

Marie-Therese Mäder

AUF DER ANDEREN SEITE zwischen Hamburg und Istanbul

Das muslimische Opferfest als Schlüssel zur Identitätskonstruktion

Das muslimische Opferfest¹ und die damit verbundene Narration aus dem Koran spielen in der Erzählstruktur und der Ästhetik von *AUF DER ANDEREN SEITE* (Fatih Akin, D/TR/I 2007) eine zentrale Rolle. Der Film parallelisiert die koranische Vater-Sohn-Geschichte von Ibrahim und Isaak mit den im Film dargestellten Eltern-Kind-Beziehungen. Die Erzählung aus dem Koran spiegelt sich in Form einer narrativen Analogie, die sich als Leitthema durch den gesamten Film hindurchzieht. Analogien aber auch Verdoppelungen und Überschneidungen werden damit zum ästhetischen Programm. Im Folgenden möchte ich ausführen, wie der Film diese Erzählstrategie ästhetisch umsetzt und welche Konsequenzen dies auf eine mögliche Leseart hat.²

Religiöse Elemente und Verweise situiere ich innerhalb des Dreiecks Film-Kontext-Zuschauer³: Bei der Analyse der Narration gehe ich der Frage nach, wie religiöse Elemente den Film narrativ und ästhetisch beeinflussen. In einem zweiten Schritt wird die Analyse in einen größeren Kontext gestellt, indem zusätzliche Information über die Produktion des Films und den Filmemacher die Überlegungen ergänzen. Die Frage dazu lautet: In welchem Verhältnis stehen der Kontext des Films und der kulturelle Hintergrund des Regisseurs zur Narration? Im letzten Schritt beziehe ich Fragen zur Rezeption anhand von Rezensionen mit ein. Wie können sich religiöse Elemente in

- 1 *İd al-Qurbân* bezeichnet das jährlich stattfindende Opferfest, an dem ein Schaf oder ein anderes großes Tier geschlachtet werden muss.
- 2 Eine ausführliche Analyse dieses Films und Überlegungen zum theoretischen und methodologischen Hintergrund befinden sich in: M.-T. Mäder, *Die Reise als Suche nach Orientierung. Eine Annäherung an das Verhältnis zwischen Film und Religion*, Marburg 2012.
- 3 Vgl. M. J. Wright, *Religion and Film. An Introduction*, London/New York 2007, 22–31; M. R. Miles, *Seeing and Believing. Religion and Values in the Movies*, Boston 1996, 2–25; M.-Th. Mäder, *Die Reise als Suche nach Orientierung*, 30–46 (s. Anm. 2).

der Narration auf unterschiedliche Zuschauerpositionen auswirken? Wie beeinflussen unter anderem Vorwissen und kulturelle Prägung das Verständnis eines Films?

Ziel dieses Beitrages ist es, aufzuzeigen, wie in *AUF DER ANDEREN SEITE* ein Identitätsbegriff verhandelt wird, der als hybride Konstruktion verstanden werden kann und sich als Grundthema durch die ganze Narration hindurchzieht. Zuerst geht es darum herauszuarbeiten, wessen Identität im Film verhandelt wird. Damit stelle ich die These auf, dass Fatih Akin in *AUF DER ANDEREN SEITE* sein Verhältnis zu Deutschland und der Türkei verhandelt und damit auch seine eigene Zugehörigkeit. Gerade in diesem Zusammenhang kann dem Spiel mit religiösen Elementen eine große Relevanz zugesprochen werden.

Um diese These zu diskutieren, werde ich zuerst diskutieren, wie in *AUF DER ANDEREN SEITE* die deutsche und die türkische Kultur über die Montage und die Inszenierung narrativ verknüpft werden. Deutschland (Hamburg und Bremen) und die Türkei (vor allem Istanbul) werden in einem komplexen Erzählnetz ineinander verwoben, in dem religiöse Elemente eine zentrale Rolle spielen. Das Erzählmuster lässt sich in einer ersten Visionierung nur schwer erfassen, deshalb geht es zuerst einmal darum, die erzählerischen und ästhetischen Verknüpfungen aufzuzeigen, was sich in folgendem Aufbau dieses Beitrages ausdrückt:

Ich möchte zuerst auf den Film eingehen, um zentrale Szenen und Momente ästhetisch und narrativ miteinander in Beziehung zu setzen. Anschließend werde ich einige Überlegungen zum Kontext des Films und insbesondere zur Person von Fatih Akin angeben. Und schließlich stelle ich die Frage, wie in der Rezeption des Films der spezifische Identitätsbegriff der *hybriden Identität*⁴ konstruiert wird.

Ein Spiel mit Analogien, Verdoppelungen und Parallelen

Der Film ist in die drei Teile *Yetters Tod*, *Lottes Tod* und *Auf der anderen Seite* gegliedert, die jeweils mit diesen Titeln angekündigt werden. Im ersten Teil wird Yetter, eine türkische Prostituierte in Deutschland im Streit von Ali erschlagen. Ali muss ins Gefängnis und kehrt nach abgeessener Strafe in die Türkei zurück. Sein Sohn Nejat, ein Germanistik-Professor in Deutschland, bricht deshalb den Kontakt zu seinem Vater ab, was diesen sehr verletzt. Im zweiten Teil wird gezeigt, wie Ayten aus Istanbul nach Deutschland fährt und dort ihre Mutter Yetter sucht. Ayten trifft auf Lotte, sie verlieben sich ineinander. Ayten wird jedoch von der Fremdenpolizei aufgegriffen und ausgewiesen. Sie wird in Istanbul wegen ihrer politischen Aktivitäten verurteilt

4 S. Hall, *Cultural Identity and Cinematic Representation*, in: P. Simpson/A. Utterson/K. J. Shepherdson (Hg.), *Film Theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London/New York (1989) 2004, 396.

und muss ins Gefängnis. Lotte reist ihr nach, mietet ein Zimmer in Nejets Wohnung, der mittlerweile in Istanbul einen Buchladen für deutsche Literatur übernommen hat. Er möchte Yeters Tochter finden. Lotte wird in Istanbul von einem Jungen erschossen, als dieser mit Aytens Pistole spielt, die sich in Lottes gestohlener Tasche befindet. Lottes Mutter Susanne fährt nach dem Tod der Tochter nach Istanbul, um zu sehen, wie ihre Tochter vor ihrem Tod gelebt hat. Sie trifft auf Nejat und bringt ihn dazu, sich mit seinem Vater zu versöhnen.

Um in die Analyse einzusteigen, diskutiere ich im Folgenden den Anfang des Films. Es handelt sich um die ersten eineinhalb Minuten, in denen die Geschichte mit einer relevanten Information eröffnet wird, die ein spezifisches Wissen voraussetzt, auf das ich kurz eingehen möchte.

Der Film beginnt mit einer Totalen auf einen weißen Schuppen, vor dem ein Hund Wasser aus einem Plastikeimer trinkt. Im Off ist von Weitem türkische Musik und das Klimpern von Werkzeugen zu hören. Die Kamera (Rainer Klausmann) schwenkt nach rechts. Ein Mann kommt ins Bild, der einen Bus repariert, und anschließend wird die Tankstelle gezeigt. Im Ton ist ein heranfahrendes Auto zu hören, das kurz darauf im Bild auftaucht und zwischen den Tanksäulen vor dem Eingang zum Kiosk anhält. Der Fahrer und Protagonist Nejat (Baki Davrak) steigt aus und begrüßt den Tankstellenwart mit: «Frohes Bayram!»⁵ Dieser antwortet: «Danke, Dir auch.» Ein weiterer Mann an der Tankstelle wünscht Nejat ein «Frohes Bayram!» Nach dem ersten Schnitt tritt Nejat in das Gebäude ein, wünscht dem Angestellten «Frohes Bayram!» und bestellt etwas zu essen. Die türkische Hintergrundmusik, die Sprache und die Verweise im Dialog verorten die Szene in der Türkei.

In der Eröffnungsszene des Films, die in der Mitte des dritten Teiles wiederholt wird, wird den Zuschauern mitgeteilt, dass die Rahmenhandlung auf dem Hintergrund des dreitägigen muslimischen Opferfests stattfindet. Es wird traditionell am Ende des Hadsch, der muslimischen Pilgerreise, gefeiert.⁶ Am Ende dieses Fests wird ein Schaf oder ein anderes großes Tier geschlachtet. Das Opfer erinnert an die koranische Geschichte, in der Ibrahim bereit ist, seinen Sohn zu opfern, um Allah gegenüber seinen Glauben und seine Unterwürfigkeit zu beweisen. Allah verschont Ibrahim davon und erlaubt ihm, anstelle seines Sohnes einen Schafbock zu schlachten.⁷ In der türkischen Sprache wird dieses Fest *Kurban Bayramı* genannt. *Kurban* bedeutet Op-

5 Die Übersetzung der Dialoge in türkischer Sprache ist aus den Untertiteln übernommen.

6 A. Michaels, Wallfahrt/Wallfahrtsroute, IV. Islam, in: H. D. Betz/D. S. Browing/B. Janiowski/E. Jüngel (Hg.), Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 8, Tübingen 2005, 1292–1293; R. C. Martin, Pilgrimage. Muslim Pilgrimage, in: L. Jones (Hg.), Encyclopedia of Religion, Bd. 10, Detroit 2005, 7154–7161; Ch. Meyer, Die «religiöse Reise». Zum Verständnis eines allgemeinen Erfahrungsmusters im Bereich der Religionen, Zeitschrift für Religion in Geschichte und Gegenwart 49, 1, 1997, 11–33, 15.

7 A. Schimmel, Islamic Religious Year, in: L. Jones (Hg.), Encyclopedia of Religion, Bd. 7, Detroit 2005, 4714.

fer, womit sowohl das Opfertier als auch das Opferritual gemeint ist; *Bayramı* heißt übersetzt Fest.⁸ Um die Informationen zu verstehen, braucht es je nach kulturellem Hintergrund der Zuschauer – wie zum Beispiel bei einer vom Christentum geprägten Sozialisierung – einiges an Zusatzwissen, was beim Satz «Frohe Weihnachten!» vielleicht weniger der Fall wäre.

Die Eröffnungsszene spielt in der filmischen Gegenwart und gehört in der Chronologie der Ereignisse zum Schlussteil mit dem Titel *Auf der anderen Seite*. Die ersten beiden Teile *Yeters Tod* und *Lottes Tod* sind dagegen als Rückblenden zu verstehen, was die Zuschauer jedoch während einer ersten Visionierung nicht wissen können. Die zeitliche Einordnung ist erst am Schluss des Films möglich. Wie sich die chronologische Abfolge und die Parallelisierung zweier Kulturen in die Erzählung einschreiben, möchte ich an einer weiteren zentralen Szene aufzeigen.

Die Mutter Susanne (Hannah Schygulla), deren Tochter Lotte (Patrycja Ziółkowska) in Istanbul erschossen wurde, wohnt in Neجاتs Wohnung, bei dem Lotte bis zu ihrem Tod in Untermiete wohnte. Die Szene spielt am ersten Morgen, nachdem Susanne die Nacht im Zimmer und Bett ihrer verstorbenen Tochter verbracht hat. Lotte erscheint ihrer Mutter im Traum und auf diese Weise versöhnen sie sich. Die Tochter wird in hellem Licht in einer halbnahe Einstellung gezeigt, wie sie ihre Mutter anlächelt. Zu Beginn der darauffolgenden Szene, die das Thema der Versöhnung weiterführt, werden in der Montage verschiedene Minarette gezeigt. Damit wird die religiöse Tradition des Islam ins Zentrum des Geschehens gestellt und angedeutet, was in der folgenden Szene thematisiert wird. Susanne steht sichtlich erlöst und zufrieden am Fenster und beobachtet auf der Straße Männer, die zielgerichtet an einen bestimmten Ort gehen. Neجات gesellt sich zu ihr und es spielt sich folgender Dialog ab:

Neجات: «Morgen.»

Susanne: «Guten Morgen. Wohin gehen all die Menschen?»

Neجات: «In die Moschee. Heute beginnt der Bayram, das dreitägige Opferfest.»

Susanne: «Und was wird eigentlich geopfert?»

Neجات: «Gott wollte von Ibrahim wissen, wie stark sein Glaube ist, deshalb befahl er ihm, seinen Sohn zu opfern. Ibrahim führte seinen Sohn Ismael auf den Opferberg und in dem Moment, in dem er zustechen wollte, war das Messer stumpf geworden. Gott war zufrieden und schickte Ibrahim ein Schaf. Er sollte es anstelle des Kindes opfern.»

Susanne: «Diese Geschichte gibt es bei uns auch.»

Neجات: «Ich weiß noch, wie ich meinen Vater fragte, ob er mich auch opfern würde. Ich hatte als Kind Angst vor dieser Geschichte. Meine Mutter war früh verstorben, wissen Sie.»

8 A. J. Wensinck, Begriff kurbân, in: P. Bearman/Th. Bianquis/C. E. Bosworth/E. van Donzel/W. P. Heinrichs (Hg.), *Encyclopaedia of Islam*, Bd. V, Leiden, 2010, 436.

Susanne: «Und was hat Ihr Vater geantwortet?»

Nejat: «Er sagte, er würde sich Gott sogar zum Feind machen, um mich zu beschützen.»

Susanne: «Lebt Ihr Vater noch?»

Nejat: (nickt stumm) «Würden Sie für ein paar Tage meine Buchhandlung übernehmen?»

Die muslimische Erzählung von Ibrahim und Isaak wird mit biblischen Elementen verbunden, die den Beginn des Schlusses markiert. Das Kapitel heißt auf der DVD *Versöhnung* und koppelt die Anfangsszene ästhetisch mit dem Schluss. Beide gehören in die filmische Gegenwart. In der Szene werden zwei Aspekte verdichtet, welche sich durch die Ästhetik des gesamten Films durchzieht. Erstens werden mit dieser Szene die im Film verhandelten Eltern-Kind-Beziehungen mit den beiden religiösen Narrationen aus dem Koran⁹ und aus der Bibel¹⁰ in einen religionsgeschichtlichen Kontext gestellt. Zweitens wird in der Szene auf eine Analogie zwischen den beiden Narrationen im Koran und in der Bibel angespielt. Auch auf der ästhetischen Ebene des Films werden Analogien eingesetzt, indem Szenen gespiegelt oder sogar wiederholt werden, wie dies zum Beispiel bei der Anfangsszene der Fall ist.

In zwei zentralen narrativen Analogien zur Erzählung von Ibrahim und Ismael aus dem Koran wird die Liebe Ibrahims zu Gott auf die Probe gestellt, indem sie von der Liebe zum Sohn konkurrenziert wird. Diese Thematik wird einerseits in den Eltern-Kind-Beziehungen aufgenommen, indem auch sie hinterfragt werden. Der Film verhandelt die Ibrahim-Ismael-Geschichte aus dem Koran beziehungsweise die Abraham-Isaak-Geschichte im Alten Testament sowohl in Nejats Beziehung zu seinem Vater als auch in Susannes Beziehung zu Lotte. Beide Beziehungen werden aber nicht durch Gott, sondern durch die Lebensumstände auf die Probe gestellt. Nejat setzt sich mit seinem Vater auseinander und möchte sich mit ihm versöhnen. Er erinnert sich an das Opferfest in seiner Kindheit und dabei wird es ihm bewusst, wie sehr sein Vater ihn liebt. Dasselbe gilt für Susanne, deren Beziehung zu ihrer Tochter stets problematisch war. Sie hat sich aber zu diesem Zeitpunkt mit ihre bereits wieder versöhnt, auch wenn dies im Traum in Form einer Erscheinung geschah.

Die Opferthematik der Geschichte von Ibrahim und Ismael spiegelt sich außerdem in den Handlungsebenen von Yeters Tod und Lottes Tod: Yeter und Lotte werden Opfer eines unglücklichen Zufalls; der Film hält für ihren Tod keine religiöse Erklärung bereit. Vielmehr wird über den Aufbau der Erzählung eine Spannung zwischen der muslimischen Narration, die in Verbindung mit dem Opfer steht, und den Geschichten von Yeter und Lotte aufgebaut. Ein grundlegender Unterschied zwischen der religiösen

9 Sure 37:99–113;2;24.

10 Die Geschichte von Ibrahim und Ismael weist starke Parallelen zur Geschichte von Abraham und Isaak auf. Gott fordert Abraham auf, seinen Sohn Isaak als Beweis seines Gottesgehorsams zu opfern (Genesis, 22,1–19).

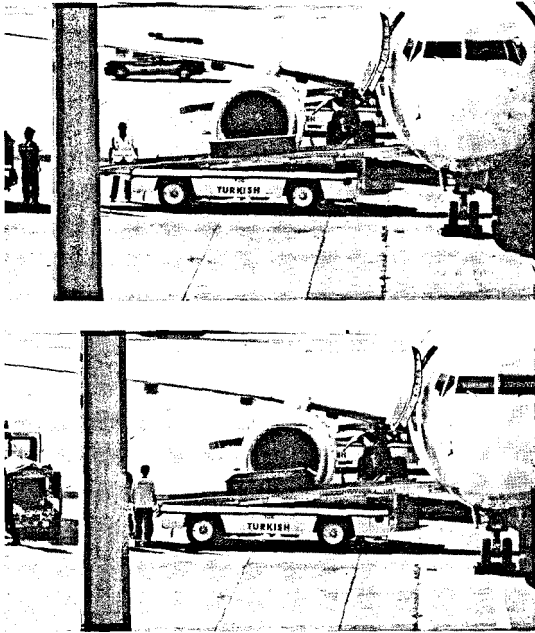


Abb. 1–2

Erzählung und derjenigen aus dem Film zeigt sich darin, dass Yeter und Lotte im Gegensatz zu Ismael nicht gerettet werden; die Dramaturgie lässt die beiden Frauen sterben.

Beide Aspekte, die Eltern-Kind-Konstellationen sowie die Opferthematik stellen Verweise auf religiöse Themenbereiche dar. Die erwähnten Narrationen aus dem Koran und aus der Bibel dienen als narrative Schablonen und verbinden die einzelnen Handlungsebenen. Im englischen Verleihtitel *The Edge of Heaven* werden die religiösen Bezüge mit dem konnotierten Begriff *heaven* noch stärker als im deutschen Titel hervorgehoben.

Der zweite Aspekt bezieht sich auf szenische Analogien und visuelle Verdoppelungen. Der Film spielt mit einem ähnlichen Muster wie dasjenige, welches in der Analogie zwischen der Erzählung aus dem Koran und derjenigen aus der Bibel verwendet wird. Die Verdoppelungen drücken sich in einzelnen Szenen aus, die unter anderem das Setting, die Einstellungsgrößen, den Bildaufbau und die Inszenierung voneinander übernehmen.

Eine erste visuelle Verdoppelung in der Narration stellen die Szenen dar, die den Transport von Yeters und Lottes Särgen zeigen. In der Inszenierung werden damit die Szenen und die damit verbundenen Handlungsebenen stilistisch parallelisiert: In beiden Geschichten stirbt eine Frau (Yeter beziehungsweise Lotte), deren Leiche ins Heimatland gebracht wird. Die Gegenbewegung der auf dem Band rollenden Särge gibt die Richtung an, in der sie sich bewegen: Yeters Sarg rollt in Istanbul aus dem Flugzeug (Abb. 1).

Lottes Sarg rollt in entgegengesetzter Richtung ins Flugzeug (Abb. 2); die Toten reisen wieder zurück in die Heimat, woher sie ursprünglich gekommen sind. Während bei den ersten beiden Einstellungen mit dem Flugplatz Särge über das Förderband gleiten, sind es zu Beginn des dritten Teils ausschließlich Koffer (Abb. 3).

Die Koffer deuten auf einen Fortgang ohne Tote hin, auch wenn die Trauer sowohl Susanne als auch Ali weiterhin begleitet. Aus ihrer verzweifelten Lage finden sie jedoch einen Ausweg, indem sie an einem anderen Ort ein neues Leben beginnen.

Eine weitere szenische Analogie findet sich in zwei Szenen mit Lotte und ihrer Mutter: Am Morgen, nachdem ihr die Tochter im Traum erschienen ist, geht sie die Straße hinunter und grüßt Männer (Abb. 4), die sich auf dem Gehsteig auf ein Brettspiel konzentrieren. Die Szene ist eine Wiederholung aus dem zweiten Teil *Lottes Tod*, bei der die Tochter die Straße hinuntergeht und die Männer grüßt (Abb. 5).

In der Inszenierung und der Auflösung werden beide Szenen identisch in Bezug auf die Einstellungsgröße als Halbtotale, den Kamerastandpunkt und die Perspektive umgesetzt. Die Kamera nimmt die Szene so auf, dass die Akteurinnen von hinten zu sehen sind und sich entfernen. Auch die Inszenierung und die Begrüßung der Männer am Straßenrand sind identisch, nur Mutter und Tochter sind ausgetauscht. Sogar die vor einem Restaurant spielenden Männer sind dieselben, nur tragen sie andere Kleidung. Und schließlich verfolgt die Kamera den Gang von Lotte beziehungsweise Susanne mit dem gleichen Schwenk. Der Lichteinfall respektive die Tageszeit stimmen jedoch nicht ganz überein, da die beiden Szenen wohl nicht zur gleichen Zeit gedreht wurden.

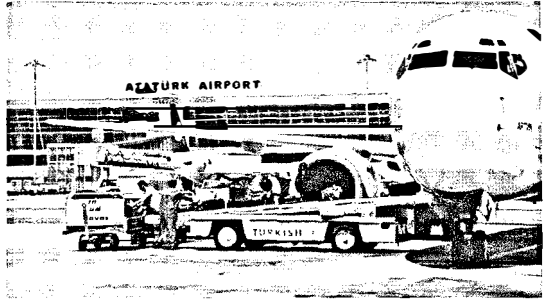


Abb. 3–5

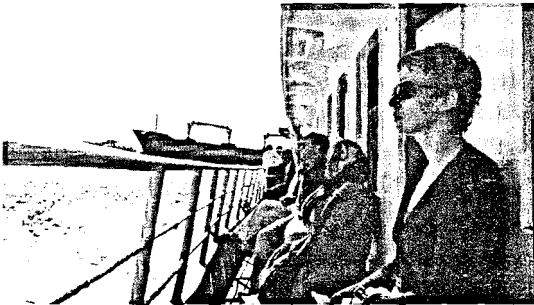


Abb. 6–7

Eine weitere visuelle Verdoppelung wird während der Überfahrt über den Bosphorus, bei der Ayten und später Lotte in einer Halbtotale gezeigt werden. Ayten (Nurgül Yeşilçay) befindet sich auf der Flucht vor der Polizei (Abb. 6) und Lotte (Abb. 7) besucht ihre Freundin im Gefängnis. Auch wenn sich die Stimmung der Figuren unterscheidet, sind die Szenenbilder gleich komponiert, deshalb kann auch diese Einstellung als visuelle Verdoppelung bezeichnet werden.

Ein weiteres szenisches Duplikat stellt die 1.-Mai-Demonstration in Deutschland (es könnte sich um Hamburg handeln) und

jene in Istanbul dar. Auch wenn es sich bei beiden Manifestationen um den gleichen Anlass handelt, endet diejenige in Istanbul mit massiven Ausschreitungen. Während der Umzug in Deutschland offenbar ruhig vonstatten geht, folgt in der Türkei ein brutaler und filmisch inszenierter Polizeieinsatz. Bemerkenswert ist bei diesen Einführungssequenzen der beiden Länder, dass es sich größtenteils um Archivmaterial handelt, womit die beiden Kundgebungen im direkten Vergleich einander gegenübergestellt werden. Die Ausschreitungen in Istanbul werden jedoch zusätzlich mit gespielten Szenen ergänzt; die Brutalität des Polizeieinsatzes wird dadurch hervorgehoben und kritisiert.

Die letzte Verdoppelung betrifft die Tankstellenszene, die einmal den Film eröffnet und einmal den Schluss einleitet. Zu dieser Szene gehört auch das Autofahren, wobei der Protagonist mehrmals hinter dem Steuer gezeigt wird. Diese Autofahrtszenen werden dreimal wiederholt; jeweils zu Beginn eines neuen Teils. Damit durchzieht die Autofahrt, die sich wie auch der Schluss in der filmischen Gegenwart abspielt, den ganzen Film (Abb. 8). Sie wird zum Symbol für ein Ziel, das sich durch den ganzen Film hindurchzieht und das den Protagonisten nicht nur aus Deutschland zurück in die Türkei, dem Heimatland seines Vaters, bringt, sondern ihn auch seinem Vater annähert.

Die Szene steht sowohl für die Suche nach der eigenen Herkunft als auch für die Rückkehr. Der zeitlich komplexe Aufbau der Narration, die aus einer Mischung von nicht markierten Rückblenden und filmischer Gegenwart besteht, erschwert es, den zeitlichen Ablauf der Ereignisse bei einer ersten Sichtung festzulegen. Nicht nur der Protagonist ist auf der Suche nach seinem Vater, auch die Zuschauer versuchen, sich in der zeitlichen Struktur der Erzählung zurechtzufinden.

Der Film lässt es aber nicht bei Analogien und Verdoppelungen bleiben, die Narration geht soweit, dass Figuren und Szenen so koordiniert werden, dass sie sich räumlich kreuzen, ohne dass die Protagonisten dies bemerken. Es handelt sich in diesem Fall um ein knappes Verpassen: Bei der ersten Überschneidung sucht Ayten ihre Mutter in Deutschland, leider ohne Erfolg. In der folgenden Szene wird gezeigt, wie knapp sich die beiden verpassen. Ayten und Lotte werden im Auto gezeigt (Abb. 9), während im Hintergrund verdeckt vom Auto die Bahn zu sehen ist.

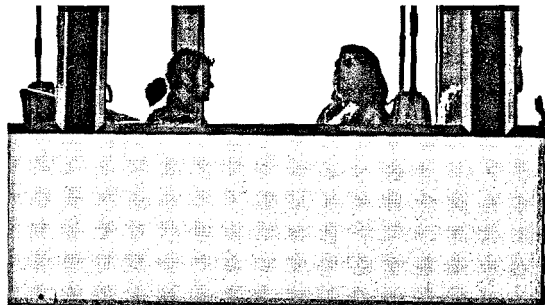


Abb. 8–10

Nach ein paar Sekunden fährt das Auto aus dem Bild; die Bahn ist jetzt im Vordergrund und die Gesichter von Nejat und Yeter sind zu erkennen (Abb. 10).

Die Figuren Nejat und Yeter werden in der gleichen Einstellung mit 15 Sekunden Unterschied nacheinander gezeigt. Die Zuschauer wissen, dass Ayten und Lotte auf der Suche nach Yeter sind. Sie können als Außenstehende mitverfolgen, wie dem Zufall ein



Abb. 11–13

genaues Timing in der Inszenierung gegenübergestellt wird.

Der Unfall wird auch in der Szene am Flughafen inszeniert, in der Susanne und Ali kurz nacheinander am Zoll ihre Ausweispapiere zeigen. Zuerst wird Ali von der türkischen Polizei in Empfang genommen, weil er von Deutschland abgeschoben wurde (Abb. 11). Im Hintergrund kommt in der gleichen Einstellung hinter dem Rücken des linken Polizisten Susanne ins Bild. Sobald Ali zusammen mit den Polizisten aus dem Bild verschwindet, wird die Schärfe auf Susanne verlagert (Abb. 12), die ihren Pass zeigt.

In einer weiteren Szene, die mit dem gleichen Thema spielt, wird mit der Verdoppelung mittels der Wiederholung der gleichen Szene gearbeitet. Die Einstellung zeigt Ayten, wie sie in Nejats Vorlesung auf einem Tisch im Auditorium schläft (Abb. 13).

Diese Einstellung wird in den Teilen *Yeters Tod* und *Lottes Tod* zweimal in je unterschiedlichen Szenen verwendet.

Auch mit diesen Szenen wird auf eine verpasste Chance des Sich-kennenslernens hingewiesen. Die Zuschauer wissen erst bei der Wiederholung der Szene, dass Nejat zu einem späteren Zeitpunkt auf der Suche nach Ayten sein wird und dass es sich um Ayten handelt. Die Erzählung stellt auch an dieser Stelle über eine räumlich-zeitliche Einheit Verbindungen zwischen den Figuren her, die jedoch erst retrospektiv einen Sinn ergeben. In der Szene am Flughafenzoll wird zudem wie in derjenigen auf der

Autobahn (Abb. 9) mit dem Wissensunterschied zwischen den Zuschauern und den Figuren gespielt.

Bei der Rekonstruktion der Einstellung mit Ayten im Hörsaal kann retrospektiv die Möglichkeit durchgespielt werden, was passiert wäre, wenn Nejat Ayten im Hörsaal angesprochen hätte, und Ayten Nejat – anstelle von Lotte – um Hilfe bei der Suche nach ihrer Mutter gebeten hätte. In diesem Fall hätten weder Nejat noch Lotte einen Grund gehabt, nach Istanbul zu fahren. Die Szene thematisiert den manchmal schmalen Grat des Handlungsverlaufs, des Zufalls, und eröffnet die Frage, von wem denn eigentlich die Kette der Ereignisse koordiniert wird. Die Verdoppelungen der Szenen betonen die Schicksalhaftigkeit des jeweiligen Moments, sodass der Handlungsverlauf nicht mehr beliebig wirkt, sondern Fügung suggeriert und den Zufall in Konkurrenz zur Vorhersehung stellt. Der Zufall bekommt einen Sinn.¹¹

Schließlich gehört noch die Eröffnungsszene an der Tankstelle ästhetisch in die gleiche Kategorie, die, wie schon erwähnt, im dritten Teil wiederholt wird. Sie ermöglicht die thematisch-zeitliche Situierung mit dem Opferfest und legt den chronologischen Ablauf der Geschichte fest.

Die bemerkenswert häufig auf der Oberfläche verwendeten Zufälle, Parallelsituationen, Wiederholungen und Spiegelungen sind in die Erzählung so eingebaut und werden so inszeniert, dass die Geschichte schließlich «aufgeht» und Sinn macht. Der Film ist nach einem erkennbaren Erzählmuster angeordnet und an der Oberfläche ästhetisch so gestaltet, dass die scheinbare Sinnlosigkeit von Yeters und Lottes Tod kalkuliert wirkt. Auch wenn der Film das Ende offen lässt, wirkt die Erzählung in ihrem Aufbau als abgeschlossen. Yeters und Lottes Tod, auch wenn diese anfänglich sinnlos und ungerecht erscheinen, verändern sowohl Susannes als auch Nejats Leben grundlegend. Die Sinnlosigkeit der Unfälle bekommt einen Sinn durch die Verwendung von Analogien, Verdoppelungen und Überschneidungen. Die Ereignisse können als ein unglückliches Zusammenspiel zwischen verschiedenen Faktoren interpretiert werden. Die Inszenierung gibt, wie aufgezeigt wurde, ein genaues Timing für den Zufall vor. Auch wenn die Figuren, die für die beiden Toten verantwortlich sind, sich falsch verhalten haben, kann ihnen keine Absicht unterstellt werden.

Während in der Narration die Figuren von jeglicher Schuld befreit werden, sieht es mit der Staatsgewalt anders aus. Die Ausschaffung Aytens aus Deutschland, das türkische Gefängnis, die Justizbehörden sowie die Polizei in Istanbul werden in der Inszenierung gewalttätig und korrupt dargestellt. Die religiösen Referenzen, Symbole und Narrationen spielen auf der Ebene der Figurenpsychologie eine zentrale Rol-

¹¹ Weitere visuelle und narrative Parallelen zeigen sich in den Teilen *Yeters Tod* und *Lottes Tod*. Am Schluss beider Teile befindet sich je eine Person im Gefängnis: Ali in Deutschland und Ayten in Istanbul.

le, erweisen sich dagegen auf der politischen und öffentlichen Ebene abwesend. Die Narration aus dem Koran bringt den Sohn dazu, sich mit seinem Vater zu versöhnen, und verortet die beiden in einem islamisch-religiösen Kontext.

In AUF DER ANDEREN SEITE werden die deutsche und die türkische Kultur sowie christliche und islamische Narrative miteinander verbunden. Im Rezeptionskontext wird dieser Aspekt von der Seite der Verleiher und der Kritik unterschiedlich diskutiert. Ein Blick auf ausgewählte Rezensionen und Interviews im Kontext des Films soll die Spannung zwischen unterschiedlichen Positionen aufzeigen.

Die Dynamik hybrider Identitäten

Wie Akin im Presseheft zum Film zitiert wird, sieht er sich als Filmemacher *zwischen den Kulturen*. Entsprechend bezieht Akin zu seiner türkischen Herkunft Stellung und äußert sich unter dem Titel «... das Feld zwischen zwei Kulturen» wie folgt:

Zurzeit würde ich mich als deutschen Türken definieren. Weil ich mich zurzeit viel in der Türkei aufhalte. Diese Definition ist jedoch stets in Bewegung. Morgen schon wieder könnte ich türkischstämmiger Deutscher sein. Natürlich bietet diese Ambivalenz reizende Blickwinkel, die sich immer in Bewegung befinden. Von diesen Blickwinkeln profitieren meine Filme und Geschichten. Die türkische Kultur war immer Teil meines Lebens. Schon als Kind bin ich mit meiner Familie jeden Sommer in die Türkei gefahren. Da ich mich selbst zwischen den Kulturen bewege, ist es nur natürlich, dass dieses «Dazwischen» in meinen Filmen auch vorkommt.¹²

Akin betont hier eine Ambivalenz bezüglich seiner Herkunft und sein Bedürfnis danach, nicht kategorisiert zu werden. Er sieht seine kulturelle Zugehörigkeit als fließend, zwischen Deutschland und der Türkei mäandernd, und keinesfalls möchte er sich festlegen. Die von außen wahrgenommenen Spannungen zwischen den beiden Ländern und ihren verschiedenen Kulturen empfindet der Regisseur, wie er dies im Interview in der *New York Times* von 2010 feststellt, als Reduktion:

«Imagine I'm a painter, and we speak more about the background of the paintings than the foreground of the paintings, or we speak about the framing but not about the painting», said Mr. Akin, a German film director and the son of Turkish immigrants. «For sure this is frustrating, and for sure that's why I will leave it behind sooner or later.»¹³

12 Das Zitat stammt aus dem Presseheft zu AUF DER ANDEREN SEITE.

13 N. Kulish, A Hand that links Germans and Turks, *New York Times*, 6. Januar 2008, in: <http://www.nytimes.com/2008/01/06/movies/awardsseason/06kuli.html> [12.10.2010].

Er möchte eigentlich nicht mehr über das Verhältnis Deutschland-Türkei in seinen Filmen sprechen, da es für ihn einerseits nicht das Hauptthema seiner Filme darstellt, und er sich andererseits auch explizit zu einer türkischen Perspektive bekennt. Bei Akins Filmen kann offensichtlich nicht mehr von einem türkischen oder deutschen Kino gesprochen werden, da er eben für beides steht. Die Antwort auf die Frage, ob er ein Türke in Deutschland, ein deutscher Türke oder ein Deutscher mit türkischem Hintergrund sei, lässt Akin dementsprechend in Interviews meistens offen. Er mag aus nachvollziehbaren Gründen nicht auf seine Herkunft reduziert werden.¹⁴

In AUF DER ANDEREN SEITE scheint mir jedoch, dass das Verhältnis zwischen der Türkei und Deutschland vor allem aus türkischer Perspektive reflektiert wird, da sich in allen Teilen und auf verschiedenen Ebenen die Protagonisten mit der türkischen Kultur, Politik sowie dem Islam auseinandersetzen: Zwei der drei Teile spielen in der Türkei. Alle Protagonisten außer Ayten, die sowohl nach Deutschland als auch unfreiwillig wieder in ihr Heimatland abgeschoben wird, reisen in die Türkei und bleiben dort. In weiten Teilen des Films wird Türkisch gesprochen und das muslimische Opferfest stellt den zeitlichen Rahmen dar. Es wirkt deshalb so, als befände sich der Regisseur mit AUF DER ANDEREN SEITE näher bei der Türkei als dies in anderen seiner Produktionen der Fall ist.¹⁵ Auffällig ist, dass eine Differenz zwischen Selbst- und Fremdzuschreibung¹⁶ besteht, wie sich dies in den Interviews mit Fatih Akin und den Rezensionen zeigt. Letztere gehen von einer *entweder-oder*-Perspektive aus, was ich im Fall von Akins Filmen und insbesondere auch für AUF DER ANDEREN SEITE für unpassend halte.

Seine Position als Filmemacher lässt sich mit dem Konzept der *Hybridität* umschreiben, das nebst der Möglichkeit zur Veränderung, eine Diversität von Zugehörigkeiten innerhalb der gleichen Person zulässt. Stuart Hall verwendet diesen Begriff außerdem in Zusammenhang mit der Erfahrung der Diaspora:

The diaspora experience as I intended here is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity, diversity, by a conception of «identity» which lives with and through, not despite, difference; by *hybridity*. Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves as new, through transformation and difference.¹⁷

14 Vgl. auch É. Domenach/G. Valens, *Entretiens avec Fatih Akin, Le temps de respirer*, Positif 561, Nov. 2007, 9–12: «En Allemagne on me considère comme un cinéaste allemand, et en Turquie comme un cinéaste turc.»

15 Wie dies zum Beispiel in GEGEN DIE WAND (D/TR 2004) und SOUL KITCHEN (D 2010) der Fall ist. Der Großteil seiner Produktionen weist auf unterschiedlichen Ebenen einen starken Bezug zur Türkei auf.

16 Wie diese Differenz zwischen Selbst- und Fremdzuschreibung sich auf das Verhalten von Jugendlichen auswirken kann, wird gezeigt in J. Dahinden/J. Moret/K. Duenmmler, Die Herstellung sozialer Differenz unter der Bedingung von Transnationalisierung, in: B. Allenbach/U. Goel/M. Hummrich/C. Weissköppl (Hg.), *Jugend, Migration und Religion. Interdisziplinäre Perspektiven*, Zürich/Baden-Baden 2011, 225–248.

17 S. Hall, *Cultural Identity and Cinematic Representation*, 396 (s. Anm. 4).

Akin zeichnet in seinen Filmen oftmals türkische Figuren in Deutschland oder wie in *AUF DER ANDEREN SEITE* Deutsche in der Türkei und Türken in Deutschland. In unterschiedlicher szenischer Umsetzung bearbeitet und hinterfragt er Verbindungen, Grenzbereiche und Übergänge zwischen beiden Kulturen. In diesem Sinne nimmt *AUF DER ANDEREN SEITE* eine mediale Vermittlerposition zwischen zwei kulturellen Polen ein. Diese Art des Umgangs mit Herkunft und kultureller Identität entspricht den von Hall ausgeführten Überlegungen zu *diaspora identities* und dem Konzept der *Hybridität*. Damit beschreibt Hall die verschiedenen kulturellen Einflüsse, denen eine Persönlichkeit ausgesetzt ist. Die Identität eines Individuums wird demnach sowohl in seiner Selbstwahrnehmung als auch in der Fremdzuschreibung durch verschiedene Faktoren beeinflusst.¹⁸ Dieses Konzept beschreibt Fatih Akins Filme, mit denen er sich kulturell und geografisch zwischen Deutschland und der Türkei hin und her bewegt. Die Beziehung zwischen den beiden Ländern oder genauer zwischen Hamburg und Istanbul unterliegt in seinen Filmen ständigen Verhandlungen.

Diesen Überlegungen folgend stellen *Hybridität* oder *hybride Identität* hilfreiche Begriffe dar, um die komplexen Abläufe von Gruppen und Individuen in Zusammenhang mit Migration¹⁹ und kulturellen Zugehörigkeiten zu erfassen. Zu Recht verlangt Hall, den Begriff der Identität nur sehr kritisch zu verwenden. Er geht sogar soweit, dass er diesen Begriff als «under erasure»²⁰ versteht, um auf die Problematik essentialistischer Verwendungsweisen hinzuweisen. Sich an diese Diskussion anschließend schlägt Kevin Robins mit Verweis auf Ricoeurs Hermeneutik deshalb vor, *cultural identity* mit *cultural exchange* zu ersetzen:

At this point we have to move from thinking in terms of cultural identity to consider the significance of cultural exchange; in Paul Ricoeur's terms, we have to be ready «to cross our memories, to exchange our memories». We have to think in terms of cultural experience, and of whether or how collectivities may be capable of learning from experience.²¹

18 Andreas Wimmer geht in seinem Aufsatz *Ethnische Grenzziehungen: Eine prozessorientierte Mehrebenentheorie* (in: M. Müller/D. Zifonun (Hg.), *Ethnowissen, Soziologische Beiträge zu ethnischer Differenzierung und Migration*, Wiesbaden 2010, 108–111) auf die Unterscheidung zwischen Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung ein. Er betont dabei, dass es sich um ein Kontinuum handelt und nicht als Dichotomie zu verstehen sei. Er versteht diese beiden Pole vielmehr in Abhängigkeit zueinander. «Wenn Ethnizität sowohl fremd zugewiesene Kategorien als auch selbst zugeschriebene Mitgliedschaft in einer Gruppe umfasst, dann ist eine dichotome Unterscheidung wenig hilfreich. Stattdessen könnte man sich ein Kontinuum vorstellen.» Ebd. 109.

19 Siehe dazu auch P. Mecheril/O. Thomas-Olalde, *Die Religion der Anderen*, in: B. Allenbach/U. Goel/M. Hummrich/C. Weissköppel (Hg.), *Jugend, Migration und Religion. Interdisziplinäre Perspektiven*, Zürich/Baden-Baden 2011, 35–66 oder M. Sökefeld, *Religion, Grenzen, Identitäten*, im gleichen Sammelband, 271–286.

20 «Under erasure» kann verstanden werden als etwas, das unpassend, aber notwendig ist. Vgl. S. Hall, *Introduction: Who needs Identity?*, in: ders./P. Du Gay, *Questions of Cultural Identity*, London (1996) 2009, 1.

21 K. Robins, *Interrupting Identities*, in: S. Hall/P. Du Gay, *Questions of Cultural Identity*, 64 (s. Anm. 20).

Ein *kultureller Austausch* lässt den Akteuren den Grad der Intensität offen, wie weit ein Individuum verschiedene kulturelle Einflüsse in sich aufnehmen und verarbeiten möchte. Die Formulierung verweist stark auf ein selbstbestimmendes Moment, wie dies Akin in Interviews einfordert und wofür sich die Figuren in seinem Film bis zum Schluss einsetzen. Sie betont aber auch die Dynamik, die Identitätsprozesse begleiten.

Mit diesen begrifflichen Überlegungen möchte ich in meinen Schlussbemerkungen zu *AUF DER ANDEREN SEITE* zurückkommen und in einer Synthese mit dem Film enden.

Hybride Identitäten zwischen Tradition und Erneuerung

Der Bezug zur Erzählung von Ibrahim und Ismael aus dem Koran in *AUF DER ANDEREN SEITE* ist auf zwei Ebenen zentral für die Erzählung. Einerseits verwebt sie in der Dramaturgie eine traditionelle mit einer zeitgenössischen Erzählung. Damit wird die traditionelle religiöse Erzählung aus dem Islam einer Umdeutung unterzogen. Akin baut auf der visuellen und der narrativen Ebene eine Spannung zwischen dem sowohl modernen als auch traditionellen, religiösen Istanbul auf. Die Bilder von Moscheen und Minaretten in *AUF DER ANDEREN SEITE* und die Erzählung aus dem Koran befinden sich in einem zeitgenössischen Kontext. Daraus entsteht eine Ambivalenz in der filmischen Erzählung, die sich zwischen Tradition und Erneuerung bewegt und gleichzeitig eine Brücke zwischen den beiden Polen baut.

Andererseits fungiert die Geschichte aus dem Koran als Schlüssel für die gesamte Dramaturgie und Ästhetik. Wie aufgezeigt wurde, wirkt sich dies auf mehreren Ebenen formgebend auf die Inszenierung und die kinematografische Umsetzung aus. Dazu gehören auf der figurenpsychologischen Ebene Missverständnisse, Konflikte und versöhnende Momente zwischen türkischen und deutschen Charakteren, die den Motor in der Dramaturgie der Ereignisse darstellen. Räumliche und zeitliche Parallelen sowie thematische Analogien wie die Eltern-Kind-Beziehungen, das Thema des Todes, der sich durch alle Geschichten hindurchzieht, und das Motiv der Versöhnung verbinden menschliche Schicksale in Hamburg und Bremen mit Istanbul und umgekehrt. Auf dieser Basis entstehen unterschiedliche visuelle und narrative Bezüge zwischen der modernen Türkei, ihrer muslimischen Tradition und dem säkularen Deutschland.

Die koranische Erzählung in der Verbindung mit der alttestamentlichen stellt des Weiteren auf der narrativen Ebene den Schlüssel zur Identitätskonstruktion der Protagonisten dar, die zwischen verschiedenen Kulturen hin und her schweifen, was sich auch in der Biografie des Regisseurs zeigt.²² Die Figuren suchen in unterschiedlichen

22 Mehr zum Verhältnis zwischen dem biografischen Hintergrund von Filmemachern und Identitätsfragen in ihren Filmen im Kapitel *Ein film- und religionswissenschaftlicher Blick: Rückblick auf theoretische und methodologische Überlegungen*, in: M.-T. Mäder, *Die Reise als Suche nach Orientierung*, 206–210 (s. Anm. 2).

Ausprägungen neue, selbstbestimmte Wege, sich kulturell zu verorten und ihre Identitäten auszuloten. Diese Ambivalenz wird, wie erwähnt, auch in der zeitlich komplexen Struktur der Erzählung ausgedrückt. Der Protagonist Nejat, Deutsch-Professor türkischer Herkunft in Hamburg, der sich in Istanbul niederlässt und dort eine deutsche Buchhandlung übernimmt, drückt diese Ambivalenz am stärksten aus. Er fährt in seinem Auto durch die gesamte Erzählung, taucht immer wieder auf, verfolgt ein Ziel, das jedoch den Zuschauern bis zum letzten Teil verborgen bleibt. Zuerst müssen sie die narrativen Zusammenhänge verstehen, bis diese Autofahrt ins scheinbar Ungewisse einen Sinn macht. Doch auch für den Protagonisten stellt diese Reise eine Suche ins Ungewisse dar: Er sucht seinen Vater, um sich mit ihm zu versöhnen.

Die Zugehörigkeiten und Abgrenzungen der beiden kulturellen Räume haben sich im Speziellen in dieser Figur, die auch als *alter ego* des Regisseurs gelesen werden könnte, schon längst aufgelöst. Ebenso trifft das Konzept des *cultural exchange* auf diese Figur wohl am stärksten zu und hat sich in diesem Sinne verwirklicht. Der Film stellt jedoch gleichzeitig einen gelungenen Entwurf der Außen- oder Fremdwahrnehmung von Menschen dar, die sich zwischen verschiedenen Kulturen bewegen.