

Global Media Journal

German Edition

Buchrezension

Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos

Alkın, Ömer (2019): Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos (Postmigrantische Studien, Band 5). Bielefeld: transcript Verlag. 628 Seiten. ISBN: 978-3-8376-5036-5.

Irit Neidhardt, Berlin

To cite this article: Neidhardt, Irit (2020). Alkın, Ömer (2019): Die visuelle Kultur der Migration. Geschichte, Ästhetik und Polyzentrierung des Migrationskinos. *Global Media Journal – German Edition*, 10(1).

Ömer Alkın führt seine umfassende Studie zum Migrationskino am Beispiel des türkischen Emigrationsfilms durch. Der Terminus Emigrationsfilm stammt vom Autor selbst, sein Hauptuntersuchungsgegenstand sind Yeşilçam-Filme der 1970er Jahre. Yeşilçam leitet sich von einer Straße in Istanbul ab, in der von den 1950er bis in die 1990er Jahre besonders viele kommerzielle Filmstudios residierten. Ausgehend von der Beobachtung, dass das deutsch-türkische Kino (seit den 1970ern deutsch finanzierte und meist in deutscher Regie ausgeführte Filme zu gesellschaftspolitischen Themen in der BRD, die als türkisch assoziiert werden, seit den späten 1990ern zunehmend von Filmschaffenden mit türkischem Hintergrund und weit über den Problemfilm hinausreichend) und das türkische Kino nicht zusammen gedacht werden, schlägt Alkın die Erweiterung des Begriffs vom deutsch-türkischen Kino dahingehend vor, das türkische Kino einzubeziehen.



Das Buch besteht aus zwei Teilen: der erste ist mit „Polyzentrierung des »deutsch-türkischen Kinos«“ überschrieben, der zweite, der Hauptteil, widmet sich der „Filmischen Konstruktion der Migration im High-Yeşilçam-Kino der 1970er Jahre“. Wie im Buchtitel angekündigt, ist die Arbeit methodisch in den Visual Cultural Studies angesiedelt, der Autor bezieht sich besonders auf Texte des US-amerikanischen Kunsttheoretikers W.J.T. Mitchell. Filme sieht Alkın entsprechend als „denkende Objekte“. Es geht im Wesentlichen darum, was die Filme tun und nur in eher unvermittelten Einzelfällen um die Intention der Filmschaffenden. Fragen nach Produktionszusammenhängen oder dem sozio-politischen Kontext der Filme finden im gewählten methodischen Ansatz keinen Platz. Geschichte und Analyse des deutsch-türkischen Kinos behandelt Alkın auf der Metaebene, in die er umfassend einführt. Der Einleitung, in der er unter anderem die „Logotektonik der Arbeit“ vorstellt, folgt ein „Prolegomenon: Forschen im Ästhetischen, das Ästhetische im Forschen“. In den Ausführungen zum „Untersuchungsdesign der Arbeit“ gibt der Autor „Hinweise zu den Operationalisierungen“ mit Fokus auf „intelligiblen Theorien- und Methodenpluralismus“. Das Kapitel „Methodisches: Visuelle Kultur und die Medialität des Films“ findet sich recht spät auf Seite 201, zu Beginn des zweiten Teils. Wessen Ding das nicht ist, das sei so salopp gesagt, wird mit dem Buch nicht warm werden. Leider gibt es keinen Index, um einzelne Filmtitel aus der langen Liste im Annex nachschlagen zu können. Gleichzeitig folgt die Untersuchung einer solch strengen inneren Logik, dass es wenig Sinn macht, mitten in sie hinein zu lesen.

An den Filmen interessiert Alkın was sie im populären türkischen Kino der 1970er Jahre als Migration sichtbar machen. Die ausgewählten Beispiele zeigen die Figur des Emigranten in sehr spezifischen Situationen: während seiner Abwesenheit, bei seiner Anreise, im Moment der Ankunft, und in seiner Anwesenheit. Jedem der Aspekte widmet der Autor ein eigenes Kapitel und analysiert einzelne, wenige Minuten dauernde Sequenzen immer wieder neuer Filme. In Kapitel 6 „Figuration I: Abwesenheit und die Home Group“ erläutert er dazu: „Für alle Untersuchungen in den vergangenen und folgenden Hauptkapiteln ist zu berücksichtigen, dass die Untersuchungsoperation der Isolierung von Absenzzszenen nur scheinbar ein künstlich-konstruktives Moment inhärent ist insofern [sic!], als dass die entkontextualisierende Extraktion aus dem komplexeren syntagmatischen Zusammenhang des Films durch rekontextualisierende Einordnung aufzufangen versucht wird“ (S. 246). Dieses Vorgehen wird dem Forschungsinteresse des Autors gerecht, nicht jedoch den Filmen. Beispielsweise stellt sich direkt am ersten Werk, dem eine Abwesenheitsszene entnommen ist, DAVARO (Türkei 1981, 93 min, R: Kartal Tibet, B: Yavuz Turgul und Kartal Tibet, D: Kemal Sunal, Pembe Mutlu, Şener Şen, Adile Naşit), die Frage, welchen Zweck die Figur des Emigranten für die Plotentwicklung spielt und ob der Protagonist überhaupt als Emigrant eingeführt wird. Der Film beginnt mit einem Vorspann, der die Informationen enthält, die sich heutzutage im Abspann finden. Dort sind als erstes die Namen der Stars Kemal Sunal und Şener Şen genannt, neben Karikaturen ihrer Filmfiguren. Auch wer noch nie einen türkischen Film gesehen hat, weiß, dass gleich eine populäre

Komödie beginnen wird. Filmfans kennen die beiden Schauspieler als Team mit gesetzten Rollen. Kemal Sunal spielt immer einen gutmütigen Trottel, Şener Şen gab über Jahre Sunals Antagonisten. Im Falle von DAVARO kommt Memo (Kemal Sunal) auf einer alten Eselkarre aus Deutschland zurück ins Dorf. Das Brautgeld, das zu verdienen er ins Ausland gegangen war, hat er passend dabei. Nur halt nicht den Mercedes. Die von Alkin über mehrere Seiten untersuchte Szene, in der die Dorfgemeinschaft auf Memos Rückkehr wartet, ist knapp drei Minuten lang (1:28–4:19). Was in seiner Analyse konsequenterweise keine Rolle spielt, ist die Szene nach der Rückkehr. Da erscheint unerwartet ein weiterer Mann im Dorf, Sülo (Şener Şen), der Mörder von Memos Vater. Aus dem Knast. Nun muss Memos Hochzeit verschoben werden, da er seinen Vater im Duell mit Sülo rächen muss, bevor er ehrenvoll in den Stand der Ehe treten kann. Eine Blutfehde durch einen großzügigen Trottel hat viel komödiantisches Potential. Um die Geschichte in Gang zu bekommen, mussten Mörder und zur Rache gezwungener Sohn weg sein und fast gleichzeitig zurückkehren. Memo wird noch zwei weitere Male nach längerer Abwesenheit im Dorf aufschlagen, einmal aus den Bergen (wohin er der Polizei entwischt war) und einmal aus der Stadt kommend (wo er sich mit von den Banditen der Berge stibitzten Reichtümern vergnügt hat). Dass er auch mal in Deutschland war, findet im Laufe der Handlung zwar kurze Erwähnung, hat aber für die Story keine weitere Bedeutung. Verhandelt wird in der Komödie das Verhältnis von traditionellem Recht und neuer staatsrechtlicher Ordnung, nicht die Emigration. Der Begriff Emigrationsfilm ist hier, wie bei den meisten der im Buch sezierten Filmen, irreführend.

Seine Forschung sieht Alkin „von Pionierimpulsen und medientheoretischer Erneuerungslust getrieben“ (S. 585). Es sind die medientheoretische Erneuerungslust und die Suche nach dem Selbst, die die Untersuchung zu bewegen scheinen, weniger das türkische Kino. Das am Anfang des Buches deklarierte Anliegen, türkische Filme beim deutsch-türkischen Kino – endlich möchte man hinzufügen – mitzudenken ist dringlich. Es bleibt zu wünschen, dass die Veranstaltungen, die der Autor samt Abspiel kompletter Filme in Kultureinrichtungen durchführt, viele Menschen inspiriert, seinen Impuls aufzugreifen.

Zum Lektorat sei gesagt, dass es auf manchen Seiten vor Fehlern nur so wimmelt. Vor allem stimmen die Bezüge in den langen und komplizierten Sätzen nicht. Manchmal fehlt schlichtweg das Verb. Zumindest die Kapitel- und Zwischenüberschriften hätten korrigiert werden sollen.