

Peter Weiss Jahrbuch

für Literatur, Kunst und Politik im 20. und 21. Jahrhundert
Band 22 · 2013

Herausgegeben von
Arnd Beise und Michael Hofmann

in Verbindung mit der
Internationalen Peter Weiss-Gesellschaft

Begründet von
Martin Rector und Jochen Vogt

Sonderdruck



RÖHRIG UNIVERSITÄTSVERLAG
ST. INGBERT 2013

Karin E. Yeşilada

Dig, dig, Digger – oder die Ästhetik der Einwanderung

Peter Weiss, Fatih Akin, Gene Kelly und die Ästhetik des Einwanderungslands

Am 29. November 2012 bekam der deutsch-türkische Regisseur Fatih Akin den Peter-Weiss-Preis der Stadt Bochum überreicht.¹ Nach Marcel Ophüls (1992) und Harun Farocki (2002) ist er der dritte Filmemacher, der diesen Preis erhält. Akin, der nach Ansicht des Hamburger Abendblattes demnächst »ein neues Regal für seine Auszeichnungen braucht«,² zollte dem Namensgeber des Preises, mit dessen Werk er erst durch die Preisverleihung in Berührung gekommen war, in seinen Dankesworten Respekt: Der »Widerstand gegen den Faschismus«, mit dem sich Weiss auseinandersetzte, sei etwas, mit dem er »höchste Identifikation verspüre«. Was bedeutet es, wenn ein Einwandererkind siebzig Jahre nach dem deutschen Faschismus die »geistige Haltung« eines Auswandererkindes gegen diesen teilt? Akin bezieht sich auf das Hier und Jetzt in der Bundesrepublik Deutschland, die zur Zeit der Preisverleihung von einem Skandal um die Aufdeckung der größten rassistisch motivierten Mordserie hierzulande erschüttert wird. Dem deutsch-türkischen Preisträger geht es um den aktuellen Kampf gegen Rassismus in Deutschland, um die Rehabilitierung derjenigen, die in ihrer antirassistischen Haltung von der Öffentlichkeit, den Medien und der Regierung im Stich gelassen würden: »Ich weiß gar nicht«, reflektiert er, »ob diese Haltung konsequent genug vertreten wird, da draußen. Eine geistige Haltung gegen den Faschismus wird doch heutzutage mit voller Verachtung als ›Gut-Menschentum‹ bezeichnet«. Der antifaschistische Kampf in Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands* ist etwas, mit dem sich Fatih Akin sehr gut identifizieren kann. Als Einwanderersohn, aber auch als Künstler. Es liegt nahe, auch in Akins filmischem Werk, das nach Auffassung der Jury »durch das Interesse an interkultureller Toleranz und

1 Der Essay beruht auf meinem Vortrag bei der Begleitveranstaltung der IPWG zur Preisverleihung am 29. November 2012 in Bochum.

2 Vgl. Hamburger Abendblatt, 19. September 2012; <http://www.abendblatt.de/kultur-live/kino/article109322217/Bochumer-Peter-Weiss-Preis-an-Fatih-Akin.html>.

Verständigung geprägt ist«, nach einer Ästhetik des Widerstands zu fragen. Akin führe nämlich, so die Jury weiter, »die sezierende Technik des Schriftstellers und Filmemachers Peter Weiss fort«, auch er zeichne sich durch eine »multikulturelle Perspektive und ästhetische Neugier« aus. Beide seien verbunden »durch die Präzision der Beobachtung und Inszenierung sowie einen individuellen Stilwillen, der bei aller Vielfalt des Werks jederzeit dessen Schöpfer erkennen lässt«.

Die Jury hatte ihre Entscheidung über die Verleihung des Preises an Fatih Akin ausgerechnet am 23. August 2012 getroffen. An diesem Tag wäre der US-amerikanische Filmstar, Choreograf und Regisseur Gene Kelly einhundert Jahre alt geworden. Eine ebenso unbeabsichtigte wie bemerkenswerte Koinzidenz. Denn was die drei so unterschiedlichen Künstler Peter Weiss, Fatih Akin und Gene Kelly miteinander verbindet, ist nicht nur ihre jeweilige von interkulturellem Interesse und Toleranz geprägte Haltung, ihre ästhetische Neugier und ihr Stilwillen. Sondern sie verbindet auch ihre jeweilige Geschichte von Auswanderung, Einwanderung und das davon berührte Künstlertum.

Peter Weiss und seine Familienangehörigen waren Migranten wider Willen. Ihre Emigration entsprang keiner Abenteuerlust, sondern sie wurden ins Exil gezwungen von einer Gesellschaft, die selbst konvertierte Juden nicht als Deutsche anerkennen wollte, die deren religiöse Andersartigkeit rassistisch definierte und sie mittels perfider Gesetze ausgrenzte und schließlich vernichtete. Ihre Auswanderung war also überlebensnotwendig. Peter Weiss verließ Deutschland als Fünfzehnjähriger und kam, nach Stationen in London und in der Tschechoslowakei, 1939 mit 23 Jahren nach Schweden. Dort schrieb er zunächst auf Schwedisch, wechselte später aber wieder ins Deutsche, arbeitete neben der Schriftstellerei weiterhin als Maler sowie als Filmemacher und Filmtheoretiker. Obgleich das Deutsche seine Literatursprache war, kehrte er selbst nie nach Deutschland zurück. Mit seinem Werk verpflichtete sich Peter Weiss selbst immer wieder der Geschichte seiner Familie, dem Widerstand gegen das Nazi-Regime und der Humanität. Seine *Ästhetik des Widerstands* setzte in grundlegender Weise Maßstäbe für die Deutung von Kunst als Mittel zur Befreiung aus der Unwissenheit und klassenbedingten Unterdrückung des Subjekts und schuf einen unvergleichlichen Kosmos kultureller Betrachtung des zwanzigsten Jahrhunderts.

Fatih Akin wurde wie Peter Weiss in Deutschland geboren, genauer gesagt in Westdeutschland, als Sohn eingewanderter türkischer »Gastarbeiter«. Seine Eltern waren ausgewandert, nicht weil sie in der Türkei

um ihr Leben fürchten mussten, sondern sie kamen in der Hoffnung, sich in der Fremde ein besseres Leben verdienen zu können. Auswanderung aus ökonomischen Gründen also, und ein wenig Abenteuerlust mag auch dabei gewesen sein, das zumindest deutet Akin in seinem biografischen Dokumentarfilm *Wir haben vergessen zurückzukehren* (2000) an. Im Zuge der sogenannten »Gastarbeiteranwerbung«, die 1961 zwischen der BRD und der Türkei vertraglich geregelt wurde, kam Vater Mustafa Enver Akin 1966 nach Hamburg, wo sein zweiter Sohn Fatih 1973 zur Welt kam. Dort wuchs er zweisprachig auf, absolvierte sein Studium an der Hochschule für Bildende Künste und drehte seine ersten Filme. Fatih Akin ist ein deutscher Filmemacher und Produzent, doch sind seine Filme häufig mehrsprachig und spielen an wechselnden Orten und in verschiedenen Ländern. Mehrsprachigkeit, topografische Vielseitigkeit und Multiperspektivität gehören zu den Markenzeichen seines filmischen Werkes. Seine Muttersprache Türkisch ist in den Filmen immer wieder zu hören, teils als Sprache der deutschlandtürkischen Figuren, teils als Sprache von in der Türkei lebenden Türken. Der Sohn türkischer Einwanderer hat es zu internationalem Ruhm gebracht, er hat für und in Deutschland wichtige Filmpreise bekommen (unter anderem den Goldenen Bären, mehrere Lolas beim Deutschen Filmpreis). Auch international ist Akin anerkannt: Seine Filme werden regelmäßig auf internationalen Filmfestivals ausgezeichnet; 2005 war er Mitglied der Jury bei den Filmfestspielen in Cannes, 2010 in Venedig. Im Februar 2010 ernannte ihn der französische Kulturminister zum »Chevalier des Arts et Lettres«, im September des gleichen Jahres zog der Bundespräsident mit dem Bundesverdienstkreuz nach. Einen Ehrenpreis für sein filmisches Werk erhielt der Hamburger 2011 auf dem Nürnberger Filmfestival *Türkei/Deutschland*, wo er 1995 seinen allerersten Preis für seinen ersten Spielfilm erhalten hatte.

Gene Kelly wurde 1912 als Enkel irischer Einwanderer in den Vereinigten Staaten von Amerika geboren. In seiner Kindheit erlebte er der aus einer musischen Arbeiterfamilie in Pittsburgh stammende Kelly Ausgrenzung nicht etwa aufgrund seiner ethnisch-kulturellen Zugehörigkeit, sondern wegen seiner künstlerischen Ausbildung: sein Bruder Fred und er wurden unterwegs zum Tanzunterricht immer wieder von den »kids of the block« gehänselt und verprügelt und mussten daher im Taxi zum Training fahren. Das bestärkte den begabten Tänzer und Sportler aber nur in seiner Mission, der amerikanischen Nation den Tanz näher zu bringen. Mit seinem Credo, dass Tanz aus der Bewegung heraus entsteht und kein künstliches Produkt aus verschlossenen Tanz-

studios ist, machte er den (Step-)Tanz »straßenfähig«. Zeitlebens war sein Schaffen von dem in der irisch-katholischen Arbeiterschaft verwurzelten Leistungs-Ethos geprägt. Nach einer anfänglichen Karriere am Broadway vermittelte ihn ein Agent 1941 zur Metro Goldwyn Meyer (MGM) nach Hollywood, wo er zunächst als Schauspieler, Sänger und Tänzer arbeitete, bald jedoch zusammen mit seinem Assistenten, dem späteren Regisseur Stanley Donen, und dem Regisseur Vincente Minnelli die Regie und Choreografie von Tanzfilmen (mit)übernahm. In der kreativen Künstlergruppe der MGM-Musikabteilung um Arthur Freed entstanden damals Musicals wie *Anchors Aweigh* (1945), *On the Town* (1950), *An American in Paris* (1951), oder *Singin' in the Rain* (1952), Tanz- und Musikfilme zeitgemäßer Machart, die den American Spirit auf einzigartige Weise verkörperten und das Hollywood-Musical (und damit Gene Kelly) weltberühmt machten. Im Einwanderungsland USA stellte sich dabei niemals die Frage nach der ethnischen Herkunft des Künstlers, auch wenn Kelly immer wieder das Irische in Form tänzerischer Hommages in seinen Filmen erwähnte. Dagegen standen der engagierte Links-Liberale und seine Frau Betsy Kelly in der McCarthy-Ära unter Kommunismus-Verdacht, was die MGM unter anderem dazu bewog, sich für einige Produktionen der Freed-Gruppe nach Europa zu verlegen.

Ästhetik des Widerstands und Ästhetik der Einwanderungen

Peter Weiss, Fatih Akin und Gene Kelly – drei sehr unterschiedliche Künstler also, verbunden durch einen kalendarischen Zufall. Und doch lassen sich einige Elemente ihrer jeweiligen Ästhetik(en) als eine im Weiss'schen Sinn zu verstehende Ästhetik des Widerstands gegen bestehende Verhältnisse verstehen. Im Folgenden geht es mir nicht um eine spezifisch medienwissenschaftliche Analyse, sondern um eine im weiteren Sinne zu verstehende kulturwissenschaftliche Betrachtung des interkulturellen Impulses und der Wirkung im jeweiligen Werk.

Gene Kelly – getanzte Ästhetik des Widerstands gegen Hollywood

Der amerikanischen Nation den Tanz als Lebensform nahezubringen, war das zentrale Anliegen von Gene Kelly. Der als Kind immer wieder für seine Tanzliebe gehänselte Junge aus Pittsburgh, der grazile Tanzfiguren ebenso beherrschte wie robustes Eishockey, bestand darauf, dass Sport und Tanz aus den gleichen Impulsen heraus lebten. Das

veranschaulichte er in seinen späteren Regie-Arbeiten, insbesondere in seinem Tanzfilm *Invitation to the Dance* (1956, erstmals ein reiner Tanzfilm in Spielfilmlänge) und in diversen TV-Produktionen, etwa in der Reihe *Going My Way* (1962). Kellys Tanz war von einer kraftvollen Virilität, bodennah und vielseitig, vor allem jedoch stets von den Gegebenheiten seiner Umwelt inspiriert. Er tanzte im Verlauf seiner Karriere nicht nur mit den besten Tänzerinnen Hollywoods (unter anderem mit Vera-Ellen, Cyd Charisse und Rita Hayworth), sondern auch mit einem Wischmob, mit Zeitungspapier und Mülleimern; er tanzte auf Rollschuhen, schwang sich waghalsig über Dachgestühl und Baugerüste, flog an Seilen hoch in Schiffsmasten oder schwang sich von Haus zu Haus wie zuvor Douglas Fairbanks. Und er wurde (ausgerechnet) durch sein fröhliches Pfützenspringen mit einem Regenschirm – *Singin' in the Rain* – zur Ikone des beschwingten Tanzes auf der Straße. Das alles war insofern eine kleine ästhetische Revolution, als zuvor das getanzte Musical ausschließlich innerhalb der Filmstudio-Mauern in geschlossenen Räumen stattgefunden hatte. Tanz war plötzlich das Leben selbst.

Während sein Kollege Fred Astaire zumeist den eleganten Beau der gehobenen Klasse in Frack und Zylinder, zumindest aber in Anzug und Krawatte verkörpert hatte, repräsentierte Gene Kelly stets den Mann von nebenan, den Mann aus der Arbeiterschaft, den (mittellosen) Künstler, Journalisten, den Marinesoldaten. Nur selten trugen seine Figuren Bügelfaltenhosen, stattdessen waren die Hosenbeine häufig hochgekrempt, ebenso wie die Hemdsärmel. Nicht selten trugen Kellys Tanzpartnerinnen blaue Flecken an den Oberarmen davon, wenn er sie wieder einmal zu fest gegriffen und emporgeschwungen hatte. Dennoch fehlte es diesem Tänzer und Sänger nie an Eleganz und Sensitivität. Dem links-liberalen Irisch-Amerikaner Kelly, der sich während der McCarthy-Ära für seine vom Berufsverbot bedrohten Kollegen einsetzte, lag die Demokratisierung des Tanzes am Herzen, es sollten alle daran teilhaben und tanzen können, nicht länger sollte Tanz in den Vereinigten Staaten Ausdruck einer elitären Klassenzugehörigkeit sein. In diesem Sinne wäre Kellys Projekt auch als eine getanzte Ästhetik des Widerstands gegen den (Hollywood-)Mainstream zu verstehen.

Dabei verfolgte Kelly ähnliche Ziele wie die Figuren in Weiss' Roman, etwa die Gleichheit der Menschen unabhängig von der Rasse. Ein Beispiel sind seine Neuerungen in dem parodistischen Musical *The Pirate* (1948). War bis dahin das gemeinsame Auftreten afro-amerikanischer und europäisch-amerikanischer Tänzer eine Unmöglichkeit im Film

gewesen – mit Ausnahme von Bill Robinson und Shirley Temple –, so bestand Kelly gegen den Widerstand der Studiobosse der MGM darauf, eine Tanznummer mit den von ihm bewunderten Nicholas Brothers zu drehen. In dieser akrobatischen Tanznummer wirbeln »weiße« und »schwarze« Körper in enger Berührung miteinander über Bühne und Boden, drei Tänzer, die sich ineinander verschlingen und die bis dahin strikte Rassentrennung im amerikanischen Film unbekümmert aufheben – ein Tabubruch ohnegleichen. Dass der Film in einigen Kinos der Südstaaten nicht oder nur zensiert gezeigt werden konnte, nahm Kelly in Kauf. Er ebnete damit nicht zuletzt afro-amerikanischen Tänzern wie Sammy Davis Jr. oder Gregory Hines den Weg zu ihren späteren Filmkarrieren.

Um Tanz auch für ein jüngeres Publikum attraktiv zu machen, aber auch, um das Musical mit den technischen Neuerungen der damaligen Zeit in Verbindung zu bringen, drehte Kelly nicht nur mit Kindern (so zum Beispiel seine Tanznummer *I got Rhythm* aus dem berühmten Musical *An American in Paris*, in der er Cowboys, GIs, französische Flics oder Charley Chaplin für französische Kinder auf der Straße parodierte), sondern er wagte auch etwas völlig Neues. Für eine Episode mit Schulkindern in dem Film *Anchor Aweigh* erzählt Kelly die Geschichte, wie er als Matrose ein verwünschtes Tierkönigreich vom allgemeinen Fröhlichkeitsverbot befreit, indem er dem Mäusekönig das Tanzen beibringt. Die gesamte Episode beruhte auf der bis dahin für unmöglich gehaltenen Technik, Zeichentrickfiguren so zu animieren, dass der lebensechte Kelly mit ihnen gemeinsam tanzt. Somit überwand Kelly als Choreograf und Regisseur aller seiner getanzen Filmszenen die Grenzen des Genres – und machte das Hollywood-Musical dafür berühmt. Diese Technik wiederholte er in seinem 1956 erschienenen Tanzfilm *Invitation to the Dance* in der orientalischen Szene, wo er mit Trickfilm-animierten Schönheiten und Flaschengeistern furiose Tanznummern aufs gezeichnete Parkett legt.

Diese grenzüberschreitende Ästhetik bestimmte Kellys Lebenswerk bis zum Schluss. In der von ihm maßgeblich betreuten Dokumentation über den amerikanischen Tanzfilm, *That's Dancing* (1985),³ zollte Kelly auch dem afro-amerikanisch dominierten Breakdance auf New Yorks Straßen sowie den Tanznummern des jungen Michael Jackson Respekt.

3 *That's Dancing*. Buch und Regie: Jack Haley Jr. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Jack Haley Jr., David Niven Jr. Executive Producer: Gene Kelly. USA 1985. 109 Min.; vgl. Tony Thomas: *That's Dancing!* New York 1984.

Den Bogen von der klassischen Hollywood-Musical Ära der 1930/40er Jahre bis zur Gegenwart seines Publikums der 1980er Jahre spannend, porträtierte er europäisch-amerikanische Stars wie Fred Astaire oder Eleanor Powell gemeinsam neben afro- und lateinamerikanischen Breakdancern von der Straße. Popstar Michael Jackson, der in seinen Videoclips tanzte, bezeichnete er gar als Nachfolger der klassischen »weißen« Hollywood-Tradition. Damit hatten er und sein Team sich wieder einmal gegen den Studio-Mainstream positioniert, der auch zwei Jahrzehnte nach der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung solche Eskapaden nur ungern in einer glanzvoll-nostalgischen Revue der Best-of-MGM Reihe sah. Michael Jackson wiederum war übrigens einer jener jungen Amerikaner, die auf Kellys »Einladung zum Tanz« reagiert hatten: Für seine stilbildenden Musikvideo-Tanznummern ließ er sich tänzerisch ausbilden und trug seine schwarzen Loafers und weißen Socken im Übrigen in Reverenz zu dem von ihm bewunderten Gene Kelly.

In gewisser Weise lässt sich Kellys ästhetische Haltung in einem Film-song aus einem der weniger bekannten seiner Musicals wiederfinden. In *Summer Stock* (1950), das die Geschichte um eine Broadwaytruppe erzählt, die auf einen Bauernhof in die Provinz ausweichen muss, um ihr Stück aufzuführen, motiviert Kellys Figur seine verstädterte Kompanie dazu, für Kost und Logis auf dem Bauernhof mitzuhelfen. Graben, Säen, Füttern für das Abendbrot, die ganze harte Landarbeit, um zu tanzen, oder in den Worten des Songs von Mack Gordon und Harry Warren, *Dig, dig, dig for your Dinner*. Ehrliche Arbeit und Kunst – das passte bestens zur Ästhetik des aus einer Arbeiterstadt stammenden Hollywoodstars:

You've gotta dig, dig, dig, dig for your dinner,
Nothin's what you get for free.
You've gotta dig, dig, dig, dig for your dinner,
Never was a money tree.

And furthermore, my friends, I must repeat,
Nobody's livin' down on Easy Street
And if you want to owe for groceries,
You're gonna get an awful lot of »No sir-ee's«

[...]
You just can't be a lazy bird,
You've gotta get off o' your twig;
[...]

You've gotta be as busy as a bee
 To be a Mister B.I.G.
 And if you want some dig-dig-dignity,
 You've gotta dig, dig, dig, dig, dig for your dinner,
 dig, dig, dig, dig, dig.⁴

Auch der Song selbst verkörpert die amerikanische Einwanderungskultur mit seinen Elementen aus afro-amerikanischem Jazz und Steptanz, europäischem Broadway-Gestus, einer Melodie aus der jüdischen Tradition und einem Text, der die protestantische Arbeitshaltung weißer Siedler ironisch – »you've gotta see your dentist twice a day!« – unterminiert. Dig, dig, dig, dig! als mitreißende Steptanznummer trägt unverkennbar Gene Kellys Handschrift.

Fatih Akin – filmische Ästhetik des Widerstands im Einwanderungsland
 »Jou, Digger!«, würde auf diesen Zuruf eine der Akin'schen Figuren womöglich antworten. Ursprünglich in Klaus Lemkes Film *Rocker* (1972) verwendet, ist diese liebevoll-markige Anrede eines der Elemente, die Akins Hamburg-Film *Soul Kitchen* (2010) einen unverwechselbaren Sound verschaffen. Bei der Rezeption dieses bislang jüngsten und Spielfilms des deutsch-türkisch-deutschen Regisseurs ging es wieder einmal um die Frage nach Zugehörigkeit: Manch ein deutscher Rezensent hielt es für besonders erwähnenswert, dass einer der besten Hamburg-Filme neuerer Zeit »ausgerechnet von einem Türken« stammte. Wenn »Italiener« in den Vereinigten Staaten ausgezeichnete New York- oder Chicago-Filme drehen, hält sich das Erstaunen im deutschen Feuilleton dagegen in Grenzen. Woher kommt dieser doppelte Blick?

Italo-amerikanische Filmemacher wie Quentin Tarantino, Francis Ford Coppola oder Martin Scorsese zählen neben anderen Künstlern zu jenen, die Fatih Akins künstlerisches Schaffen nicht unwesentlich inspiriert haben.⁵ Das hat zunächst einmal nichts mit Einwanderungsästhe-

tik zu tun, sondern mit einem künstlerischen Dialog, den Akin von jeher mit seinen KollegInnen aus der Filmbranche führt, explizit oder implizit. Akins filmische Referenzen reichen vom deutschen (Helmut Käutner, Rainer Werner Fassbinder, Margarethe von Trotta, Volker Schlöndorff, Hark Bohm, Wolfgang Becker, Lars Becker, Tom Tykwer und viele andere) über das mitteleuropäische (Vittorio de Sica, Federico Fellini, Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci, Emir Kusturica, Michael Haneke, Mathieu Kassovitz und viele andere) und türkische (das türkische Yeni Sinema, das Yeşilçam Sinema, Yılmaz Güney und andere) bis hin zum transkontinentalen Kino aus Asien (Akiro Kurosawa, Yasujiro Ozu, Hou Hsiao-Hsien und andere), den USA (Tarantino, Scorsese, Coppola, aber auch Billy Wilder, Charles Chaplin, Woody Allen, Jim Jarmusch, Ang Lee, Terence Mallick, Oliver Stone und viele andere) oder Lateinamerika (Alejandro González Iñárritu).⁶ Vielfach ist der Regisseur mit seinen internationalen Kollegen im Gespräch – und zwar über Filmkultur, nicht über »Leitkultur«. Das eigentlich »Erstaunliche« an Akins künstlerischer Weitläufigkeit ist die Tatsache, dass deutsche FeuilletonistInnen und Talkshow-ModeratorInnen – »und viele andere« – darüber erstaunen,⁷ ja sie gar nicht zur Kenntnis zu nehmen scheinen und sich dann wundern, dass ein Hamburg-Film aus dem Jahr 2009 einen Hamburg-Film von 1944 oder von 1972 reflektiert. Drehen denn Helmut Käutner oder Klaus Lemke ihre Filme nicht gerade gegen den Mainstream einer (national-)deutschen Bürgerlichkeit? Womöglich wären heutige KritikerInnen des Einwanderungslandes Deutschland gut beraten, nicht nur die deutsche Filmgeschichte hinsichtlich ihrer Ästhetik des Widerstands zu re-rezipieren, sondern auch einen Blick in

Popkultur seit 1945. Hg. von Stefan Höppner / Jörg Kreienbrock. Berlin [i. Dr.].

- 6 Diese Beziehungen teilte uns Akin bereits in seinen Audio-Kommentaren auf den jeweiligen DVDs seiner Spielfilme mit. Sie sind jedoch auch nachzulesen in dem hervorragenden Band gesammelter Interviews des Regisseurs Fatih Akin: *Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme*. Hg. von Volker Behrens / Michael Töteberg. Reinbek 2011. Das Register des Bands sei jedem Kritiker vor Abfassung seiner nächsten Akin-Rezension zur Auswertung empfohlen.
- 7 In dieser Hinsicht ist der erwähnte Band Interviewband mit Fatih Akin: *Im Clinch* (2011) ein herausragendes (Gegen-)Beispiel dafür, wie anders Gespräche mit dem Regisseur verlaufen können, wenn man ihn nach seiner künstlerischen Arbeit befragt.

4 *Dig, dig, dig for your Dinner*, gesungen von Gene Kelly, Phil Silvers und den Tänzern und Sängern der MGM. Aus dem Musical *Summer Stock*. Regie: Charles Walters. Darst.: Judy Garland, Gene Kelly, Phil Silvers u.a. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Joe Pasternak. USA 1950. 109 Min. Songs von Harry Warren, Songtexte von Mack Gordon.

5 Vgl. Katja Kauer: »Die Eier von Al Pacino« oder: Der amerikanische tough guy als scheiternde Figur in der deutschen Gegenwartskultur. In: *Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen*

Peter Weiss' Roman zu werfen: Da schreibt der ›Deutsch-Schwede‹ über deutsche, französische und spanische Kunst – »erstaunlich«!

Der kulturwissenschaftliche Blick auf die Einwanderungsästhetik zeigt indessen, dass gerade die amerikanischen Regisseure und Darsteller aus den USA, die Einwanderer oder deren Nachkommen waren oder sind (von Wilder bis Tarantino), mit ihrem Schaffen nicht allein die amerikanische Filmlandschaft geprägt, sondern internationalen Erfolg erzielt haben. Ähnliches gilt für Fatih Akin.⁸

Abseits der Filmästhetik gibt es jedoch einen gravierenden Unterschied. Die Tarantinos, Scorseses oder Coppolas, einst als geschmähte »terronei« aus dem verarmten Südtalien in das Land der unbegrenzten Möglichkeiten ausgewandert, mussten sich in der neuen Heimat als »Italians« hocharbeiten. Doch galten sie dort, beliebt oder unbeliebt, als *Americans*. Solche Coppolas, Tarantinos (oder auch, um für die chinesische community zu sprechen, solche Lees) waren arm, womöglich unterprivilegiert – aber sie waren Amerikaner. Sie konnten bei Rot über die Ampel gehen, wurden bestraft und blieben dabei Amerikaner. Sie gehörten zum Land, das ein Einwanderungsland ist. Dort redete die Politik womöglich über das »Italian problem« und die Mafia, über »the Chinese« – nicht jedoch über »Rückkehr« und auch nicht über »Migrationshintergrund«, denn den hatten ja, bis auf die systematisch ausgerotteten und ihres Landes beraubten indianischen Ureinwohner, alle.

Nicht so die Familie Akin in Deutschland. Nach deutschem Recht nämlich konnte (und kann) einem Nicht-EU-Ausländer bereits wegen einer Ordnungswidrigkeit die Aufenthaltserlaubnis entzogen werden. Die türkischen oder tunesischen »Gastarbeiter« leben unter rechtlich völlig anderen Voraussetzungen im Land als Immigranten in den USA. Ein Unfall im Vollrausch, und das Leben als Einwanderer in Deutschland wird durch staatliche Sanktionen, im schlimmsten Fall durch die Ausweisung, beendet. Zum Vergleich: Der CSU-Politiker Otto Wiesheu, der im Oktober 1983 mit 1,75 Promille im Blut den Unfalltod eines Menschen verursachte, musste nach seiner rechtmäßigen Verurteilung weder ausreisen noch ins Gefängnis. Stattdessen setzte er seine politische Karriere nach zwischenzeitlicher Aufhebung seiner Immunität und dem Rücktritt als Generalsekretär erfolgreich fort; bereits 1990 wurde er Staatssekretär für Bildung in der Bayerischen Staatsregierung,

8 Vgl. Karin Yeşilada: Turkish-German Screen Power – The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film. In: gfl-journal No. 1/2008, S. 73–99. Online unter: <http://www.gfl-journal.de/1-2008/yasilada.html>.

1993 Bayerischer Staatsminister für Wirtschaft, Verkehr und Technologie. Ein nicht-eingebürgerter Einwanderer aus einem Nicht-EU-Land wie der Türkei wäre nach der Verurteilung hingegen abgeschoben worden. Hätte also Fatih Akin keinen deutschen Pass und würde er im Vollrausch jemanden überfahren, dann wäre er mit Vollstreckung des Urteils und der anschließenden Ausweisung kein deutscher Regisseur mehr. Hark Bohm hingegen würde bei gleichem Delikt ein deutscher Regisseur bleiben. Inwieweit bilden sich diese »feinen Unterschiede« in der Ästhetik der türkisch-deutschen Einwanderungskultur ab?

Ästhetik der Grenzüberschreitung

In Fatih Akins Filmen spielen Grenzüberschreitungen und die Inszenierung des Schwellenübertritts immer wieder eine zentrale Rolle. Betrachtet man solche zunächst als »transkulturelle Ästhetik«⁹ bezeichneten Phänomene im Spotlight deutscher Einwanderungsdebatten, tritt der Subtext mancher Szenen deutlich hervor. Immer wieder macht den Filmfiguren die Zwangsausweisung, das Ein- oder Ausreiseverbot zu schaffen. Das endet je nach Film tragisch oder komisch. Akins Roadmovie *Im Juli* (2000) schildert, wie sich ein deutscher Lehrer der Liebe zu einer Deutsch-Türkin wegen auf eine Odyssee quer durch Europa in die Türkei begibt und nach einigen Abenteuern und Begegnungen gereift sein Ziel erreicht. Daniel Bannier (von Moritz Bleibtreu hinreißend naiv gespielt) scheitert immer wieder an den europäischen Grenzen. So hätte er als EU-Bürger an der ungarisch-rumänischen Grenze im Jahr 1999 eigentlich keine Schwierigkeiten zu erwarten, doch wurde ihm kurz zuvor sein Reisepass gestohlen und er trifft auf einen sehr strikten Grenzbeamten. Fatih Akin ließ es sich nicht nehmen, diesen rumänischen Grenzbeamten Kaugummi-kauend mit in die Stirn geschobener Dienstmütze selbst zu spielen. Er wirft dem Deutschen ein lakonisches »No passport, no Rumania!« hin und unterstreicht seine Haltung – auf Daniels »typisch deutsche«, d.h. visumfreie Touristik-Grenzübertritte gewohnte, Attitüde hin (»Yes, I see, but...«, im Sinne von: »Jaja, aber für uns Deutsche gilt das ja nicht...«) – mit dem Dienstgewehr im Anschlag: »No passport, no Rumania!« Es hat einen besonderen Subtext, wenn der deutsch-türkisch Regisseur, der in seinem Leben als Nicht-

9 Vgl. Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film »Auf der anderen Seite« als transkulturelle Narration. Hg. von Özkan Ezli. Bielefeld 2010.

EU-Bürger sicherlich eigene Erfahrungen mit der Arroganz von Grenzbeamten gemacht haben dürfte¹⁰, in seinem Film diese Szene in postkolonialistischer Manier umkehrt: Ausgerechnet an einem inhereuropäischen Grenzübergang gelangt der Deutsche ohne Pass nur mittels einer Scheinheirat (mit seiner deutschen Reisegefährtin Juli, die wie der *deus ex machina* aus einem Toilettenhäuschen auftaucht) und mittels Bestechung (er muss das zuvor von seiner Pass-Diebin entwendete Wohnmobil als »Hochzeitsgeschenk« dem Grenzbeamten »überreichen«) über die Grenze. Akins ästhetische Subversion der EU-Grenzregelungen gestaltet sich indessen ironisch-liebevoll: So inszeniert er die Scheinheirat »mitten in der Pampa« in einer der *Comic-Ästhetik* von *Tim und Struppi* nachempfundenen Kulisse und filmt dabei den wohl unromantischsten Filmkuss der jüngeren deutschen Filmgeschichte: Lieblos, unter den prüfenden Augen eines (türkisch-deutsch-rumänischen) Grenzbeamten mit vorgehaltenem Gewehr. Die Selbsteinschätzung des Regisseurs, dass es bei ihm »für Literatur nicht reicht, aber für Drehbücher«, scheint mir zu relativieren. *Im Juli*, dessen Drehbuch Selim Özdoğan in einen Roman verwandelte, funktioniert als Roadmovie ebenso wie als komödiantische Narration.¹¹

Auch die Rahmengeschichte des Films, Akins Hommage an die jährlichen Heimreisen türkischer, griechischer und jugoslawischer »Gastarbeiter« entlang des berühmten »Autoputs« E5 entfaltet als intertextuelle Referenz auf die türkische Migrationserzählung der späten 1970er Jahre ein subversiv-ästhetisches Potenzial. Der junge Berliner Deutsche İsa, der Daniel als Tramper in Bulgarien aufammelt und von ihm unterwegs dessen Geschichte (und damit die Film-Haupthandlung) erzählt bekommt, hat eine Leiche im Kofferraum, seinen toten Onkel. Das Motiv geht zurück auf Güney Dals Roman *Europastraße 5*

10 Die Verfasserin des Artikels wurde selbst einmal bei der Einreise von einem deutschen Grenzbeamten bei der Kontrolle ihres deutschen (!) Reisepasses gefragt, ob sie Deutsche sei: »Das ist doch kein deutscher Name...«. Mark Terkessidis spricht in solchen Fällen von der »Banalität des Rassismus« (vgl. seine gleichnamige Dissertation, erschienen Bielefeld 2004).

11 Akın: *Im Clinch*, S. 72. – Selim Özdoğan: *Im Juli*. Roman. Hamburg, Wien 2000. – Für diese und weitere Film-Analysen siehe auch den ausführlichen und auf die bisherige relevante Forschungsliteratur eingehenden Artikel Karin Yeşilada: *Turkish-German Movies in Transition: The Filmmaker Fatih Akın*. In: *Belonging and Exclusion: Case Studies in Recent Australian and German Literature, Film and Theatre*. Hg. von Ulrike Garde / Anne-Rose Meyer. Newcastle 2009, S. 75–93.

(1979) über einen türkischen »Gastarbeiter«, der seinen während eines Deutschland-Besuchs verstorbenen Vater in einem aufs Autodach geschickten Fernsehkarton zurück in die Türkei schmuggeln muss (das Besuchervisum war abgelaufen) und dabei in immer groteskere Situationen gerät. Schließlich wird er wegen eines linksaktivistischen Trampers an der türkischen Grenze unter Terrorverdacht festgenommen und inhaftiert, seine Mission scheitert. Akın parodiert diese Geschichte, indem auch seine beiden Figuren zunächst an der türkischen Grenze im Gefängnis landen. Allerdings kann Daniel unbehelligt entkommen, während İsa von den türkischen Staatsbeamten für seine Mission als Held gefeiert wird. Denn durch seinen Leichen-Schmuggel hat er sich gegen alle Transitgesetze ermöglicht hat, in die türkische Heimat zurückzukehren. »Bravo, İsa, bravo!«, klatschen die türkischen Grenzbeamten Beifall zum Widerstand gegen die restriktive Visumpolitik Deutschlands und der EU – ein klarer Kommentar des Filmemachers.

Ein Detail dieser Episode unterstreicht Akins besondere Ästhetik der Einwanderung noch zusätzlich: İsas silberner Mercedes ist nämlich eine Anspielung auf den Film *Mercedes mon Amour* (1987), die Verfilmung des Romans *Fikrimin İnce Gülü* der türkischen Autorin Adalet Ağaoğlu aus dem Jahr 1976.¹² Roman und Film erzählen die Geschichte eines deutschlandtürkischen »Gastarbeiters«, der sein geliebtes Statussymbol, einen goldenen Mercedes, auf dem Weg in die Türkei zu Schrott fährt und somit an seiner eigenen Illusion der erfolgreichen Auswanderung scheitert. Dieses Schicksal bleibt İsa erspart, da Akın die Tragik der Migrationserzählungen von der ersten Generation der 1970er Jahre für seine zweite Generation der 2000er Jahre ins Positive wendet. Das klassische Roadmovie-Motiv des unterwegs zerfallenden Reisegefährts (das u.a. auch in Peter Timms Film *Go, Trabi go!* von 1991 zu finden ist) baut er stattdessen in den Daniel-Handlungsstrang ein; dessen Autos gehen kaputt, werden gestohlen oder gehen verloren, etwa in der Donau, bei dem vergeblichen Versuch den vermeintlichen Grenzfluss mit einem Sprungflug zu überwinden: eine Hommage an die Ästhetik der toll-

12 *Mercedes Mon Amour*. Regie: Bay Okan. Mit İlyas Salman u.a. Deutschland/Frankreich 1993. 95 min. Nach dem Roman von Adalet Ağaoğlu: *Fikrimin İnce Gülü* (1976); deutsch von Wolfgang Scharlipp unter dem Titel: *Die zarte Rose meiner Sehnsucht*. Stuttgart 1979.

kühnen Männer in fliegenden Kisten aus den Gründerjahren des amerikanischen Kinos.¹³

Die (transkulturelle) Ästhetik des Schwellenübergangs und der Grenzüberwindung spielt drei Filme später bei Akin abermals eine besondere Rolle, nämlich in *Auf der anderen Seite* (2007). Der Film, zu dem Akin das (preisgekrönte) Drehbuch verfasste, ist eine philosophische Betrachtung über die Begegnung und das sich Verpassen von Menschen zwischen Deutschland und der Türkei zu verschiedenen Zeiten, eine Geschichte über das Leben und Sterben in verschiedenen Lebens(zeit)räumen, über das Finden und Verlieren, über den Tod als ›andere Seite‹ des Lebens. Ali, der seine Geliebte Yeter im Rausch bei einer Auseinandersetzung geschlagen und dabei fahrlässig getötet hat, wird in die Türkei abgeschoben. Beide ehemaligen »Gastarbeiter« verlassen Deutschland, das Land, in dem sie die meisten Jahre ihres Lebens verbracht haben: Yeter als Leiche im Sarg, Ali als abgeschobener »Ausländer«. Der Film zeigt nur die Momente ihrer Ausreise, d.h. die Kamera beobachtet von oben den Sarg auf dem Rollband am Flugzeug und von weitem den »Gastarbeiter« mit Tasche an der Passkontrolle. Aus dem Blickwinkel einer Ästhetik der Grenzüberschreitung betrachtet stellt der Subtext die Frage, ob eine Deutsche nach ihrem Unfalltod auch mit dem Sarg reisen und ob ein Deutscher nach seiner Verurteilung der fahrlässigen Tötung auch abgeschoben würde?

Alis Sohn Nejat hat es bis zum Germanistik-Professor in Hamburg gebracht. Yeters Tochter studiert in der Türkei, nicht wissend, dass ihre verwitwete Mutter das Geld dafür durch Prostitution verdient. Beide Arbeiter haben ihren Kindern also ein besseres Leben und den sozialen Aufstieg ermöglicht und eine Erfolgsgeschichte zu verzeichnen; dennoch müssen sie das Land, in dem dieser Einwanderungserfolg stattfand, verlassen. Der Film lässt offen, was aus ihren rechtmäßig verdienten Renten wird oder wo die Habseligkeiten ihres bisherigen Lebens verbleiben, und inszeniert damit einen blinden Fleck in der deutschen Gesellschaft. Unter dem über Jahrzehnte geltenden politischen Credo »Deutschland ist kein Einwanderungsland« wurde über dergleichen nicht gesprochen, ebenso wie es kaum eine Geschichte der Möbel und Alltagsgegenständen derjenigen gibt, die vor bzw. nach 1945 von den

13 Eine ähnliche Hommage an dieses frühe Genre der Filmgeschichte baute Gene Kelly übrigens in *Singin' in the Rain* (1952) ein, wo Titelheld Don Lockwood in der eingangs geschilderten Erinnerung an seine Filmkarriere waghalsige Stunts in allerlei fliegenden Kisten absolviert.

aus Deutschland Zwangsvertriebenen oder Ausgewiesenen zurückgelassen wurden und in neuen Besitz übergangen. In der ruhigen Mise en scène der jeweiligen »Ausreisen« seiner Figuren entfaltet Akins Film daher auch diese in der öffentlichen Gedächtniskultur herrschende Leerstelle; die durch den dezenten Sound erzeugte Stille der jeweiligen Szenen am Flughafen reflektieren ein gesamtgesellschaftliches Schweigen. Gleichzeitig berührt er das kulturelle Gedächtnis der türkischen Gemeinschaft, überhaupt der Einwanderer in Deutschland. Sie wissen auch eine kleine Szene im Film *Gegen die Wand* zu deuten, in der sich ein Istanbuler Taxifahrer als »zurückgekehrter« Münchener Deutsche zu erkennen gibt.

Ästhetik des politischen Widerstands

Akins Film *Auf der anderen Seite* (2007) hat darüber hinaus auch einen politischen Subtext, der streckenweise auch an die Oberfläche gelangt und handlungsbestimmend wird. Deutlich wird dies zum Beispiel an dem jeweils als Auftakt zur Handlung fungierenden Demonstrationen zum 1. Mai: In Bremen ist die Demonstration ein friedlicher, bunter Karneval, den der türkische Arbeiter dazu nutzt, eine Prostituierte aufzusuchen. Dagegen eskaliert die durch den innertürkischen Kurdenkonflikt politisch aufgeladene Demonstration in Istanbul mit polizeilicher Gewalt, in deren Folge die politische Aktivistin Ayten (die eine Polizeiwaffe gefunden und versteckt hat) außer Landes flüchtet. Akin zeigt dabei eine gängige Praxis der Menschenrechtsverletzung in der Türkei durch polizeiliche Gewalt, wo immer wieder Menschen nach der willkürlichen Verhaftung spurlos »verschwinden«. In einer Filmszene werden Aytens befreundete Aktivistinnen bei einer Razzia festgenommen und rufen vor ihrem Abtransport noch schnell ihre Namen aus, damit man weiß, wer sie sind. Auch die Figuren von Yeter und Ayten verweisen auf den kurdischen Konflikt, denn Yeter verlor ihren Mann bei einem von türkischen Truppen verübten Massaker in Malatya und muss sich nun als Prostituierte durchschlagen; ihre Tochter Ayten wiederum führt den politischen Kampf des Vaters mit anderen Mitteln weiter.

Durch kurdisch-alevitischer Kulturvereine in Hamburg sei er zu einem Linken geworden und habe zudem einen anderen Blick auf die Türkei bekommen, äußert sich der Regisseur dazu gegenüber Volker Behrens und Michael Töteberg; darüber hinaus habe er durch die Gespräche mit

den in seinem Film *Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul* (2005) porträtierten Musikern eine Türkei-kritische Haltung kennengelernt.¹⁴ Seine eigene Sicht der Dinge bringt er mit unterschiedlichen Perspektiven auf die Menschenrechte in der Türkei und die damit verbundene Diskussion um eine EU-Mitgliedschaft zum Ausdruck. Sein Film kritisiert sowohl die massive Menschenrechtsverletzung durch den türkischen Staat, stellt jedoch auch das kriminelle Gebaren türkischer AktivistInnen in Deutschland und in der Türkei (die seine Figur Ayten hier wie dort jeweils bedrohen und unter Druck setzen) infrage: »Ich wollte zeigen«, sagt er im Interview, »dass die ehemals sozialistischen oder kommunistischen Strukturen dieser Volkshäuser schon längst kriminalisiert sind«. Zugleich hinterfragt er aber auch die menschenunwürdige Abschiebe-Praxis der Bundesrepublik, die sowohl kriminell gewordene Einwanderer (Ali) als auch um Asyl nachsuchende politische StudentInnen (Ayten) außer Landes verweist.

Seine beiden Tochterfiguren Lotte und Ayten habe er realen Typen jeweils unterschiedlicher politischer Milieus nachempfunden, sagt Akin, nämlich einmal dem Typ der bürgerlichen, oft gut situierten engagierten Menschenrechtsaktivisten, die »auf eine naive Weise das Gute« wollen (Lotte), sowie der eher kompromisslosen Kämpferin aus einer eigenen, gebrochenen politischen Biografie heraus (Ayten). Ähnlich wie Charlotte Bischoff in Weiss' *Ästhetik des Widerstands*, die der Kommunistischen Partei im Nazideutschland nahesteht, hat auch Ayten Kontakt zur Partei des Widerstands, hier der kurdischen Arbeiterpartei PKK in der Türkei. Anders als Bischoff ist Ayten allerdings nicht als Auftragsagentin unterwegs, sondern flüchtet vor staatlicher Verfolgung. Während ihre Geliebte Lotte, eine bis dahin eher unpolitische deutsche Studentin, sich erst aufgrund ihrer Begegnung für ihr Anliegen einsetzt, gerät Ayten mehrfach aufgrund ihrer individuellen Entscheidung zum Widerstand in Konflikte: Mit der Staatsmacht (weil sie eine Polizeiwaffe versteckt), mit den deutsch-kurdischen Aktivisten (weil sie deren patriarchalisches Gebaren und den verlangten Kadergehorsam ablehnt) und schließlich mit den inhaftierten politischen Aktivistinnen im türkischen Frauengefängnis (weil sie wegen Lottes Tod ihre politische Aktion aufgibt und Kronzeugin wird). Sie geht dabei den Weg ihres individuellen Widerstands. Im Film wird das Individuum, hier: die einzelne Frau, zur Getriebenen des Politischen. Ayten ist eine Demonstrantin, die in den Strudel einer ihr entgleitenden politischen

14 Akin: Im Clinch, S. 23 und 187, das nachfolgende Zitat: S. 188.

Situation (Ausreise, Flucht, Abschiebung, Haft, Kronzeugenregelung) gerät, und die beide Menschen, die ihr am meisten bedeuten, verliert (Lotte und ihre Mutter). Lotte wiederum stirbt ausgerechnet durch Ayten's entwendete Waffe, als bekiffte Straßenkinder sie damit töten. Letztlich aber sind Ayten und Lotte zwei Liebende, die wegen des Tods zueinander nicht kommen können. Akins ganz individuelle Ästhetik ordnet den politischen Widerstand einer größeren Macht unter: Das Schicksal ist grausamer als die Politik. In seiner epischen Erzählweise ist der Tod unerbittlicher Begleiter des wie auch immer politisierten Lebens.

Ästhetik des kulturellen Widerstands

Akins politisches Bewusstsein erwuchs nach seinem eigenen Bekunden jeweils über die Begegnung mit Künstlern und Kulturträgern, sei es mit den Betreibern »türkischer Volkshäuser« und Kulturvereine (die in den 1980er Jahren häufig von aus der Türkei exilierten Linken geführt wurden), sei es über die türkischen Musiker, die er für seinen Musikfilm *Crossing the Bridge – The Sound of Istanbul* (2005) porträtierte. In seinem nach dem Berlinale-Erfolg 2004 gedrehten Musikfilm, dessen Material bereits im Soundtrack zu *Gegen die Wand* angelegt ist, zeichnet Akin ein Panorama türkischer Musikkultur der Gegenwart, vom Rock über Pop, von osmanischer Kunstmusik zu volkstümlicher Arabeskenmusik, von Musikern, die ihre Ausbildung am Konservatorium genossen, bis hin zu Straßenmusikern. In diesem Gemeinschaftsportrait getrennter musikalischer Bereiche, die in gewisser Hinsicht auch die Trennungen innerhalb der türkischen Gesellschaft abbilden, ist die verbindende Grenzüberschreitung ästhetisches Programm. Der deutsch-türkisch Regisseur nähert sich dieser vielfältigen Szene mit Behutsamkeit und Einfühlungsvermögen und platziert die KünstlerInnen in einem jeweils ihrer Musik entsprechenden Rahmen, was in sich eine eigene Ästhetik entfaltet.

So singt etwa die kurdische Sängerin Aynur, deren Album zwischenzeitlich auf den Index gesetzt wurde, ihren Song *Ehmedo*, ein auf alten kurdischen Volksweisen basierendes Klagelied, in einem Gewölbe, so dass die Klage über Krieg, Verlust und Schmerz (als Unheil, das der türkisch-kurdische Krieg über die Menschen bringt) durch den natürlichen Hall verstärkt und zu einer universellen Hymne gegen den Krieg wird. In ihren Gesang werden Gespräche eingeschnitten: Kurdische Straßenmusiker diskutieren den türkisch-kurdischen Krieg, Aynur äu-

bert sich zu ihrer Musik. Akin räumt der zu dem Zeitpunkt zwar bereits legitimierten, innerhalb des türkischen Mainstreams jedoch immer noch misstrauisch beäugten kurdischen Stimme und Kultur einen breiten Raum ein (ähnlich wie Gene Kelly mit dem afro-amerikanischen Breakdance im Tanzfilm *That's Dancing*). Damit bezieht er eine klare Position, anders etwa als seine türkisch-deutsche Kollegin Iris Alanyali, die für ihren im unbekümmerten Plauderton gehaltenen Reiseführer *Gebrauchsanweisung für die Türkei* das Thema einfach ausklammert.¹⁵ Die Zuschauer des Films mögen sich bei Aynurs Musikvideo dagegen so ähnlich fühlen wie die Figuren in Weiss' *Ästhetik des Widerstands* bei der Betrachtung von Pablo Picassos Gemälde *Guernica* (1937). In ähnlicher Weise spricht das musikalische Kunstwerk bei Akin zu ihnen als große Anklage gegen den Krieg. Damit versucht auch Akin, das kulturelle Erbe der Vergangenheit, in dem Falle die kurdische Volksmusiktradition, für den Kampf gegen die staatliche Politik in der Osttürkei zu nutzen, ganz im Sinne der zentralen Frage in der *Ästhetik des Widerstands*. Durch seinen Film wurde Aynur einem breiten deutschen und internationalen Publikum bekannt; über die Musikkunst erschloss sich die Möglichkeit, mit Empathie an dem seit Jahrzehnten währenden Konflikt zwischen kurdischer Bevölkerung und türkischem Staat Anteil zu nehmen.

Akin präsentiert die türkische Musikkultur als in sich heterogen, widersprüchlich und somit als Spiegel der türkischen Gesellschaft. Jede/r der porträtierten MusikerInnen repräsentiert dabei eine Facette türkischer (Musik-)Kulturgeschichte. Akin führt damit sein Publikum, das bis dahin geflissentlich die vielfachen kulturellen, filmgeschichtlichen, literarischen oder populärkulturellen Bezüge seiner Filme zu übersehen neigte – so geriet bei der Rezeption seines Films *Solino* (2002) die darin erzählte *Filmgeschichte* völlig aus dem Fokus, weil die Migrationsgeschichte der italienischen »Gastarbeiter«familie beherrschendes Thema war – ganz zielgerichtet zur Kultur, zur türkischen Musikkultur. Damit wurde nachträglich auch die Ästhetik seines preisgekrönten Films *Gegen die Wand* und der darin eingesetzten osmanischen Kunstmusik vor der Kulisse des Goldenen Horns deutlich (die osmanischen Kunstlieder in der Interpretation von İdil Üner und dem Ensemble von Selim Sesler

15 Iris Alanyali: *Gebrauchsanweisung für die Türkei*. München 2004. Zu Aynur siehe auch Katja Engler: *Geschichten aus meiner Seele*. In: *Die Welt am Sonntag*, 31. Juli 2011. Online unter: <http://www.welt.de/print/wams/vermischtes/article13517630/Geschichten-aus-meiner-seele.html>.

kommentieren und strukturieren die Handlung des Films). Durch solche immer wieder in seinen Filmen implementierten Elemente schult Akin den Blick seines Publikums.

So schickt er den Hamburger Germanistikprofessor Nejat (in *Auf der anderen Seite*, 2007) in die türkische Buchhandlung nach Istanbul und verortet damit deutsche Literatur neu; und er lässt Nejats Vater Ali ausgerechnet bei der Lektüre eines Buches in Tränen ausbrechen, nämlich wenn er eine nostalgische Erzählung über die türkische Einwanderung liest. Der ehemalige Säufer und Haudrauf Ali wird durch die Berührung mit der Literatur sensibel und verletztlich; das Buch hatte ihm sein Sohn geschenkt und erzählt seine Geschichte. Akin inszeniert diesen Lese-Akt – eine stimmungsvolle Szene am Ufer des Goldenen Horns – als Katharsis. Mit der Schlusseinstellung des Films wiederum, in der Nejat am Meeresstrand auf seinen Vater wartet, wie einst Penelope auf Odysseus, rückt Akin die Geschichte seiner Figuren in einen epischen Kontext, der weit über die türkisch-deutsche »Migrationsgeschichte« hinausreicht.

Ästhetischer Widerstand des Mannes auf der Straße

Mit einem Blick auf das Meer bzw. auf das im Hafen liegende Schiff der US-Marine beginnt und schließt auch das amerikanische Film-Musical *On the Town* (1950), eine Geschichte dreier Matrosen der Navy, die einen Tag Landgang in New York haben und sich dort verlieben.¹⁶ Dieses Musical wurde unter Gene Kellys und Stanley Donens Regie in mehrfacher Weise stilbildend. Es beginnt nämlich im Hafengelände – nicht im Salon eines feinen Hotels – und hebt mit dem Auftritt eines Hafendarbeiters an, der bei Sonnenaufgang zu seinem Kran geht. Diese Szene, die sich am Schluss des Films wiederholt, bildet den narrativen Rahmen: Zu Beginn sieht der Arbeiter von seinem Kran aus die Matrosen das Schiff zum Landgang verlassen, die drei Hauptfiguren kommen ihm singend entgegen und reden kurz mit ihm, und am Schluss, nach exakt 24 Stunden erzählter Handlung, wiederholt sich die Prozedur.

Die burlesken Abenteuer dreier Jungs vom Lande in der großen Stadt und ihre amourösen Verwicklungen waren nichts Neues für das Musi-

16 *On the Town*. Regie: Gene Kelly, Stanley Donen. Darsteller: Gene Kelly, Frank Sinatra, Vera-Ellen, Anne Miller, Jules Munshin, Betty Garrett u.a. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Arthur Freed. USA 1950. 85 Min.

cal. Innovativ dagegen war die Inszenierung am Original-Schauplatz. Kelly hatte durchgesetzt, Teile des Films direkt in New York zu drehen, und machte so die Stadt zur Protagonistin. Sie bildet die Kulisse und zugleich Hauptperson zu dem von den drei Matrosen geschmetterten Song *New York, New York* von Leonard Bernstein: »New York, New York, it's a wonderful town! The Bronx is up, and the battery's down, the people ride in a whole in the ground, New York, New York!«¹⁷ Bernsteins mitreißender Song – dessen unverwechselbare Doppel-Quarten (»New York, New York«) übrigens als Begrüßungsmelodie des hochgefahrenen PC-Programms Windows erklingen – wirkte wie eine Hymne der Neuen Welt und war schon als Musik für das ursprüngliche Broadway-Ballett *Fancy Free* (1944) von Jerome Robbins (der später auch bei *Westside Story* mit Bernstein zusammenarbeitete) ein Hit gewesen. In der filmischen Inszenierung wurde er erneut zum Mythos.

Kelly und Donen filmten den Song vor wechselnder Kulisse an den bekannten New Yorker Aussichtspunkten, die durch die Kameraperspektive von unten jeweils hervorgehoben wurden. Wenn die drei Hauptfiguren im Verlauf ihrer Stadttour laufen, reiten, mit der Pferdekutsche, mit dem Fahrrad, mit dem Taxi und mit der U-Bahn fahren, verleihen sie dem Geschehen nicht nur sehr viel Schwung, sondern sie vollziehen nebenbei die Entwicklungsgeschichte der (amerikanischen) Fortbewegung nach. Die Darstellung der Hollywood-Stars Gene Kelly, Frank Sinatra und Jules Munshin, deren Dreh in der Stadt große Menschenmengen anzog, bekam in der belebten Umgebung eine besondere Dynamik und schuf eine eigene, zeitgenössische Ästhetik von (Tanz-) Filmkunst im öffentlichen Raum. Das war einmalig für das bis dahin in statischer Kulisse befindliche Musical, das durch diesen innovativen Kunstgriff auf die Straße gebracht, »amerikanisiert« und aktualisiert wurde. So realisierte der Tänzer und Choreograf Kelly zugleich seine Version des American (Dancing) Dream. Wenn in der Schlusseinstellung des Songs die drei Matrosen auf der Plattform des Chrysler Buildings tanzen und singen, dreht sich die Kamera um 360 Grad – sie tanzt mit.

Ähnliches geschieht bei Fatih Akin in der Schluss-Sequenz des Films *Im Juli* (2000), wo die Kamera zum markanten Soundtrack der Brooklyn Funk Essentials (zusammen mit dem türkischen Musiker Latço Tayfa)

17 Nicht zu verwechseln mit dem von Liza Minnelli im gleichnamigen Film interpretierten Song *New York*, der später stets mit Frank Sinatra verknüpft wurde.

den vier Figuren auf ihrer Fahrt »in den verdammten Süden« ins glückliche Ende folgt (womit auch die »Heimfahrt« der »Gastarbeiter«kinder zur Urlaubsfahrt umgedeutet wird). Dabei gibt sie von der Bosphorus-Brücke aus ein Porträt der Stadt aus der Vogelperspektive. Auch hier wird letztlich die Stadt zur Protagonistin. Besonders Ortaköy, der Platz unter der Bosphorus-Brücke, wo der finale (und echte) Filmkuss stattfindet, avancierte danach zum touristischen Hotspot. Mit seiner Ästhetik schuf Akin ein wirkungsvolles Bild von Istanbul als pulsierender, junger und zugleich reizvoller Metropole – eine Pioniertat im deutschen Film.

Gene Kelly wiederum, workaholic und immer auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln für den amerikanischen Tanz im Film, bestand zum Schrecken der MGM-Studiodirektion darauf, dass seine Musicals eigene Tanzsequenzen bekamen, dass also als Teil der Handlung jeweils ein eigenständiges, mitunter 20-minütiges Modern Ballet stattfand – reiner, unkommentierter Tanz. Darin zeigte der ausgebildete Tänzer nicht nur sein eigenes Können und das seiner professionellen Tanzpartner – für die Tanzszene in *On the Town* etwa tanzten professionelle Tänzer die Figuren von Sinatra (der ein legendär schlechtes Rhythmusgefühl hatte) und Munshin –, sondern er brachte das Kinopublikum überhaupt erst mit diesem Genre in Kontakt. Ganz gleich ob dies spielerisch mit einer Trickfilmmaus, modern mit Vera-Ellen oder klassisch mit Cyd Charisse geschah, Tanz stand als ästhetische Ausdrucksform des American Way of Life im Zentrum. Zu dieser Zeit konnten die Vereinigten Staaten durchaus auf eine eigene Entwicklung des Modern Dance zurückblicken; Isadora Duncan, Martha Graham, Lester Horton oder José Limón hatten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hierfür entscheidende Grundsteine gelegt.

Dieses ästhetische Anliegen steigerten Gene Kelly und Vincente Minnelli in ihrem Musical *An American in Paris* (1951) zur Höchstform.¹⁸ In einem siebzehnminütigen Ballett zum *Konzert in F* von George Gershwin tanzen Kelly und Leslie Caron eine Liebesromanze, die jedoch nur vordergründig den Plot für die eigentliche *Mise en scène* darstellt, in der berühmte Gemälde des französischen Impressionismus durch Tanz zum Leben erweckt werden. Dies wurde zunächst durch das von Art Director Preston James (der in den 1920er Jahren selbst in

18 *An American in Paris*. Regie: Vincente Minnelli, Gene Kelly. Darsteller: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, Georges Guetary u.a. Produktion: Metro Goldwyn Meyer, Arthur Freed. USA 1950. 113 Min.

Paris studiert hatte) erstellte Setting bewirkt. In seinen den Werken der Impressionisten nachempfundenen Kulissen wurden die auf den jeweiligen Gemälden dargestellten Figuren durch entsprechend kostümierte Tänzer dargestellt, die sich, sobald die Kamera auf sie zu fuhr, in Bewegung setzten. Dadurch wurde die in den impressionistischen Bildern angelegten Bewegungen tatsächlich dynamisch ausgeführt, was wiederum durch eine bewegte Kamera noch verstärkt wurde. Vincente Minnelli, ehemaliger Bühnen- und Kostümbildner, schuf mit seinem einzigartigen Gespür für Farben und Dynamik ein visuelles Feuerwerk. Das ganze Ballet war insofern handlungsstimmig, als Kellys Hauptfigur, ein amerikanischer Maler in Paris, nun mit den Malern, die ihn inspiriert hatten, in einen tänzerischen Dialog trat – einzigartig hier Kellys Darstellung des *Chocolat dansant dans le bar d'Achille* von Henri Toulouse-Lautrec.

Indem die Gemälde lebendig werden und tanzen, treten sie, ähnlich wie bei Peter Weiss' *Imagination des belebten Altars von Pergamon* zu Beginn der *Ästhetik des Widerstands*, mit dem Betrachter in Kontakt. Kunst wird dadurch einer elitären Funktionalisierung entledigt und befreit, sie wirkt aus sich heraus als das, was sie darstellt: als Abbild des alltäglichen Lebens. Der dort tanzte, das waren die Pariser selbst, die Kneipenbesucher, Flaneure, die Revuegäste. Das entsprach genau Kellys Konzept der Demokratisierung von Kunst. Initialzündler für diese tänzerisch-visuelle Kunstperformance waren ein einfacher Maler und seine Geliebte, ein einfaches Mädchen. Mit diesem Ballett, das übrigens während einer mehrtägigen Drehpause, als Leslie Caron mit Masern zu Bett lag, konzipiert wurde, schrieben Kelly und Minnelli Filmgeschichte. *An American in Paris* gewann mehrere Oscars, und Gene Kelly wurde 1951 mit einem *Lifetime Award* für seine Leistungen als Tänzer und Choreograf geehrt. Einer der Höhepunkte war jedoch vermutlich der Moment, als einer der noch lebenden Impressionisten, Raoul Dufy, den Film sah und nach der Privataufführung darum bat, das Ballett noch einmal zu sehen.¹⁹ Abermals prägte die innovative, hier der europäi-

¹⁹ Vgl. Thomas, Tony: *The Films of Gene Kelly. Song and Dance Man*. Foreword by Fred Astaire. New Jersey 1974, S. 120–130; Sheridan Morley / Ruth Leon: *Gene Kelly. A Celebration*. Foreword by Leslie Caron. London 1996, S. 105–109; die Interviews mit Minnelli und Kelly in der Dokumentation: *Gene Kelly – Anatomy of a Dancer*. Narrated by Stanley Tucci. Drehbuch, Regie, Produktion: Robert Trachtenberg. USA 2002. 85 Min. Einen Eindruck der visuellen Gestaltung des Films vermittelt auch Christian Esquevin: *An*

schen Malerei entsprungene Ästhetik den American Way of (Cultural) Life.

In ähnlicher Weise prägte Fatih Akin Musikfilm *Crossing the Bridge* die Wahrnehmung Istanbuls als Kulturstadt und verschaffte der 2010 zur Europäischen Kulturhauptstadt erklärten Metropole eine künstlerische Präsenz im europäischen (und internationalen) Bewusstsein.

Für seinen Beitrag *Chinatown* zum Episodenfilm *New York, I love you* (2009)²⁰ erzählte Akin wiederum die Geschichte eines türkischen Malers, der sich in sein sino-amerikanisches Model verliebt und die Unerreichte auf seinen Bildern ohne Augen porträtiert. Nach seinem Tod füllt die Frau diese Leerstellen mit den Augen-Ausschnitten fotografischer Selbstporträts. Über die Metapher des fremden Blicks verschafft Akin seiner Variation des Themas (»A Turk in America«) eine poetisierte, visuelle Ästhetik.²¹

Ästhetik der Einwanderung als Ästhetik des Widerstands

Vincente Minnellis und Judy Garlands Tochter Liza Minnelli machte die richtige Aussprache ihres französisch-italienischen Namens zum Thema eines Songs, ja einer ganzen TV-Show: *Liza with a Z*. In dem Song, einer von vielen, die ihr die Songwriter John Kander und Fred Ebb auf den Leib geschrieben hatten, bringt sie ihrem Publikum mehr oder weniger (un)geduldig die richtige Aussprache bei: »It's Liza with a Z, not Lisa with an s«, sie ermutigt die Sprachlerner mit eingeschobenen »It's simple as can be« oder »It's easy!« und erklärt die italienische Herkunft mit einem Schulterzucken: »Minnelli, It's Italian, blame it on

American in Paris. A Gene Kelly Centennial Blogathon, 23. August 2012, online unter: <http://www.silverscreenmodiste.com/2012/08/an-american-in-paris-gene-kelly.html>.

²⁰ *New York, I love you* / Episode 9: *Chinatown*. Regie: Fatih Akin. Darsteller: Shu Qi, Uğur Yücel. Produktion: Emmanuel Benhiby, Marina Grasic. USA 2009. 6 Min. (Gesamtlänge: 103 Min.)

²¹ Akin hatte seine Beteiligung am vorherigen Episodenfilm *Paris, je t'aime* (2006) wegen des Drehs von *Auf der anderen Seite* absagen müssen und nahm erst an der Fortsetzung *New York, I love you* teil. Er gestaltete sein Thema mit Bezug auf Roman Polanski, Hou Hsiao-Hsien und die Geschichte der chinesischen Gemeinschaft in Hamburg; vgl. dazu Akin: *Im Clinch*, S. 217–220; sowie Emanuel Levy: *Cinema 24/7: New York, I love You: Fatih Akin in Chinatown*, siehe <http://www.emmanuellevy.com/comment/new-york-i-love-you-fatih-akin-in-chinatown-5/>.

papa, what can I do?» Der Song war zugleich Titel einer gefeierten TV-Show, mit der sich Liza Minnelli nach ihrem Erfolg in dem Musical *Cabaret* 1972 endgültig als Entertainerin und Pop-Ikone durchsetzte. Obgleich sie mit dem furios vorgetragenen Titelsong ihrer Show also eine vehemente Ästhetik des Widerstands gegen den *anglo*-amerikanischen Mainstream leistete und diesen Song seitdem stets im Repertoire ihrer aktuellen Shows hat, bleibt Minnelli beim Thema ihrer »Herkunft« gelassen. Sie weiß, dass ihre »Exotik« eher auf Klasse denn auf Rasse beruht: Gemeint ist ihre Kindheit in Hollywood, wo sie als Tochter berühmter Eltern gemeinsam mit den Kindern anderer berühmter Hollywoodstars aufwuchs.

Auch Fatih Akins Name wird permanent falsch ausgesprochen und falsch, d.h. zumeist mit deutschem i (und nicht mit dem türkischen dunklen i ohne Punkt) geschrieben. Würde er auf der korrekten Aussprache seines Namens bestehen (die im Deutschen etwa wie »Faa-tich« mit langem a, und »Acken« mit kurzem a klingt), bekäme er womöglich zur Antwort, er solle sich »als Türke« doch lieber »integrieren«. ²² Auch der Verweis auf seine türkische Herkunft ist im Deutschland des 21. Jahrhunderts nicht unbedingt mit einem Schulterzucken abgetan. Das Wort »Einwanderer« wird im Einwanderungsland Deutschland nahezu tabuisiert und durch das verschwurbelte »Menschen mit Migrationshintergrund« oder den Ersatzbegriff »Zuwanderer« verdrängt. Angesichts der Tatsache, dass sich Fatih Akin im Moment seines größten Erfolgs, nämlich als er nach 18 Jahren für Deutschland erstmals wieder den Berliner Filmpreis mit seinem Spielfilm *Gegen die Wand* (2004) gewann, mit einer von der »Bild«-Zeitung nur wenige Stunden später gestarteten Schmutzkampagne konfrontiert sah, die zur Folge hatte, dass man ihn zu »seiner Kultur« befragte (eher: zur Rede stellte) anstatt zu seiner Filmkunst, und eingedenk des Umstands, dass er im Jahr 2012 in Bochum einen Preis verliehen bekam, dessen Namensgeber aus Deutschland emigrieren musste, scheint es nicht ganz abwegig, sich zu fragen, wie lange es Fatih Akin in Deutschland wohl noch aushält. Anders als ein Bankenvorstand oder Verfassungsschutzbeamter ist die Finanzierung eines Filmemachers nicht garantiert. Zahlreiche Nachkommen türkisch-deutscher Einwanderer haben es in den vergangenen Jahren vorgezogen, das Land ihrer Geburt, wo 2010 die Hetzschrift eines Berliner Schwerreichen zum Bestseller wurde, wo eine rechtsradikale Terrorgruppe eine ganze Weile nahezu

²² So zumindest antworteten mir einige StudentInnen auf meine im Seminar angesetzten Aussprache-Übungen im Herbst 2010.

unbehelligt rassistische Morde verübte, während die Bundeskanzlerin vom »Scheitern« der Multikultur sprach, zu verlassen. Von Einwanderern werden sie zu Auswanderern. Ihre Kompetenz und Lebensenergie investieren sie nun nicht mehr in die ehemalige, sondern in die neue Heimat. Lässt sich hier schon von freiwilligem Exil sprechen? Wie beurteilen wir Figuren wie Sibel und Cahit, oder Nejat, die in Akins Filmen von Deutschland in die Türkei gehen? Und was würde ihnen Peter Weiss antworten, wenn ihn ein Deutsch-Türke heute nach den Gründen für das Exil seiner Familie befragte? Wie hatten sich die ersten Gedanken an die Emigration in der Familie Weiss entwickelt, angekündigt? Sind Fatih Akins Türkei-Filme, *Crossing the Bridge* und *Der Müll im Garten Eden*, gar als erste Tuchfühlungen mit einem möglichen neuen Lebensmittelpunkt zu betrachten? 1984 wurden insbesondere türkische »Gastarbeiter« mit einer sogenannten »Rückkehrprämie« (eine einmalige Geldsumme für den Verzicht auf Rentenansprüche und Rückkehrrecht nach Deutschland) zum Verlassen Deutschlands »motiviert«. Akin erwähnt das in seiner ersten Dokumentation *Wir haben vergessen zurückzukehren*. Würde der deutsche Staat den preisgekrönten Regisseur gerne wegziehen sehen? Wäre er dann noch ein »deutscher« Regisseur? Und sind solche Verortungen überhaupt wichtig für sein Filmschaffen?

Sicherlich ist Akin sensibilisiert, was die traumatischen Erlebnisse im kulturellen Gedächtnis einer Minderheit angeht. Seit Beginn seiner künstlerischen Arbeit, die kurz nach der Vereinigung der beiden deutschen Nachkriegsstaaten einsetzte, kamen circa zweihundert Menschen durch rassistische Gewalt zu Tode, es gab mehrere tödliche Brandanschläge auf türkische Wohnhäuser, und es gab eine rechts-terroristische Mordserie, bei der zehn Menschen, darunter acht Deutsch-Türken, zu Tode kamen. Türkische Einwanderer in Deutschland sind in besonderer Weise gefährdet. Darauf geht Fatih Akin auch in seiner Dankesrede ein. Es sind womöglich diese Momente des kulturellen Gedächtnisses, aus denen Berührungspunkte zum Werk von Peter Weiss entstehen. *Die Ästhetik des Widerstands* erweist sich, das zeigte eine Bestandsaufnahme 25 Jahre nach Erscheinen des dritten Bands, ²³ als aktuell auch im Kontext der modernen Kulturwissenschaften und der Postkolonialen Theorie. In diesem Sinne erscheint es also durchaus berechtigt, die Ästhetik der Einwanderung als eine Ästhetik des Widerstands zu begreifen. Politisch gesehen

²³ Vgl. »Diese bebende kühne zähe Hoffnung«. 25 Jahre Peter Weiss' »Die Ästhetik des Widerstands«. Hg. von Arnd Beise / Jens Birkmeier / Michael Hofmann. St. Ingbert 2008.

ist Fatih Akins künstlerisches Schaffen sicher auch als Ausdruck seines Widerstands gegen Rassismus und diskriminierende politische Praktiken zu lesen; sie steht einer nationalen Borniertheit entgegen, die sich gegen die Einwanderungskultur verschließt und stattdessen Integration und Assimilation fordert. Mit seinen Figuren schafft er ein Universum des Einwanderungslandes, das mit unterschiedlichen Perspektiven und Stimmen zum Inventar seiner Filmgeschichten gehört. Es wäre jedoch zu eng gegriffen, wollte man sein filmisches Werk nur unter diesem Gesichtspunkt lesen. Für mich ist seine »Migrationserzählung« *Solino* (2002), die insbesondere mit ihrer filmischen Ästhetik zur Inspiration für den Film *Almanya – Willkommen in Deutschland* (2011) gedient haben mag,²⁴ vorrangig eine Geschichte über den Film selbst, über die Liebe der Hauptfigur Gigi zum Filmemachen, über die Wirkung von Bildern und Geschichten. Und es ist, ganz gleich, ob die Familie nun Italiener in Deutschland sind oder in Italien, die Erzählung von einem Bruderzwist. Auch verstehe ich den Film *Im Juli* nicht als die »gescheiterte« Beziehung eines Deutschen zu einer Türkin, sondern als ein Roadmovie mit Musical-Qualitäten, das persönliche Reifung, Liebeswirren und das Lebensgefühl einer jungen europäischen Generation widerspiegelt.

Möge der Peter-Weiss-Preis für Fatih Akin Anlass sein, einen genaueren und vor allem genussvollen Blick auf die Ästhetik seines Widerstands zu schenken. In seiner Dankesrede schließt Akin mit einem Zitat von Peter Weiss, das sein eigenes Selbstverständnis spiegelt: »wir sind der Geist, die Ehre und das Gewissen unserer Epoche.« Und er schließt mit einer beruhigenden Ankündigung: »Ich will lieber weitere Filme machen und die Ästhetik im Widerstand suchen.« Letzteres sollten auch wir tun.

²⁴ Vgl. *Almanya – Willkommen in Deutschland*. Deutschland, 2011. 101 min. Regie: Yasemin Şamdereli. Buch: Nesrin und Yasemin Şamdereli. Produktion: Roxy Film.

Anhang: Filmografie Fatih Akin

1. Dokumentarfilme

Wir haben vergessen zurückzukehren. Für die Reihe: *Denk ich an Deutschland*. Deutschland (= D) 2000. 59 Min. Produktion: Megahertz TV. Fernsehproduktion BR / WDR.

Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul. D 2005. 90 Min. corazón international / entrevista digital media.

Altyapı. TR 2007. 2 Min. NTV.

Müll im Garten Eden. D 2012. 97 Min. corazón international / NDR.

2. Kurzfilme

Sensin – Du bist es! D 1995. 11 Min. Wüste Film Produktion.

Getürkt. D 1996/97. 12 Min. Wüste Filmproduktion.

Die alten bösen Lieder. Segment für *Europäische Visionen*. 25 Filme von 25 Regisseuren. 2005. 5 Min.

Chinatown. Episode für *New York, I love you*. USA 2009.

Der Name Murat Kurnaz. Segment für *Deutschland 09 – 13 kurze Filme zur Lage der Nation*. D 2009.

3. Spielfilme (lang)

Kurz und Schmerzlos. D 1998. 100 Min. Wüste Filmproduktion / ZDF.

Im Juli. D/Ungarn/Türkei (= TR) 2000. 95 Min. Wüste Film Produktion.

Solino. D 2002. 124 Min. Buch: Ruth Toma. 2002. Wüste Film West / Wüste Filmproduktion / Multimedia / WDR / arte.

Gegen die Wand. D/TR 2004. 116 Min. Wüste Filmproduktion / corazón international / NDR / arte.

Auf der anderen Seite. D/TR 2007. 122 Min. corazón international / Anka Film.

Soul Kitchen. D 2009. 99 Min. corazón international.

The Cut. D/F [Drehbeginn: 1.3.2013]. Bombero International (Hamburg) / Pyramide Film (Paris)