

## Aufbruch, Unterwegssein, Ankunft und Rückkehr im türkischen Yeşilçamkino bis zum subversiven Migrationskino der Jahrtausendwende

Tunçay Kulaoğlu und Martina Priessner

---

### Zusammenfassung

Die deutsch-türkische Arbeitsmigration spiegelte sich bereits seit den 1970er-Jahren in der Kinokunst beider Länder wider. Von Ausnahmen abgesehen wurden Geschichten erzählt, die in Deutschland das Bild von Ausländer\_innen und in der Türkei das Klischee des Almancı (Deutschländer\_innen) reproduzierten. Seit Anfang der neunziger Jahre nehmen junge deutsch-türkische Filmemacher\_innen eine andere Perspektive ein. Ihre Distanz gibt ihnen die Freiheit, neue Bildersprachen zu erfinden. Sie bringen in ihren Erzählungen die Stereotypen zum Tanzen und entwerfen Bilder für Migration abseits vom Opferdasein, die fast ohne Worte auskommen und von eindringlicher Symbolik zeugen. Der Text zeichnet die verschiedenen Facetten dieser Entwicklung nach und analysiert die Motive von Aufbruch, Unterwegssein, Ankommen und Rückkehr anhand zahlreicher Filmbilder.

---

### Schlüsselbegriffe

transnationales Kino, Migration, Deutschländer, Migrationskino, Stereotype, Identität, Zuschreibung, deutsch-türkisch, Repräsentation, Hybridität, Dritter Raum, Gastarbeiter

## 2.1 „Nur für ein paar Briefe“ – die ersten „Gastarbeiter“ auf der Leinwand oder wirkmächtige Bilder der Arbeitsmigration

Einer der ersten Filme, der sich mit der Arbeitsmigration nach Deutschland beschäftigt, ist *Dönüş* (1972) von Türkan Şoray, in dem sie auch die Hauptrolle spielt.<sup>1</sup> Şoray – auch Sultanin genannt – ist dem türkischen Publikum vor allem als Schauspielerin der Yeşilçam-Ära bekannt, also jener Ära des türkischen Films in der das Filmeschauen kollektive Angelegenheit nahezu der gesamten Bevölkerung sowohl in den städtischen wie ländlichen Gebieten war. Seit den 1960er Jahren bis heute spielte sie auch über die Yeşilçam-Phase hinaus in über 200 Filmen mit.<sup>2</sup> Weniger bekannt sind dagegen ihre Regiearbeiten. Ihr Debütfilm *Dönüş* (1972) ist einer der ersten Versuche im türkischen Kino, die Auswirkungen der Migration auf die Betroffenen darzustellen, wobei die Handlung von *Dönüş* vollständig in einem anatolischen Dorf spielt. Der Film erzählt den Überlebenskampf Gülcans (Türkan Şoray), nachdem ihr Mann İbrahim (Kadir İnanır) nach Deutschland gegangen ist. Als alleinstehende Frau mit einem Kleinkind wird sie vom Ağa (dt. „Großgrundbesitzer, Feudalherr“) des Dorfes sexuell belästigt und von der Dorfgemeinschaft angefeindet, weil der Ağa das Gerücht verbreitet, sie hätte ein Verhältnis mit dem Dorflehrer. Als die Männer des Ağas versuchen, sie in der Nähe des Flusses zu vergewaltigen, wehrt sich Gülcan mit aller Kraft, verliert dabei aber ihr Kind aus den Augen und es ertrinkt in den wilden Strömungen des Wassers. Die tragische Geschichte endet damit, dass Gülcan den Ağa tötet, während ihr Ehemann, der inzwischen in Deutschland erneut geheiratet hat, mit seiner neuen Frau und dem gemeinsamen Kind bei der Rückkehr mit dem Auto ins Heimatdorf kurz vor der Ankunft tödlich verunglückt.

- 1 Dieser Text basiert auf einem Video-Vortrag, den wir erstmalig 2004 für das Filmfest „Europe in Motion: Moving Images, Shifting Perspectives in Transcultural Cinema“ ([http://www.kulturspruenge.net/europeinmotion/index\\_static.html](http://www.kulturspruenge.net/europeinmotion/index_static.html)) in Berlin gehalten haben. Die Suche nach den „Stationen der Migration“ im deutsch-türkischen Filmschaffen war dabei im Zentrum der Recherche sowie die Sichtung von Filmen der letzten 40 Jahre im Hinblick auf die sich variierenden Bilder von Aufbruch, Unterwegssein, Ankunft und Rückkehr. Die Video-Lecture im Rahmen von „Europe in Motion“ war der Auftakt zu einer bis heute andauernden Suche nach weiteren Filmen und Szenen: zum einen, weil natürlich bis heute Filme gedreht werden, die sich mit der deutsch-türkischen Migrationsgeschichte auseinandersetzen; zum anderen wussten wir zwar von vielen Filmen, konnten aber lange nicht an die Filmkopien v. a. von älteren Werken herankommen.
- 2 In der Ära des Yeşilçam-Kinos wurden in manchen Jahren über 300 Filme hergestellt. Siehe auch den Beitrag von Can Sungu in diesem Band.

Bezeichnend für *Dönüş* sind zwei Schlüsselszenen, wie sie das türkische Kino lange prägten: der Aufbruch von Ibrahim und seine Rückkehr. Mit nur einem einzigen Koffer macht er sich auf den Weg nach Deutschland. Das Klischee vom männlichen Arbeitsmigranten, der direkt vom Dorf nach Deutschland geht, ohne vorher eine Großstadt in der Türkei gesehen zu haben, bestimmte lange Zeit auch die gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Migrationsdiskurse und musste als Erklärung für die vermeintliche Integrationsunfähigkeit der Arbeitsmigrant\_innen der ersten Generation herhalten. In der Abschiedsszene versichern sich Ibrahim und Gülcan gegenseitig, dass es sich nur um eine kurze Trennung handeln würde: Tage, die man zählen, mit Briefen überbrücken kann. Als Ibrahim in den Sommerferien zum ersten Mal ins Dorf zurückkehrt, wissen wir nicht genau, wieviel Zeit vergangen ist und sehen seine Ankunft ausschließlich aus der Sicht von Gülcan. Unter der Last ihres Kindes, das an ihren Rücken gebunden ist, und zwei schweren Gemüsekörben in den Händen, läuft Gülcan auf den Dorfplatz zu, als sie aus der Ferne das Gesicht ihres Mannes inmitten von Dorfbewohner\_innen entdeckt. Ibrahim ist gerade angekommen. Gülcan stößt einen Freudenschrei aus, lässt die Körbe fallen und rennt mit offenen Armen auf ihren Mann zu. Doch kurz bevor sie ihn umarmen will, hält sie inne und starrt mit großen Augen auf diesen kaum wiederzuerkennenden Mann, der sie siegessicher anlächelt. Als könne Gülcan ihren Augen nicht trauen, hält sie zuerst die Hände vors Gesicht, spreizt dann zwei Finger und beäugt ihn vorsichtig durch den Schlitz. Anschließend sehen wir Gülcan in einem 360-Grad-Schwenk wie sie ihren Mann umkreist. Fassungslos schaut sie auf den braunen Tirolerhut mit rot-weißen Federn, auf das cremefarbene Jackett, dekoriert mit einer lila Krawatte, und auf die weiße Schlaghose. Schließlich schwenkt die Kamera in einem Close-Up von dem braunen Fotokamera-Etui, das über Ibrahims Schulter hängt, auf die nagelneue Armbanduhr an seinem Handgelenk (Abb. 2.1).



**Abbildung 2.1** Die subjektive Kamera auf den Emigranten. Standbilder aus *Dönüş*, Türkei 1972 (Youtube-Mediathek des Fernsehsenders Show TV, 17.02.2016)

Die Bilder vom ersten Urlaub in der Heimat, von der ersten Rückkehr, zeigen Deutschland als verheißungsvollen Ort: die mitgebrachten Fotoapparate, Uhren, Transistorradios und Autos aus dem gelobten Land repräsentieren westlichen Wohlstand und Reichtum. Selbst in den abgelegensten Dörfern in der Türkei wusste man Bescheid über diese materiellen Versprechungen. Doch wenn jemand wie Ibrahim, ein ehemals armer Bauer, der sich nun als Städter präsentiert und seinen Aufstieg anhand des Fotoapparates und der Armbanduhr zelebriert, mit einem Federhut zurückkommt, der weder ökonomisch noch kulturell kontextualisiert werden kann, und den in der Türkei niemand trägt, dann droht die Gefahr der Entfremdung. Der Federhut als Symbol des Ländlichen in Deutschland scheint sich hier in ein Symbol für die europäische „Zivilisation“ und zugleich für die „Entwurzelung“ der männlichen „Gastarbeiter“ zu transformieren.

Ein Statussymbol der A-Klasse war gewissermaßen ein deutsches Auto und noch besser, ein Mercedes. *Fikrimin İnce Gülü/Mercedes Mon Amour* (1992) von Tunç Okan ist hier das bekannteste Beispiel. Der in München lebende Straßenkehrer Bayram hat lange gespart, um sich seinen goldenen Mercedes 350 SE leisten zu

können. Er macht sich auf eine Reise in sein anatolisches Heimatdorf, wo er mit dem glitzernden Gefährt seine ehemaligen Nachbar\_innen und vor allem seine Jugendliebe beeindrucken will. Doch die Fahrt wird zur tragikomischen Odyssee, die sein vierrädriges „Honigmädchen“ stark strapaziert.

Die Zurschaustellung des westlichen Wohlstands durch *Almanç*<sup>3</sup> prägte über Jahrzehnte das Bild vom „Gastarbeiter“, der in der Fremde reich geworden ist. In Şerif Görens Film *Almanya Acı Vatan* (1979) wird die Rückkehr der Arbeitse migrantin Güldane (Hülya Koçyiğit) erzählt, die alle möglichen Waren aus Deutschland mitgebracht hat, um diese im Dorf zu verkaufen. In Ümit Efekans *Almanya Hayali* (oJ) kehrt der Protagonist (Sümer Tilmaç), ein schlecht Türkisch sprechender *Almanç*, mit einem Berg von Geschenken zurück, die er angeberisch unter seinen Verwandten und Nachbar\_innen verteilt. In *Almanya'dan gelen Baba* (oJ) von Yalçın Yelence kommt der Vater aus Deutschland zurück und will sein Haus in der Türkei verkaufen, obwohl seine Familie, die er seit Jahren nicht mehr gesehen hat, noch in dem Haus wohnt. Das einzige, was ihn interessiert, sind die aktuellen Immobilienpreise, worüber er sich mit dem Taxifahrer unterhält, der ihn nach Hause fährt. In *Sommer in Mezra* (1991) von Hussi Kutlucan kehrt der junge Süleyman (Hussi Kutlucan) nach achtzehn Jahren in die Türkei zurück. Er sitzt ebenfalls in einem Taxi und schaut mit Neugier auf eine ihm fremde Stadt. Es ist ein Blick auf die Heimat der Eltern. Der Taxifahrer aber ist fest überzeugt, einen reich gewordenen *Almanç* vor sich zu haben und fragt ihn unnachgiebig, wieviel D-Mark er denn nun wechseln wolle. Seiner Zeit voraus war Kartal Tibet<sup>4</sup>, der diesen Blick der Zurückgebliebenen auf die *Almanç* schon 1981 mit *Davaro* ironisch unterlief und eine ganz andere Ankunft inszenierte. Memo (Kemal Sunal), der als Arbeiter nach Deutschland ging, wird im Dorf erwartet. Am Tag seiner Ankunft versammeln sich alle Bewohner\_innen am Eingang des Dorfes und warten auf ihn. Wenn er den heimatlichen Boden betritt, soll sogar ein Schaf ihm zu Ehren geschlachtet werden, hat der Dorfvorsteher, dessen Tochter Cano, die zukünftige Braut von Memo ist, angeordnet. Ein Auto nach dem anderen rollt vorbei, jedes Mal erklingt die Trommel und die Freudenschreie werden lauter, aber kein Auto hält. Irritation

---

3 Der Begriff *Almanç*, sinngemäß Deutschländer, besitzt im türkischen Sprachraum eine negative Konnotation. Damit werden in Deutschland lebende Menschen mit türkischem Hintergrund fast ausschließlich über Zuschreibungen wie schlechte Türkischkenntnisse, Identitätsverlust und Entfremdung definiert. (vgl. Yurdakul 2010)

4 Kartal Tibet begann seine Filmkarriere in den 1960er Jahren als Yeşilçam-Schauspieler und wurde vor allem durch Filmserien wie *Tarkan* oder *Karaoğlan*, in denen er historisch-mythologische Helden spielte, einem Millionenpublikum bekannt. Ab Mitte der 1970er Jahre drehte er als Regisseur viele gesellschaftskritische Komödien mit Kemal Sunal in der Hauptrolle.

breitet sich aus. Plötzlich ist Pferdegetrappel zu hören und eine Stimme, die ein Lied singt, kommt immer näher. Was für eine Überraschung, nicht mit dem Mercedes, auf den alle gespannt sind, kommt Memo angefahren, sondern mit einem Pferdewagen. Der Dorfvorsteher ist aufgebracht. „Wo ist der Mercedes?“, fragt er Memo. „Drei Jahre warst du in Deutschland und hast es zu keinem Auto gebracht?“ Memo erklärt, dass das Leben dort hart ist und er als illegaler Arbeiter gearbeitet hat und von Glück reden könne, dass er nicht abgeschoben worden sei. Mit diesen Informationen vor den Kopf gestoßen, wendet sich der Dorfvorsteher, der einen reichen Schwiegersohn erwartete, von Memo ab und treibt alle zurück ins Dorf. Zurück bleiben der völlig verdutzte Memo und seine Mutter.

## 2.2 Bittere Heimat Deutschland – oder neue Maßstäbe in der filmischen Erzählung der Arbeitsmigration

Bleibt in den frühen Filmen das Motiv der Rückkehr dominant, verschiebt sich Ende der 1970er die Perspektive: Der schon erwähnte Film, *Almanya Acı Vatan* von Şerif Gören, ist dabei einer der ersten türkischen Filme, der versucht, ein differenzierteres Bild von der Arbeitsmigration zu zeichnen und sich von den gängigen Stereotypen des Rückkehrers zu distanzieren (vgl. Kayaoğlu 2012). Das dominante Bild vom männlichen Migrant wird gebrochen: Im Zentrum steht Güldane (Hülya Koçyiğit), eine junge Frau, die nach Deutschland gegangen ist und in einer Frauen-WG lebt und in der Fabrik arbeitet. Bei einem Besuch im Dorf lässt sie sich von Mahmut (Rahmi Saltuk) überreden, eine Scheinehe mit ihm einzugehen. Gemeinsam kommen sie in Deutschland am Bahnhof in Berlin an. Güldane, eine sehr starke und selbstbewusste Frau, nimmt die Ehe auf dem Papier wörtlich und überlässt Mahmut bei der Ankunft am Bahnhof zu seinem Entsetzen mit den Worten, „ich kann dich doch jetzt nicht immer wie einen Hund neben mich herführen“, kurzerhand sich selbst. Mahmut ist eingeschüchtert, verängstigt und überwältigt von der neuen urbanen Umgebung, die er, aus dem Dorf kommend, zum ersten Mal sieht. Um ihn herum dreht sich alles, er gerät in einen Taumel und er hört Stimmen, die „Ey Türke, hast du Haschisch“ rufen. Als er jemanden anspricht und nach einer Adresse fragt, wird er unfreundlich zur Seite geschubst. Der Bahnhof als Transit-Ort ist ein symbolischer Ort für Aufbruch und Ankunft: Anonymität, Einsamkeit und Entwurzelung wird oft mit diesen Orten in Verbindung gebracht. Der Bahnhof schafft aber auch einen Übergang in die urbane Räumlichkeit der Stadt. Die Stadt präsentiert sich Mahmut gegenüber zunächst sehr unfreundlich und die erste Nacht verbringt er notgedrungen im Freien. Schließlich wird er von der Polizei eingesammelt und zu seiner Frau gebracht. Jetzt hat Güldane keine an-

dere Wahl und muss ihn erst mal bei sich aufnehmen. Güldanes Alltag ist anstrengend. Der Wecker wirft sie und ihre Mitbewohnerinnen, mit denen sie zusammen in der gleichen Fabrik arbeitet, täglich um sechs aus den Betten und dann beginnt ein langer und anstrengender Tag. Gören zeigt die Akkordarbeit in der Firma, die monotone, stumpfsinnige Fabrikarbeit, die immer weiter voranschreitende Technisierung und Rationalisierung in langen Einstellungen. Unter dem Druck, immer schneller arbeiten zu müssen, bricht Güldane eines Tages zusammen. Ein Mann, der sie jeden Tag auf dem Weg zur Arbeit verfolgt und ihr offen sexuelle Angebote macht, setzt ihr zudem immer mehr zu. Um den Verfolger loszuwerden, lässt sie sich schließlich doch auf Mahmut ein. Eine kurze Zeit führen sie eine Beziehung miteinander, die aber schon bald in einem Fiasko endet. Mahmut entpuppt sich als Macho, trinkt, spielt und hat Affären mit anderen (deutschen) Frauen. Als Güldane schwanger wird und Mahmut verlangt, dass sie abtreiben soll, weigert sie sich und entscheidet sich, in die Türkei zurückzukehren.

Gören versucht einen realistischen Blick auf Deutschland und die Probleme der Zeit einzufangen und eine innere Entwicklung der Protagonist\_innen zu zeigen. Dennoch: Die zunächst so selbstbewusst scheinende Güldane muss scheitern und sieht keinen anderen Ausweg, als in die Türkei zurückzukehren.

---

## 2.3 Die neue Generation – Mit neuen Perspektiven stereotype Bilder zum Tanzen bringen

Bevor der deutsch-türkische Film mit Fatih Akıns *Kurz und schmerzlos* (1998) im Mainstream als solcher definiert wurde, drehten er und weitere Filmemacher\_innen wie Miraz Bezar, Ayşe Polat, Ayhan Salar, Yüksel Yavuz u.a. Kurzfilme, die die Vorboten einer neuen Bewegung waren. Anfang und Mitte der 1990er Jahre warfen diese Kurzfilme der zweiten Generation einen völlig neuen Blick auf die Arbeitsmigration. Beispielhaft dafür ist Ayhan Salars *Totentraum* (1995), in dem, wie in *Dönüş*, der Familienvater Eyüp (Ercan Durmaz) sich aus ländlichen Verhältnissen auf den Weg nach Deutschland macht. Bei Salar zelebriert der Held jedoch seinen Aufbruch. Wie ein Geist steht Eyüp vor dem Spiegel, rasiert und parfümiert sich und zieht sich feierlich an. Über die Szene ist die Stimme seiner Frau gelegt, die aus einem Brief an Eyüp liest und von ihren Problemen erzählt. Salar bricht das lineare Narrativ immer wieder, so auch, als Eyüp wie ein Geist an einem deutschen Bahnhof aus dem Zug steigt. Im Kontrast zum feinen Anzug, stehen die nackten Füße. Er ist barfuß bei seiner Ankunft. Mit dieser Metapher scheint, als habe in Salars Film eine „Entwurzelung“ bereits bei der Ankunft stattgefunden. Noch in der gleichen Einstellung erblickt Eyüp eine Gruppe von Men-

schen, die einen Sarg zum Zug tragen, aus dem er soeben ausgestiegen ist. Es ist sein eigener Sarg, mit dem er in die Türkei überführt wird. Zeit und Raum werden aufgehoben: Aufbruch, Ankunft und Rückkehr werden poetisch verdichtet und in eine symbolhafte Gleichzeitigkeit überführt.

## 2.4 Von der filmischen Metapher zum transgenerationellen Genre – „Ein, beim Frizör“

Salars filmischer Umgang erschöpft sich nicht in diesem ernsten und Vor-Motive aufgreifenden und umbesetzenden Gestus. Acht Jahre später dreht er mit dem Kurzfilm *Frizör* (2003) eine Komödie, indem er ein historisches Ereignis in eine fiktive Geschichte einbettet und damit zugleich auf die Filmtradition der Komödie in der Türkei anknüpft. Hans-Mustafa (Malte Can) sitzt auf dem Sessel im Barbierladen seines Onkels Ahmet (Orhan Şimşek) und erzählt in einer großen Rückblende dessen Immigrationgeschichte: Onkel Ahmet sitzt im Zug auf dem Weg nach Köln mit einem deutsch-türkischen Wörterbuch vor sich und übt fleißig die Floskel „Ein, beim Frizör“, um sich bei der Ankunft im Hinblick auf seinen erlernten Job bei den Deutschen artikulieren zu können – und das, obwohl er für einen Job auf einer Werft angeworben wurde. Dabei kommt er mit seinem Sitznachbarn, einem Portugiesen, ins Gespräch. Am Bahnhof in Köln-Deutz warten die Mitarbeiter\_innen der Bundesanstalt für Arbeit am Gleis auf den einmillionsten Gastarbeiter, um diesen zu feiern. Onkel Ahmet steigt als erster aus. „Ein, beim Frizör“ ist seine Antwort auf die Frage des Empfangskomitees, die lautet: „Du Tourist oder Gastarbeiter?“ schallt es ihm vom Empfangskomitee entgegen. Er scheint einen kurzen Moment verwirrt und antwortet dann aber selbstbewusst: „Ein, beim Frizör“. Hinter ihm steht der Portugiese und ruft mit voller Inbrunst „Gastarbeiter, Portagale, Stahlfabrik“. Salar spielt hier auf den Portugiesen Armando Rodrigues de Sá an, der als der einmillionste „Gastarbeiter“ zur Begrüßung ein Moped überreicht bekam und so in die Geschichte einging mitsamt der ihn zur Ikone stilisierenden Photographien.

Salars Held Ahmet ist kein ungelernter Arbeiter, sondern ein leidenschaftlicher Friseur, der auch Gedichte schreibt. Das fremde Deutschland ist für ihn kein Problem, denn er definiert sich vor allem durch seinen Friseurberuf: schneiden, färben, föhnen. Salar produziert bewusst Klischeebilder, nicht um diese unbedingt radikal zu brechen, sondern sie in einem historischen Zusammenhang anders zu interpretieren. Mit einem bis dahin ungekannten Humor erschafft Salar mit *Frizör* quasi eine Gegenerzählung: Onkel Ahmet ist schon bei seiner Ankunft ein selbstbewusster und aufgeschlossener Mann, der weiß, was er will, nämlich einen



eigenen Friseursalon in seiner neuen Heimat eröffnen. Dieses Ziel verfolgt er aller Hürden zum Trotz (Abb. 2.2). Der „Gastarbeiter“ ist hier handelndes Subjekt statt passives Opfer.



**Abbildung 2.2** Onkel Ahmets Traum vom eigenen Laden. Setfoto aus *Frizör*, Deutschland 2003 (Foto: Servet Mutlu, Salarfilm)

Der im wissenschaftlichen Diskurs kaum thematisierte Film Ayhan Salars über die Migrationsgeschichte steht im Zusammenhang mit dem Selbstverständnis der jungen deutsch-türkischen Filmemacher\_innen-Generation, die sich neue Bilder aneignen musste. Nach der Premiere von *Gegen die Wand* 2004 bei der Berlinale sagte Fatih Akin: „Der Film war sehr lange in mir drin, es war wie so ein Pickel, den ich ausdrücken musste“ (Akin in Vogel und Klaus 2004). So wie *Gegen die Wand* als eine Hommage an die türkischen Arabesk-Filme gelesen werden kann, so ist *Frizör* eindeutig eine Hommage an die türkischen Komödien der 1970er und 1980er Jahre, mit denen die junge deutsch-türkische Filmemachergeneration groß wurde, sich aber weder in der deutschen noch in der türkischen Filmkunst ganz heimisch fühlte (vgl. auch Berghahn 2015).

## 2.5 Die ewige Tournee – Neue kulturelle Spielräume jenseits von Zerrissenheit und Identitätskonflikt

Von den jungen deutsch-türkischen bzw. deutsch-kurdischen Filmemacher\_innen, die Anfang der neunziger Jahre begannen, ihre ersten Filme zu drehen, hat Ayşe Polat die Situation sehr gut auf den Punkt gebracht:

„Die zweite Generation wurde erwachsen und findet es einseitig, was in den achtziger Jahren gezeigt wurde. Sie sagen, es ist nicht unsere Realität, unsere Realität sieht anders aus, wir sehen es anders“ (Polat in Kulaoğlu und Priessner 2000).

Die Stoffe holten sich die Filmemacher\_innen aus ihrem eigenen Leben. Sie waren es leid, dass immer nur über sie geredet wurde und entschieden sich, ihre Geschichten selbst zu erzählen. Die Freiheit, mit der diese Generation von Filmemacher\_innen sich daran machte, neue Bildersprachen zu finden, wurde sicher erst durch die größere Distanz möglich, die sie jetzt zur eigenen Geschichte der Familienmigration einnehmen konnten. Wenn man sich die Filme unter dem Gesichtspunkt von Mobilität anschaut, stößt man unweigerlich auf Polats Filme, die wie keine andere diese Realität in ihre Filme hereingeholt hat. Zur Jahrtausendwende drehte sie ihren ersten langen Spielfilm *Auslandstournee* (2000), der vom „Kleinen Fernsehspiel“ produziert wurde.<sup>5</sup> Auch der Kurzfilm *Ein Fest für Beyhan*, den Ayşe Polat schon sechs Jahre vor *Auslandstournee* drehte, umkreist die vermeintlichen Dilemmata der Migration – oft als Zerissenheit und Identitätskonflikt beschrieben – und liest sie neu. Auch hier sind die zentralen Motive Reisen und Unterwegssein. Der Film mutet wie eine Traumsequenz an. Die Protagonistin Beyhan, Tochter einer Gastarbeiterfamilie, wandert durch Raum und Zeit: manchmal als Kind in einer verlassenen Wüstenlandschaft, die man in der Türkei verorten könnte, dann wieder als junge Frau in Deutschland. Die realen Orte der Migration werden unwichtig, eine elliptische Erzählweise treibt den Film vorwärts: Beyhan (Berivan Kaya) läuft durch Landschaften, streitet sich, trifft auf Verwandte, Freunde und Fremde. Direkte Konfrontationen vermeidet sie jedoch, wendet sich ab, geht abrupt aus Situationen raus, läuft weg und findet sich plötzlich an einem anderen Ort wieder, wie in einem Traum eben (Abb. 2.3).

---

5 Siehe auch den Beitrag von Martina Priessner in diesem Band.



**Abbildung 2.3** Eine Welt zwischen Wachen und Träumen. Standbild aus *Ein Fest für Beyhan*, Deutschland 1993 (Foto: Uli Fischer, Martin Rohrbeck Filmproduktion)

Das Motiv des Kreises, die Reise ohne Anfang und Ende mündet schließlich in die Begegnung mit einem Reisenden im Zug. In einem faszinierenden Gespräch über das Ankommen und Unterwegssein erklärt ein mysteriöser Fremder (Otto Sanders) Beyhan, dass jede Rückkehr auch immer wieder eine Art von Scheitern sei. Schließlich findet sich Beyhan in der Türkei wieder, inmitten eines Willkommensfestes, das ihre Familie für sie organisiert hat. Es kann als Versuch der Familie, Beyhans Zugehörigkeit zu ihrer Welt zum Ausdruck zu bringen, gelesen werden. Beyhan jedoch entscheidet sich, nicht an dem Fest teilzunehmen, sie wendet sich ab und geht weg. Die Art und Weise wie sich Beyhan zwischen diesen Welten bewegt, wie sie sich immer wieder neu verortet, eröffnet neue kulturelle Spielräume, sogenannte „Dritte Räume“ (Bhabha et al. 2000), die Bewegungen quer zu Kulturen, Geschlechtern und Identitäten ermöglichen.

---

## 2.6 Wo gehören wir nur hin? – Von der Unmöglichkeit einer Rückkehr

Ein „dritter Raum“ kann auch in der tragisch-grotesken Komödie *Vatanyolu – Die Heimreise* (1987) von Rasim Konyar und Enis Günay besichtigt werden. Eine Familie will in die Türkei zurückkehren, genauer: eigentlich will nur der Vater Yusuf (Yaman Okay) zurück, aber als Familienoberhaupt haben eben alle sich seinem

Willen zu beugen. Der kleine Sohn Ömer will am liebsten nach Amerika und Temel will seine Ausbildung zum Gärtner abschließen. Alle Überredungskünste nützen nichts: Der Vater, der sich von den Deutschen bitter betrogen und schlecht behandelt fühlt, setzt die Rückkehr in die Heimat durch. Nur Selvi (Jale Arıkan), die älteste Tochter, widersetzt sich und bleibt hochschwanger mit ihrem deutschen Mann zurück, als der Rest der Familie, die zwei Kinder, Temel und Ömer, und die Ehefrau Havva (Füsün Demirel), in einem bis oben hin vollbepackten alten Ford in Richtung Türkei aufbrechen (Abb. 2.4).



**Abbildung 2.4** Familie Koç im Aufbruch mit ihrem gelben Ford. Standbild aus *Vatanyolu*, Deutschland 1987 (VHS, Filmverlag der Autoren)

Sie kommen gerade mal aus der Stadt raus, als die Wagenachse bricht und sie mitten in der Natur ihr Lager aufschlagen müssen. Aus einem kurzen Aufenthalt, der lediglich so lange dauern soll, bis man eine Ersatzachse für das Auto gefunden hat, werden Monate, in denen sie sogar ein kleines Haus bauen. Unerwartet stößt der Grundstückbesitzer auf die campierende Familie und will, dass sie den Platz unverzüglich räumen. Angetan von der Gastfreundschaft der Familie versöhnt ihn die Einladung zum Tee und die Präsentation des Gurken- und Tomatenanbaus auf seinen Feldern und von da an ist er der Familie in ihrer misslichen Lage wohl-

gesonnen und hilft sogar mit einem Auto und einem Kinderwagen aus. Fortan wieder mobil, fahren sie nun in die Stadt, in ihr ehemaliges Wohnviertel, um dort die selbstgezüchteten Tomaten und Gurken zu verkaufen. Die ehemaligen Arbeitskollegen von Yusuf finden das gar nicht gut und regen sich darüber auf, dass die Familie zwar die Rückkehrprämie kassiert hat, Deutschland aber immer noch nicht verlässt. Buchstäblich zwischen Dableiben und Fortgehen gefangen, ist die Familie mitten auf der Wiese nun gezwungen, sich mit sich selber zu beschäftigen. Havva fragt: „Wo gehören wir nur hin?“ und Yusuf gesteht den Kindern: „Ich wollte euch wie Weinblätter in der Dose konservieren“ und er muss doch akzeptieren, dass seine Kinder ihren eigenen Weg gehen. Eines Tages kommt auch die verstoßene Tochter Selvi vorbei, um just in diesem Moment ihr Kind zu bekommen und der Vater Yusuf ist ganz verzückt darüber und versöhnt sich mit ihr. Dass diese vermeintliche Idylle nicht von Dauer sein kann, liegt nahe. Als eines Tages zwei Jäger in die Nähe der Hütte kommen und durch das Fernglas die Aktivitäten der Familie beobachten, rufen sie in großer Eile die Polizei, um die Familie zu denunzieren – ein Motiv, das sich auch in anderen Filmen findet. Als die Polizei, bestehend aus zwei dilettantischen Beamten, anrückt, findet das Nomadenleben in der „Ersatzheimat“ ein jähes Ende und die Familie wird zusammen mit ihrem Auto abgeschleppt.

---

## 2.7 Über das Fremde lachen – Zuschreibungen subversiv unterwandern

Ein Beispiel für einen Versuch sich die eigene Geschichte humorvoll mit einem ironischen Unterton anzueignen ist Hussi Kutlucans Film *Ich Chef, Du Turnschuh* (1998). Dennoch verzichtet auch *Ich Chef, Du Turnschuh* wie *Vatanyolu – Die Heimreise* bewusst auf eine glückliche Wendung und das Filmende bietet keine Versöhnung der Zuschauer\_innen mit der „Realität“ an. Der Appell, dass diese real existierende Praxis der Abschiebung nicht sein darf, ist umso deutlicher, als der Film den Bruch und den Konflikt den Zuschauenden überlässt. Wie *Auslandstournee* ist auch *Ich Chef, Du Turnschuh* eine Produktion der Redaktion „Das kleine Fernsehspiel“ des ZDF und die zweite Regiearbeit des Schauspielers Hussi Kutlucan. Kutlucan selbst spielt den Asylbewerber Dudie, der sich, obwohl vom Pech verfolgt, nicht unterkriegen lässt. Die Odyssee des armenischen Asylbewerbers nimmt ihren Ausgangspunkt auf einem Containerschiff in Hamburg, das als Anlaufstelle für Flüchtlinge aus aller Welt dient. Hier beginnt ihr Überlebenskampf in Deutschland. Dudies Freundin Nanu (Özay Fecht) kann die gespannte und ausweglose Situation auf dem Schiff nicht ertragen und lässt sich auf eine arrangierte



Ehe mit einem deutschen Elektriker ein. Sie verlässt das Schiff bei Nacht und Nebel. Auch Dudie hält es dort nun nicht länger und es verschlägt ihn nach Berlin.

*Ich Chef, Du Turnschuh* kommt als holprige, anarchistische Komödie daher, in der vor allem die Szenen hervorstechen, in denen Ethnizität karnevalesk als Masquerade und Rollenspiel inszeniert wird (vgl. El Hissy 2012). Das zeigt sich schon an dem filmischen Einstieg, der mit einer solchen Ankunftsszene beginnt. Ein Bus voller Inder\_innen kommt an (Abb. 2.5), während gleichzeitig eine andere Gruppe aus dem Wohnheim getrieben wird, um in die Türkei abgeschoben zu werden.



**Abbildung 2.5** Die etwas andere Ankunft. Standbild aus *Ich Chef, Du Turnschuh*, Deutschland 1998 (DVD, CLA)

Die alten Flüchtlinge müssen Platz machen für die Neuankömmlinge. Ein alter Mann aus der Türkei, der abgeschoben werden soll, beschließt kurzerhand, sich als Inder zu verkleiden, wickelt sich den Schal als Turban (Abb. 2.6) um den Kopf und mischt sich unter die neuangekommene Gruppe.

Ethnizität wird hier als etwas dargestellt, das sich performativ aneignen lässt, je nachdem wie es gerade opportun erscheint. Die Vorstellung, es gäbe so etwas wie die „echten Türk\_innen“ oder die „echten Inder\_innen“ wird ad absurdum geführt. Deutlich wird, dass es sich immer nur um Verfehlungen handeln kann. Der Film führt vor, welche rhetorischen Strategien es im Umgang mit Fremdheit, Ethnizität und Zuschreibungen gibt und wie diese durchgespielt werden.



**Abbildung 2.6** Die Wahl der Kopfbedeckung ist entscheidend für die performative Aneignung von Ethnizität. Standbild aus *Ich Chef, Du Turnschuh*, Deutschland 1998 (DVD, CLA)

*Ich Chef, Du Turnschuh* ist ein Beispiel dafür, wie durch Humor, Parodie und Ironie im Umgang mit Autoritäten herkömmliche Konventionen der Repräsentation durchbrochen und aktuelle Debatten um Migration, Asyl, Staatsbürgerschaft, nationale Einheit und Identität ironisch unterwandert werden können (vgl. Göktürk 2000). Wenn wir über das „Fremde als das Komische“ lachen, kann dies natürlich bedeuten, dass wir eine Form von Hierarchie herstellen, mit der wir uns das Fremde als beherrschbar imaginieren (vgl. Hickethier 1995). In *Ich Chef, Du Turnschuh* wird jedoch deutlich, dass diese Form der Narration stärker als andere Formen ein subversives Potential besitzt, das herausbrechen und sich gegen Beherrschungsstrategien wenden kann. Das Spiel mit Bildern, die Umkehrung des Blicks birgt ein Potential der Eröffnung eines Raums für die politische Infragestellung. Dabei geht es nicht darum, stereotype Bilder durch neue positive Bilder auszutauschen, sondern um eine Verschiebung im Gleichen. Die Vorstellung eines authentischen, originalen, ursprünglichen Bezugspunktes wird dabei aufgegeben (vgl. Heidenreich 2000).

Dass es eben keine Wahrheit, keine ursprüngliche Ethnizität, kein eigentliches Türkisch-Sein oder Deutsch-Sein gibt, hat Kartal Tibet schon lange bevor „Performing Ethnicity“ als subversive Strategie in den Cultural Studies verhandelt wurde, in seiner Anarcho-Komödie *Gurbetçi Şaban* (1985) vorgeführt. Der überwiegend in Köln gedrehte Film erzählt die Geschichte des genialen Einfaltspinsels Şaban, gespielt vom legendären Schauspieler Kemal Sunal. Şaban kündigt seinen Fabrikjob, weil seine Vorarbeiter, Meister und Chefs, die einzigen deutschen Figuren im Film und allesamt schlechte Kopien von SS-Offizieren, ihm das Leben zur Hölle machen. Er beschließt in die Milchproduktion einzusteigen und besorgt das Startkapital für eine Kuh mit Kindergeld, indem er sämtliche Kinder aus seinem Heimatdorf als seine leiblichen Kinder registrieren lässt. Seine Kuh füttert er ausschließlich mit Bananen und erobert am Ende so den deutschen Milchmarkt.

Als Şaban nach der Ankunft am Hauptbahnhof von einigen Landsleuten gewarnt wird, dass ihn die Polizei, wenn sie ihn als Türken erkennen, sicher sofort abschieben würden, kommen prompt von allen Seiten Polizeiwagen angefahren und Şaban rettet sich voller Panik in ein Hutgeschäft. Siegesicher und mit einem breiten Grinsen im Gesicht und einem Tirolerhut mit Federn auf dem Kopf später verlässt er einige Sekunden später das Geschäft. Jetzt kann ihm niemand mehr etwas anhaben. Er gehört dazu.

*Gurbetçi Şaban* ist mit Klischees überfrachtet und beschreibt dennoch die gesellschaftlichen Verhältnisse vor dem Hintergrund von Migrationsprozessen und weist augenzwinkernd auf Überlebensstrategien in der Mehrheitsgesellschaft hin. Wie ist es möglich, dass eine Komödie wie *Gurbetçi Şaban* zwanzig Jahre bevor die ersten deutsch-türkischen Komödien auf deutschen Leinwänden zu sehen waren, realisiert wurde? Sicher lässt sich diese Entwicklung mit der langen Tradition von gesellschaftskritischen Polit-Komödien erklären, die es im türkischen Kino gibt.

---

## 2.8 Die unmögliche Rückkehr

Bilder der Rückkehr spielen auch bei der neuen Filmemacher\_innengeneration ab den 1990er Jahren eine große Rolle. Jedoch findet jetzt eine Perspektivenverschiebung statt: der „geldgierige“ und durch die westliche Kultur „verdorbene“ und „degenerierte“ Deutschländer kommt nicht mehr vor. Die Rückkehr, sei es für immer oder nur für die Dauer der Sommerferien, wird nicht mehr über Armbanduhren, Kameras und Transistorradios erzählt, die damals in der Türkei noch nicht erhältlich waren und den Westen repräsentieren sollten. In der globalisierten Welt ist dieses Gefälle – zumindest auf der Warenebene – nicht mehr von Bedeutung. Es gibt nichts mehr in Deutschland, was man nicht auch in der Türkei bekommen könnte und umgekehrt. Wie in den früheren türkischen Filmen ist das Taxi als Motiv noch geblieben: viele der Begegnungen und Gespräche zwischen *Almancı* und Einheimischen finden hier statt, quasi im Unterwegssein. *Gegen die Wand* zeigt den Hauptprotagonisten Cahit (Birol Ünel), der gerade in Istanbul angekommen ist und auf einen deutsch sprechenden Taxifahrer (Tim Seyfi) trifft. Es handelt sich bei diesem um einen zurückgekehrten *Almancı*, von denen es in der Türkei inzwischen Zehntausende gibt: eine zufällige Begegnung von zwei Verlierern, beide aus Deutschland abgeschoben. Sofort wechseln sie ins Deutsche und in ihrem kurzen Gespräch kann man anhand ihrer Dialekte sogleich erkennen, aus welchen Gegenden in Deutschland sie kommen. Der Taxifahrer kommt aus München und Cahit aus Hamburg und die Unterhaltung kreist dann auch um ihr Leben in Deutschland.



Die Türkei bzw. eine wie auch immer geartete Sehnsucht oder Nostalgie nach der Heimat der Eltern spielt keine Rolle. „Sie haben mich rausgeschmissen; rausgeschmissenes Geld“ sind die Worte, mit denen der Taxifahrer seine Abschiebung zynisch-bitter kommentiert. Wir erfahren nichts weiter über ihn und ahnen dennoch, hier handelt es sich um einen Subverweis auf die deutsche Abschiebep Praxis: in Deutschland geboren, aufgewachsen, womöglich auch ausgebildet und dann, aus welchem Grund auch immer, in die Türkei abgeschoben. In seinem Kurzfilm *Hinter der Tür* (2003) setzt der Regisseur Neco Çelik seine Heldin (Jale Arıkan), die ohne Papiere in Berlin lebt, in Begleitung eines deutschen Polizisten (Richy Müller) ebenfalls in ein Taxi. Sie befinden sich auf dem Weg zum Flughafen in Berlin, die junge Frau soll abgeschoben werden. Wie in der Szene in *Gegen die Wand* erfahren wir den Grund der Abschiebung nicht. Als die junge Frau in ihrer Verzweiflung den Polizisten fragt, ob er sie frei lassen würde, wenn sie mit ihm schlief, gibt dieser keine Antwort. Das Taxi fährt in einen Straßentunnel in Berlin und kommt aus einem Straßentunnel in Istanbul heraus. Während in vielen früheren Filmen der historische Kontext und der Weg eine Rolle spielten, gibt es in *Hinter der Tür* zwei konkrete Städte, aber der Weg dorthin ist aufgehoben.

Auch in Sanela Salketics Kurzfilm *House in the envelope* (2015), um einen Ausblick zu geben, der über unseren Fokus von Filmen um und nach der Jahrtausendwende hinausgeht, sitzt die junge Deutschtürkin Leyla in einem Taxi. Nach dem Tod ihres Vaters kommt sie nach Istanbul um die Familiengeheimnisse zu lüften. Wie Cahit in *Gegen die Wand* oder Süleyman in *Sommer in Mezra* spricht sie Türkisch mit deutschem Akzent. Für den Taxifahrer ist eine junge Deutschtürkin in Istanbul, deren Türkisch einen starken deutschen Akzent hat, eine Selbstverständlichkeit. Während die erste und zweite Generation meist nur einmal im Jahr für den heißersehten Urlaub in die Heimat zurückkehrte, hat in den letzten fünfzehn Jahren eine gegenläufige Bewegung eingesetzt, die oft unglücklicherweise als „Rückkehrbewegung“ bezeichnet wird. Gemeint sind die Kinder und Enkelkinder der ersten und zweiten Generation, die heute in das Land ihrer Eltern gehen, um dort zu arbeiten, studieren und zu leben. Dabei kehren die meisten Deutschländer\_innen ja nicht in eine „Heimat“ zurück, wurden sie doch in Deutschland geboren.

---

## 2.9 Fazit

Wir haben uns in diesem Text mit Filmen, die von den 1970ern bis in die 1980er Jahre in der Türkei produziert wurden und solchen Filmen, die von der 2. und 3. Generation der Migrant\_innen in Deutschland, also von Mitte der 90er bis Mitte der 2000er Jahre realisiert wurden, auseinandergesetzt. Die Analyse dieser Filme

im Hinblick auf die Darstellung der Stationen der Migration – Aufbruch, Unterwegssein, Ankunft und Rückkehr – zeigt, dass es mehrere Brüche gibt.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Bilder von den „Anderen“ in den letzten Jahren, vor allem im Genre des transnationalen Films, zunehmend im Kampf um Bedeutung intervenieren. Auf vielfältige Weise brechen sie mit herkömmlichen Klischees und erweitern das Bildrepertoire beständig oder wie Ayşe Polat es ausgedrückt hat: „Unsere Realität sieht anders aus“. Ausgehend von Erfahrungen der Migration im späten 20. Jahrhundert können sich Subjekte zu widerständigen und hybriden Subjekten entwickeln. Mit diesen abweichenden Interpretationen kultureller Repräsentation kann die hegemoniale kulturelle Autorität in Frage gestellt werden. Natürlich ist damit noch nicht garantiert, dass alternative Bedeutungen sich auch durchsetzen, aber für bestimmte Prozesse der (Re)Identifikation und (Re)Territorialisierung von Erfahrungen, die lange als zu marginal galten, um repräsentiert zu werden, wird hier ein Raum eröffnet. Die kulturelle Dynamik, mit der sich Migrant\_innen zwischen den nationalen Welten bewegen, fällt uns oft schwer wahrzunehmen und zu beschreiben. Und doch ermöglicht uns die Wirklichkeit der kulturell Nicht-Sesshaften, der Entwurzelten, der Grenzgänger\_innen einen Perspektivwechsel vorzunehmen, und einen anderen Blick auf Kultur als Prozess zu werfen.

Migrant\_innen als Grenzgänger\_innen wird in diesem Konzept ein besonders kreatives Potential zugeschrieben, weil sie die ihnen zugeteilte Opferrolle ablehnen und in ihrer kritikfähigen und unbequemen Position zwischen Kulturen vermitteln können<sup>6</sup>. Der Rundgang, angefangen bei spezifisch den Aufbruch und die Rückkehr thematisierende türkische Yesilçam-Filmen hin zu den Filmen der Phase „Pleasures of Hybridity“ (Göktürk 2000) zeigt, dass herkömmliche Klischees und Stereotypen auf subtile Art und Weise unterlaufen werden können: Der Blick des Betrachtenden wird verwirrt und zu einer Neupositionierung aufgefordert.

---

6 Dieses Konzept der Hybridität beschreibt einen selbstbehaupteten Umgang mit einem diskriminierten Minoritär-Sein und sollte nicht mit dem Hype ums „Nomadische“ missverstanden werden. Siehe dazu auch die Arbeiten von Kien Nghi Ha (2010) und Johanna Keller (2005).

## Quellen

- Akın, Fatih. 1998. *Kurz und schmerzlos*.
- Akın, Fatih. 2004. *Gegen die Wand*.
- Bergbahn, Daniela. 2015. *Head-on (Gegen die Wand)*. BFI film classics. London: Palgrave, British Film Institute.
- Bhabha, Homi K., Elisabeth Bronfen, Jürgen Freudl, und Michael Schiffmann. 2000. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Çelik, Neco. 2003. *Hinter der Tür*.
- Clifford, James. 1992. Traveling Cultures. In *Cultural Studies*, hrsg. Grossberg, Lawrence, und Cary Nelson, 96–112.
- Efekan Ümit, o.J. *Almanya Hayali*.
- El Hissy, Maha. 2011. *Getürkte Türken: Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Gilroy, Paul. 1997. Diaspora and the Detours of Identity. In *Identity and Difference*, hrsg. Woodward, Kathryn, 299–346. London: Sage Publishing.
- Göktürk, Deniz. Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*, hrsg. Chiellino, Carmine, 329–347. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Gören, Şerif. 1979. *Almanya Acı Vatan*.
- Günay, Enis und Rasım Konyar. 1987. *Vatanyolu – Die Heimreise*.
- Ha, Kien Nghi. 2010. *Unrein und vermischt: Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen „Rassenbastarde“*. Bielefeld: transcript.
- Heidenreich, Nanna. 2000. Das sieht man doch! Die Erkennungsdienste des Ausländerdiskurses am Beispiel von Berlin in Berlin. *Ästhetik und Kommunikation* 31 (111): 31–38.
- Hickethier, Knut. 1995. Zwischen Abwehr und Umarmung: Die Konstruktion der anderen in Filmen. In „*Getürkte Bilder*“: *Zur Inszenierung von Fremden im Film*, hrsg. Karpf, Ernst, Doron Kiesel, und Karsten Visarius, 21–40. Arnoldshainer Filmgespräche Bd. 12. Marburg: Schüren.
- Kayaoğlu, Ersel. 2012. Figurationen der Migration im türkischen Film. In *51 Jahre türkische Gastarbeitermigration in Deutschland*, hrsg. Ozil, Şeyda, Yasemin Dayioglu-Yücel, und Michael Hofmann, 81–104. Niedersachs: V&R unipress.
- Keller, Johanna. 2005. *Neue Nomaden? Zur Theorie Und Realität Aktueller Migrationsbewegungen in Berlin*. Berliner ethnographische Studien Bd. 6. Münster: Lit-Verlag.
- Kutlucan, Hussi. 1991. *Sommer in Mezra*.
- Kutlucan, Hussi. 1998. *Ich Chef, Du Turnschuh*.
- Okan, Tunç. 1992. *Fikrimin İnce Gülü/Mercedes Mon Amour*.
- Polat, Ayşe. 1993/1994. *Ein Fest für Beyhan*.
- Polat, Ayşe. 1997. *Gräfin Sophia Hatun*.
- Polat, Ayşe. 2000. *Auslandstournee*.
- Salar, Ayhan. 1995. *Totentraum*.
- Salar, Ayhan. 2003. *Frizör*.
- Salketic, Sanela. 2015. *House in the envelope*.
- Şoray, Türkan. 1992. *Dönüş*.
- Tibet, Kartal. 1981. *Davaro*.
- Tibet, Kartal. 1985. *Gurbetçi Şaban*.

Vogel, Elke und Peter Claus. Es war wie so ein Pickel. Goldener Bär für „Gegen die Wand“. *n-tv*. 14.02.2004. <http://www.n-tv.de/archiv/Goldener-Baer-fuer-Gegen-die-Wand-article95243.html>. Zugegriffen: 26.06.2016.

Yelence, Yalçın. o.J. *Almanya'dan gelen Baba*.

Yurdakul, Gökçe. 2010. Juden und Türken in Deutschland: Integration von Immigranten, Politische Repräsentation und Minderheitenrechte. In *Staatsbürgerschaft, Migration und Minderheiten*, hrsg. Yurdakul, Gökçe, und Y. Michael Bodemann, 127–159. Wiesbaden: Springer VS.

Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext

Alkin, Ö. (Hrsg.)

2017, XVI, 446 S. 65 Abb., 54 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-15351-9