LARS KOCH

Lachen verbindet

Transkulturelle Brückenschläge in der Filmkomödie Almanya

Der nachfolgende Beitrag beschäftigt sich mit dem Spielfilm Almanya – Willkommen in Deutschland, der 2011 zuerst bei der Berlinale im Wettbewerbsprogramm außer Konkurrenz gezeigt wurde, um dann in den Kinos zu einem Kassenerfolg zu werden.[1] Auch von der Kritik wurde Almanya sehr wohlwollend besprochen und als eine gelungene filmische Variante transkulturellen Humors und als entwaffnender Beitrag zur verbissen geführten Integrationsdebatte der letzten Jahre begrüßt. Zentrales Kennzeichen dieser Komödie, für die das deutsch-türkische Geschwisterpaar Yasemin (Regie und Buch) und Nesrin Şamdereli (Buch) verantwortlich zeichnet, ist ein buntes Spiel mit deutschen und türkischen Stereotypen, das in eine filmische Reflexion über den Zusammenhang von Identität, Heimat und Erzählung eingebunden ist. Der Film Almanya, so die These, überwindet das den politischen Diskurs nach wie vor beherrschende Denken in leitkulturellen Unterscheidungen, indem er der oftmals in Begriffen von Ein- und Unterordnung geführten Debatte auf augenzwinkernde Weise eine Modell der hybriden Amalgamierung kultureller Einflüsse gegenüberstellt, das als gesellschaftliche Selbstbeschreibung gerade deshalb funktionieren kann, weil es im Medium von Erzählung und Erinnerung das anfängliche Nicht- bzw. Missverstehen beider kulturellen Formationen in den Fokus rückt. So knüpft der Film die Frage nach der Gegenwartsidentität der Deutschen türkischer Herkunft an die Frage nach ihren kulturellen Wurzeln, aber nicht, um sie in ihrer vermeintlichen Andersheit festzuschreiben, sondern um von dort aus eine Bewegung der Annäherung, der Anverwandlung und der kulturellen Überblendung nachzuvollziehen.

Unter didaktischen Gesichtspunkten ist Almanya insbesondere deshalb interessant, weil der Film das im Kontext transkulturellen Humors mittlerweile gut etablierte Spiel mit Stereotypen, Konventionen und Erwartungshaltungen nicht als Polemik gegen die Engstirnigkeit deutscher Spießer vorführt, sondern auf der Ebene der Handlung als kindliche Wahrnehmungsleistung zweier Brüder in Szene setzt, die aufgrund einer Familienzusammenführung aus Istanbul ins Ruhrgebiet der 1960er-Jahre verpflanzt werden. Indem er bewusst die naive Perspektive der Kinder einnimmt, entkleidet der Film den grundlegenden Mechanismus des Kulturkontakts seines direkten integrationspolitischen Überbaus und macht so die basalen wahrnehmungsorganisierenden Effekte von Voreingenommenheit und nationalkultureller Klischeebildung beobacht- und beschreibbar.

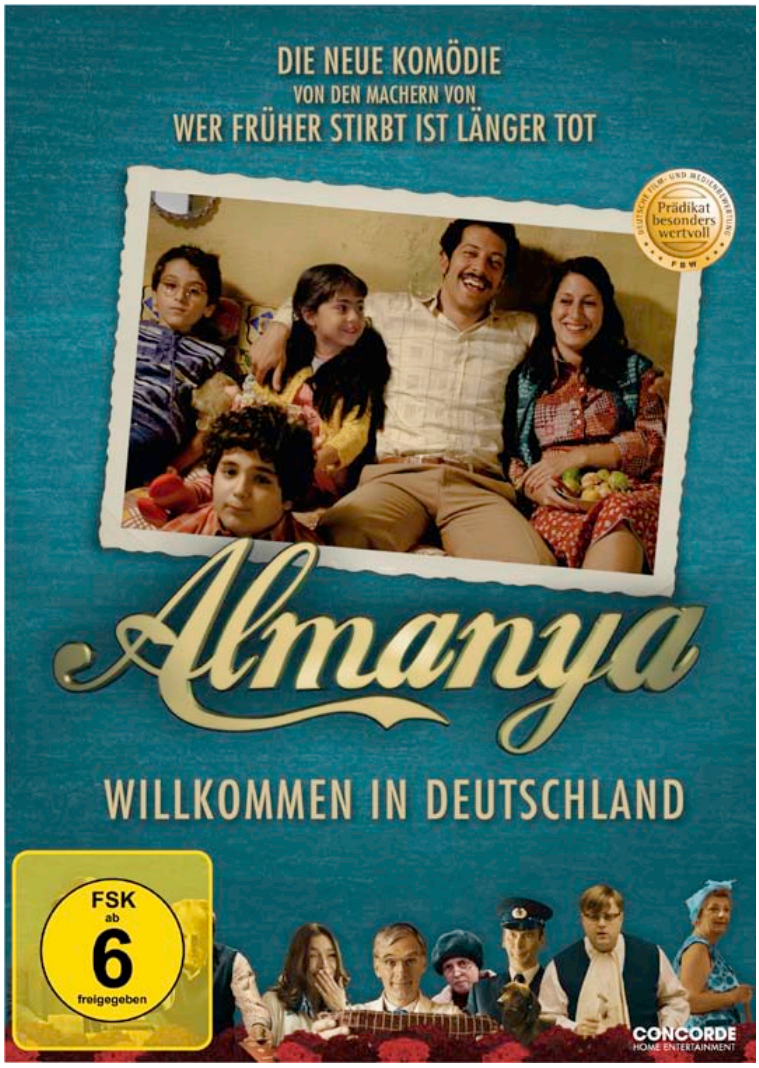
Um den Humor in Almanya genre-genealogisch und im Hinblick auf seine Diskursstrategien genauer profilieren zu können, ist es sinnvoll, der Film-Analyse zwei eher allgemeinere Überlegungen voran zu stellen. Zum einen soll in aller Kürze die zentrale Differenz zwischen dem deutsch-türkischen

(1) Almanya – Willkommen in Deutschland. Roxy Film. Deutschland 2011.

Migrationskino vor 2000 und dem transkulturellen Kino der letzten Jahre profiliert werden. Zum anderen ist es geboten, den vom Film praktizierten, subversiven Ironie-Einsatz transkulturellen Humors theoretisch in den Blick zu nehmen.

Im Zeitraffer I: der Opferdiskurs des deutsch-türkischen Einwanderungskinos

Der transkulturelle Film hat sich in den letzten Jahren zu einem festen Bestandteil der ‚deutschen' Kinolandschaft entwickelt. Die Stoffe und Stile, anhand derer die ethnischen Konstellationen Deutschlands und Europas beleuchtet werden, sind vielfältig. Ernste Tonlagen in Filmen wie Die Fremde (2010) finden ebenso die Aufmerksamkeit der Zuschauer wie die Kalauer-Parade Türkisch für Anfänger (2012).
Vom sogenannten Migrantenfilm der 1980er- und 1990er-Jahre unterscheidet sich das transkulturelle Gegenwartskino durch ein anderes Verständnis der soziokulturellen Gemengelage, aus der es seine Stoffe schöpft (vgl. Burns 2006). Für den sozial engagierten Film der alten Bundesrepublik und der ersten Jahre nach der Wende waren in der Regel Verlust- und Mangel-Diagnosen bestimmend, die eine klare Hierarchie zwischen deutscher Umgebungsgesellschaft und migrantischer Lebenswelt diagnostizierten. Erzählt wurde von in Deutschland lebenden Migranten, meist türkischen Hintergrunds, die mit dem Verlassen der Heimat ihre kulturellen Wurzeln verloren hatten und in Deutschland nicht wirklich heimisch werden konnten. Im deutsch-türkischen Film der 1980er-Jahre herrschte die Tendenz vor, die Migrationsthematik im Rahmen eines ‚Problemfilms' zu bearbeiten, der in einer Mischung aus engagierter Anklage und Paternalismus die schwierige soziale Lage weiblicher Migrantinnen beschrieb. Exemplarisch für diese erste Bearbeitungsweise der Einwanderungsthematik ist Tevfik Basers Film 40 qm Deutschland aus dem Jahre



„Almanya – Willkommen in Deutschland", D 2011, Regie Yasemin amdereli, mit Fahri Yardim, Vedat Erincin, Demet Gül, Lilay Huser, Rafael Koussouris, Aylin Tezel, Denis Moschitto, Petra Schmidt-Schaller. DVD und Blu-ray Disc sind 2011 bei Concorde Home Entertainment GmbH erschienen.[2]

1985, der von einer jungen türkischen Frau in Hamburg erzählt, die von ihrem kulturell entfremdeten Mann aufgrund der Angst vor dem verderblichen Einfluss der deutschen Gesellschaft in der gemeinsamen Wohnung eingesperrt wird. Für die Frau wird das Leben zum Alptraum; erst als ihr Mann unerwartet an einem Schlaganfall stirbt, tritt sie unsicher in die ihr völlig fremde Welt hinaus. Baser ließ seinen preisgekrönten Film ausschließlich in einer tristen Hinterhofwohnung spielen und führte in hermetischer Stilisierung vor, was vielen Politikern aus dem konservativen Lager heute noch bzw. wieder allzu leicht als allgemeine Diagnose über die Lippen geht: das Scheitern der deutschen Einwanderungspolitik.

(2) Da die veröffentlichte DVD/Blu-ray Disc ausschließlich für den privaten Gebrauch lizenziert ist, müssen interessierte Lehrer, die ihren Klassen den Film zeigen möchten, auch die rechtliche Seite abklären. Die Rechte für die öffentliche, nicht-gewerbliche Vorführung liegen bei Lingua-Video Medien GmbH, Ansprechpartnerin Cäcilia Simon (www.lingua-video.com).

Im Zeitraffer II: transkulturelles Kino und die Überwindung kultureller Dichotomien

Neben dieses, um das Paradigma des Opfers zentrierte, filmische Narrativ, das von der kaum vermittelbaren Differenz zwischen deutscher und südosteuropäischer bzw. türkischer Kultur ausgeht, trat in den 1990er-Jahren sukzessive eine zweite Thematisierungsweise, die Konflikte misslingender Integration aus einer humoristischen Warte beleuchtete und das bis dato vorherrschende essenzialistische Kulturverständnis sukzessive porös werden ließ. In Filmen wie ICH CHEF, DU TURNSCHUH (1998), der mit dem Grimme-Preis ausgezeichnet wurde, entwickelte Humor die Funktion, festgefahrene Deutungsmuster einer konfliktorischen Gegenüberstellung von Einwanderungsgesellschaft und Migrantenkultur zu subvertieren. Wie Deniz Göktürk, eine der profiliertesten kulturwissenschaftlichen Migrationsforscherinnen feststellt, wurde der filmische Humor – insbesondere in Produktionen, die auf Seiten der Regie einen türkischstämmigen Hintergrund aufweisen – zu einem Mittel der Emanzipation, das den bisher medial vor allem als Objekt deutscher Integrationsbemühungen in Erscheinung getretenen „Subalternen" eine Sprache gab (vgl. Spivak 2007):

> Possibilities of transgressing these symbolic regimes of victimization and marginalization might be opened through strategies of humor and irony, carnival and anarchy, distraction and reversal, masquared and mutual mimicry.
>
> Göktürk 2003, 189

Im Kino nach der Jahrtausendwende spielt die strikte Unterscheidung zwischen einer deutschen und türkischen Kultur als zentralem Konfliktthema des deutsch-türkischen Films immer weniger eine Rolle. Befördert durch die beim Publikum sehr erfolgreichen Filme Fatih Akins kommt es zu einem wohl auch der Lebensrealität eines großen Teils der dritten Migrantengeneration entsprechenden Registerwechsel, der den Fokus weg von den Schwierigkeiten kultureller Vermittlung und hin zu der weniger programmatisch verordneten als vielmehr direkt durch die großstädtische Alltagspraxis realisierten Amalgamierung kultureller Einflüsse richtet. In diesem Sinne ist ALMANYA ein gelungenes Beispiel für eine breitere Tendenz des Kinos nach der Jahrtausendwende, alte Kulturdichotomien, die immer noch subkutan die politische Integrationsdebatte beherrschen, aufzubrechen. An die Stelle einer klaren, essenziellen Unterscheidung zwischen deutscher und türkischer Kultur findet sich im aktuellen deutsch-türkischen „Kino der Métissage" (Seeßlen 2000, 22) – etwa in den Culture-Clash-Spielfilmen SÜPERSEKS (2004), KEBAB-CONNECTION (2005) und MEINE VERRÜCKTE TÜRKISCHE HOCHZEIT (2005) – ein Spiel mit den alten Denkmustern, dessen humoristisches Potenzial in einem Wissen um die mediale Eigenlogik kultureller Dichotomisierungen fundiert ist. An die Stelle der Frage, ob, und wenn ja, wie gut, die türkischstämmigen ehemaligen Gastarbeiter sich der deutschen Kultur assimiliert haben, tritt unter Beteiligung bzw. ästhetischer Federführung von Mitgliedern der dritten Migranten-Generation ein in „der Mitte der Gesellschaft" (Kiyak 2008, o.S.) verortetes Interesse für hybride kulturelle Praktiken, für *mixed-up*-Lebensstile und deren soziale Problemkonstellationen und Humorpotenziale.

Transkultureller Humor – ein Gegenstand für Literaturwissenschaft und Deutschunterricht

Humor ist kontextabhängig. Ob ein Adressat einen Witz versteht, ob er ihn lustig findet, hängt davon ab, ob er die im Witz realisierte Sicht auf die Welt teilt bzw. teilen kann. Das gemeinsame Lachen über eine humoristische Pointe wird dann möglich, wenn alle an einer Witz-Kommunikation beteiligten Akteure eine gewisse lebensweltliche, politische und ethische Kohärenz aufweisen. Ist dies der Fall, stiftet bzw. aktualisiert das gemeinsame Lachen ein Gefühl sozialer Verbundenheit. Andernfalls – unlängst zu beobachten in der Debatte um den sogenannten ‚Herrenwitz' – kann eine Humor-Konstellation schief gehen und implizite Differenzen offenkundig machen. Für die literaturwissenschaftliche Humorforschung sind sowohl die erfolgreiche wie

auch die fehllaufende Witzkommunikation von Interesse. In beiden Fällen macht die Analyse von Witz und Humor die inkludierten Werthaltungen, politischen Vorstellungen und kulturellen Traditionen derer sichtbar, die als Adressaten oder Teilnehmer an der humoristischen Kommunikation beteiligt sind. Gewissermaßen fungiert der Humor, das den Gleichlauf der Dinge unterbrechende Lachen, als ein Störmoment, das all jene gemeinhin übersehenen sozialen Voraussetzungen und politischen Ein- und Ausschlüsse an die Oberfläche holt, die sonst als Elemente eines wirklichkeitsprägenden Machtgefüges im Rücken der Gesellschaft verbleiben. Diese Störung des Einvernehmens wird von den Akteuren des transkulturellen Humors – zu denken wäre etwa an Kanak-TV oder Muhsin Omurca mit seinem „Kanakmän" – benutzt, um die latenten Diskriminierungspraxen der deutschen Konsensgesellschaft zu irritieren, indem sie die dazugehörigen Verharmlosungs- und Rechtfertigungsstereotype mit dem performativen Einsatz von Zweideutigkeiten, Ambivalenzen und politisch-religiösen Unkorrektheiten satirisch aufbrechen (vgl. Koch 2008; Specht 2011). Demnach zielt die transkulturelle Humorbewirtschaftung auf eine Form integrativer Kommunikation ab, in der die gemeinsam Lachenden durch „Praktiken symbolischer Repräsentation Bedeutung konstruieren" (Koch 2008, 208) und so im besten Fall eine „Transzendierung der Wirklichkeit" (Berger 1998, 241) erreichen. Wesentliches Ergebnis einer solchen Transzendierung wäre zunächst die Stiftung der intuitiven Erkenntnis einer Responsibilität aller Mitlachenden, die aus einem gemeinsamen Verlachen der eigenen Vorurteile resultiert. Das von Ethno-Comedies inszenierte Wechselspiel von Wahrnehmungs- und Wertungsperspektiven „bringt dadurch, dass ein bisher normativ ausgegrenztes Negatives auf einmal aus der Perspektive des komisch Gesehenen in positiver Weise wahrgenommen werden kann, ein dialogisches Moment" (Schwind 2010, 381) in die Diskussion ein.

Ironie als Mittel der Subversion

Auf einer Ebene zweiter Ordnung, d. h. in der Beobachtung, wie die Ethno-Comedy die sozialen Praktiken der Gesellschaft beobachtet und kommentiert, ist der transkulturelle Humor somit für Literaturwissenschaft und Deutschunterricht ein reizvoller Gegenstand. Ihr zentrales narratives Muster, die Karikierung von sozialen Konventionen und kulturellen Voreingenommenheiten, kann analytisch aufgegriffen werden, um nachzuvollziehen, wie sehr Identität immer auf einem Prozess des *Otherings* beruht, Vorstellungen vom Eigenen also aus der stereotypen Ausgrenzung des Anderen resultieren. Der Modus, in dem der Film eine solche Wahrnehmungsleistung erreicht, ist Ironie, die als Praktik der Übersteigerung oder Neukontextualisierung von Erwartungshaltungen und routinierten Wertungen dazu in der Lage ist, Stereotype als solche zu markieren und zu dekonstruieren:

> Wenn sich der Mensch in die Ironie stellt, kann er seine Bedingungen überblicken. [...] Die Bewegung in die Ironie ist eine Empörung. Mit dieser Bewegung steigt der Mensch aus seiner Bedingung empor. Die Bewegung aus der Ironie heraus ist ein Engagement. Mit dieser Bewegung kehrt der Mensch in seine Bedingung zurück, um sie zu ändern. Diese beiden Bewegungen heißen Freiheit.
>
> Flusser 2007, 31

So verstanden eröffnet Ironie die auch didaktisch attraktive Möglichkeit, Wissen „in einem gemeinsamen Prozeß gemeinsamer Hinterfragung von Argumenten und Prämissen ‚undogmatisch' herauszuarbeiten […]" (Müller 1995, 23). Jede ironische Äußerung ist eine „von Kontextualisierungsbedingungen abhängige Botschaft: Sie bedarf vieler zusätzlicher Faktoren, die teils in der Sprechsituation, teils im sprachlichen Kontext, teils jedoch auch im Vorwissen der Beteiligten bereit gestellt werden müssen, um kommunikativ ihr Ziel zu erreichen" (ebd., i). Gelingt es in der Analyse, Ironie-Signale – Stilbruch, Differenz von Bild und Sprache, Inadäquanz der Reaktion auf eine eintretende Situation etc. – herauszuarbeiten, kann das subversive Potenzial der Ironie genutzt werden, um die vermeintliche Selbstverständlichkeit politischer oder sozialer Vorurteile zu problematisieren und in ihrem impliziten Konstruktionscharakter begreifbar zu machen.

© Concorde Home Entertainment GmbH, 2011

Abb. 1: Großfamilie Yilmaz: 12:14.

Almanya und das Problem der Identitätsfindung

Aktuelle Ethno-Clash-Komödien, die sich des transkulturellen Humors als einer pointierten Form gesellschaftlicher Selbstbeschreibung bedienen, profitieren von der Fähigkeit des Witzes, im Modus des Lachens Räume der Selbst- und Fremdbespiegelung zu eröffnen. Auch Almanya – Willkommen in Deutschland zielt in eine ähnliche Richtung, wobei der Film der Şamdereli-Schwestern insofern einen eigenen Ansatz verfolgt, als das humoristische Prinzip einer Überspitzung oder Verfremdung kulturell-er Stereotype diegetisch fernab politischer Auseinandersetzungen in eine kindliche Fokalisierung überführt wird. Genauer gesagt, geht es um eine doppelte kindliche Brechung, einerseits indem retrospektiv vom Ankommen zweier türkischer Brüder und ihrer Schwester im Deutschland der 1960er-Jahre erzählt wird, andererseits indem sich diese Erzählung in der Rahmenhandlung an den sechsjährigen Cenk richtet, der von seiner Tante die Einwanderungsgeschichte seiner Familie erzählt bekommt. Almanya macht sich so die kindliche Unfähigkeit zu nutze, zwischen eigentlicher und uneigentlicher Rede zu unterscheiden und kreiert gerade dadurch ironische Konstellationen, dass die stereotype Redeweise, die extradiegetisch auch heute noch den Diskurs über kulturelle Zugehörigkeit und Identität prägt, innerhalb der Filmhandlung als unterkomplexe, situationsinadäquate, letztlich kindlich-naive Denk- und Wahrnehmungsschablone präsentiert wird. Der politische Effekt dieses Umwegverfahrens tritt also ein, wenn der Zuschauer den Transfer zwischen Diegese und Extradiegese leistet und den filmischen Stereotypeneinsatz als ironischen Kommentar auf die Infantilität und Hysterie der Einwanderungsdebatte decodiert.

Almanya ist ein transkultureller Film in dem Sinne, dass er von der Heterogenität kultureller Prägungen erzählt (vgl. Hühn u.a. 2010), die eine Familie aus Anatolien nach ihrer Auswanderung erfährt. Der Film löst den Versuch, die Komplexität der kulturellen Einflüsse, Adaptionen und Neukompilationen abzubilden, ein, indem er narrativ mit zwei parallel montierten Haupthandlungssträngen operiert. Die eine Handlungsebene erzählt davon, wie die in Deutschland lebende Großfamilie Yilmaz (Abb. 1) (zunächst widerwillig) eine Reise in die Türkei unternimmt, um das von dem etwa 70jährigen Familienoberhaupt Hüseyin (Vedat Ericin) gekaufte Haus in seinem Heimatdorf als Sommerdomizil zu renovieren. Die zweite Handlungsebene erzählt episodenhaft die Einwanderungsgeschichte der Familie Yilmaz, beginnend mit dem Kennenlernen von Hüseyin und Fatma (Demet Gül) in den späten 1950er-Jahren, über die Gründung der Familie und die schwierige ökonomische Lage in Istanbul, die Anwerbung des Vaters als Arbeitskraft für die deutsche Wirtschaft, seine Ankunft in der

Fremde, dann die Familienzusammenführung im Ruhrgebiet und einem enttäuschenden Heimatbesuch, der zu der Entscheidung führt, ein Haus in Deutschland und nicht in der Türkei zu kaufen, bis hin zu dem von Fatma forcierten Entschluss, einen Antrag auf die deutsche Staatsbürgerschaft zu stellen. Narratives Scharnier der beiden Erzählstränge ist der kleine Cenk (Rafael Koussouris). Cenks Eltern, Hüseyins jüngster Sohn Ali (Denis Moschitto) und dessen Frau Gabi (Petra Schmidt-Schaller) haben weitgehend einen ‚deutschen' Lebensstil verwirklicht. Für Cenk, der von seiner äußeren Erscheinung her eher nach dem Vater kommt, aber der türkischen Sprache kaum mächtig ist, stellt sich die Frage der kulturellen Zugehörigkeit ganz konkret, als er in der Schule weder in der türkischen noch in der deutschen Fußballmannschaft seinen Platz findet (0:07:45 – 0:08:00). Seine Ortlosigkeit, die durch ein im Kampf mit einem Mitschüler erworbenes Veilchen dokumentiert wird, ist der Anlass für das Erzählen der Familiengeschichte, das von der 22-jährigen Canan (Aylin Tezel), Cenks schwangere Tante, bei einem gemeinsamen Familienessen begonnen und dann während der Reise in die Türkei weiter fortgesetzt wird.

Die Allegorie der Reise im Kontext des Identitätsdiskurses

Die Stationen während dieser Reise, der Aufenthalt in der Flughafenwartehalle und die langen Zeiten im Reisebus, die allegorisch in der Bewegung von Westen nach Osten die geografische Perspektive der Herkunft ins Bild rücken, sind gleichzeitig die Momente, in denen die Geschichte der Großeltern erzählt und so eine historisch-genealogische Perspektive auf die Familienidentität ins Spiel gebracht wird. Während der Film die Herkunftserzählung in der Vergangenheit beginnt und auf die Gegenwart zu erzählt, knüpft er die Gegenwartserzählung (als Basiserzählung) an eine Bewegung in den Raum der Vergangenheit, der auch ein Ort des Ursprungs ist. Medium dieser Identitätsstiftung, die Cenks kultureller Unsicherheit korrespondiert, ist die Reise, die – wie Maha el Hissy feststellt – zu den wiederkehrenden Leitmotiven des transkulturellen Gegenwartsfilms gehört: „Das Reisen, der Ortswechsel sowie die Raumdarstellung und Raumkonzeption gehören zu den wichtigsten wiederkehrenden Themen und Motiven im transnationalen Kino" (el Hissy 2012, 2007). Die Bewegung von einem Ort zum anderen markiert einen hermeneutischen Prozess, der Identitätsbestimmungen verflüssigt und dann wieder neu verfestigt und dabei Fragen über das Anderssein in Deutschland, über Herkunft und Heimisch-Werden aufwirft. Die Rückwendung in Erzählung und Reise aktualisiert die biografischen Bedingungen, die zur Herausbildung der Familiensituation in Deutschland geführt haben. Im Modus des Erzählens darüber, wie unterschiedlich die deutsche Kultur in der Wahrnehmung der ersten Migrantengeneration war, wird einsichtig, wie anders Cenk, der in der Bundesrepublik groß geworden ist, die Frage der Identität erlebt. Die Rückkehr zum anthropologischen Ort der Großeltern[3] trägt dazu bei, dass die Enkelkinder Cenk und Canan (und damit die Zuschauer) ihren eigenen anthropologischen Ort und die an diesen geknüpfte Identitätsproblematik besser verstehen. Die Reise, die über Autobahnen und Hotels – also über Nicht-Orte im Sinne Marc Augés – führt, wirft wiederum ein Schlaglicht auf Praktiken des Ankommens und der Verortung, die für alle Mitglieder der Familie mit unterschiedlichen Implikationen von Bedeutung sind.

Indem Almanya auf der Ebene der Diegese den kleinen Cenk zum Adressaten der filmischen Erzählung macht, führt er vor, dass „Identitäten […] aus der Narrativierung des Selbst hervor" (Hall 2004, 171) gehen. Der Entschluss, die Erzählperspektive des Films vorzugsweise an Cenks Vorstellungs- und Wahrnehmungshorizont zu koppeln, produziert eine Filmsprache, die der Evokation der Türkei als

(3) Für Augé sit der anthroplogische Ort mit Aspekten des Eigenen, der Herkunft und der Kindheit verknüpft. Der Nicht-Ort las dauerhaftes Provisorium hingegen löst Bezugsrahmen auf. Vgl. Marc Augé, Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt a. M. 1994.

© Concorde Home Entertainment GmbH, 2011

Abb. 2: Deutsch-türkische Mind-Map: 05:12

© Concorde Home Entertainment GmbH, 2011

Abb. 3: Fatma im Dirndl: 07:21

mythischem Ursprungsort eine märchenhafte Ästhetik zuordnet. So sind die Türkei-Sequenzen in einem warmen Licht fotografiert, das Leichtigkeit und Schönheit konnotiert, während die Sequenzen im Deutschland der 1960er-Jahre und in der Gegenwart eher kühl gestaltet sind. Auch ist es der Cenk-Perspektive geschuldet, dass die Aspekte von Zerrissenheit und andauernder Entfremdung innerhalb der zweiten Migrantengeneration auf der diegetischen Ebene nur in Andeutungen auftauchen.[4] Diese problemferne Narration mag man als Schönfärberei kritisieren, sie kann aber auch als Reaktion auf eine Medienpraxis gedeutet werden, die Migranten nur im Kontext spektakulärer Konflikte (Ehrenmord; Fundamentalismus) öffentlich vorkommen lässt[5] und eine kollektive Wahrnehmung erzeugt, in der die vielen Migrantenfamilien, die ein aktiver, selbstverständlicher Teil der deutschen Gesellschaft sind, unsichtbar bleiben (vgl. Treibl 2008, 141).

Kindliche Naivität als Reflexionsmoment

Wichtiger als das berichterstattungskritische Element scheint für die Wahl der Erzählperspektive aber – dies wurde bereits angedeutet – das humoristische Potenzial gewesen zu sein, das sich aus der kindlichen Wahrnehmungsperspektive schöpfen lässt. Indem der Film sich auf die Erlebnisebene von Cenk (in der diegetischen Gegenwart) und seinen beiden Onkeln Muhamed und Veli (in der diegetischen Vergangenheit) begibt, trägt er in seinem programmatischen Selbstverständnis als transkultureller Heimatfilm der erinnerungstheoretischen Einsicht Rechnung, dass „Heimat im Erleben wie im Diskurs mit der Zeit der Kindheit verknüpft“ ist, weil dies die Phase der Abwesenheit „von Fremdbestimmung und Willkür“ und der Anwesenheit einer „sinnvollen Ordnung“ (Hüppauf 2007, 115) ist. Die konsequente Umsetzung der übersetzungsungeübten Kinderperspektive erlaubt es Almanya, den Kontakt mit der Fremde in einer Weise zu inszenieren, die die Brüchigkeit aufzeigt, die der Verlust der Heimat für die Sinn-, Deutungs- und Handlungssicherheit der Brüder Veli und Muhamed zur Folge hat. Dabei heraus kommt aber keine Studie über Traumatisierung und lebenslange Entfremdung, sondern ein Kaleidoskop sehr komischer „First-Contact“-Episoden, die in einer Mixtur von Ironie und absurder Übertreibung die Ankunft in Deutschland als einen (anfänglichen) Triumph der Stereotype erscheinen lassen, der den Protagonisten affektiv ganz schön zusetzt.

(4) Die Großfamilie, zu der auf der Gegenwartsebene neben Hüysein und Fatma (dann gespielt von Lilay Huser) auch die drei Söhne Veli (Aykut Kayacik), Muhamed (Ercan Karacayli) und Ali, sowie die alleinerziehende Tochter Leyla (Ercan Karacaylı) und deren Tochter Canan gehören, bilden die drei Generationen der türkischen Migration ab. Während der Film die Frage der Identität für die erste und dritte Generation als relativ unproblematisch ausweist, verortet er die Schwierigkeiten kultureller Selbstfindung vor allem in der zweiten Generation. So haben Muhamad und Leyla gescheiterte Ehen hinter sich, Velis Frau teilt ihrem Mann vor der Reise in die Türkei mit, dass sie sich trennen will. Auch gibt es zwischen dem arbeitslosen Muhamad und seinem erfolgreichen Bruder Veli massive Spannungen.
(5) Migranten tauchen – so Heinz Bonfadelli – auch in einem migrationsfreundlichen Diskurs „meist nur als passives Objekt der Berichterstattung [auf] und kommen selbst nicht zu Wort“ (Bonfadelli 2007, 104).

© Concorde Home Entertainment GmbH, 2011

Abb. 4: Deutsche Riesenratte am Seil: 42:22

© Concorde Home Entertainment GmbH, 2011

Abb. 5: Deutsche Bratwurst: 49:09

ALMANYA – Humoristische Dekonstruktion von Stereotypen

Hinter einer ganzen Reihe gelungener Pointen – insbesondere in der ersten Hälfte des Films – steht der Fragenkomplex von Leitkultur, Verortung und Fremdheitserfahrung. So spielt ALMANYA mit den Gedankenlosigkeiten oder Vorurteilen der deutschen Einwanderungsgesellschaft. Beispiele hierfür sind etwa die im Unterricht verwendete Europakarte in Cenks Schule (Abb. 2), die im Osten bei Istanbul aufhört und damit zu einer *mind-map* des deutschen Türkei-Diskurses wird oder die U-Bahn-Begegnung Canans mit einer deutschen Rentnerin (Katharina Thalbach). Diese lästert angesichts einer türkischstämmigen Mutter, die ihre drei Kinder nur mit Mühe unter Kontrolle halten kann, in bestem Sarrazin-Jargon (vgl. Sarrazin 2010) über die zügellose Paarungsfreudigkeit von „Wilden“ und „Hotten-Totten“ und wird dafür von Canan mit dem Hinweis „Es gibt Menschen, die freuen sich über Kinder, auch wenn es mehr als anderthalb sind“ zurechtgewiesen (0:32:30 – 0:33:25).

Neben diese diskursive Vorführung von Stereotypen, die in ihren Ausgrenzungseffekten ausgestellt werden, tritt eine zweite, performative Narrationspraxis, die die Funktion von Stereotypen nicht einfach dekuvrierend anklagt, sondern in ihrer Funktionsweise vorführt. Diese Performanz-Strategie wird von ALMANYA in zwei verschiedenen narrativen Verfahren umgesetzt. Zum einen kommt sie in Form von Traumsequenzen zum Einsatz, die, im Stile von DIE FABEL-

© Concorde Home Entertainment GmbH, 2011

Abb. 6: Der tote Mann am Kreuz: 28:29

© Concorde Home Entertainment GmbH, 2011

Abb. 7: Muhamed in Angst: 28:31

HAFTE WELT DER AMÉLIE (2001) inszeniert, die Ängste und Wünsche der Protagonisten visualisieren. Exemplarisch hierfür ist Hüseyins Traum am Vorabend des Termins im Einbürgerungsamt: Dem Ehepaar Yilmaz sitzt ein „typisch deutscher" Beamter (Axel Milberg) gegenüber, der zunächst ein Trommelfeuer der Stempel in Gang setzt und dann zur Beglaubigung der deutschen Leitkultur ein Bekenntnis zur Mitgliedschaft in einem Schützenverein, zum Tatort am Sonntagabend und zum Urlaub auf Mallorca verlangt. Nachdem Fatma die notwendige Unterschrift geleistet hat, zieht der Beamte aus einem Aktenschrank drei Teller mit Schweinebraten, Knödel und Rotkraut hervor, um den *rite de passage* zur Erlangung der deutschen Staatsbürgerschaft mit einem gemeinsamen Essen symbolisch zu beschließen. Nachdem Fatma sich in eine bayrisch sprechende Dirndlträgerin verwandelt (Abb. 3) hat und Hüseyin mit Schrecken feststellen muss, dass sein Konterfei im Spiegelbild der Bürotür ein Hitler-Bärtchen trägt, wacht er endlich auf (0:06:00 – 0:07:32).

Die Umkehrung der Fremdheitserfahrung

Eine noch etwas originellere Stereotypenthematisierung gelingt dem Film im Wechsel auf die kindliche Perspektive, die auf der Ebene der Erinnerungsnarration Stereotype als wörtliche Situationsbeschreibungen realisiert. Dieses Verfahren wird von ALMANYA vor allem in den

Erzähl-Sequenzen aufgegriffen, in denen es um die ersten Kontakte der Familie Yilmaz mit der deutschen Kultur geht.[6] Von den Freunden zuhause mit einer ganzen Reihe von Heterostereotypen (vgl. Hahn/Hahn 2002) über die Deutschen ausgestattet (etwa dass die Deutschen schmutzig seien und es in Deutschland nur Kartoffeln zu essen gebe), geraten Fatma und ihre Söhne immer wieder in absurde Situationen, die aus ihrer Unfähigkeit zur kulturrelativistischen Deeskalierung resultieren. Die Stereotype, mit denen die türkische Familie nach Deutschland reist, werden so im Modus von Situationskomik zu einem Spiegel für die Kinozuschauer, der die eigenen Kriterien der Fremdzuschreibung ironisch ins Spiel bringt und so gegen gängige mediale Repräsentationsordnungen und deren Praxis der Kollektivbezeichnungen rebelliert. Der reale Kulturschock, den viele Türken in den 1960er-Jahren nach der Ankunft in Deutschland empfunden haben müssen, erscheint auf diese Weise als Element der filmischen Narration, allerdings in einer komischen Variante, die dem realen Erfahrungshaushalt sicher nicht gerecht wird. Eine solche Frage nach der Realitätsreferenz der filmischen Erzählung ist aber nur bedingt legitim, da es ALMANYA nicht im eigentlichen Sinne um ein mimetisches Porträt der historischen Migrationssituation der 1960er-Jahre geht, als vielmehr um eine produktive Analyse der Wirkungsweise von Stereotypen, verstanden als kulturelle Skripte, die die Interaktion mit der Fremde präfigurieren. Das Spektrum der dargestellten Befremdlichkeiten reicht von der Verwunderung des kleinen Muhamed darüber, dass die Deutschen große Ratten (= Dackel) an Leinen durch die Gegend führen und dicke Deutsche mit Bratwürsten auf der Gabel das Treppenhaus des Mietshauses unsicher machen (0:45:00 – 0:45:15) (Abb. 4, 5) bis hin zur panischen Reaktion auf das in der neuen Wohnung hinter dem Küchenvorhang auftauchende Kruzifix (0:45:30). Insbesondere dieses materielle Symbol eines fremden normativen Referenzrahmens macht Muhamed Angst, weil er es mit dem Stereotyp seines Freundes in Verbindung bringt, der ihm erzählt hatte, dass die ungläubigen Deutschen an jedem Sonntag das Blut „von einem toten Mann am Kreuz“ trinken und sein Fleisch essen (0:25:50 – 0:26:10) (Abb. 6, 7). Der ironische Mehrwert dieser Sequenz, die sich als Kommentar zum Kopftuch- und Kruzifix-Streit der Gegenwart lesen lässt, entsteht hier aus dem Wörtlich-Nehmen von sprachlichen und kulturellen Elementen, deren Symbolhaftigkeit aufgrund eines divergierenden kulturellen Hintergrunds nicht erkannt wird.

Einen weiteren Aspekt der Fremdheitserfahrung, der die Wichtigkeit und Schwierigkeit von Kommunikation unterstreicht, setzt der Film performativ um, indem er alle Deutschen, mit denen die Familie Yilmaz im Zeitfenster direkt nach der Übersiedlung in Kontakt kommt, ein unverständliches Kauderwelsch sprechen lässt, während die türkischen Protagonisten untereinander auf deutsch kommunizieren. Diese Vertauschung der Sprachcodes hat – etwa wenn Fatma sich in einer Metzgerei nur mit Gesten verständlich machen kann, weil der Fleischer nur unverständliche Konsonanten- und Vokalfolgen artikuliert (0:47:40 – 0:49:00) – eine Relativierung der eigenen kulturellen Selbstverständlichkeit zur Folge, die aus einer Introversion des Blicks resultiert. Anders als das subversive Projekt einer mimetischen Anverwandlung deutscher Türken-Stereotype (wie etwa bei Django Asyl oder Feridun Zaimoglu), kehrt ALMANYA die Beobachtungsrichtung um und führt die türkischen Deutschland-Stereotype in Form eines ethnischen Humors zweiter Ordnung ad absurdum. Während ethnischer Humor Gruppenzugehörigkeit an ethnischen und kulturellen Differenzen festmacht, also das Objekt der Verspottung in seiner vermeintlichen Andersheit beobachtet, macht der ethnische Humor zweiter Ordnung im Gegenzug die Konstruktionsmechanismen beobachtbar, die zur Unterscheidung von Eigenem und Fremden führen, und kritisiert diese, indem er ihre scheinbare Evidenz im Modus der Überbietung als Vorurteil ausstellt. Indem der Film die deutsche Mehr-

(6) Die Inszenierung von Wörtlichkeit kommt meist auf der Erinnerungsebene vor, es finden sich aber auch bei Cenk ähnliche Reaktionsweisen. Nachdem sein Vater ihm den Tod Hüseyins anhand der Aggregatzustände von Wasser zu erklären versucht hat, stellt Cenk fest: „Opa ist verdampft“ (1:19:50).

heitsgesellschaft in übersteigerter Form als Kuriositätenensemble erscheinen lässt, legt ALMANYA einen Transfer auf die eigenen Stereotypenbildungen und die durch diese geprägte Wahrnehmung von Alterität nahe. Im Endeffekt wird nicht mehr über ‚die Anderen' gelacht, sondern über die Stereotype in unserer eigenen sozialen Wahrnehmung. Mit Helmut Bachmaier gesprochen, funktioniert der Film so als eine Ermunterung zum Mit-Lachen, das an den Idealtypus eines „absoluten Lachens" anknüpfen kann: „Die beiden elementaren Formen des Komischen sind […] das (absolute) Lachen als Grenzüberschreitung (Transgression) und das Aus- oder Verlachen als Grenzfixierung (Limitation)" (Bachmaier 2005, 123). Transkulturelle Witz-Kommunikation, wie sie ALMANYA vorführt, realisiert ein inklusives Mitlachen, das zugleich im Modus der Selbstironie eigene Vorurteile abzubauen verspricht.

Fazit: Sensibilisierung für die Routinen der Fremdbeobachtung

Will man die nicht zuletzt durch Stereotype geprägten Mechanismen der Produktion sozialer Unterschiede und Differenzierungen in den Blick nehmen, ist die Beschäftigung mit Humor ein kulturanalytisch sinnvolles Verfahren, weil diese Form kommunikativer Gemeinschaftsstiftung mit symbolischen Verdichtungen operiert, die in ihrer Orientierung an Anschlusskommunikation auf ein Ensemble geteilter Normen, Werte und Erfahrungen rekurriert. Didaktisch sinnvoll ist der Einsatz von Humor als Reflexionsmedium nicht zuletzt deshalb, weil Comedy-Serien und filmische Komödien schon vor der Reflexion im Unterricht zur Lebenswirklichkeit von SchülerInnen gehören, hier also mit dem Versuch angesetzt werden kann, dem eigenen Belustigtsein auf die Spur zu kommen und so Eigenbeobachtung als Sensibilisierung für die Routinen der Fremdbeobachtung zu üben.

ALMANYA bietet sich als Gegenstand einer Unterrichtsreihe an, weil hier die Analyse der Funktion von Stereotypen mit der Geschichte der Bundesrepublik als einer Einwanderungsgesellschaft verbunden werden kann. Einerseits führt der Film die soziale und psychologische Mechanik des Zurrechtfindens in einer zunächst fremden Kultur vor, andererseits weist er im Fokus auf das Beziehungsgeflecht von Narration, Erinnerung und Identität zahlreiche Anknüpfungspunkte auf, die zu einem Nachdenken über die diskursiven und emotionalen Aufladungen des Kulturbegriffs einladen. So stellt der Film ein Bilderreservoir bereit, das als Gegengewicht zur alarmistisch-polemischen Integrationsdebatte dienen kann. Genau in der Fluchtlinie dieser Argumentation liegt der Schluss von ALMANYA: Nicht das erneute Ankommen in der türkischen Heimat markiert das Ende des Films, sondern die Rückkehr nach Deutschland. Damit wird die Reise in die Türkei zum Moment eines voranschreitenden symbolischen Heimisch-Werdens in Deutschland, das das Wissen um den geschichtlichen Weg braucht, um voll und ganz gelingen zu können. Das Herkunftsland „übernimmt hierbei die Funktion einer Projektionsfläche bei der Suche nach kulturellen Wurzeln im Aufnahmeland" (Kaputanoglu 2010, 82). ■

Literatur

Augé, Marc (1994): Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt am Main.

Bachmaier, Helmut (2005): Nachwort. In: Ders. (Hg.): Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart, 121–134.

Berger, Peter L. (1998): Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Berlin/New York.

Bonfadelli, Heinz (2007): Die Darstellung ethnischer Minderheiten in den Massenmedien. In: Ders./Heinz Moser (Hg.): Medien und Migration. Europa als multikultureller Raum? Wiesbaden, 95–116.

Burns, Rob (2006): Turkish-German cinema: From cultural resistance to transnational cinema? In: David Clarke (Hg.): German Cinema Since Unification. London/New York, 127–150.

Flusser, Vilém (2007): Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus. Berlin/Wien.

Göktürk, Deniz (2003): Strangers in disguise. Role play beyond identity politics in anarchy film comedy. In: Ulla Haselstein (Hg.): Iconographies of Power. The Politics and Poetics of Visual Representation. Heidelberg, 187–202.

Hall, Stuart (2004): Wer braucht ‚Identität'? In: Ders.: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hg. v. Juha Koivisto und Andreas Merkens. Hamburg, 167–187.

el Hissy, Maha (2012): Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler. Bielefeld.

Hühn, Melanie/Lerp, Dörte/Petzold, Knut/Stock, Miriam (2010): In neuen Dimensionen denken? Einführende Überlegungen zu Transkulturalität, Transstaatlichkeit und Translokalität. In: Dies. (Hg.): Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokalität. Empirische und theoretische Begriffsbestimmungen. Berlin, 11–46.

Hüppauf, Bernd (2007): Heimat – Die Wiederkehr eines verpönten Wortes. Ein Populärmythos im Zeitalter der Globalisierung. In: Gunther Gebhardt/Oliver Geisler/Steffen Schröter (Hg.): Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts. Bielefeld, 109–139.

Kaputanoglu, Anil (2010): Hinfahren und Zurückkehren. Zur Konstruktion kultureller Zwischenräume in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur. Würzburg.

Kiyak, Mely (2008): Aus der Nische in die breite Öffentlichkeit – Generation Almanya. In: Rotary 11, www.rotary.de/rotary_verlag/rotary_magazin/0611/1106_almanya.pdf (15.1.2013).

Koch, Lars (2008): Das Lachen der Subalternen – Ethno-Comedy im deutschen Film und Fernsehen. In: Wara Wende (Hg.): Wie die Welt lacht – Interkulturelle Formen von Welterschließung und Selbstbildung im Witz. Würzburg, 208–223.

Müller, Marika (1995): Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt. Würzburg.

Sarrazin, Thilo (2010): Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen. München.

Schwind, Klaus (2010): Komisch. In: Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe. Hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 3: Harmonie – Material. Stuttgart/Weimar, 332–384.

Seeßlen, Georg (2000): Das Kino der doppelten Kulturen/Le Cinema du métissage/The
Cinema of inbetween. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: epd Film Nr. 12, 22–29.

Specht, Theresa (2011): Transkultureller Humor in der türkisch-deutschen Literatur. Würzburg.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2007): Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation. Aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny. Wien.

Treibel, Annette (2008): Von der exotischen Person zur gesellschaftlichen Normalität: Migrantinnen in der soziologischen Forschung und Lehre. In: Gudrun Hentges/Volker Hinnenkamp/Almut Zwengel (Hg.): Migrations- und Integrationsforschung in der Diskussion. Biografie, Sprache und Bildung als zentrale Bezugspunkte. Wiesbaden, 141–169.