, der Rest wird gefiltert. Film hat jedoch das Potential, diese Vorgänge zu beeinflussen. Die Kamera nimmt nämlich ihre eigene Zentrierung vor. Was wahrgenommen wird, entscheidet also der Regisseur und nicht mehr ausschließlich die ZuseherInnen selbst. Außerdem hat die Kamera die Möglichkeit, keine rein subjektive Perspektive einzunehmen, sondern zwischen GesprächspartnerInnen zu switchen, sich zwischen den Figuren zu bewegen und Blickwinkel einzunehmen, die keiner Person zugeordnet werden können.¹⁹⁰

Genau diese Möglichkeiten greifen die drei Regisseure auf, um das Publikum mitzunehmen auf eine Reise in das Leben ihrer ProtagonistInnen. Vor allem in *Macondo* und *Deine Schönheit ist nichts wert* kommen Handkamera- und Verfolgerperspektiven zum Einsatz. Die ZuseherInnen tauchen so in die Welt der Figuren ein und erleben Wien, wie bereits im Unterkapitel *Unheimliche Orte der Heimat* erwähnt, aus der Sicht von jungen MigrantInnen. Allgemein wird das Publikum in allen drei ausgewählten Werken in Perspektiven verwickelt, die man in der Realität wohl kaum kennenlernt, sofern man nicht selbst MigrantIn ist. Egal ob man mit Ramasan durch die Flüchtlingssiedlung streift, mit Veysel durch die Nacht in Wien, um seinen Bruder zu suchen oder mit Ayse in der völlig neuen Welt in Österreich ankommt – die ZuseherInnen bekommen Bilder zu sehen, die bekannte und vertraute Orte, Probleme und Deutungsmuster aus einem anderen Blickwinkel zeigen und sie somit fremd und teilweise sogar – mit Sigmund Freuds Worten – unheimlich werden lassen. Der zuvor genannte ‚Blick hinter die Tür der NachbarInnen‘ ist somit nicht nur wörtlich zu verstehen, sondern auch metaphorisch als Einblick in das alltägliche Leben mit alltäglichen Herausforderungen von MigrantInnen in Wien.

Als Folge der Verunsicherung der eigenen vorgefertigten Denkmuster durch formelle oder inhaltliche Aspekte eines Filmes bzw. durch die Verfremdung des eigenen Blickes durch die Kamera, sind die ZuseherInnen dazu gezwungen, ihre Beziehungen zu sich selbst und zur Umwelt zu reflektieren und zu verändern.¹⁹¹ Genau darin liegt der pädagogische Wert eines

¹⁹⁰ Vgl. Hanne Walberg, Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik (Bielefeld 2011), S. 178-183.

¹⁹¹ Vgl. Hanne Walberg, Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik (Bielefeld 2011), S. 190-191.

cinematographischen Werkes und die ausgewählten Filme sind, wie gezeigt, voll von dem Potential, Stereotypen und bestehende Deutungsmuster zu durchbrechen und alltägliche Orte und Situationen aus einer völlig anderen Perspektive zu zeigen.

8.2. Der Einsatz der ausgewählten Werke im Unterricht

Die Möglichkeiten für den Einsatz der ausgewählten Werke im Unterricht sind so unterschiedlich wie vielfältig. Im Lehrplan der Allgemeinbildenden Höheren Schulen ist in den allgemeinen Bildungszielen Folgendes zu lesen:

„Im Zusammenhang mit der Globalisierung der Wirtschaft, vielfältigen Krisenerscheinungen und Konfliktregionen sowie damit einhergehenden Migrationsbewegungen stellen sich verstärkt Herausforderungen im Bereich sozialer Zusammenhalt, Verteilungsgerechtigkeit, interkulturelle Begegnungen und Geschlechtergleichstellung. In diesem Zusammenhang kommt der Auseinandersetzung mit der regionalen, österreichischen und europäischen Identität unter dem Aspekt der Weltoffenheit besondere Bedeutung zu. Akzeptanz, Respekt, gegenseitige Achtung und Diskursfähigkeit unter Bezugnahme auf die individuellen Grundrechte sind wichtige Erziehungsziele insbesondere im Rahmen des interkulturellen Lernens und des Umgangs der Geschlechter miteinander. Wenn Schülerinnen und Schüler mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen – z.B. unterschiedlichen Muttersprachen und Religionszugehörigkeiten - gemeinsam unterrichtet werden, ist neben der sicheren Verwendung der Unterrichtssprache auch der vorurteilsfreien Begegnung der Kulturen auf der Grundlage einer offenen und respektvollen Auseinandersetzung – auch mit allfälligen Konfliktthemen – im Alltagsleben besonderes Augenmerk zu widmen.“¹⁹²

Interkultureller Unterricht ist in der modernen Pädagogik (glücklicherweise) keine Option mehr, er ist Realität. Wie auch in den Allgemeinen Bildungszielen von Allgemeinbildenden Höheren Schulen und Berufsbildenden Höheren Schulen – wenn auch etwas vage – festgehalten, gilt es als Lehrperson darauf zu achten, auf die Verschiedenheit der Identitäten und kulturellen Hintergründe in der Schulklasse und der Gesellschaft aufmerksam zu machen

¹⁹² Lehrplan allgemeinbildende höhere Schulen, <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008568> [26.03.2018].

und diese zu reflektieren. Gerade das Unterrichtsfach ‚Geschichte, Sozialkunde und Politische Bildung‘ bietet sich - wie der Name schon sagt - an, dieses gesellschaftliche und hochpolitische Thema zu behandeln. Die drei ausgewählten Werke bieten dabei eine Vielzahl an Möglichkeiten und Herangehensweisen an. Die Filme können in Gruppenarbeiten, Projektarbeiten oder individuell bearbeitet werden und dabei einzelne inhaltliche und formale Aspekte und vor allem deren Verbindung in den Fokus rücken. So könnte man beispielsweise die Klasse in Gruppen einteilen, die jeweils eine Figur eines Werkes auf Stereotype und deren vorhandene oder eben nicht vorhandene Entkräftung untersuchen. Es ist dabei darauf zu achten, dass nicht nur die inhaltlichen Handlungen der Personen beleuchtet werden, sondern auch die filmischen Darstellungsformen von Kameraeinstellungen, über Farben-, Licht- und Tonmanagement bis hin zu Kostüm und schauspielerischen Ausdrucksformen. Dies ist selbstverständlich nur eine mögliche Form der Anwendung der ausgewählten Werke im Unterricht. Der Autor dieser Zeilen hält es jedoch mit dem filmpädagogischen Ansatz von Hanne Walberg und plädiert dafür, die cineastischen Werke nicht zu zerstückeln und zu funktionalisieren, sondern sie in einem ersten Schritt in ihrer Gesamtheit auf die SchülerInnen wirken zu lassen, um erst im darauffolgenden in die gezielte Analyse zu gehen.

9. Conclusio

Migration und Integration sind zwei Themen, die wie Zahnräder in einer Uhr ineinander greifen. Wie bereits am Beginn dieser Arbeit festgehalten, kann Gesellschaft nur funktionieren, wenn diese beiden Zahnräder sie antreiben, oder mit anderen Worten:

„Wo Gesellschaft existiert, gibt es Migration und Integration und nur wo Migration und Integration stattfinden, gibt es Gesellschaft.“¹⁹³

Die beiden Phänomene existieren, seit es Menschen gibt und es wird gerade heutzutage oft vergessen, dass jede Gesellschaft von dieser Vielfalt lebt.

Ziel dieser Arbeit war es, Darstellungsformen der Lebenswelten von MigrantInnen in den drei ausgewählten österreichischen Produktionen zu analysieren. Film hat, wie gezeigt, das Potential Personen, Gegenstände und Dinge zu zeigen, die dem Auge im Alltag verborgen

¹⁹³ Vgl. Thomas *Schmidinger*, Migration und Integration. In: Herbert *Langthaler* (Hg.), Integration in Österreich. Sozialwissenschaftliche Befunde (Innsbruck u.a. 2010), S. 38.

bleiben.¹⁹⁴ So ist dieses Medium auch prädestiniert dafür, einen alternativen Blick auf die österreichische Gesellschaft und die Lebenswelten von MigrantInnen zu geben. Die Werke der Regisseure der von Georg Seeßlen konzipierten *métissage*-Kultur, also der zweiten, dritten oder gar vierten Generation, wurden deshalb ausgewählt, da sie einen „zweiten Blick“ auf die Gesellschaft haben.¹⁹⁵ Dieser eröffnet eine Perspektive auf das Leben von MigrantInnen in der österreichischen bzw. europäischen Gesellschaft, der für viele ZuschauerInnen neu und/oder anders ist. Die Regisseure erlauben dem Publikum einen Blick hinter die Tür der NachbarInnen, der Unterschiede und Gemeinsamkeiten im Alltag offenbart, die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem verschwimmen lässt und gleichzeitig neu definiert.

Bei der Analyse der dargestellten Lebenswelten von MigrantInnen wurde festgestellt, dass diese sich zwischen dichotomischen Begriffspaaren bewegen. Menschen mit Migrationshintergrund werden von den ausgewählten Filmemachern als Personen zwischen *innen* und *außen*, zwischen *Tradition* und *Moderne* inszeniert. Dieser innere Konflikt der Figuren zwischen traditionellem, zum Teil patriarchalem Wertesystem und junglichem, modernem Lebensstil, zwischen Teilnahme und Ausschluss an bzw. aus der Gesellschaft entzündet sich u.a. an Themen wie den Rollen der Frauen, Männlichkeit, Liebe und Sexualität und Sprache. Für die filmische Darstellung der Lebenswelten bedienen sich die Regisseure gewisser Handlungsräume, einer speziellen Farb- und Lichtgestaltung, sowie verschiedener Einstellungsgrößen und Kleidung.

Nicht zuletzt geht es in den ausgewählten Filmen – frei nach Sigmund Freud - um *Heimat* als Verlusterfahrung. Die Regisseure zeigen Bilder von vergangener *Heimat* und direktem Heimatverlust und schaffen so ein Gefühl für die Lebenswelten von MigrantInnen.

Schlussendlich wurde dargelegt, dass und weshalb sich die ausgewählten Filme für den Unterricht eignen. Durch *Fremderfahrungen* durchbrechen sie alltägliche Denkmuster und Erwartungen und schaffen somit Platz für Selbstreflexion. Die Berührung zwischen *Eigenem* und *Fremdem*, der Blick aus einer anderen Perspektive und das *Fremdwerden* des Vertrauten und die damit verbundene Unsicherheit – all das sind Elemente, die die ausgewählten Filme beinhalten und die zugleich den Ausgangspunkt allen Lernens darstellen.

¹⁹⁴ Vgl. Hanne Walberg, Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik (Bielefeld 2011), S. 178-81.

¹⁹⁵ Vgl. Diana Schäffler, „Deutscher Film mit türkischer Seele“. Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart (Saarbrücken 2007), S. 73.

Migration und Integration im österreichischen Spielfilm ist ein bisher kaum erforschtes Gebiet. Der Rahmen dieser Arbeit erlaubt lediglich die Auseinandersetzung mit drei Werken. Möchte man einen Ausblick in die Zukunft wagen, so kann man festhalten, dass in den letzten Jahren und Jahrzehnten die filmische Beschäftigung mit den Lebenswelten von MigrantInnen stets zunimmt. Der Korpus wird breiter und eröffnet somit neue Fragestellungen. Diese Arbeit beschränkt sich auf Filme aus den letzten Jahren. Zukünftige Werke könnten die fortschreitende Entwicklung der Darstellung von MigrantInnen zum Thema haben oder aber retrospektiv die aktuellen cineastischen Werke zu diesem Thema mit den Anfängen in den 70er und 80er Jahren vergleichen. Außerdem könnte man untersuchen wie Regisseure - möglicherweise ohne Migrationshintergrund oder aus anderen Ländern der Welt - die Lebenswelten von MigrantInnen in Österreich darstellen. Die Möglichkeiten für weiterführende Arbeiten sind also gegeben und es ist davon auszugehen, dass diese ebenso fruchtbare neue und andere Perspektiven auf dieses Forschungsgebiet liefern können.

Um ein letztes Mal zu der Metapher zurückzukehren, bleibt zu sagen, dass sich diese Arbeit als Betrachter des Uhrwerks versteht. Es liegt dem Autor fern, pauschale Lösungsansätze für die - in den letzten Jahren und Jahrzehnten ins Stocken geratenen - Zahnräder des Uhrwerks vorzuschlagen. Vielmehr legt die Arbeit Bilder der Lebenswelten von MigrantInnen und der österreichischen Gesellschaft aus der Perspektive der ausgewählten Regisseure frei, da diese vom Autor als sehr fruchtbar erachtet werden. Die Arbeit will damit nicht zuletzt Anstoß zur (Selbst-)Reflexion sein, um ein besseres gegenseitiges Verständnis und Toleranz zu garantieren, die wieder Schwung in die lädierten Zahnräder bringen sollen.

10. Filmographie und Literaturverzeichnis

10.1. Filmographie

- Hüseyin *Tabak* (Regie). 2012. Deine Schönheit ist nichts wert. DVD. Wien, 82 Min.
- Umut Dag (Regie). 2012. Kuma. DVD. Wien, 93 Min.
- Sudabeh Mortezaei (Regie). 2014. Macondo. DVD. Wien, 98 Min.

10.2. Literaturverzeichnis

10.2.1. Monographien

- Beate *Mitzscherlich*, „Heimat ist etwas, was ich mache“. Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozeß von Beheimatung (Pfaffenweiler 1997).
- Diana *Schäffler*, „Deutscher Film mit türkischer Seele“. Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart (Saarbrücken 2007).
- Elisabeth *Büttner* u.a., Anschluß an Morgen. Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart (Salzburg u.a. 1997).
- Gertraud *Steiner*, Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946-1966 (Wien 1987).
- Hamid *Naficy*, An accented cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking (Princeton, NJ 2001).
- Hanne *Walberg*, Film-Bildung im Zeichen des Fremden. Ein bildungstheoretischer Beitrag zur Filmpädagogik (Bielefeld 2011).
- Julia *Kristeva*, Fremde sind wir uns selbst (Frankfurt am Main 1995).
- Laura *Marks*, The Skin of the Film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses. (Durham u.a. 2000).

- Nadja *Radojevic*, Der Film in Europa und die europäische Integration. Das Medium Film und die European Film Awards im Kontext der Herausbildung einer postmodernen europäischen Identität (Saarbrücken 2008).
- Robert *von Dassanowsky*, Austrian cinema. A history (Jefferson, NC 2005).
- Walter *Fritz*, Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich (Wien 1997).

10.2.2. Beiträge in Sammelbänden

- Andreas *Cremonini* u.a., Es kommen sehen. Johan Grimmonprez' Video Dial H-I-S-T-O-R-Y. In: Peter *Geimer* u.a. (Hg.), Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild (München 2012).
- Daniel *Devoucoux*, Film und Kleidung. Zur Kulturanthropologie zweier Medien. In: Gabriele *Mentges* (Hg.), Kulturanthropologie des Textilen (Berlin 2005).
- Daria *Pezzoli-Olgiati*, Frauenfiguren zwischen Tradition und Moderne. Filmische Repräsentation im Umfeld des Islam. In: Stefan *Orth* u.a. (Hg.), Filmbilder des Islam (Marburg 2014).
- Deniz *Göktürk*, Verstöße gegen das Reinheitsgebot. Migrantenkino zwischen wehleidiger Pflichtübung und wechselseitigem Grenzverkehr. In: Ruth *Mayer* u.a. (Hg.), Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur (St. Andrä-Wördern 1998).
- Hamid *Naficy*, Framing Exile. From Homeland to Homepage. In: Hamid *Naficy* (Hg.), Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the politics of place (New York, NY 1999).
- Hamid *Naficy*, Phobic Spaces and Liminal Panics. Independent Transnational Film Genre. In: Ella *Shohat* u.a. (Hg.), Multiculturalism, postcoloniality, and transnational media (New Brunswick u.a. 2003).
- Helma *Lutz*, Ist Kultur Schicksal? Über die gesellschaftliche Konstruktion von Kultur und Migration. In: Ernst *Karpf* u.a. (Hg.), ‚Getürkte Bilder‘. Zur Inszenierung von Fremden im Film (Marburg 1995).
- Infrid *Tögel*, Psychotherapeutische Betrachtungen zum Spannungsverhältnis zwischen Heimat und Fremdem. In: Hans-Jürgen *Schmidt* (Hg.), Heimat und Fremde (Leipzig 2006).

- Johannes *Grave* u.a., Zug um Zug – Vergangenheit im Bild. In: Peter *Geimer* u.a. (Hg.), *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild* (München 2012).
- Knut *Hickethier*, Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen. In: Ernst *Karpf* u.a. (Hg.), ‚Getürkte Bilder‘. Zur Inszenierung von Fremden im Film (Marburg 1995).
- Leopold-Joseph *Bonny Duala-M'bedy*, Xenologie. Sinn und Zweck einer Lehre vom Fremden. In: Helga *Egner* (Hg.), *Das Eigene und das Fremde. Angst und Faszination* (Solothurn u.a. 1994).
- Mette *Hjort*, On the plurality of cinematic transnationalism. In: Nataša *Đurovičová* u.a. (Hg.), *World cinemas, transnational perspectives* (New York 2010).
- Ram Adhar *Mall*, Kulturelle Begegnungen aus interkultureller Sicht. In: Ernst *Karpf* u.a. (Hg.), ‚Getürkte Bilder‘. Zur Inszenierung von Fremden im Film (Marburg 1995).
- Sigmund *Freud*, Das Unheimliche. In: Anna *Freud* (Hg.), *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet*. 12. Band. Werke aus den Jahren 1917-1920 (London 1947).
- Thomas *Schmidinger*, Migration und Integration. In: Herbert *Langthaler* (Hg.), *Integration in Österreich. Sozialwissenschaftliche Befunde* (Innsbruck u.a. 2010).
- Wulf-Volker *Lindner*, Die Fremden und unsere Identität. Überlegungen aus psychoanalytischer und psychosozialer Sicht. In: Helga *Egner* (Hg.), *Das Eigene und das Fremde. Angst und Faszination* (Solothurn u.a. 1994), S. 148.

10.2.3. Zeitschriften und Onlinequellen

- *Austrian Film Commission*, Austrian films (Wien 1981-2015).
- Barbara *Ottawa*, Wo Macondo Realität ist. In: *Südwind Magazin*, Nr. 11 (Wien 2014), online unter: <http://www.suedwind-magazin.at/wo-macondo-realitaet-ist>.
- Bernhard *Waldenfels*, Das Eigene und das Fremde. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Vol.43(4), (Berlin August 1995), S. 611-620.
- Burcu *Dogramaci*, Gekommen, um nicht zu bleiben. Bilder der Ankunft als visuelle Repräsentationen von Migration. In: *Ars & Humanitas* Vol. 10 (2) (Ljubljana 01.12.2016).
- *Dor-Film*, <http://www.dor-film.com/home> [16.06.2017].

- Florian *Lehmann*, Die Angst in uns selbst. Über das Unheimliche: Psychoästhetik im Angesicht der Krise, online unter: <http://literaturkritik.de/id/21730> [19.12.2017].
- *Freibeuter*-Film, <http://freibeuterfilm.com/> [16.06.2017].
- Georg *Seeßlen*, Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: epd Film: mehr wissen, mehr sehen, 12/2000 (Frankfurt/Main 2000), S. 22-29.
- Karin *Schiefer*, Hüseyin Tabak über Deine Schönheit ist nichts wert. In: AustrianFilms.com (Wien 06. 2012), online unter http://www.austrianfilms.com/news/hueseyin_tabak_ueber_deine_schoenheit_ist_nichts_wert.
- Köksal *Baltaci*, Umut Dag: ‚Obsession türkischer Mütter fasziniert mich‘. In: DiePresse.com (Wien 26.04.2012), online unter http://diepresse.com/home/kultur/film/752946/Dag_Obsession-tuerkischer-Muetter-fasziniert-mich.
- Lehrplan allgemeinbildende höhere Schulen, online unter <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10008568> [26.03.2018].
- Maria *Göritzer-Schwaighofer*, Heimat. Versuch einer psychoanalytischen Annäherung (Wien 2009), S. 6-11, online unter: http://www.psychanalyse.or.at/files/dokumente/heimat_probenvortrag_2009_maria_goritzer-schwaighofer.pdf [14.12.2017].
- Marie-Christine *Bureau*, Penser le métissage. De la tragédie individuelle de l'identité au débat politique sur le multiculturalisme. In: Recherches sociologiques et anthropologiques, 12/01/2012, Issue 43-2 (Louvain-la-Neuve 2012).
- *Medienservicestelle* *Neue* *ÖsterreicherInnen*, http://medienservicestelle.at/migration_bewegt/2013/02/14/migration-im-osterreichischen-mainstream-film/ [25.10.2017].
- Miriam *Frühstück*, Blick über den Tellerrand. In: thegap.at (Wien 24.10.2014), online unter <https://thegap.at/blick-ueber-den-tellerrand/>.
- Olivera *Stajić*, „Sie leben nur für den Schein“. In: DerStandard (Wien 24.04.2012), online unter <http://derstandard.at/1334796047954/Kuma---Die-Zweitfrau-Sie-leben-nur-fuer-den-Schein>.
- Susanne *Lintl*, Kuma: Über Frauen einer türkischen Familie. Von den Frauen einer türkischen Familie erzählt Umut Dag in seinem Film "Kuma". Ein Blick in eine für

viele fremde Welt. In: Kurier online (Wien 01.05.2012), online unter <https://kurier.at/kultur/kuma-ueber-frauen-einer-tuerkischen-familie/785.986>.

- Tim *Bergfelder*, National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. In: Media Culture & Society, May 1, Vol.27(3) (London 2005).
- Viktoria *Kaina*, ‚Wir‘ und ‚die Anderen‘. Europäische Identitätsbildung als Konstruktion von Gemeinsamkeit und Differenz. In: ZfP Zeitschrift für Politik, Jahrgang 57, Heft 4, (Baden-Baden 2010), S. 413-433.
- Volker *Behrens*, Hüseyin Tabak – Deutsch-türkische Kinokarriere. In: Hamburger Abendblatt (Hamburg 08.06.2013), online unter <http://m.abendblatt.de/kultur-live/article116935791/Hueseyin-Tabak-Deutsch-tuerkische-Kinokarriere.html> [03.05.2017].
- *Wega-Film*, <http://www.wega-film.at/> [16.06.2017].

11. Anhang

11.1. Kurzfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Themen Migration und Integration im österreichischen Spielfilm. Anhand der drei österreichischen Produktionen *Deine Schönheit ist nichts wert*, *Kuma* und *Macondo* wird in dieser Diplomarbeit analysiert, wie die Lebenswelten von MigrantInnen in Wien dargestellt werden. Als Werkzeuge für die Untersuchung dienen die Konzepte des *cinéma du métissage* von Georg Seeßlen, des *interkulturellen Kinos* von Laura Marks und des *transnationalen Kinos* von Hamid Naficy sowie die systematische Filmanalyse nach Helmut Korte.

Beleuchtet man die drei ausgewählten Werke genauer, kann man feststellen, dass sie gewisse Parallelen in der Darstellung von MigrantInnen und deren Lebenswelten aufweisen. So inszenieren alle drei Regisseure, die selbst Migrationshintergrund haben, Heimat als Verlusterfahrung. Das Leben von MigrantInnen wird als Balanceakt zwischen Inklusion und Exklusion bzw. zwischen traditionellen Werten und modernem Lebensstil dargestellt. Die Analyse der ausgewählten Filme beinhaltet u.a. sprachliche und räumliche Aspekte sowie die Themen Männlichkeit, Frauenrollen und Kleidung. Dabei liegt der Fokus der Arbeit stets auf den filmischen Darstellungsformen in Korrelation mit dem Inhalt und dem zeitgeschichtlichen, gesellschaftspolitischen Kontext.

Nicht zuletzt wird auch eine pädagogische Perspektive auf die ausgewählten Werke geliefert. Es wird dabei untersucht ob und in welcher Form sich die Filme für den Einsatz im Unterricht eignen.

Da es sich bei Migration und Integration im österreichischen Spielfilm um ein noch kaum erforschtes Gebiet handelt, versteht sich diese Diplomarbeit sowohl als einen der ersten Schritte als auch als Ausgang und Anstoß für zukünftige wissenschaftliche Arbeiten.

11.2. Abstract

The present diploma thesis deals with the topics of migration and integration in the austrian fiction film. The author chose the three austrian film productions *Deine Schönheit ist nichts wert*, *Kuma* and *Macondo* in order to analyse how they portray the life and the world of migrants in Vienna. Based on the *cinéma du métissage* by Georg Seeßlen, the *intercultural cinema* by Laura Marks, the *transnational cinema* by Hamid Naficy and the systematic film analysis by Helmut Korte, the three films are analysed.

Examining the cinematic representation of the life and the world of migrants with more scrutiny, it becomes apparent that the three films have many parallels. All three film-directors have a migrant background and portray home as an experience of loss and the life of migrants as a balancing act between inclusion and exclusion and between traditional values and a modern lifestyle. The analysis includes linguistic and spatial aspects as well as the topics of masculinity, the role of women and clothing. The diploma thesis focuses on the cinematic representation of the topics in correlation with the content and the contemporary and sociopolitical context.

Last but not least, the diploma thesis provides a pedagogical perspective on the three chosen films and analyses how the films can be used in lesson.

As migration and integration in the austrian fiction film is a field, which has previously been hardly researched, the present diploma thesis is meant as a first step and an impetus for further research projects.