

Erschienen in Cornelia Ruhe/Thomas Wortmann (Hg.): *Die Filme Fatih Akins*. Paderborn: Brill/Fink 2022, 1-14.

Jenseits des Bindestrichs

von Cornelia Ruhe & Thomas Wortmann

Mein Widerstreben richtete sich gegen die Fetischisierung von Herkunft und gegen das Phantasma nationaler Identität.¹

Saša Stanišić

Akın ärgert sich ...

Als Fatih Akin im Januar 2008 mit seinem Film *AUF DER ANDEREN SEITE* (2007) als deutscher Beitrag für den Oscar in der Kategorie Beste fremdsprachiger Film nominiert wird,² nimmt die *New York Times* dies zum Anlass, mit einem groß angelegten Porträt dem amerikanischen Publikum jenen „writer, director and [...] producer“³ vorzustellen, der seit seinem Erfolg mit *GEGEN DIE WAND* drei Jahre zuvor als einer der vielversprechendsten europäischen Regisseure gilt. Der Autor des Artikels, Nicholas Kulish, liefert in seinem Text einen Überblick zu Leben und Werk des Künstlers, er rekonstruiert Akins Weg zum Film, dessen Anfänge als Schauspieler und den Weg hinter die Kamera, er bespricht die Regiearbeiten, die Akin bisher ins Kino gebracht hat und wirbt für *AUF DER ANDEREN SEITE*, dessen Premiere in den USA zu diesem Zeitpunkt noch aussteht. Kulish präsentiert seinen Leserinnen und Lesern einen so leidenschaftlichen wie eigensinnigen Filmemacher, der sich, so erklärt der Porträtierte im Gespräch mit dem amerikanischen Kritiker, in der Tradition des europäischen Autorenfilms sieht, großen Wert auf seine künstlerische Unabhängigkeit legt und deshalb den Avancen der großen Hollywood-Studios nicht nachgeben

¹ Saša Stanišić: *Herkunft*. München: Luchterhand 2019, S. 216.

² Dort ist Akins Film nicht erfolgreich, der Oscar für den besten fremdsprachigen Film geht 2008 nach Österreich, ausgezeichnet wird *DIE FÄLSCHER* von Stefan Ruzowitzky. *AUF DER ANDEREN SEITE* erhält zahlreiche andere Preise, unter anderem die Auszeichnung für das beste Drehbuch bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes, den großen Preis der Jury und den Preis für die beste Regie beim Filmfestival in Antalya, den Europäischen Filmpreis für das Beste Drehbuch und den Deutschen Filmpreis in den Kategorien Bester Spielfilm, Regie, Drehbuch und Schnitt.

³ Nicholas Kulish: A Hand That Links Germans and Turks, in: *The New York Times* vom 6. Januar 2008. Online abrufbar unter: <https://www.nytimes.com/2008/01/06/movies/awardsseason/06kuli.html>. Zuletzt abgerufen am 23. Juli 2021.

möchte. Oder wie Akin es pointiert fasst: „I’m producing the stuff I’m doing, I’m writing the stuff I’m doing, I’m directing the stuff I’m doing. In the end it’s me on the front line, you know?“⁴

Neben Akin selbst kommen aber auch die Menschen hinter der ‚front line‘ zu Wort. Interviews führt Kulish mit Weggefährtinnen und Weggefährten wie Ralph Schwingel, der mit der Produktionsfirma Wüste-Film Akins KURZ UND SCHMERZLOS (1998) sowie IM JULI (2000) in die Kinos brachte, mit Dieter Koslick, unter dessen Direktion GEGEN DIE WAND auf der Berlinale den Goldenen Bären gewann, mit der Schauspielerin Hanna Schygulla, die in AUF DER ANDEREN SEITE erstmals mit dem Regisseur zusammenarbeitete. Getragen sind alle Gespräche von großer Begeisterung: Begeistert spricht Akin von seiner Arbeit, begeistert sind auch diejenigen, die seine Filme produzieren, kuratieren oder von ihm besetzt und als Schauspielerin angeleitet werden.

Begeisterung allenthalben, alles gut also? Nicht ganz, denn flankiert ist dieser ‚begeisterte‘ Erzählstrang des Porträts von einem anderen, der von Enttäuschung und Frustration handelt. Dieser Erzählstrang kreist um die öffentliche Wahrnehmung des Regisseurs Fatih Akin sowie – verbunden damit – um die Rezeption seiner Filme. „Fatih Akin“, so heißt es gleich im ersten Satz des Porträts, „has earned the right to be a little exasperated about the constant focus on his Turkish-German identity.“⁵ Dieses Interesse an seiner Person beziehungsweise das Interesse an der Frage, inwiefern die Bindestrich-Identität des Regisseurs auch seine Werke präge, verstelle jedoch den Blick auf das Wesentliche seiner Filme, wie Akin seinem Interviewer mit einem Vergleich erklärt:

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[.] For sure this is frustrating, and for sure that’s why I will leave it behind sooner or later.⁶

Akin ärgert sich also. Und das durchaus zurecht, wie ein Blick auf die Rezeption seiner frühen Filme zeigt. Es ist auffallend, dass der Vielfalt im

⁴ Ebd.

⁵ Kulish: A Hand That Links Germans and Turks.

⁶ Ebd. Festzuhalten ist freilich, dass für die Rezeption von Auteur-Filmen – und in diese Tradition rückt Akin sich im Interview ja selbst ein – die jeweilige Autorin oder der jeweilige Autor immer von besonderer Bedeutung ist.

Hinblick auf Genre, Stoff und Setting, die Akins Regiearbeit der Nullerjahre auszeichnet – sie umfasst immerhin so unterschiedliche Filme wie den Gangsterfilm KURZ UND SCHMERZLOS, das Road-Movie IM JULI, das Familiendrama SOLINO und das Melodrama GEGEN DIE WAND –, eine Aufnahme durch die Filmkritik gegenübersteht, die dieser ästhetischen Vielfalt geradezu vehement mit *einer* Lesart begegnet, in der das Werk immer wieder von seinem ‚Autor‘ her, genauer: ausgehend von dessen Herkunft beziehungsweise seiner ‚Bindestrich‘-Identität entschlüsselt wird. Es scheint, als könnten die Werke von Künstlerinnen und Künstlern mit Migrationshintergrund nie einfach in Bezug auf ihre Ästhetik betrachtet werden, sondern als müssten sie stets einer Lektüre unterworfen werden, die die Werke als Repräsentationen potentiell problematischer gesellschaftlicher Verhältnisse liest – und somit politisch betrachtet.⁷

Wie groß Akins Frustration ist, zeigt sich daran, dass er diese Kritik an einer auf seine Person beziehungsweise seine Herkunft konzentrierten Rezeption seiner Arbeit ausgerechnet in einem Interview äußert, dessen Anlass die Nominierung seines Films als *deutscher* Beitrag für einen der wichtigsten Filmpreise der Welt ist. Interessant ist das, weil eine solche Nominierung immer auch eine kulturpolitische Angelegenheit ist, bei der es – neben Überlegungen zur künstlerischen Qualität der Filme und zu den Siegchancen, die man den Filmen in der Konkurrenz um den Preis ausrechnet – implizit auch immer darum geht, ein Antwort auf die Frage zu finden, welche Regiearbeit als paradigmatisch für das jeweilige Nationalkino gelten kann.⁸ Insofern geht es bei der Debatte, ob man es bei Akın mit einem deutschen, einem türkischen, einem deutsch-türkischen oder einem türkisch-deutschen Regisseur zu tun hat, nicht nur um die Frage nach der Herkunft

⁷ Diese Problematik teilt Akın nicht nur mit anderen deutschen Regisseurinnen und Regisseuren wie Thomas Arslan oder Yasemin Şamdereli, sondern auch mit Autorinnen und Autoren wie Feridun Zaimoğlu, Zafer Şenocak oder Eleonora Hummel. Ähnlich ergeht es in Großbritannien etwa Hanif Kureishi und Zadie Smith – auch wenn beide zu den zentralen Stimmen der zeitgenössischen britischen Literatur gerechnet werden –, in Frankreich Leïla Sebbar und Azouz Begag oder, aus der jüngeren Generation, Fatima Daas und Mahir Guven sowie in Italien etwa Igiaba Scego, Amara Lakhous oder Ornella Vorpsi.

⁸ Begründet hat die Jury die Auswahl Akins folgendermaßen: „Vor dem Hintergrund der politischen und kulturellen Unterschiede einer globalisierten Welt wird eine ungewöhnliche Liebes- und Familiengeschichte zwischen Deutschen und Türken erzählt. Der Film überzeugt durch seinen dramaturgischen Aufbau, seine visuelle Gestaltung und seine gefühlvolle Inszenierung“, begründete die Jury ihre Entscheidung für die Auswahl von AUF DER ANDEREN SEITE für die Kategorie bester nicht englischsprachiger Film. Online abrufbar unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/nominierung-auf-der-anderen-seite-im-oscarrennen/1045808.html>. Zuletzt abgerufen am 26. Juli 2021.

und der Identität des Künstlers oder um die Interpretation einzelner Filme, zur Debatte steht auch, wie ein deutsches Kino im 21. Jahrhundert zu konzeptualisieren ist – und ob ein solches Nationalkino mit oder ohne Bindestriche zu denken sei.⁹

Noch einmal komplizierter werden all diese Verortungsversuche, wenn man auf Akins Selbstaussagen blickt, zu denen etwa – neben dem Band *Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme*¹⁰ – die Dokumentation WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN aus dem Jahr 2001 gezählt werden kann. Dieser Film kreist um die Lebensgeschichte von Akins Eltern, die als Gastarbeiter Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre nach Deutschland kamen, sich in der Bundesrepublik eine Existenz aufgebaut haben und im Gegensatz zu anderen Mitgliedern der Familie, nicht mehr in die Türkei zurückgekehrt sind. Akins Dokumentation, die im Rahmen der vom Bayerischen und vom Westdeutschen Rundfunk zwischen 1997 und 2004 produzierten Reihe *Denk ich an Deutschland* erschienen ist, erzählt (wie andere Filme des Regisseurs) eine Familiengeschichte – und sie erzählt implizit auch die Lebensgeschichte des Regisseurs, der in WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN in einer Doppelrolle als Familien- und Kiezfilmer auftritt: Interviews mit Onkeln und Tanten, mit dem Bruder, mit Cousin und Cousine wechseln sich ab mit Gesprächen, die Akın aus dem Auto heraus mit Freunden auf der Straße führt. Porträtiert wird die Familie und der Stadtteil – und diese Parallelsetzung von *family* und Kiez ist wohl programmatisch zu verstehen.

WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN ist entsprechend ein Film, dessen Agenda mit ‚Akın über Akın‘ zusammengefasst werden kann – und das im doppelten Sinne: Erstens dreht der Regisseur Akın einen Film über die Familie Akın, zweitens ist die Dokumentation eine Reflexion über das

⁹ Der umgekehrte Fall war 2006 in Frankreich eingetreten: Das Darstellerensemble von Rachid Boucharebs INDIGÈNES, bestehend aus Sami Bouajila, Jamel Debbouze, Samy Nacéri, Roschdy Zem und Bernard Blancan, erhält beim Filmfestival in Cannes den Preis für die beste männliche Darstellerleistung. Die französische Presse feiert den Preis als Auszeichnung für das nationale Kino. Als der Film, eine Koproduktion zwischen Frankreich, Belgien, Algerien und Marokko, im selben Jahr für den Oscar für den besten fremdsprachigen Film nominiert wird, dort aber unter algerischer Flagge läuft (und letztlich leer ausgeht), löst das eine Debatte in der französischen Presse aus, die fürchtet, auf diese Weise könne dem französischen Kino ein Erfolg bei den Oscars entgehen. Die Diskussion um den Film, seinen Regisseur und das Ensemble weist starke Ähnlichkeiten zur Debatte um Akın und seine Filme auf. Cf. Cornelia Ruhe: *Das cinéma beur* aus transkultureller Perspektive, in: *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*, hg. v. Ricarda Strobel u. Andreas Jahn-Sudmann. München: Wilhelm Fink 2009, S. 55-72.

¹⁰ *Fatih Akın. Im Clinch: Die Geschichte meiner Filme*, hg. v. Volker Behrens u. Michael Töteberg, Hamburg: Rororo²2019 (¹2011).

eigene Arbeiten. Die Formel ‚Akin on Akin‘ wäre in diesem Sinne so zu verstehen, wie sie als Titel einschlägiger Gesprächsbände anderer großer Filmemacher dient, sei es *Bergman über Bergman*,¹¹ *Scorsese on Scorsese*¹² oder *Herzog on Herzog*¹³.

Nimmt man die Dokumentation auch als frühen Beitrag Akins zur Problematik von Identität und Herkunft ernst, so könnte man ihn als Abwendung von den Binarismen verstehen, die auch die Bindestrich-Identitäten nur unzureichend auffangen können: Weniger als die potentiell nationalistisch aufgeladenen Abstrakta ‚Deutschland‘ oder ‚Türkei‘ ist es die Stadt Hamburg, genauer: der Stadtteil Altona, der in der Dokumentation als Heimat im Sinne eines Ortes privater und künstlerischer Netzwerke in Szene gesetzt wird. Hier kann man die Eltern und den Bruder besuchen, alle Wohnungen, in denen man je gelebt hat, und damit seine eigene Geschichte zeigen, man kann neben vielen anderen Bekannten den Schauspieler Adam Bousdoukos treffen, der nicht nur als Gastronom im Altona Bekanntheit erlangt hat, sondern auch zum Stammpersonal von Akins frühen Filmen zählt – und damit erzählt *WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN* auf beiläufige Weise von einer Verwurzelung, die der Regisseur mit den Protagonistinnen und Protagonisten seiner Filme gemeinsam hat. Es ist signifikant, dass Akin diese starke lokale Identität mit Künstlern wie dem Komiker Bülent Ceylan teilt, der sich selbst als „Monnemer Türk“ bezeichnet, mit dem Autor Saša Stanišić, der sich wie Akin auch stark mit Hamburg identifiziert¹⁴ oder auch mit dem jugendlichen Protagonisten von Philipp Kohls Dokumentarfilm *TRANSNATIONALMANNSCHAFT* (2011) über die Fußballweltmeisterschaft 2010 im von Migration geprägten Mannheim: „Würde es eine Nationalmannschaft für Mannheim geben, würde ich für die spielen, weil ich bin ja in Mannheim aufgewachsen und meine Heimat ist auch Mannheim und nicht Deutschland“, heißt es da.¹⁵

Durch die Selbstverortung, die Akin mit seinem ersten Dokumentarfilm und letztlich mit so gut wie allen anderen Filmen vornimmt, ordnet sich auch

¹¹ *Bergman om Bergman: Intervjuer med Ingmar Bergman*, hg. v. Stig Björkman, Torsten Manns u. Jonas Sima. Stockholm: Norstedt, 1970.

¹² *Scorsese on Scorsese*. Revised edition, hg. v. David Thompson u. Ian Christie. London: Faber & Faber, 2003.

¹³ *Herzog on Herzog*, hg. v. Paul Cronin. London: Faber & Faber, 2002.

¹⁴ „Ich leben in Hamburg. Ich habe einen deutschen Pass. Mein Geburtsort liegt hinter fremden Bergen. An der vertrauten Elbe gehe ich zweimal die Woche laufen“, Stanišić: *Herkunft*, S. 35.

¹⁵ Philipp Kohl: *TRANSNATIONALMANNSCHAFT*. D: Ali Badakhshan Rad, 2011, 00:07:06.

der Regisseur weder als deutscher oder türkischer und genauso wenig als deutsch-türkischer oder türkisch-deutscher, sondern auch (und vielleicht: ausschließlich) als ein Hamburger oder gar ein Altonaer Filmmacher ein. Und, so möchte man ergänzen, ebenso wie sein künstlerisches Vorbild, der Regisseur Martin Scorsese eng mit New York und auch – aber eben nicht nur – seiner italienischstämmigen Community verbunden ist und damit selbstverständlich und seit Jahrzehnten als einer der zentralen Exponenten des amerikanischen Kinos gefeiert wird, so sollte es auch für Fatih Akin sein: Ebenso wie Hamburg selbstverständlich in Deutschland liegt, gehört er als der Regisseur, der die Stadt an der Elbe wie wenige andere in ihrer Vielschichtigkeit inszeniert hat, ohne Frage zu den zentralen Vertretern des deutschen Kinos.

Um die eingangs zitierte Aussage Akins aufzunehmen: Die Migration gehört zum Hintergrund der Figuren, ist ein wichtiger Bestandteil ihrer *backstory* – das Zentrum des Films aber, seine eigentliche *story* ist eine andere. Menschen mit Migrationshintergrund stehen damit in seinen Filmen nicht notwendigerweise für ihn ein und sind ausschließlich aus ihm heraus zu verstehen, sie sind vor allem – große Liebende, unfreiwillige Reisende, verkrachte Köche und trauernde Mütter.

Bezugsräume

Vielleicht steht diese Art der Etikettierung oder Zuschreibung aber ebenso im Zeichen politischer Positionierungen wie die oben kritisierten Auseinandersetzung mit Akins Œuvre, sind mehr als Aussage über den Regisseur selbst und, mittelbar, über das Selbstverständnis des deutschen Kinos (und der Kinokritikerin und des Kinokritikers) zu verstehen – und greifen doch zu kurz, weil sie letztlich stärker mit der Person Akin befasst sind als mit dem, woran Regisseurinnen und Regisseure eigentlich gemessen werden sollen: an ihren Filmen und deren Ästhetik.

In der von Jennifer Kapczynski herausgegebenen *New History of German Cinema*, einem der ambitioniertesten Forschungsprojekte zum deutschen Film der letzten zwanzig Jahre, gibt es dazu wichtige Hinweise. Dort beschreibt Barbara Mennel die Auszeichnung von GEGEN DIE WAND auf der Berlinale am 14. Februar 2004 als Zäsur – für den Regisseur Akin im Speziellen, aber auch für das deutsche Kino im Allgemeinen:

The Golden Bear Award for Fatih Akin's film *GEGEN DIE WAND* (HEAD-ON, 2004) at the 2004 Berlin Film Festival established the Turkish-German director as one of Germany's preeminent filmmakers and highlighted the importance of Turkish-German cinema in general and its status as German cinema in particular.¹⁶

Mennel verortet Akins Arbeiten im Folgenden im Kontext der Filmprojekte anderer deutschen-türkischen Regisseurinnen und Regisseure wie Thomas Arslan, Aysun Bademsoy oder Yüksel Yavuz und verweist auf Deniz Göktürks Unterscheidung zwischen einem (älteren, überkommenen) „cinema of duty“ und einem (neuen) Kino, das die „pleasures of hybridity“ betone.¹⁷

Noch prominenter als diese filmhistorische Einordnung in einen deutschen beziehungsweise einen deutsch-türkischen Kontext ist jedoch die Etikettierung Akins als eines „[t]ransnational [d]irector“, die Mennel gleich im Titel ihres Beitrages vornimmt. Dazu erklärt die Filmwissenschaftlerin:

Akin's filmmaking is deeply influenced by different international film traditions, including Italian, French, Turkish, and American cinemas. [...] Characters in Akin's films crisscross time and space across national borders; the settings of his films move between different nation-states; and his documentaries illustrate historical and contemporary processes of cultural exchange, hybridity, and glocalization – the local manifestation of a global process. His work dialogues with the themes and aesthetics of transnational cinemas within and beyond Germany's borders.¹⁸

Diese die Grenzen des Nationalen programmatisch transgredierende Ausrichtung von Akins Kino nun wird interessanterweise gerade dort besonders deutlich, wo der ‚Auteur‘ Fatih Akin ‚Genrefilme‘ dreht – und das tut er nahezu ausschließlich. Der Rekurs auf die jeweiligen Genrevorhaben ist dabei allerdings ein sehr spezifischer, der sich vielleicht mit dem Begriff der Refaktur beschreiben ließe. Um nur einige Beispiele zu nennen: *KURZ UND SCHMERZLOS* transponiert den Gangsterfilm (wie ihn unter anderem Francis Ford Coppola, Martin Scorsese und Brian de Palma geprägt haben) von den

¹⁶ Barbara Mennel: 14. February 2004: Golden Bear for *GEGEN DIE WAND* Affirms Faith Akin as Germany's Preeminent Transnational Director, in: *A New History of German Cinema*, hg. v. Jennifer Kapczynski, S. 583-588, hier S. 583.

¹⁷ Mennel: 14. February 2004, S. 584, cf. auch Deniz Göktürk: Turkish Delight – German Fright. Unsettling Oppositions in Transnational cinema, in: *Mapping the Margins. Identity Politics and the Media*, hg. v. Karen Ross/Deniz Derman. Cresskill, New Jersey: Hampton Press, 2003, 177-192, hier S. 179.

¹⁸ Mennel: 14. February 2004, S. 584.

amerikanischen Metropolen in Akins Heimatstadt Hamburg und wechselt mit dem Setting auch das Personal;¹⁹ IM JULI ruft mit dem Roadmovie ein ur-amerikanisches Genre auf, setzt der Erkundung des amerikanischen Westens oder der USA als prototypischer ‚Westen‘ allerdings die Erkundung des (europäischen) Ostens entgegen;²⁰ GEGEN DIE WAND wiederum, Akins Durchbruchsfilm, ist ein Melodrama zweiter Ordnung: Der Film mit Sibel Kekilli und Birol Ünel in den Hauptrollen lässt sich *einerseits* als Auseinandersetzung mit Rainer Werner Fassbinders ANGST ESSEN SEELE AUF von 1974 verstehen.²¹ Mit diesem bis heute wohl bekanntesten seiner Filme hat sich Fassbinder wiederum an den Vorbildern abgearbeitet, die Douglas Sirk mit seinen Hollywoodproduktionen wie ALL THAT HEAVEN ALLOWS (1955), WRITTEN ON THE WIND (1956) oder IMITATION OF LIFE (1959) geliefert hatte.²² *Andererseits* aber – und das präpariert Daniela Berghahn in ihrem Beitrag zu GEGEN DIE WAND im vorliegenden Band präzise heraus – schreibt sich Akin mit seinem Melodrama ebenso intensiv in die türkische Filmgeschichte ein, indem er „auf das populäre türkische Yeşilçam-Melodram zurückgreift, insbesondere auf die Arabesk-Filme der 1970er und 1980er Jahre.“²³

Auch auf Grundlage dieser Beobachtungen liest Berghahn – wie Mennel – GEGEN DIE WAND als ein transnationales Melodrama und schlägt im Rekurs auf Arbeiten von Rosalind Galt und Karl Schoonover vor, in Bezug auf Akin von einem *Global Art Cinema* beziehungsweise einem Globalen Arthouse-Kino zu sprechen,²⁴ das im „Gegensatz zum populären Genrekino, das in einer bestimmten lokalen Kultur verwurzelt“ sei, „nationale und kulturelle Grenzen überwinden [könne], da es sich einer transnationalen *lingua franca*“

¹⁹ Cf. dazu den Beitrag von Cornelia Ruhe in diesem Band, cf. auch Katja Kauer: „Die Eier von Al Pacino. Der amerikanische *Tough Guy* als scheiternde Figur in der deutschen Gegenwartskultur“. In: Stefan Höppner und Jörg Kreienbrock (Hg.): *Die amerikani-schen Götter: Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Popkultur*. Berlin/New York 2015, 195-208 sowie Barbara Mennel: „Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona: Transnational Auteurism and Ghetto-centrism in Thomas Arslan’s BROTHERS AND SISTERS and Fatih Akin’s SHORT SHARP SHOCK“. In: *New German Critique* 87 (2002), 133-156.

²⁰ Cf. den Beitrag von Berna Gueneli in diesem Band sowie dies.: *Fatih Akin’s Cinema and the New Sound of Europe*. Bloomington, Indiana: Indiana UP 2019.

²¹ Dieser Dialog wird in AUF DER ANDEREN SEITE auf einer anderen Ebene fortgeführt, besetzt Akin hier doch die Rolle der Susanne Staub, der Mutter von Lotte (Patrycia Ziółkowska) mit einer *der* Fassbinder-Schauspielerinnen schlechthin: Hanna Schygulla.

²² Cf. Amadeus Haux: *Melodramatischer Eskapismus: Affektökonomien und Exit-Optionen bei Sirk, Fassbinder, Akin*. Bielefeld: Schüren, 2016.

²³ Cf. dazu den Beitrag von Daniela Berghahn in diesem Band.

²⁴ Rosalind Galt und Karl Schoonover (Hg.): *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, Oxford 2010.

bediene.²⁵ Ein Verweis auf einen solchen transnationalen Charakter von Akins' Arbeiten nun findet sich auch schon in den Schlusspassagen des *New-York-Times*-Porträts aus dem Jahr 2008:

Still, *THE EDGE OF HEAVEN* takes up the subject of cultural conflict for Turkish migrants that played to such powerful effect in *HEAD-ON*. Those conflicts are universal, Mr. Akin insisted, rather than specific to the two countries. Mr. Akin, whose wife is of Mexican heritage, said that he feels great kinship with the Mexican filmmakers Guillermo Arriaga and Alfonso Cuarón.²⁶

Was aber wäre daraus für die Auseinandersetzung mit Akins' Werk zu schließen? Nimmt man den Zusammenhang ernst, so hieße das, den Bezugsrahmen für das Verständnis der Filme und die Interpretation derselben nicht mehr auf ein oder auf zwei ‚Nationalkinos‘ zu beschränken; zu rezipieren wäre das Werk des Filmemachers nicht nur vor der Folie der Regiearbeiten von Rainer Werner Fassbinder und Hark Bohm oder Mustafa Atıoklar und Yavuz Turgul, als Prätexte und Kontexte mitzudenken wären die Filme von Brian de Palma und Martin Scorsese (die ebenfalls als Bindestrich-Regisseure gelten könnten, aber niemals als solche verstanden werden; Scorseses Dokumentation *ITALIANAMERICAN* von 1974 kommt bezeichnenderweise *ohne* Bindestrich aus), von Matthieu Kassovitz und Giuseppe Tornatore, von Alejandro Iñárritu und Alfonso Cuarón, um nur einige Namen zu nennen, denen zahlreiche weitere an die Seite gestellt werden könnten.

Dieser Fokus auf das Moment des Transnationalen wäre in doppelter Hinsicht für die Beschäftigung mit Akins' Filmen von Bedeutung: Erstens hätte es zur Folge, dass thematische und motivische Konstanten in Akins' Werk wie Identitätsfragen und kulturelle Konflikte nicht mehr – in einer simplifizierenden Lektüre – auf die biographische Situation des Regisseurs zurückgeführt werden, um die Filme auf diese Weise *nolens volens* zu einer semi-privaten *filming cure* oder zu „personal exorcism“²⁷ zu machen. Zweitens werden diese Konstanten als Anschluss an ein internationales Kino kenntlich, für das die Behandlung von Identitätsfragen und die Vermessung

²⁵ Berghahn: *GEGEN DIE WAND. Globales Arthouse-Kino und transnationales Melodrama*, S. ###.

²⁶ Kulish: *A Hand That Links Germans and Turks*.

²⁷ Christian Bosséno: *Immigrant Cinema: National Cinema – the Case of Beur Film*, in: *Popular European Cinema*, hg. v. Richard Dyer u. Ginette Vincendeau. London/New York: Routledge, 1992, S. 47-57, hier S. 56.

kultureller Konfliktlinien universelle Themen sind. Mit anderen Worten: Wenn man in Bezug auf Akins Filme den Begriff der ‚Herkunft‘ verwenden möchte, so sollte dies nicht auf biographische, sondern auf filmische Kontexte bezogen sein. Der Wechsel der Perspektive von der Familien- zur Film- und Genregeschichte, von der Biografie des Regisseurs auf die Ästhetik seiner Filme macht den Blick frei für den produktiven Umgang Akins mit filmischen Prätexten einerseits, und seine Partizipation an einer spezifischen Form des globalen Kinos andererseits.

Es ist allerdings auch möglich (und die Beiträge des vorliegenden Bandes liefern mit ihrem Fokus auf Genrefragen dafür gute Argumente), Akins bisheriges Werk als Gesamtprojekt zu begreifen, das sich der Refaktur des Genrekinos in einer ganz spezifischen Weise verschrieben hat: Mit der Ausnahme seines aktuell jüngsten Films *DER GOLDENE HANDSCHUH* stehen alle seine bisherigen Filme, seien es Spiel- oder Dokumentarfilme, im Zeichen dessen, was wir ‚Migration-Mainstreaming‘ nennen wollen: Unabhängig davon, ob es das Melodrama, der Gangsterfilm, das Roadmovie oder der Coming-of-Age-Film ist, als Querschnittsthema ist die Migration stets präsent, in einer Selbstverständlichkeit und Unaufgeregtheit, an die auch die akademische Filmkritik sich vielleicht noch nicht gänzlich gewöhnt hat. Ebenso wie die Migration längst alle Bereiche der Gesellschaft durchdrungen hat, so durchzieht sie – als ein Thema unter vielen – Akins Filme.²⁸

Akın als Produzent

Fatih Akın ist nicht nur als Regisseur tätig, sondern auch als Produzent und Mitinhaber der inzwischen zweiten Filmproduktionsfirma. Der ursprüngliche Name der ersten Firma bestätigt, nebenbei bemerkt, die Bindung des Regisseurs an seine Heimatstadt – M.i.A., Made in Altona sollte sie heißen,

²⁸ Ähnlich formuliert es der frankokanadische Filmemacher Xavier Dolan, der verärgert über die Etikettierung seiner Filme als „gay films“ ist und etwa 2012 die „Queer Palm“ für *LAURENCE ANYWAYS* bei den Filmfestspielen in Cannes 2012 abgelehnt hat: „It seems that those [gay] intrigues can only unfold on the independent scene, but the rest of the world is ready to see gay characters and gay themes on the commercial scene without stressing that they are gay or queer. [...] These tropes stem from a very contrived perception of homosexuality and diversity. With that being said, the problem is obviously much larger than just for LGBT or queer culture – it’s for anything that’s not generally white and anglophone. There is a place out there for difference, but the problem is that there is no place for difference – there is *a* place. There shouldn’t be a place. There should just be *more* place“, Xavier Dolan im Interview mit Chris Azzopardi, *The De-Gaying of Xavier Dolan*, in: *Gay Vegas*, <https://www.gayvegas.com/de-gaying-xavier-dolan>. Zuletzt aufgerufen am 27. Juli 2021, Hervorhebungen im Original.

auch wenn daraus letztlich Corazón International wurde²⁹ – und an dort geschlossene Freundschaften, etwa mit dem Mitinhaber Andreas Thiel, der am letzten Drehtag von AUF DER ANDEREN SEITE überraschend an einem Gehirnschlag starb sowie mit dem ebenfalls aus Hamburg stammenden Klaus Maeck. Die zweite Firma, Bombero International, entsteht nach der Auflösung von Corazón International vor Beginn der Produktion von THE CUT.

Die Gründung von oder Beteiligung an Produktionsfirmen dient Regisseurinnen und Regisseuren einerseits dazu, sich mit eigenen Projekten unabhängiger von den Ansprüchen der Filmförderung zu machen, andererseits bietet sie die Möglichkeit, neben eigenen auch solche Filme zu fördern, die einem am Herzen liegen und die ansonsten vielleicht keine Finanzierung fänden. Beides gilt auch für Akins Arbeit als Produzent: In der Tat hat er seit GEGEN DIE WAND – mit Ausnahme von TSCHICK, bei dem Akin erst kurz vor Beginn der Dreharbeiten als Regisseur einstieg – alle seine Filme selbst produziert und ist damit bis an die Grenzen seiner finanziellen Möglichkeiten gegangen, wie er in *Im Clinch* erzählt:

[Nach GEGEN DIE WAND] musste ganz schnell ein Film her, weil wir komplett pleite waren, unser Schuldenberg wuchs und wuchs. Den Löwenanteil meiner Gage aus GEGEN DIE WAND steckte ich in das Budget als Eigenmittelanteil von corazón. So schnell wie möglich musste ein neues Projekt folgen, was uns aus der finanziellen Misere befreite.³⁰

Nicht nur mit den von ihm produzierten und realisierten Filmen war er allerdings erfolgreich – wenn der Erfolg auch nicht immer kommerzieller Natur war –, sondern auch mit den Produktionen, die er über seine Firmen mitfinanziert hat: TAKVA von Özer Kızıltan (2006) etwa wird im Jahr 2007 – im selben Jahr wie auch AUF DER ANDEREN SEITE – als türkischer Beitrag für den Oscar für den besten fremdsprachigen Film nominiert, beide Filme werden allerdings nicht berücksichtigt. Die filmische Auseinandersetzung mit dem Sufismus und den Schwierigkeiten, des Glaubens in einer sich stetig modernisierenden Gesellschaft erhält allerdings eine ganze Reihe weiterer internationaler Preise, darunter den FIPRESCI-Preis bei der Berlinale im selben Jahr.

²⁹ Fatih Akin: *Im Clinch*, S. 148.

³⁰ Ebd., S. 147.

Der zweite von Corazón International produzierte Film, der nicht von Akın selbst stammt, ist das Gangsterdrama CHIKO von Özgür Yıldırım (2008). Wie Akın eigene Filme handelt es sich um einen echten Hamburg-Film, mit Moritz Bleibtreu, mit dem der Regisseur bereits in SOLINO zusammengearbeitet hatte, und Denis Moschitto, der im nach einem Drehbuch von Akın entstandenen KEBAB CONNECTION (2005) die Hauptrolle gespielt hatte und später eine zentrale Rolle in AUS DEM NICHTS übernehmen wird, sind Teile der Akın-Familie mit an Bord. Auch dieser Film kommt sowohl bei der Kritik gut an als auch bei den Preisjürys – beim Deutschen Filmpreis 2009 gewinnt er in zwei Kategorien, sowohl das Drehbuch als auch die schauspielerische Leistung von Moschitto werden auch in anderen Kontexten ausgezeichnet.

Die nächste Produktion der Firma steht ebenfalls in Verbindung mit Themen, die Akın auch in eigenen Filmen behandelt hat: Der Berliner Filmemacher Miraz Bezar dreht mit MIN DÎT – THE CHILDREN OF DIYARBAKIR (2009) einen Film über eine kurdische Familie in der Stadt im Südosten der Türkei und über die politische Verfolgung, der die Eltern zum Opfer fallen. Ohne die Finanzierung durch Corazón International hätte der in kurdischer Sprache gedrehte Film, der keine Fördermittel erhalten hatte, nicht fertiggestellt werden können. Der Film wurde nicht nur bei mehreren internationalen Festivals ausgezeichnet, sondern auch als erster kurdischsprachiger Film in den Wettbewerb des Filmfestivals von Antalya eingeladen.

Der aktuell letzte Film, an dem Akın für Corazón International als Produzent mitgewirkt hat, ist BLUTZBRÜDAZ, eine Komödie mit den Rappern Sido und B-Tight in den Hauptrollen von 2011. Es handelt sich um den zweiten Spielfilm von Özgür Yıldırım, dem Regisseur von CHIKO. Zwar wird der Film von der Kritik gemischt aufgenommen, ist an den Kinokassen allerdings sehr erfolgreich.

Mit seiner zweiten Firma, Bombero International, hat Akın bisher nur seine eigenen Projekte finanziert, es bleibt also abzuwarten, ob er auch hier sein gutes Gespür für Drehbücher und Regisseure nutzen wird, um Filme zu ermöglichen, die die Randbereiche der bisherigen Kinolandschaft ausloten.

Zur Anlage des Bandes

Blickt man auf die *New History of German Cinema*, so stand bereits 2004 fest, dass Fatih Akin zu den wichtigsten Regisseuren des deutschen Gegenwartskinos zählt. Das Versprechen, als das die Auszeichnung mit dem Goldenen Bären galt, hat der Filmemacher in den folgenden Jahren eingelöst. Und mehr noch: Akin hat sich, gerade in den letzten zehn Jahren, als Regisseur noch einmal neu erfunden: Mit *TSCHICK* (2016) und dem *GOLDENEN HANDSCHUH* (2017) hat sich der Filmemacher, der sonst auf die Entwicklung seiner eigenen Stoffe großen Wert legt, als Regisseur für Literaturverfilmungen einen Namen gemacht, mit seiner *environmental documentary* *MÜLL IM GARTEN EDEN* (2012), mit dem Historienfilm *THE CUT* (2014) über den Völkermord an den Armeniern sowie der filmischen Auseinandersetzung mit den Anschlägen des sogenannten Nationalsozialistischen Untergrunds in *AUS DEM NICHTS* (2017) hat sich der Regisseur als engagierter Filmemacher präsentiert, der aktuelle Themen aufgreift und Position zu gesellschaftlichen Debatten bezieht. Dem Goldenen Bären sind weitere Auszeichnungen gefolgt: Akin hat inzwischen nahezu alle wichtigen nationalen und internationalen Filmpreise gewonnen: vom Bayerischen Filmpreis über den Deutschen und Europäischen Filmpreis, vom Bronzenen Leopard in Locarno und dem Silbernen Löwen in Venedig bis zum Golden Globe. Seine Filme genießen nicht nur die Gunst der Kritikerinnen und Kritiker, sondern auch des Publikums.

Auch die internationale Filmwissenschaft hat sich in den letzten zwanzig Jahren dem Werk Akins zugewandt, eine aktuelle Bibliografie, die für diesen Band angelegt wurde und diese Anthologie beschließt, verzeichnet mehr als achtzig Titel, darunter mehrere Monografien. Der Blick auf die Sekundärliteratur verdeutlicht aber auch ein Forschungsdesiderat: Von einer systematischen wissenschaftlichen Erschließung des Gesamtwerks kann bis heute keine Rede sein. Zu beobachten ist vielmehr eine starke Konzentration auf einzelne Werke: Auf den ‚Durchbruchfilm‘ *GEGEN DIE WAND* alleine etwa entfallen so viele Beiträge wie auf das gesamte restliche Werk des Filmemachers zusammen. Teile des Œuvres wiederum wurden von der Forschung bislang so gut wie gar nicht berücksichtigt. Dazu zählen beispielsweise Akins frühe Regiearbeiten, die Dokumentarfilme des Regisseurs sowie seine Beiträge zu deutschen und internationalen Episodenfilmen. Auch die jüngsten Filme des Regisseurs wurden bisher von der filmwissenschaftlichen Forschung (noch) nicht erschlossen.

Der vorliegende Band widmet sich diesen Desideraten der Akin-Forschung. Das Werk des Filmemachers wird hier erstmals in seiner Gesamtheit aufgearbeitet, die Anthologie erschließt genreübergreifend vom Frühwerk bis zum jüngsten Film alle Regiearbeiten Akins. Dabei folgen alle Aufsätze grundsätzlich einem vorgegebenen Aufbau: Neben einer Rekonstruktion der Entstehung des Films beziehungsweise des zeitgenössischen Kontextes des jeweiligen Projektes liefern die Beiträge eine Verortung in Akins Œuvre und/oder in der Film- und Genregeschichte. Neben der Darstellung der Rezeption bei Publikum und Kritik ist es das Ziel aller Artikel, den aktuellen Forschungsstand zum jeweiligen Film zu präsentieren, um auf dieser Grundlage Interpretationsansätze zu entwickeln. Dabei setzen die Texte, dem thematischen und ästhetischen Fokus des jeweiligen Filmes folgend, individuelle Schwerpunkte in der Argumentation.

Konzipiert ist der Band damit gleichermaßen als eine Einführung in das Werk Fatih Akins wie in die filmwissenschaftliche Forschung zu diesem Werk. Die Interpretationsansätze sind einerseits Bestandsaufnahme dessen, was bereits zu den jeweiligen Filmen erarbeitet wurde, sie schlagen aber auch Neuperspektivierungen vor und sind in diesem Sinne als Einladung zu einer weiteren Diskussion über die Filme Fatih Akins zu verstehen.

Wir danken den Beiträgerinnen und Beiträgern, die sich auf das Projekt eingelassen, dessen Konzept umgesetzt und ihre Texte trotz der erschwerten Bedingungen während der Corona-Pandemie verfasst haben. Henning Siekmann vom Fink-Verlag danken wir für die verlegerische Betreuung des Bandes sowie der neuen Reihe Medienkulturwissenschaft, in der dieses Buch als zweiter Band erscheint. Leon Igel, Mara Kirchmann, Adama Diène und Katja Holweck haben durch ihre Arbeit an der Einrichtung des Manuskriptes dessen Drucklegung überhaupt erst ermöglicht. Auch dafür großen Dank.

Mannheim, im Juli 2021