

Erschienen in Cornelia Ruhe/Thomas Wortmann (Hg.): *Die Filme Fatih Akıns*. Paderborn: Brill/Fink 2022, 45-82.

Cornelia Ruhe / Thomas Wortmann

Die Dokumentarfilme Fatih Akıns

Films are always a fiction, not documentary. Even a documentary is a kind of fiction. (Philip Seymour Hoffman)¹

Dokumentar- und Spielfilme mögen heute zwar noch verschiedene Gattungen sein², viele bekannte Regisseurinnen und Regisseure beschränken sich allerdings nicht auf eine von beiden, sondern sind in beiden Bereichen gleichermaßen aktiv wie erfolgreich: Wim Wenders und Martin Scorsese, Spike Lee und Agnès Varda, Ava DuVernay und Werner Herzog sind nur einige der besonders namhaften Beispiele.

Fatih Akın, für den, wie er immer wieder betont, insbesondere Martin Scorsese ein großes Vorbild ist, orientiert sich auch in dieser Hinsicht an ihm: Scorsese hat neben seinen 25 Spielfilmen bisher insgesamt 16 Dokumentarfilme gedreht, darunter einen Film über seine Eltern (ITALIANAMERICAN, 1974) und mit THE LAST WALTZ (1978), NO DIRECTION HOME: BOB DYLAN (2005) und SHINE A LIGHT (2008) auch mehrere Musikfilme. Ebenso wie Scorsese sich in seinen Regiearbeiten nicht nur auf den Spielfilm beschränkt, so wendet sich auch Akın dem Dokumentarfilm zu und präsentiert sich auf diese Weise als ein ‚kompletter‘ Filmemacher. Vorbilder für solche die Grenzen von Spielfilm und Dokumentation überschreitenden Regiearbeit finden sich allerdings auch im deutschen Autorenfilm, an dem sich Akın bereits sehr früh in seiner Karriere mit GEGEN

¹ Meghan O'Rourke: Interview with Philip Seymour Hoffman, in: *Slate* 31. Januar 2006 (<https://slate.com/news-and-politics/2006/01/an-interview-with-philip-seymour-hoffman.html>, zuletzt am 24.6.21).

² Marcus Stiglegger: Genrediskurs. Zur Aktualität des Genrebegriffs in der Filmwissenschaft, in: *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, hg. v. M. Stiglegger, Hamburg, Springer 2020, S. 3-16, hier S. 4.

DIE WAND abgearbeitet hat.³ Dokumentationen gedreht haben beispielsweise auch Edgar Reitz und Helma Sanders-Brahms, bei Werner Herzog und Wim Wenders übersteigt die internationale Popularität ihrer Dokumentationen wie BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999) und PINA (2011) oder GRIZZLY MAN (2005), ENCOUNTERS AT THE END OF THE WORLD (2007) und CAVE OF FORGOTTEN DREAMS (2010) beinahe diejenigen der Spielfilme.

Akin hat zu unterschiedlichen Momenten in seiner Karriere bislang drei Dokumentarfilme gedreht, die auf den ersten Blick wenig miteinander gemein zu haben scheinen: WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN, eine einstündige, biographisch grundierte Dokumentation von 2001, CROSSING THE BRIDGE – THE SOUND OF ISTANBUL, eine Musik-Doku über die vielfältigen und oft transkulturell geprägten Klänge der Metropole von 2005 und schließlich, im Jahr 2012, MÜLL IM GARTEN EDEN, einen Dokumentarfilm über eine Umweltskandal in einem Dorf an der türkischen Schwarzmeerküste, der Region, aus der die Familie von Akin stammt. Gemeinsam ist den Filmen auf der inhaltlichen Ebene der Bezug zur Türkei, während die Beziehung zu Deutschland in MÜLL IM GARTEN EDEN im Gegensatz zu den beiden anderen Filmen nur noch über die Person des Regisseurs besteht. Auch die in den beiden ersten Filmen sehr präsenten ‚Erzähler‘-Figuren – der Regisseur selbst in WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN und Alexander Hacke, der Bassist der *Einstürzenden Neubauten*, in CROSSING THE BRIDGE, werden in der dritten Dokumentation von einer neutraleren Erzählhaltung und Kamera abgelöst. Der erste wie der bislang letzte Dokumentarfilm umkreisen beide das Thema der Herkunft, einmal ganz unmittelbar, bei MÜLL IM GARTEN EDEN mittelbar, da hier die Heimatregion der Familie Akin im Fokus des Interesses steht, während sowohl CROSSING THE BRIDGE als auch MÜLL IM GARTEN Eden Bilder der Türkei auf die Leinwand bringen, die mit den Stereotypen westlicher Zuschauerinnen und Zuschauer brechen. Als Ganzes betrachtet, vollzieht das dokumentarische Œuvre von Fatih Akin einen Dreischritt nach, der dem

³ Vgl. für den Rekurs auf Fassbinder in Akins Melodrama neben dem Beitrag von Daniela Berghahn in diesem Band: Amadeus Haux: *Melodramatischer Eskapismus. Affekt-Ökonomien und Exit-Optionen bei Sirk, Fassbinder, Akin*, Marburg 2016; Bettina Henzler und Stefanie Schlüter: Perspektivenwechsel. Methodische Vorschläge zum Vergleich der Filme ANGST ESSEN SEELE AUF (R. W. Fassbinder) und GEGEN DIE WAND (Fatih Akin), in: *Filme sehen, Kino verstehen*, hg. von Bettina Henzler und Winfried Pauleit, Marburg 2009, S. 154-188; Senta Siewert: Entgrenzungsfilme. Fassbinder, Akin, Roehler und die Medienkunst, in: *Rainer Werner Fassbinder*, hg. von Michael Töteberg, München 2016, S. 23-30 (= Text + Kritik 103 [Neufassung]).

Publikum aus seinen Spielfilmen, vor allem aus dem vielfach preisgekrönten AUF DER ANDEREN SEITE⁴, bereits vertraut sein dürfte: Von Hamburg geht es nach Istanbul und von dort ans Meer, in diesem Fall an die Schwarzmeerküste.

WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN (2001)

Akins erster Dokumentarfilm ist zugleich, nach KURZ UND SCHMERZLOS (1998) und IM JULI (2000), sein dritter Film als Regisseur und Drehbuchautor. Der Film gehört zu einer losen Reihe von Filmen, die der Bayerische und der Westdeutsche Rundfunk gemeinsam mit der Münchner Produktionsfirma Megaherz zwischen 1997 und 2004 unter dem Titel *Denk ich an Deutschland* produzierten und zu der insgesamt zwölf „semi-dokumentarische Spiel- und Fernsehfilme“⁵ gehören, von so namhaften Regisseurinnen und Regisseuren wie Doris Dörrie, Sherry Hormann, Dominik Graf, Peter Lilienthal, und Andreas Dresen.⁶ Im Unterschied zu seinen beiden ersten Spielfilmen und auch zu den beiden folgenden Dokumentarfilmen handelt es sich somit um eine Auftragsarbeit, für die er allerdings freie Hand hatte.

Fatih Akin selbst tritt in seinem Film als Erzähler auf, der auch Fragen an die anderen Protagonistinnen und Protagonisten richtet. Zunächst befragt er seine Eltern zu ihren Erfahrungen als Gastarbeiter in den 1960er Jahren in Deutschland, zu den Beweggründen für ihre Ausreise aus der Türkei und dazu, wie sie sich in Deutschland etabliert haben. Während sein Vater in einem Textilreinigungsunternehmen in Hamburg arbeitet, in dem er bald aufsteigt, nimmt seine Mutter, die drei Jahre später folgt, zunächst verschiedene Jobs an, bevor sie in den 1970er Jahren aufgrund eines Aufrufs der Hamburger Schulbehörde wieder als Lehrerin tätig sein kann. Im Gegensatz zu einer Reihe weiterer Mitglieder der Familie Akin wie seiner

⁴ Auch in IM JULI und GEGEN DIE WAND führen von Hamburg über Istanbul ans Meer, wobei der Aufbruch dorthin sich jeweils nur am Ende des Films andeutet.

⁵ Wikipedia-Eintrag der Filmreihe, https://de.wikipedia.org/wiki/Denk_ich_an_Deutschland_..., zuletzt am 24.6.21.

⁶ Zur Reihe gehören die folgenden Filme: *Kix?* (1997, Katja von Garnier); *Augenblick* (1998, Doris Dörrie/Werner Penzel); *Angst spür' ich, wo kein Herz ist* (1998, Sherry Hormann); *Niemandsland* (1998, Andreas Kleinert); *Das Wispern im Berg der Dinge* (2000, Dominik Graf); *Adeus und Goodbye* (2001, Peter Patzak); *Ein Fremder* (2001, Peter Lilienthal); *Die Leopoldstraße kills me* (2001, Klaus Lemke); *Die Durchmacher* (2001, Leander Haußmann); *Herr Wichmann von der CDU* (2003, Andreas Dresen) und *Familienreise* (2004, Michael Gutmann). Der Film von Dominik Graf ist sowohl mit dem Bayerischen Fernsehpreis 1998 als auch mit dem Adolf-Grimme-Preis 1999 ausgezeichnet worden.

Tante und zwei seiner Onkels sind die Eltern von Fatih Akin nicht wieder in die Türkei zurückgekehrt. Nach einer Rundfahrt durch Altona mit dem Regisseur und seinem Bruder, bei dem beide ihren Kiez und dessen multikulturellen Charakter vorführen, führt der Film in die Türkei, wo Akin seine Verwandten – Onkel, Tanten, Cousin und Cousine – zu den Beweggründen ihrer Rückkehr in die Türkei befragt und dazu, wie sie sich heute zwischen der deutschen und der türkischen Kultur verorten. Die Reise führt bis ans Schwarze Meer, in das Dorf, aus dem die Familie ursprünglich stammt. Der Film zeigt die verschiedenen Facetten des Lebens mit beiden Sprachen und Kulturen, ohne zu werten oder Hierarchien zu etablieren.

Die Presse zum Film, der meist im Rahmen von Festivals gezeigt wird, ist durchwegs positiv, im Ton bisweilen allerdings – aus heutiger Sicht – befremdlich. So heißt es etwa anlässlich der Premiere von fünf Filmen der Reihe bei den Hofer Filmtagen 2001 in den *Nürnberger Nachrichten*, die Filme gäben „Aufschluss [...] über Fragen der deutschen Identität“ und zeigten dabei, dass „die Gesellschaft [...] noch ihre Probleme mit dem Osten [hat], sie hat aber auch – besser als manche Nachrichten glauben machen wollen – die Ausländer integriert“. Der ‚integrierte Ausländer‘ Akin wird zwar wenige Zeilen später zum „Hamburger Filmemacher“⁷ erklärt, die Dichotomie zwischen Deutschen und Ausländern, zwischen dem, was ‚ihnen‘ fremd sei – Deutschland – und wo sie auch nicht mehr zu Hause seien – in der Türkei – findet aber noch sehr unbefangene Verwendung; sie wird auch in einer Reihe anderer Artikel zum Film variiert⁸.

Aus der Außenperspektive der *Neuen Zürcher Zeitung*, die sehr angetan ist von dem Ende November 2001 auch im deutschen Fernsehen ausgestrahlten, „ganz und gar unaufgeregten, einfühlsamen und anrührenden Film“, klingt es in der Tat anders: Der Film unterlaufe „das häufig so schwer erträgliche, politisch korrekte Pathos, mit dem im deutschen Fernsehen das Thema ‚Ausländer in Deutschland‘ abgehandelt“ werde, er sei fern von „verkrampfter Identitätsgrübele“, da er die Fragen nach der Herkunft „ganz in die private Familiengeschichte zurück[nehme]“⁹. Der Blick auf den Titel

⁷ Inge Rauh: Die Kamera in den eigenen vier Wänden: Fünf Regisseure beteiligten sich an der TV-Reihe *Denk ich an Deutschland*, die bei den Hofer Filmtagen Premiere hat, in: *Nürnberger Nachrichten* 24. Oktober 2001, S. 21.

⁸ O. N.: Da bin ich zu Haus – schneller Vorlauf, in: *die tageszeitung* 15. April 2002, S. 17; o. N.: Drei Welten: Filme über Gastarbeiter im Kreuzbergmuseum, in: *Berliner Zeitung* 13. Oktober 2005, o. S.

⁹ O. N.: Türken in Deutschland. Einmal anders gesehen, in: *Neue Zürcher Zeitung* 1. Dezember 2001, S. 71.

des Artikels „Türken in Deutschland – einmal anders gesehen“ überrascht dann allerdings doch. Das britische *Time Out* hingegen integriert den Film terminologisch völlig in zum damaligen Zeitpunkt in Großbritannien offensichtlich auch in der Presse schon gängigen Diskurs der postkolonialen Theorie, wenn es heißt, der Film eröffne „a shared ‚third place‘, the global territory of popular culture, drawing its own new map of the planet“¹⁰. Desto weiter man sich von Deutschland entfernt, so scheint es, desto selbstverständlicher wird die kulturelle Erfahrung, die der Film auf die Leinwand bringt.

Die Sekundärliteratur zum Film untersucht ihn ebenfalls überwiegend im Kontext des Themas der (Arbeits-)Migration, legt dabei im Gegensatz zur Presse den Schwerpunkt allerdings weniger auf den Inhalt denn auf die Form.¹¹

Angelica Fenner sieht Akin in *WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN* als „diasporic documentarian“¹², aber auch als „autobiographical documentarist“¹³, der sich selbst allerdings nicht nur seiner Rolle als Erzähler und Protagonist des Films, sondern auch seiner kulturellen Zugehörigkeit als „native Hamburger“ sicher sei. Zugehörigkeit werde für ihn weniger lokal, sondern vielmehr auf einer anderen, transkulturellen Ebene etabliert:

Through use of African American pop music from the 1970s as a sound bridge between key scenes, however, he also connotatively aligns this identity with the cosmopolitan consumerism of global youth culture and its tendency to engage in ‚nostalgia without memory‘.¹⁴

Ihr stark psychoanalytisch grundierter Artikel nimmt eine Analyse mithilfe von Theorien Freuds und Lacans vor und macht dabei einige gelungene Beobachtungen. Wie andere Artikel auch weist er auf die Nähe des Films zu Martin Scorseses früher Dokumentation über seine Eltern, dem 1974

¹⁰ O. N.: Film – Cinema, in: *Time Out* 21. Januar 2004, S. 92sq.

¹¹ Einige Publikationen, die sich eigentlich mit dem Gesamtwerk Akins beschäftigen, lassen die Dokumentationen gänzlich außen vor, wie etwa Ricarda Strobel: Grenzgänge. Die Filme von Fatih Akin, in: *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*, hg. v. Ricarda Strobel u. Andreas Jahn-Sudmann. München: Wilhelm Fink, 2009, 143-158.

¹² Angelica Fenner: Roots and Routes of the Diasporic Documentarian: A Psychogeography of Fatih Akin's *We Forgot to Go Back*, in: *Turkish German Cinema in the New Millenium. Sites, Sounds, and Screens*, hg. v. Sabine Hake, New York, Berghahn Books, 2012, S. 59-71, hier S. 59.

¹³ Fenner: *Roots and Routes*, S. 62.

¹⁴ Fenner: *Roots and Routes*, S. 65.

entstandenen ITALIANAMERICAN hin, vor allem aber darauf, dass Akins Film sich nicht zuletzt durch die Folie dieses Films einem „nostalgic discourse of classic American immigration and upward mobility“¹⁵ anverwandelt. Der Topos der Mobilität wird auch von Dagmar Brunow für WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN, vor allem aber von Berna Gueneli in Bezug auf Akins Œuvre insgesamt als zentral identifiziert, dabei aber meist auf Bewegung im Raum und nicht auf ein Narrativ des sozialen Aufstiegs behandelt¹⁶, obwohl es im Film durchaus präsent ist. So werden die Wohnungen und Häuser, die Akins Vater in der Türkei besitzt, mehrfach thematisiert, wobei ihre Funktion sich in signifikanter Weise verändert: Zunächst sichern sie die Möglichkeit der Rückkehr, als diese aber – wie der Filmtitel suggeriert – immer stärker in Vergessenheit gerät, werden sie zur Kapitalanlage und damit zu Sinnbildern für den erreichten sozialen Aufstieg der Familie.

Natalia Kandinskaja untersucht in ihrem Artikel, der sich auch mit GEGEN DIE WAND befasst, die ästhetischen Strategien, mit deren Hilfe Akın „die Kultur der Métissage in seinen Filmen abbildet und [...] die von ihm angesprochene Auflösung der ethnischen Zuschreibungen zum Tragen bringt“¹⁷. Sie kann in sehr überzeugender Weise nachweisen, dass der Film diejenigen Protagonisten, deren „Selbstverortung in nur einer Kultur“ erfolgt, jeweils in geschlossenen privaten Räumen gefilmt werden, während diejenigen mit einer weniger statischen Zugehörigkeit „im öffentlichen Raum und außerhalb des engen Familienkreises gezeigt“ werden¹⁸.

Dagmar Brunow ordnet WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN dem Filmschaffen über die Arbeitsmigration in Deutschland zu, von der es in dem, was sie als „nationales Archiv“ Deutschlands bezeichnet, insgesamt nur sehr

¹⁵ Fenner: *Roots and Routes*, S. 66.

¹⁶ Dagmar Brunow: Film als kulturelles Erbe der Arbeitsmigration: Fatih Akın WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN, in: *50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland*, hg. v. Seyda Ozil, Michael Hofmann u. Yasemin Dayıoğlu-Yücel, Göttingen, V&R Unipress, 2011, S. 183-204; Berna Gueneli: *Fatih Akın's Cinema and the New Sound of Europe*. Bloomington, Indiana: Indiana UP 2019. Andere Aspekte des Artikels wie etwa der Vergleich zu Jean Rouchs und Edgar Morins berühmten CHRONIQUE D'UN ÉTÉ von 1961 und insbesondere zu dessen emblematischer zentraler Szene mit der Holocaust-Überlebenden Marceline Loridan wirken hingegen in ihrem Bestreben, den Film in eine inzwischen kanonisierte Tradition des Dokumentarischen zu stellen, etwas bemüht, zumal WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN durchaus für sich allein zu stehen vermag.

¹⁷ Natalia Kandinskaja: Bilder von Migranten in Fatih Akın Filmen WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN und GEGEN DIE WAND: Zur Auflösung nationaler Zuschreibungen mittels filmischer Erzählstrategien, in: *Wahl und Wagnis Migration. Beiträge des Promotionskollegs Ost-West*, hg. v. Silke Flegel, Berlin/Münster, Lit Verlag, 2007, S. 193-209, S. 196.

¹⁸ Kandinskaja: Bilder von Migranten, S. 200.

wenige Bilder gebe¹⁹. Insbesondere Dokumentarfilme würden in ihren Augen selten als Medien der Erinnerungskultur genutzt, was damit in Zusammenhang stehen könne, dass sie im Gegensatz zu Spielfilmen meist nur von wenigen Zuschauerinnen und Zuschauern gesehen werden. Akıns Film verfolge, so Brunow, eine „Ästhetik, die essentialistische Zuschreibungen negiert und stattdessen Möglichkeiten für multiple, hybride Subjektpositionen eröffnet“²⁰. Zentral dafür sei, dass der Film Bilder hervorbringe, die nicht den gängigen Klischees entsprächen, anstelle von „Kopftuchtürkinnen“ träten etwa Weihnachtsbäume in den Wohnzimmern auch der Familie Akın²¹, anstelle „des stummen ‚Gastarbeiters‘“ trete der Regisseur selbst als Erzähler dieses Films über seine ebenfalls alles andere als schweigsame Familie²².

Brunow weist allerdings auch darauf hin, dass die Distribution des Films auf seine Rezeption erheblichen Einfluss gehabt habe. So läuft der Film etwa im Fernsehen häufig im Rahmen von „Filmreihen zum Thema Migration und Integration“, womit der Regisseur auf den Status des „migrantischen Filmemachers zurückgeworfen“ werde, was einer „Marginalisierung der künstlerischen Leistung“ gleichkäme²³. Auch Brunow bemerkt, dass die Filmkritik den Film überwiegend als Stellungnahme zur Migration betrachte habe und damit sein Inhalt weit mehr Beachtung gefunden habe als seine ästhetischen Besonderheiten. Brunow hingegen liest den Film als „Reflexion über die Konstruktion von Erinnerung“, bei der es nicht darum ginge, „eine bereits bestehende Meinung zu bestätigen“ oder „eine übergreifende These zu illustrieren“²⁴. Vielmehr mache bereits die Struktur des Films deutlich, dass „Identität nicht als stabil und unveränderlich“ zu sehen sei, „sondern als [...] Prozess“²⁵; auch die Tonspur des Films schaffe dadurch, dass Musik verwendet werde, die weder dem deutschen noch dem türkischen Kontext eindeutig zuzuordnen sein, „transnationale Klangräume“²⁶.

Nach dem Erfolg seiner ersten beiden Spielfilme wird Akın zur Teilnahme an der Reihe *Denk ich an Deutschland* aufgefordert und erhält

¹⁹ Brunow: Film als kulturelles Erbe, S. 189.

²⁰ Brunow: Film als kulturelles Erbe, S. 188.

²¹ Brunow: Film als kulturelles Erbe, S. 190.

²² Brunow: Film als kulturelles Erbe, S. 191.

²³ Brunow: Film als kulturelles Erbe, S. 191sq.

²⁴ Brunow: Film als kulturelles Erbe, S. 196.

²⁵ Brunow: Film als kulturelles Erbe, S. 197.

²⁶ Brunow: Film als kulturelles Erbe, S. 199.

damit einen „Freifahrtschein“ um „einen Dokumentarfilm über die persönliche Sicht auf unser Land zu erschaffen“²⁷. Auch wenn der Film inzwischen vielfach unabhängig von den anderen Produktionen der Reihe gezeigt worden ist, so erscheint es wichtig, ihn zunächst in diesem Kontext zu verorten.

Die Programmierung des Dokumentarfilms im Rahmen von Themenabenden zur Migration im deutschen Fernsehen ist in der Tat nicht nur im Hinblick auf eine Reduktion des sich als Auteur verstehenden Akin auf ‚migrantisches Filmmachen‘ problematisch, sondern auch im Hinblick auf den ursprünglichen Entstehungskontext: Da, wo die Sekundärliteratur diesem Kontext überhaupt Rechnung trägt, heißt es etwa:

Die Tatsache, dass ein Einwanderungsfilm in eine Reihe über das Gegenwartsdeutschland mit einbezogen wurde, trägt der aktuellen gesellschaftlichen Situation in Deutschland Rechnung und spiegelt die Bestrebungen der bundesdeutschen Integrationspolitik wieder.²⁸

Diese Einschätzung ist in mehrfacher Hinsicht überraschend, steht doch die Produktionsgesellschaft Megaherz nicht im Verdacht, Marketingkampagnen für die Integrationspolitik der Bundesregierung zu machen.

Vor allem aber ist es keineswegs so, das Akins Film im Rahmen der Reihe der (Alibi-)Einwanderungsfilm wäre, in einem ansonsten homogenen Panorama eines Deutschlands abseits der Diversität: Peter Patzak verlässt für seinen Beitrag ADEUS UND GOODBYE (2001) Deutschland und spürt den Entscheidungen deutscher Freunde nach, die dem Land für immer den Rücken gekehrt haben, um sich in Brasilien oder New York niederzulassen. Peter Lilienthal begibt sich auf die Spuren des jüdischen Lebens im heutigen Deutschland und greift damit in EIN FREMDER (2001) einen anderen Aspekt des ‚Andersseins in Deutschland‘ auf. Leander Haußmann erzählt in DIE DURCHMACHER (2001) von der jugendlichen Protestkultur in der DDR, während Michael Gutmanns FAMILIENREISE (2004) nach Niederschlesien führt, in die Orte, aus denen seine Familie stammt. Das Deutschland, das die Reihe entwirft, ist, so erscheint es in der Zusammenschau, nicht mit groben

²⁷ „Denk ich an Deutschland – Reihe“, in: *Megaherz.org*, <http://megaherz.org/portfolio/denk-ich-an-deutschland/?v=eNpFj1EOgyAQRK9iOEFVqM366xX6Tba4FVICRsCmaXr3gjX1b%2FNmdn-YW4QLvAB2wGSeSZmS9ASH6APUJmBnlvPi7scQyaYHxrinTeZMersVd7%20ZgIkILK9IC250qqTDS5JdXWawbYFcXadFoY3LTxsSWFrR%2FHtdyCV40fmg3XLU0a8t4T%2F4z28yHMg9KqN0ha4aKMWgtEWXH%2Ft8AXxYTCM%3D> (zuletzt am 24.6.21).

²⁸ Kandinskaja: Bilder von Migranten, S. 196.

Strichen gezeichnet, sondern steht auf vielen Ebenen im Zeichen der Diversität und der Diaspora. Es ist also weniger die Reihe selbst, deren Untertitel im Übrigen explizit davon spricht, dass hier „Filmemacher über das eigene Land“ berichten, sondern vielmehr die Programmierung des Films in anderen Kontexten und in Kombination mit anderen Filmen, die in ihm das Thema des ‚migrantischen Kinos‘ verstärken.

Filmhistorisch verweist u. a. Fenner auf die Nähe von Akins Film zu Martin Scorseses ITALIANAMERICANS, ohne den Gemeinsamkeiten oder Unterschieden allerdings nachzugehen. Akın gliedert sich mit seiner Dokumentation vor allem in eine auch in anderen europäischen Ländern in den 1990er Jahren bestehende Tendenz ein: Der Schweizer Filmemacher Samir erkundete schon 1993 mit BABYLON 2, wie die zweite Generation, die Kinder der Migration, mit der Frage nach der Zugehörigkeit umging. In Frankreich stellt Yamina Benguigui 1997 im dritten und letzten, „Les enfants“ betitelten Teil ihres großangelegten Dokumentarfilmprojekts MÉMOIRES D’IMMIGRÉS. L’HÉRITAGE MAGHRÉBIN dieselbe Frage und auch hier erweist sich, dass die in Frankreich geborenen Kinder der ersten Einwanderergeneration ihre Identität jenseits überkommener Vorstellungen von Nationalität suchen.

Scorseses Dokumentation über seine Eltern ist rund 25 Jahre älter als die Filme von Samir, Akın oder Benguigui, die von ihm dokumentierte Generation seiner Eltern gehört damals schon der zweiten Generation an, sie sind in den USA geboren, in die schon ihre Eltern Anfang des 20. Jahrhunderts ausgewandert sind.²⁹ Anders als die zweite Generation in Frankreich, Deutschland und der Schweiz stellen schon Scorseses Eltern aufgrund der großen Entfernung den Bezug zu Italien allerdings nur noch mithilfe der Erzählungen ihrer eigenen Eltern her. Erst als sie das Rentenalter erreicht haben, so erzählen sie, haben sie eine Reise nach Italien

²⁹ Auch Scorseses Dokumentation war eine Auftragsarbeit, im Gegensatz zum Entstehungskontext des Films von Akın stand hierbei allerdings die Alterität im Vordergrund: ITALIANAMERICAN gehört mit drei anderen Dokumentationen über jüdische, irische und chinesische Einwanderer in die USA in eine Reihe, die von Saul Rubin und Elaine Attias für die National Communications Foundation in Auftrag gegeben wurde (Herschel Bernardi: JEWISH-AMERICANS, 1969; Chris Jenkyns: THE IRISH, 1974; Jung Sai: CHINESE-AMERICAN, 1977). Die drei anderen Filme trugen den Obertitel „A Storm of Strangers“, alle sollten sie „the American immigrant experience“ veranschaulichen (Susan Arosteguy: 10 Things I Learned: Scorsese Shorts, in: *The Criterion Collection*, 24. Juni 2020 (<https://www.criterion.com/current/posts/6988-10-things-i-learned-scorsese-shorts>, zuletzt am 5.7.2021). Es ist auffällig, dass in dieser Reihe keine Dokumentation zur größten Gruppe der Einwanderer in die USA, den German Americans, zu existieren scheint.

unternommen, bei der sie allerdings weniger Verwandte besuchten als vielmehr als Touristen das Land erkundeten – das Familienalbum belegt es mit topischen Fotos etwa von einer Gondelfahrt in Venedig oder neben dem schiefen Turm von Pisa. Allein die geographische Situation drängt die ‚Italianamericans‘ folglich dazu, sich dauerhaft in den USA niederzulassen. Ihre Vorstellung von Italien rekrutiert sich aus Fotoalben, familiär weitergegebenen Kochrezepten und einem medial vermittelten Bild – all dies ist sorgfältig integriert in das klassisch amerikanische Narrativ der *upward mobility*, das sie selbst repräsentieren.

Akın übernimmt diesen letzten Aspekt, ansonsten setzt seine Dokumentation sich aber in vielerlei Hinsicht von ITALIANAMERICAN ab: Für ihn und seine Cousins und Cousinen sowie für die Protagonistinnen und Protagonisten der anderen genannten Dokumentationen besteht noch ein starker Bezug zum Land der Eltern, der nicht zuletzt damit zusammenhängt, dass die Sommer regelmäßig in der Türkei verbracht werden. Damit wird es ihnen möglich, die Beziehung zu beiden Ländern aufrecht zu erhalten und sich in beiden Gesellschaften selbstverständlich zu bewegen, wenn auch, wie an mehreren Beiträgen deutlich wird, nicht immer völlig reibungslos. Ästhetisch hingegen sind die Unterschiede marginal – ob Akın seine Eltern in ihrer Hamburger Wohnung befragt oder seinen Onkel und seine Tante in Istanbul, ob er durch die Straßen von Altona kurvt oder in Beyoğlu unterwegs ist, ist kaum zu unterscheiden.

Auch wenn der Bezug zum Ursprungsland also beim großen Vorbild Scorsese wesentlich distanzierter geworden ist als bei Akın ein Vierteljahrhundert später, so gleichen die Erfahrungen sich in kurioser Weise: Scorseses Mutter berichtet, wie sie und ihre Geschwister sich mit dem Wunsch nach einem Weihnachtsbaum gegenüber ihrer Mutter durchsetzen mussten – in Italien bestand diese Tradition erst seit dem frühen 20. Jahrhundert³⁰. Ebenso berichtet Fatih Akın, dass es in seiner Familie auf Wunsch von seinem Bruder und ihm früh einen Weihnachtsbaum gab und Weihnachten gefeiert wurde³¹. Sowohl Scorseses Eltern als auch die Akıns erzählen, dass die Toiletten sich in den ersten Wohnungen der Familien im Hausflur bzw. im Hinterhof befanden, was vor allem aus türkischer Perspektive befremdlich gewesen sei, weil in der Türkei jede Familie ein

³⁰ Scorsese: ITALIANAMERICAN, 00:15:20.

³¹ Fatih Akın: *Im Clinch*, 14

eigenes Badezimmer gehabt habe³². Ist das fehlende Badezimmer in Deutschland vor allem deswegen interessant, weil es dem gängigen Narrativ, dass die Gastarbeiter es in Deutschland besser hatten als in ihren Ursprungsländern, deutlich widerspricht, so sind die Gemeinsamkeiten zwischen den Erzählungen auch in anderer Hinsicht signifikant:

Die Scorseses sind den Akins um mindestens eine, eher zwei Generationen voraus, an der Selbstverständlichkeit, mit der sie sich als Teil der USA sehen, kann man ermesen, welche Entwicklungen in Deutschland noch ausstehen. Fühlten die italienischen Großeltern Martin Scorseses sich in den USA so fremd wie später die Eltern Akins, so ist er selbst ähnlich wie sein Vorbild in den USA nun einer der zentralen deutschen Regisseure. An den Gemeinsamkeiten der Filme zeigt sich aber auch, dass Unterscheidungen, die man für religiös bedingt zu halten gewohnt ist wie etwa ein fehlender Weihnachtsbaum, keineswegs anhand dieser Bruchstellen verlaufen, sondern dass auch die christlichen Traditionen sich noch vor einigen Jahrzehnten wesentlich stärker unterschieden, die – katholischen – italienischen Einwanderer in den USA als ebenso fremd empfunden wurden wie die türkischen Gastarbeiter in Deutschland.

Scorseses Dokumentation über seine Eltern partizipiert, nebenbei bemerkt, an der Demontage des Bilds von Italoamerikanern, das nicht zuletzt er selbst mit seinen Filmen populär gemacht hat: Wenn die Gangster-Filme das Genre sind, in dem im US-amerikanischen Kino Themen der Migration und der kulturellen Alterität verhandelt werden, so sind die kleinbürgerlichen Scorseses auf ihrem mit einer Schutzhülle aus Plastik überzogenen Sofa oder in der Küche beim Zubereiten von Pasta-Sauce der lebende Beweis dafür, wie sehr Realität und Fiktion an dieser Stelle auseinanderklaffen. Es ist daher vielleicht auch kein Zufall, dass Fatih Akin sich bereits mit seinem ersten Spielfilm von einem mit Stereotypen aufgeladenen Narrativ über Migration freigemacht hat, um realistische Bilder vom transkulturellen, kosmopolitischen Leben in Europa auf die Leinwand zu bringen³³.

Akin verdeutlicht durch die Dialoge mit verschiedenen Mitgliedern seiner Familie – Onkels, Tanten, Cousins und Cousinen – nicht nur, wie stark

³² Scorsese: ITALIANAMERICAN, 00:17:15; Akin: WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN, 00:11:30. Diese Irritation über die hygienischen 'Verhältnisse' in Deutschland sind auch im Nachfolgerfilm SOLINO (2002) Thema.

³³ Cf. Cornelia Ruhe: KURZ UND SCHMERZLOS (1998). Verneigung als Emanzipation, in: *Die Filme Fatih Akins*, hg. v. C. Ruhe u. Th. Wortmann. Paderborn: Fink, 2021, ###.

die Familie durch die Migration geprägt ist, sondern auch, wie unterschiedlich diese Migrationserfahrungen verlaufen sind. Vor der Folie des Films von Martin Scorsese die von Kandinskaja vorgeschlagene binäre Unterscheidung in Protagonistinnen und Protagonisten, die sich in nur einer Kultur verorten und daher in geschlossenen privaten Räumen gefilmt, im Gegensatz zu jenen, die eine mobilere Zugehörigkeit aufweisen und daher im öffentlichen Raum gezeigt würden, noch einmal zu überdenken³⁴: Scorsese filmt seine Eltern stets in ihrer Wohnung und damit sorgfältig getrennt von den unabhängig von ihnen aufgenommenen Straßenszenen eines multikulturellen New York. Ihre ‚italienische‘ Seite leben sie, so suggeriert diese räumliche Anordnung, ausschließlich im Privaten, innerhalb der eigenen Wände und auch dort eher aus der Perspektive der nostalgischen Erinnerung.

Akins Eltern hingegen werden zwar viel in ihrem Hamburger Zuhause gezeigt, er tritt aber für einen Moment mit ihnen auf die Straßen Altonas, wo sie gemeinsam mit ihrem Sohn und der Kamera ihre vorherigen Wohnungen aufsuchen. Akin selbst, aber auch sein Bruder werden dann in ständiger Bewegung gezeigt, was einerseits tatsächlich als ästhetische Umsetzung ihrer mobilen Identität verstanden werden kann – ihnen ist andererseits aber kein privater Innenraum zugeordnet. Was man als Unbehaustheit verstehen könnte, als Unfähigkeit, definitiv Fuß zu fassen, könnte insbesondere mit Blick auf die Darstellung der Eltern Scorseses in *ITALIANAMERICAN* gleichwohl auch positiv interpretiert werden: Akin, sein Bruder Cem und Adam Bousdoukos, langjähriger Freund und als Schauspieler in fast allen Filmen Akins präsent, haben sich in Deutschland nicht nur einen privaten Raum erschaffen, sondern ganz selbstverständlich auch den öffentlichen Raum in Besitz genommen – in so umfassender Weise, dass sie beim Gang durch ihren Kiez regelmäßig anhalten müssen, um jemand zu grüßen oder sich kurz zu unterhalten. Ihre Transkulturalität müssen sie nicht mehr „in the closet“ leben und auf die eigenen vier Wände beschränken, sie haben Altona und Beyoğlu vielmehr als transnationale und kosmopolitische geprägte Räume als die idealen Bühnen für ihre Identitätswürfe erkannt. Adams griechisches Restaurant, „unser Restaurant“, wie Akin sagt³⁵, repräsentiert nicht nur diese Mischung aus privatem und öffentlichem Raum, sondern auch

³⁴ Kandinskaja: Bilder von Migranten, 200.

³⁵ Akin: Wir haben vergessen zurückzukehren, 00:19:30.

die der Kulturen – griechisches Essen, serviert von einem „Altonesen“³⁶ zu spanischer Musik und für ein bunt gemischtes Publikum.

CROSSING THE BRIDGE – THE SOUND OF ISTANBUL (2005)

Fünf Jahre nach einem ersten Dokumentarfilm und unmittelbar im Anschluss an seinen internationalen Durchbruch mit GEGEN DIE WAND wendet Akin sich erneut dem Dokumentarfilm zu. In Interviews bestreitet er immer wieder, auf diese Weise dem „Bären-Fluch“³⁷, der Problematik des ersten Films nach einem großen Erfolg, aus dem Weg gegangen zu sein. Er präsentiert die Musikdoku vielmehr als dessen logische Fortsetzung: Die Idee, so Akin, sei während der Dreharbeiten zu GEGEN DIE WAND entstanden, bei der Alexander Hacke, der Bassist der einstürzenden Neubauten, der als Erzähler durch CROSSING THE BRIDGE führt, für die musikalischen Zwischensequenzen verantwortlich gewesen sei. Dort habe er bereits mit dem Klarinettenisten Selim Sesler zusammengearbeitet und hieraus sei das Projekt zu einem gemeinsamen Film über die Klänge Istanbuls entstanden³⁸. Es handle sich also nicht um einen „Schachzug, um den Erwartungsdruck zu mildern“, sondern die Dokumentation sei vielmehr „eine Art Ergänzung“ zum Vorgänger³⁹, ein „dokumentarischer Appendix zu GEGEN DIE WAND“ – aber eben auch „der Film zum Verschnaufen“⁴⁰.

In der Tat fungiert Alexander Hacke als eine Mischung aus erforschendem Erzähler und „Detektiv“⁴¹, der auf seiner von Beyoğlu ausgehenden Entdeckungstour durch Istanbul die reiche Musikszene der Stadt auslotet und mit seinem mobilen Tonstudio aufzeichnet; eine Mediatorenrolle übernimmt dabei Selim Sesler, mit dem Akin und Hacke bereits in GEGEN DIE WAND kooperiert hatten. Sesler ist denn auch der einzige, mit dem der ansonsten streng auf Istanbul konzentrierte Hacke die Stadt verlässt. Er nimmt ihn auf eine Kneipensession ins von den Roma und ihrer Musik geprägten Kesan mit. Den insgesamt fünfzehn unterschiedlich ausführlich porträtierten Musikerinnen und Musikern wird im Film die Wahl

³⁶ Akin: Wir haben vergessen zurückzukehren, 00:19:20.

³⁷ Fatih Akin: *Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2011, S. 165.

³⁸ Daniel Bax: ‚Ich bin ein Freak, ein Chaot‘. In CROSSING THE BRIDGE, seinem neuen Film, stellt Fatih Akin die Musik Istanbuls vor, in: *die tageszeitung*, 9. Juni 2005, S. 15; Rainer Gansera: CROSSING THE BRIDGE – THE SOUND OF ISTANBUL, in: *epd-Film* 6/2005, S. 45.

³⁹ Bax: ‚Ich bin ein Freak‘, S. 15.

⁴⁰ Akin: *Im Clinch*, S. 165.

⁴¹ Bax: ‚Ich bin ein Freak‘, S. 15.

gelassen, wo sie sich der Kamera stellen wollen. Die Oriental Dub-Band Baba Zula entscheidet sich für ein Boot auf dem Bosphorus, die kurdische Sängerin Aynur Doğan aufgrund der Akustik für einen traditionellen Hamam. Die Musikstile sind höchst unterschiedlich, reichen vom Rap zu Arabesk, Klageliedern, Pop und Rock. Die Besonderheit des Films liegt darin, dass Hacke stets auch nach den Einflüssen fragt, die für seine Gesprächspartnerinnen und -partner wichtig waren und so auch zu Musikerinnen und Musikern vordringt, die zwar nicht mehr für die Musik des heutigen Istanbuls stehen, sie aber maßgeblich geprägt haben – und ihre Einflüsse ihrerseits zum Teil weit jenseits von Istanbul gefunden haben. Wie eklektizistisch hier die Vorlieben und Einflüsse verlaufen, zeigt sich etwa in dem Moment, in dem der Rapper Ceza seine Verehrung für die Pop-Diva Sezen Aksu gesteht, die im Film ebenso einen Auftritt hat wie der Filmstar der 1970er und 80er Jahre und Exponent der Arabesk-Musik, Orhan Gencebay, oder der frühe Vertreter des türkischen Rock, Erkin Koray.

Zur Finanzierung des neuen Projekts habe sich, so betont Akin, der Erfolg von GEGEN DIE WAND nicht nur bei der Berlinale, sondern auch beim deutschen und Europäischen Filmpreis als günstig erwiesen. Zugleich stand Akins Produktionsfirma corazón international kurz vor der Pleite, es musste „so schnell wie möglich [...] ein neues Projekt folgen, was uns aus der finanziellen Misere befreite“⁴². Das Klima für Dokumentarfilme, die sonst üblicherweise als Kassengift gelten und nur selten große mediale Aufmerksamkeit erfahren, war günstig, hatten doch in den Jahren zuvor Filme wie BUENA VISTA SOCIAL CLUB von Wim Wenders (1999), Michael Moores mit dem Oscar gekrönter BOWLING FOR COLUMBINE (2002) zu den gesellschaftlichen Kontexten des Amoklaufs an der Columbine High School in Littleton am 20. April 1999 und sein mit der goldenen Palme in Cannes prämiertes FAHRENHEIT 9/11 (2004) zu den politischen Hintergründen und Folgen der Terroranschläge des 11. Septembers 2001 das Genre auch bei einem breiten Publikum populär gemacht. Dank der Preise erreichten die Filme ein großes Publikum und spielten Millionen ein, was in der Folge auch anderen Dokumentarfilmprojekten ein größeres Publikum bescherte.

CROSSING THE BRIDGE hatte seine Erstaufführung bei den Filmfestspielen in Cannes 2005, wo er außerhalb des offiziellen Wettbewerbs gezeigt wurde. Dass er sich dennoch der Aufmerksamkeit der Kritik sicher

⁴² Akin: *Im Clinch*, S. 147.

sein konnte, hing nicht nur mit Akins Berlinale-Sieg im Jahr zuvor zusammen, sondern vor allem damit, dass der Regisseur in Cannes auch als Mitglied der Jury des französischen Filmfestivals präsent war. Mit 110.610 Besucherinnen und Besuchern in Deutschland erreichte der Film für eine Dokumentation ein durchaus beachtliches Publikum, er ist damit in diesem Jahr der dritterfolgreichste deutsche Dokumentarfilm⁴³. Besonders bemerkenswert ist allerdings der Erfolg des Films in der Türkei, wo Akin sich zuvor mit GEGEN DIE WAND einen Namen gemacht hatte: „In Deutschland haben CROSSING THE BRIDGE 100.000 Menschen gesehen, in Istanbul lief er in 20 Kinos und der Soundtrack schaffte es in der Türkei unter die Top Ten“⁴⁴.

Der Film wird in der deutschen und internationalen Presse überwiegend wohlwollend aufgenommen. Vor allem die mitteleuropäischen Filmkritikerinnen und -kritiker entdecken mit ihm erstmals die musikalische Landschaft Istanbuls, von deren Vielfalt sie sich allerdings bisweilen etwas überfordert zeigen bzw. bemängeln, dass der Film keinen strukturierteren Zugriff gewählt habe⁴⁵. Akin selbst sieht allerdings gerade das nicht als Ziel des Films, vielmehr sei es seine Absicht gewesen, „das Porträt einer Stadt im Osten, gesehen mit den Augen eines Musikers aus dem Westen“ zu entwerfen⁴⁶. Bei näherer Betrachtung hat der Film im Übrigen sehr wohl eine klare Struktur, die vom auch für westliche Ohren zugänglichen Sound von Baba Zula immer weiter hinein führt in die Klänge Istanbuls, so für eine langsame Gewöhnung sorgt und gewährleistet, dass das Publikum schließlich auch zum türkischen Pop der Diva Sezen Aksu Zugang findet.

Signifikant ist darüber hinaus, dass der Film vielfach im Kontext zweier politischer Ereignisse gesehen wird: der Anschläge vom 11. September 2001

⁴³ Er rangiert damit hinter der deutsch-mongolischen Produktion DIE HÖHLE DES GELBEN HUNDES, die allerdings als „dokumentarischer Spielfilm“ (Wikipedia) firmiert und Philip Grönings Film über die Grande Chartreuse bei Grenoble, DIE GROSSE STILLE. Der erfolgreichste Dokumentarfilm des Jahres war die französische Produktion DIE REISE DER PINGUINE von Luc Jacquet, der bemerkenswerte 1.555.433 Zuschauerinnen und Zuschauer ins Kino lockte. Cf. Top 10 Dokumentarfilme 1999-2012, in: *Spitzenorganisation der Filmwirtschaft*, <http://www.spio.de/?SeiteID=376&TID=3> (zuletzt am 7.7.2021).

⁴⁴ Akin: *Im Clinch*, S. 160.

⁴⁵ Bax: ‚Ich bin ein Freak‘, S. 15; o. N.: Fatih Akin – CROSSING THE BRIDGE: THE SOUND OF ISTANBUL, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 11. August 2005, S. 42; Thomas Groß: Verknallt in Istanbul, in: *Die Zeit* 24/2005, 9. Juni; Lasse Ole Hempel: Ein einstürzender Neubau in Istanbul, in: *Frankfurter Rundschau*, 9. Juni 2005, S. 26; Norbert Raffelsiefen: Hört euch die Musik an, die dort gemacht wird. Der Film CROSSING THE BRIDGE von Fatih Akin und Alexander Hacke will den Zuschauer wegführen von vorgefassten Meinungen, in: *General-Anzeiger*, 9. Juni 2005, S. 1.

⁴⁶ Akin: *Im Clinch*, S. 154.

und dem Beginn der Beitrittsverhandlungen der Türkei mit der EU, die offiziell Anfang Oktober 2005 eingeleitet wurden⁴⁷. Es befremdet dennoch ein wenig, wenn es heißt, der Film „könnte fast ein türkisches Bewerbungsvideo für die Aufnahme in die EU sein“⁴⁸, nicht nur weil der Beitritt der Türkei seitdem in weite Ferne gerückt ist. Es scheint, als habe Akin die Stadt in einem Moment porträtiert, in dem die Liberalisierung einen Höhepunkt erreicht hatte, der Regisseur selbst spricht von „Pioniergeist“ und „Aufbruchstimmung“⁴⁹, die er habe einfangen wollen. Zwar sind die politischen Untertöne des Films eher leise, es spricht aber für sich, dass gerade Künstlerinnen und Künstler, die Minderheiten angehören, wie etwa die kurdische Sängerin Aynur und der Roma-Musiker Selim Sesler prominent in Szene gesetzt werden. Akin betont in Interviews, der Filme habe

etwas global Politisches. Er ist mein Statement zur veränderten Wahrnehmung nach den Anschlägen vom 11. September. Da ist vieles manchmal verzerrt und einseitig dargestellt worden, das finde ich nicht richtig. In meinem Job als Regisseur kann ich jetzt Informationen verbreiten und Dinge aus dieser Kultur zeigen.⁵⁰

In Bezug auf den EU-Beitritt schwankt der Regisseur offensichtlich zwischen begeisterter Emphase für den EU-Beitritt – „Turkey needs the help of Europe, we need the perspective of Europe“⁵¹, sagt er etwa der Londoner Times – und Skepsis:

Dieser Film hat mir beigebracht, dass ganz viele Leute da drüben gar nicht in die EU wollen. Wir haben hier immer das Bild, dass sie unbedingt beitreten wollen, aber das stimmt nicht. Die meisten Menschen, die ich kennen gelernt habe, sind Globalisierungsgegner, das hat mir den Kopf gewaschen.

⁴⁷ O. N.: ‚Es ist immer schwierig, Kunst zu bewerten‘. Fatih Akin hat zwei Rollen in Cannes: Er ist Jurymitglied und zeigt seinen neuen Film, in: *General-Anzeiger* (Bonn), 12. Mai 2005, S. 1; Joan Dupont: Creating a musical bridge to Europe, in: *The International Herald Tribune*, 16. Mai 2005, S. 7; Raffelsiefen: Hört euch die Musik an, S. 1; Bax: ‚Ich bin ein Freak‘, S. 15; o. N.: ‚Türkei in die EU? Ich bin zum Zweifler geworden‘. Ein Gespräch mit Fatih Akin, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 10. Juni 2005, S. 14; Arnaud Schwarz: Fatih Akin filme la musique d’Istanbul, in: *La Croix*, 20. Juli 2005, S. 16; Stephen Dalton: Germany’s own young Turk, in: *The Times (London)*, 16. Februar 2006, S. 18; Alessandra Levantesi: Cinema e cinema, in: *La Stampa*, 8. September 2006, S. 30; Akin: *Im Clinch*, S. 160.

⁴⁸ Moritz Piehler: CROSSING THE BRIDGE – THE SOUND OF ISTANBUL, in: *Filmszene*, 30. Juni 2010, <https://www.filmszene.de/filme/crossing-bridge-sound-istanbul> (zuletzt am 7.7.2021).

⁴⁹ Akin: *Im Clinch*, S. 158.

⁵⁰ O. N.: Es ist immer schwierig, S. 1.

⁵¹ Dalton: Germany’s own young Turk, S. 18.

Braucht dieses Land die EU? Eigentlich wohl nicht. Ich bin zum Zweifler geworden, aber aus ganz anderen Gründen als die Gegner hier.⁵²

Wie man an den Reaktionen der Presse sehen kann, wird sein Film ungeachtet seines eigenen Zögerns zumeist als Aussage über die EU-Fähigkeit der Türkei betrachtet, was sicher dadurch befördert wird, dass das Narrativ, das die Musikerinnen und Musiker entfalten, eines der Modernisierung ist, da es nun etwa möglich sei, auf kurdisch zu singen, ohne sich Repressionen auszusetzen. Es gibt nur wenige kritische Stimmen, wie etwa Thomas Groß aus der *Zeit*, der Akin Idealisierung vorwirft:

Hintergründe und Zusammenhänge bleiben dabei nahezu vollständig auf der Strecke. Staatspräsident Rayyip Erdogans Bestrebungen, die weltoffene Musikszene Istanbuls als Aushängeschild zu nutzen – kein Thema. Die innere Verbindung von junger Kunst und Fremdenverkehrswerbung – ein blinder Fleck.⁵³

Die deutsche und englischsprachige Sekundärliteratur zum Film befasst sich im Gegensatz zur Tagespresse kaum mit dem politischen Kontext, in dem der Film steht. Hervorgehoben wird vielmehr, wie gut er den transkulturellen Charakter der Musik-Stadt Istanbul einfinge. Der Film zeige in eindrucksvoller Weise, wie hier ganz unterschiedliche und zum Teil geradezu widersprüchliche musikalische Einflüsse aufeinandertreffen, um einen „complex polyphonic space“ zu bilden⁵⁴. Diese „soundscapes“⁵⁵ oder „sound bridges“⁵⁶ und die Art und Weise, in der hier in der „einzige[n] Stadt der Welt, die sich über zwei Kontinente erstreckt“⁵⁷ neue hybride musikalische Stile geschaffen werden, die stets in ein Netzwerk aus Beziehungen zu ihnen vorgängigen Künstlerinnen und Künstlern aus den verschiedensten geographischen und historischen Kontexten eingebunden sind, stehen im Zentrum der meisten Artikel. Hervorgehoben wird dabei vielfach die besondere Herangehensweise durch die Erzählerfunktion, die Alexander Hacke für den Film übernimmt, der als mit Istanbul bislang nicht vertrauter

⁵² O. N.: ‚Türkei in die EU?‘, S. 14.

⁵³ Groß: Verknallt in Istanbul.

⁵⁴ Gueneli: *Fatih Akin's Cinema*, S. 102.

⁵⁵ Gueneli: *Fatih Akin's Cinema*, S. 8 und passim.

⁵⁶ Deniz Göktürk: Sound Bridges: Transnational Mobility as Ironic Melodrama, in: *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, hg. v. Daniela Berghahn u. Claudia Sternberg. London: Palgrave Macmillan, 2010, 2015-234.

⁵⁷ Stefanie Klos: *Fatih Akins transkulturelle Visionen*. Marburg: Schüren, 2016, S. 64.

und des Türkischen nicht mächtiger Besucher die Stadt erkunde, der sich dort aber letztlich in der universellsten aller Sprachen zu verständigen wisse – mithilfe der Musik.

Akins Film wird allerdings nicht nur im Kontext des deutschen oder deutsch-türkischen Kinos verhandelt, vielmehr reagiert auch die türkische Filmwissenschaft auf ihn: Asuman Sumer integriert sowohl GEGEN DIE WAND als auch CROSSING THE BRIDGE in das Kapitel „New Istanbul Films“ ihres Bandes *New Turkish Cinema*⁵⁸. Auch sie merkt an, dass im Gegensatz zum Yeşilçam-Film der 1950er und 1960er Jahre, der „establish[es] its perspective as that of an insider to the city“⁵⁹, die Perspektive von Akins Film die eines Außenseiters sei, der in die Musikszene der Stadt eintaucht. Ähnlich wie die musikalischen Interludien in GEGEN DIE WAND, in denen „what appears to be an authentic element turns into pure artifice“, entwerfe CROSSING THE BRIDGE „alternative ways of thinking about belonging to a place, culture, and language“⁶⁰.

Die deutsch- und englischsprachige Kritik wird nicht müde, die Kulturen verbindenden Implikationen des Filmtitels und den Europa und Asien überspannenden Charakter der Stadt zu beschwören und zu betonen, wie gelungen sich darin auch die vermeintlich doppelte kulturelle Zugehörigkeit des Regisseurs spiegle – der allerdings immer wieder erläutert, wie schlecht er Türkisch spreche und dass auch er selbst die Stadt und ihre musikalische Szene erst habe entdecken müssen. Es ist signifikant, dass ausgerechnet Sumer aus der türkischen Perspektive den Titel des Films problematisiert, der „the most tedious of all clichés about Istanbul“ aufgreife⁶¹, und darin „the least convincing aspect of Akin’s film“ sieht⁶². In überzeugender Weise kann sie nachweisen, dass der Film damit hinter seine eigene Aussage zurückfalle: Einerseits löse er die in einer touristischen oder gar exotizistischen Perspektive nicht selten vorhandene Vorstellung von Authentizität auf und zeige, dass es auch bei den Genres, die man heute als repräsentativ für Istanbul betrachte, im Kern um „diversity and fusion“ gehe⁶³. Er stütze sich nicht auf konventionalisierte Klassifikationen und Wertungen von

⁵⁸ Asuman Sumer: *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London: Tauris, 2010, S. 141sq.

⁵⁹ Sumer: *New Turkish Cinema*, S. 141.

⁶⁰ Sumer: *New Turkish Cinema*, S. 157.

⁶¹ Sumer: *New Turkish Cinema*, S. 158.

⁶² Sumer: *New Turkish Cinema*, S. 159.

⁶³ Sumer: *New Turkish Cinema*, S. 157.

Musikstilen, sondern zeige vielmehr, dass es zwar die unterschiedlichsten Formen von Musik aus Istanbul gebe, keine davon aber für sich mehr (oder weniger) Geltung beanspruchen könne als die andere. Die binäre Rhetorik, die Orient und Okzident als konträr aufbaue, „is repeatedly deconstructed by foregrounding the mix of musical influences that make up the sound of the city“⁶⁴. Dahinter falle der Titel mit seiner Vorstellung von zwei Ufern und Kontinenten, über die es eine Brücke zu spannen gelte, weit zurück.

Ähnlich verhält es sich, so könnte man anschließen, mit Hacke als Erzählerfigur bzw. damit, wie Akın sie in Interviews beschreibt. Wenn er betont, dass es ihm um einen Zugriff von außen ging und Hacke daher an seiner Stelle die Rolle des Entdeckers übernommen habe, dann konterkariert diese dichotome Einschätzung die Rolle des Bassisten im Film selbst. Hacke bleibt als Entdecker nicht am Rande des Geschehens, die vielleicht intensivsten ‚Dialoge‘ ergeben sich da, wo er selbst mitspielt und etwa für die ausgefallene Bassistin von Baba Zula einspringt oder Sezen Aksu auf der Gitarre begleitet – hier zeigt sich zugleich, wie rasch sich in der Musik auch die vermeintlichen ‚Fremdsprachen‘ aneignen lassen und wie naiv es wäre, hier von scharf gezogenen Grenzen zwischen den Stilen auszugehen. Auch wenn Hacke am Ende des Films behauptet, er habe nur an der Oberfläche gekratzt, das Mysterium der Stadt aber nicht entschlüsselt, so hat man doch den Eindruck gewonnen, dass er sich sehr leicht in ihrer Musikszene zurechtfindet.

„Wenn ihr einen Ort besucht und verstehen wollt, welche Kultur dort herrscht, welche Tiefen und Oberflächen dort vorhanden sind, dann hört euch die Musik an, die dort gemacht wird. Ihr werdet alles über diesen Ort erfahren“, heißt es am Anfang des Films mit einem Zitat von Konfuzius. Einerseits, so kann man mit Blick auf die sehr diversen Soundscapes seiner anderen Filme feststellen, ist *CROSSING THE BRIDGE* der bisher einzige Film Akıns, bei dem der Ort der Handlung und der Score zur Übereinstimmung gebracht werden. Andererseits ist die zentrale Botschaft des Films, dass auch die vermeintlich eng mit der Stadt verbundenen Musikstile stets über sie hinaus verweisen, transkulturelle Bezüge in alle Welt herstellen und dabei weit über die topischen Verbindungen von Europa und Asien hinausreichen. Der Film, so könnte man sagen, bestätigt das Zitat Konfuzius’ nicht, sondern dekonstruiert es: In den (Un-)Tiefen Istanbuls und vermittelt durch seine

⁶⁴ Suner: *New Turkish Cinema*, S. 159.

Musik zeigt sich, dass „dort“ weit mehr als nur eine „Kultur [...] herrscht“.

MÜLL IM GARTEN EDEN (2012)

MÜLL IM GARTEN EDEN ist Fatih Akıns dritter und bis heute letzter Dokumentarfilm. Er spielt in dem kleinen, idyllisch in den Bergen gelegenen türkischen Ort Çamburnu in der Nähe von Trabzon an der Schwarzmeerküste und kreist um den Kampf der Bevölkerung gegen eine Mülldeponie, die in unmittelbarer Nähe zu ihrem Dorf in einer aufgegebenen Kupfermine errichtet wird. Die Deponie soll den Müll zweier Großstädte und fünfzig weiterer Gemeinden im Umkreis aufnehmen, insgesamt fast 600 Tonnen pro Tag, was die Anlage zu einer der größten in Europa macht. Der Bau der Deponie wird von der Politik als Umweltschutzprojekt etikettiert, soll die Anlage doch verhindern, dass der Müll, wie es bisher der Fall ist, im Meer oder am Strand entsorgt wird. Alle Bemühungen, den Bau der Deponie zu verhindern und den Betrieb derselben zu stoppen, scheitern.

MÜLL IM GARTEN EDEN setzt mit Bildern der ersten Bauarbeiten an der Deponie ein und verfolgt die Einrichtung und den Betrieb der Anlage sowie die Auswirkungen, die sie auf Menschen und Umwelt hat, über insgesamt fast fünf Jahre.⁶⁵ Alle zu Beginn von den Dorfbewohnerinnen und -bewohnern geäußerten Befürchtungen treten ein: Die Müllmassen verbreiten einen schrecklichen Gestank, der auch von dem Parfüm, das mit einer eigens dafür aufgebauten Anlage über den Müllbergen versprüht wird, nicht überdeckt werden kann. Der Wind weht den Müll in die Gärten, die Deponie lockt streunende Hunde und Krähenschwärme an, der Kot der Vögel bedroht die Teernte. Es sind aber vor allem Fehler in der Planung und im Bau der Anlage, die schwerwiegende Auswirkungen haben. Das Geotextilvlies, das den Austritt des Abwassers aus der Deponie in den Boden verhindern soll, wird fehlerhaft verlegt und ist undicht, potentiell gefährliche Flüssigkeiten gelangen ins Erdreich und drohen das Grundwasser zu verunreinigen. Auch die Entwässerung der Deponie entspricht nicht den Vorgaben, da die Kläranlage offensichtlich zu klein dimensioniert ist: Das ungefiltert aus der Anlage tretende Wasser läuft als schwarze, schaumige Brühe in den Dorfbach und schließlich ins Meer. Schwere Regenfälle, die in der Region typisch sind, bei der Auswahl des Standortes aber offensichtlich nicht ausreichend

⁶⁵ Ein genauer Überblick über die bis in die Mitte der 1990er Jahre zurückgehenden Planungen zur Einrichtung der Deponie findet sich auf der Homepage der Produktionsfirma unter folgendem Link: <http://muell.pandorafilm.de/chronologie.html>. Zuletzt abgerufen am 8. Juli 2021.

berücksichtigt wurden, sorgen dafür, dass der Müll aus der Deponie geschwemmt wird. Immer wieder müssen große Tanklaster das Abwasser abpumpen und in die Stadt bringen, wo es über Leitungen in die Tiefsee gepumpt wird, die eigentlich durch die Deponie vor Verunreinigungen geschützt werden sollte. Arbeiten an der Sicherung und Erweiterung der Anlage führen schließlich dazu, dass das Klärbecken bricht.

Akins Film dokumentiert diese Skandalgeschichte akribisch, eingeschnitten in diese Sammlung von ‚Beweisbildern‘ sind Aufnahmen der Proteste der Dorfbevölkerung. Gezeigt wird, wie die Einwohner des Ortes mit Vertretern der Politik und der Verwaltung diskutieren, sich mit Arbeitern der Deponie streiten, Gott um Hilfe anflehen und schließlich aus Verzweiflung über das Nichteingreifen der Behörden die Zufahrtstraße zur Anlage blockieren oder drohen, alles in Brand zu setzen. Flankiert sind diese Episoden von ruhigeren, in denen die älteren Einwohner bei der Arbeit auf dem Teefeld oder der Gartenarbeit bzw. der Reinigung der Gärten von herumfliegendem Müll gezeigt werden. In anderen Passagen des Films erzählen die Porträtierten von der Verbundenheit mit ihrer Heimat und ihrer Angst davor, dass die Idylle durch die Deponie zerstört wird; diese Szenen korrespondieren mit den Aussagen junger Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner, die in ihren Gesprächen vor der Kamera Çamburnu als zerstörtes Paradies beschreiben und erklären, dass sie auch aufgrund der Deponie das Dorf verlassen, um nach Ankara oder Istanbul zu ziehen. Ein Erzählstrang der Dokumentation ist Hüseyin Alioğlu gewidmet, dem Bürgermeister des Dorfes. Obwohl auch er Mitglied der Regierungspartei AKP ist, kämpft er mit allen Mitteln gegen die Anlage. Alioğlu lädt Vertreter der Politik – unter anderem den Umweltminister der Türkei – ein, um sie mit den Zuständen vor Ort zu konfrontieren und geht sogar mit juristischen Mitteln gegen die Deponie vor, nur um im Gegenzug selbst wegen ‚Verhinderung von Staatsinteressen‘ verklagt zu werden. Erfolgreich sind die Bemühungen der Einwohner Çamburnus nicht, MÜLL IM GARTEN EDEN bietet seinen Zuschauerinnen und Zuschauern kein Happy End. Allerdings geben die Protestierenden ihren Kampf auch nicht auf. Die Schlussbilder des Films zeigen den Inhaber des Fotoladens in Çamburnu, der sich mit seiner Kamera auf den Weg macht, um das Geschehen in und um die Deponie zu filmen.

MÜLL IM GARTEN EDEN entstand aus einem Spielfilmprojekt. Als Fatih Akın 2005 nach einem Drehort für die Schlusseinstellung von AUF DER

ANDEREN SEITE (2007) suchte, reiste er mit seinem Vater Enver Akin und seinem Freund und Mentor Andreas Thiel an die Schwarzmeerküste, um mit Çamburnu den Geburtsort seiner Großeltern kennenzulernen.⁶⁶ Geweckt worden war das Interesse an der Heimat seiner Vorfahren durch die Lebensgeschichte eines anderen Künstlers. Akin hatte Martins Scorseses Dylan-Dokumentation NO DIRECTION HOME (2005) gesehen und Dylans Autobiographie *Chronicles* (2004) gelesen. Dort erfuhr er, dass die Vorfahren des Künstlers und späteren Nobelpreisträgers für Literatur ebenfalls aus der Region um Trabzon stammten. Akin beschloss, die Gegend zu besuchen.⁶⁷ In einem Interview erklärt der Filmemacher zu seinen Eindrücken: „Die Schönheit dieser Gegend hat mich umgehauen. Es war Sommer, es war sehr feucht und heiß, und alles war grün. [...] Ich sagte immer nur: ‚Das ist ja das Paradies hier!‘“⁶⁸

Umso schockierter zeigte sich der Regisseur, als er von den Plänen zum Deponiebau erfuhr, die diesen „ewig grünen Garten“⁶⁹ zu zerstören drohten. Akin beschloss, selbst aktiv zu werden, sich zu engagieren – und zwar als Filmemacher. Zusammen mit seinem Kameramann Hervé Dieu begann Akin 2007, als er die Schlusseinstellungen zu AUF DER ANDEREN SEITE filmte, mit Dreharbeiten im Ort sowie auf dem Gelände der Deponie. Getragen war das Engagement von der Hoffnung, dass die mediale Aufmerksamkeit, die der Einsatz des Filmemachers, der spätestens seit er 2004 mit GEGEN DIE WAND eine Reihe der wichtigsten internationalen Filmpreise gewonnen hatte, auch in der Türkei über große Prominenz verfügte, zum Stopp der Bauarbeiten führen würde. Dieser Plan ging nicht auf, die türkische Politik zeigte sich selbst dann unbeeindruckt, als Akin die deutsche Grünen-Politikerin Claudia Roth an die Schwarzmeerküste einlud, um sich ein Bild von der Lage zu machen und gegen die Fortführung der Bauarbeiten zu protestieren. Als die Einrichtung der Deponie fortgesetzt wurde, gab der Regisseur die Dreharbeiten nicht auf, sondern beschloss, den Film zu einem Langzeitprojekt auszubauen: „Wir haben gedreht und gedreht, und die

⁶⁶ Die Geschichte der Großeltern ist auch schon Thema in WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN. Als der Regisseur seine Verwandten in der Türkei besucht, erzählen diese ihm, dass die Großeltern ihren Heimatort verlassen mussten, da deren Eltern gegen eine Verbindung des Paares waren.

⁶⁷ Vgl. zu diesem Zusammenhang den Beitrag von Özkan Ezli zu AUF DER ANDEREN SEITE in diesem Band.

⁶⁸ Interview mit Fatih Akin, abrufbar unter: <http://muell.pandorafilm.de/interview.html>. Zuletzt abgerufen am 7. Juli 2021.

⁶⁹ Akin: *Im Clinch*, S. 232.

Mülldeponie wurde einfach weitergebaut, also musste auch ich weitermachen. Das war das eigentlich Gefährliche an dem Projekt: Ich wusste gar nicht, wohin es führen würde.⁷⁰ Mehr als fünf Jahre lang, von April 2007 bis Februar 2012, sammelte Akin Material, das er schließlich zu einem Dokumentarfilm zusammenstellte. Premiere feierte MÜLL IM GARTEN EDEN auf den Internationalen Filmfestspielen in Cannes am 18. Mai 2012, dort war die Dokumentation als einziger deutscher Beitrag im Wettbewerb vertreten. Als Akin seine Regiearbeit im Sommer 2012 in der Türkei einem ausgewählten Publikum aus Fans und Politikern zeigt, verließ die Hälfte der Zuschauerinnen und Zuschauer das Kino noch während der Vorführung.⁷¹

Der Filmstart in den deutschen Kinos am 6. Dezember 2012 erhielt große mediale Aufmerksamkeit, die Dokumentation wurde breit besprochen. Im deutschsprachigen Feuilleton wurde MÜLL IM GARTEN EDEN allerdings eher zurückhaltend bis kritisch aufgenommen.⁷² Verena Lueken etwa bezeichnet den Film in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* als „brave Dokumentation“, die „nach Fernsehen“⁷³ aussehe. In der *Süddeutschen Zeitung* erklärt Rainer Gansera, der Film errege „Bewunderung für den Einsatz Fatih Akins“ und enttäusche „durch eine im Impressionistischen verbleibende Erzählform“⁷⁴. Und weiter:

Es teilen sich Stimmungen mit, es fehlen analytische Aufschlüsse und die Beantwortung wichtiger Fragen: Welche Parteien und Interessen stehen hinter den Deponie-Betreibern? Welche Fraktionen gibt es in der Bevölkerung? Warum werden niemals alternative Konzepte der Müllentsorgung diskutiert?⁷⁵

Variiert wird dieser Kritikpunkt auch in anderen Besprechungen des Films. Silvia Hallensleben bemängelt beispielsweise im *Tagesspiegel* die fehlende „dialektische[...] Bewegung“⁷⁶ der Dokumentation, Cigdem Akyol und Ingo Arend kritisieren in der *taz*, dass Akins Film keine „Einordnung in den

⁷⁰ Ebd., S. 233.

⁷¹ Vgl. Sabine Wilke: The Poetics of Waste and Wastefulness. Fatih Akins Films [!] GARBAGE IN THE GARDEN OF EDEN, in: *Literatur für Leser* 37/2 (2014), S. 129-140, hier S. 131.

⁷² ####Redaktion#### Bitte hier alle Rezensionen aufführen, die im Dossier zu finden sind.

⁷³ Verena Lueken: Stinkt zum Himmel. Fatih Akin stellt in Cannes seinen neuen Dokumentarfilm „Müll im Garten Eden“ vor, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 20. Mai 2012, S. 24.

⁷⁴ Rainer Gansera: Wenn Bilder stinken könnten, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 8. Dezember 2012. Online abrufbar unter:

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Silvia Hallensleben: Auf der Kippe. Faith Akins türkische Doku „Müll im Garten Eden“, in: *Der Tagesspiegel* vom 6. Dezember 2012, S. 27.

gesamtgesellschaftlichen und den politischen Kontext“⁷⁷ biete. Insgesamt, so ließe sich der Tenor der Rezensionen zusammenfassen, ist der Respekt für Akıns Anliegen und sein Engagement groß, während die dramaturgischen und filmischen Mittel, mit denen der Regisseur dieses Anliegen verfolgt, eher auf Kritik stoßen.

Tatsächlich ist es auffallend, dass MÜLL IM GARTEN EDEN auf den Versuch einer größeren Kontextualisierung verzichtet, die Position der Befürworter der Deponie nur an wenigen Stellen des Filmes zum Thema macht und sich stattdessen emphatisch und bedingungslos auf die Seite der Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner stellt. Statt auf Fragen der Umweltpolitik und des Naturschutzes in der türkischen Politik im Allgemeinen oder den Umgang mit Müll im Speziellen einzugehen, statt die Nachteile von Deponien gegenüber anderen Formen der Müllentsorgung zu erörtern, konzentriert sich der Film auf die Verzweiflung der Einwohner von Çamburnu. Er rückt deren Leiden unter dem Gestank, deren Sorgen und Verzweiflung sowie ihren leidenschaftlichen Kampf gegen die Deponie in das Zentrum der Dokumentation. Für diese dramaturgische Anlage der Dokumentation mag es unterschiedliche Gründe geben: Erstens variiert Akıns Film mit dem Fokus auf den Kampf der ‚kleinen Leute‘ gegen die ‚große Politik‘ beziehungsweise mit dem Protest ‚der da unten‘ gegen ‚die da oben‘ ein David-gegen-Goliath-Prinzip, dessen Wirksamkeit beim Publikum – gerade auch im Hinblick auf soziale und ökologische Themen – das US-amerikanische Kino immer wieder unter Beweis gestellt hat, etwa, um nur wenige Beispiele zu nennen, denen zahlreiche weitere an die Seite gestellt werden könnten, mit Spielfilmen wie Martin Ritts NORMA RAE (1979) oder Steven Soderberghs ERIN BROCKOVICH (2000) sowie Dokumentationen wie Michael Moores ROGER & ME (1989). In der Filmkritik zu MÜLL IM GARTEN EDEN wurde, auch dieser Verweis bestärkt eine solche Lesart, Çamburnu mit dem namenlosen ‚kleinen gallischen Dorf‘ verglichen, das sich in René Goscinny und Albert Uderzos *Asterix*-Comicserie gegen die römische Übermacht zur Wehr setzt.⁷⁸ Zweitens mag die Entscheidung, auf so deutliche Art für die Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner Partei zu

⁷⁷ Cigdem Akyol und Ingo Arend: Der Abfall, das Dorf und die Kraft, in: *taz* vom 4. Dezember 2012, S. 13.

⁷⁸ Jörg Schöning: Der parfümierte Alptraum. Akin-Doku „Der [!] Müll im Garten Eden“, in: *Spiegel online* vom 5.12.2012, online abrufbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/fatih-akin-doku-muell-im-garten-eden-zeigt-umweltskandal-in-tuerkei-a-870594.html>. Zuletzt abgerufen am 12. Juli 2021.

ergreifen, auch damit zu tun haben, dass der Regisseur sich durch seine Familiengeschichte als ‚einer von ihnen‘ versteht. Insofern ist es nur konsequent, dass Akın die andere Seite als den ‚Gegner‘ versteht – und diese Gegnerschaft zu Politik, Verwaltung und Abfallwirtschaft auch filmisch umsetzt: MÜLL IM GARTEN EDEN ist die Fortsetzung des Protests mit filmischen Mitteln.

Der ‚schöpferische Umgang mit der Realität‘ (John Grierson) dient in Akins Dokumentation einer klaren Unterscheidung in richtig und falsch. Das zeigt sich nicht zuletzt im Aufbau des Films: Die Probleme der Deponie werden schon zu Beginn vom Bürgermeister und den Dorfbewohnern vorhergesehen – die Chronologie des Erzählten markiert sie auf diese Weise als diejenigen, deren Blick auf das Geschehen der realistische, deren Perspektive die richtige ist. Und auch die Verteilung der (Rede-)Zeit, die die Gegner und die Befürworter der Deponie im Film erhalten, ist auffällig unausgeglichen. Die Bewohnerinnen und Bewohner des Dorfes und ihr Bürgermeister kommen oft zu Wort, sie werden teilweise auch, indem sie von ihrer Familie, ihren Eltern, der Geschichte des Ortes oder ihres Hauses erzählen, mit einer *backstory* versehen. Die Zuschauerinnen und Zuschauer von MÜLL IM GARTEN EDEN werden auf diese Weise eingeladen, sich mit ihnen zu identifizieren, das Mitgefühl ist in der Dokumentation klar verteilt. Im Gegensatz dazu erhält die Seite der Deponie-Befürworter fast keinen Raum im Film. So hat beispielsweise der Ingenieur, der für die Planung der Deponie zuständig ist, nur wenig Redezeit. Die Vertreter der Politik wiederum werden vor allem bei der Einfahrt mit ihren Limousinen gezeigt, ihre Bodyguards drücken die Protestierenden mit abfälligen Bemerkungen zur Seite. Verständnis für die Probleme der Menschen vor Ort haben sie nicht, im Gegensatz zum Bürgermeister des Ortes verfügen sie über keinerlei Volksnähe. In Szene gesetzt ist das Stereotyp des ‚abgehobenen Politikers‘: Konfrontiert mit den Mängeln der Deponie, dem Gestank und der Vermüllung der Umwelt und der Verseuchung des Grundwassers, weichen sie auf Floskeln aus. In einer eindrücklichen Szene merkt der Umweltminister, konfrontiert mit den Verhältnissen auf der Deponie, an, dass doch alles besser sei, als den Müll ins Meer zu werfen. Vertreter der Umweltbehörde wiederum, die die Deponie kontrollieren sollen, wirken wenig informiert und größtenteils sprachlos, Mitarbeiter der Anlage, die in Anbetracht der schweren Regenfälle von einem nicht vorhersehbaren Naturereignis

sprechen, während die lokale Bevölkerung darauf verweist, dass Regenfälle in dieser Gegend gerade nichts Ungewöhnliches seien, erscheinen naiv.

Diese Erzählstrategie lässt sich bis in einzelne Szenen beziehungsweise in einzelne Schnitte verfolgen: So wird der Bau einer Mauer an der Unterseite der Deponie vom verantwortlichen Ingenieur als sinnvolle Maßnahme beschrieben, um die Anlage zu sichern und endgültig alle Probleme zu beseitigen. Die nächste Szene zeigt das gebrochene Klärbecken. Über die Ursache des Bruchs wird spekuliert, nahegelegt wird aber ein Zusammenhang mit den Bauarbeiten der Stützmauer. Die dabei entstehenden Erschütterungen könnten zum Einsturz der Beckenwand geführt haben. Die als Verbesserung angekündigten Sicherungsarbeiten führen also nicht zu einer Lösung des Problems, sondern geradewegs in die Katastrophe.

Neben der Lesart als politischer Film lässt sich MÜLL IM GARTEN EDEN *auch* als ein autobiographisches Projekt perspektivieren. Dass der Film immer wieder Gespräche zeigt, in denen die Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner von ihrer Identifikation und ihrer engen Verbundenheit mit ihrer Heimat sprechen, von der Verpflichtung, die die Arbeit der Vorfahren an den Häusern und Feldern für die folgenden Generationen bedeutet, kann als implizite Verhandlung der Agenda verstanden werden, die den Film selbst trägt und den Regisseur antreibt. Auch Akın fühlt sich dem Dorf aufgrund seiner familiären Wurzeln in der Region verpflichtet, er widmet den Film seinem Vater, dessen Eltern, wie im Abspann zu lesen ist, aus dem kleinen Dorf an der Schwarzmeerküste kamen.

Mit MÜLL IM GARTEN EDEN dreht Fatih Akın also eine Liebeserklärung an die Heimat seiner Vorfahren. Gleichzeitig aber schreibt sich der Regisseur auch in eine Linie künstlerischer ‚Vorfahren‘ ein: Im Abspann des Films dankt Akın den Einwohnern Çamburnus, seinem Team sowie – besonders hervorgehoben – Bob Dylan, Martin Scorsese und der Produzentin Emma Tillinger. Thematisiert ist damit am Ende des Films der Anfang des Projektes, nämlich der Impuls für die Reise an die Schwarzmeerküste durch die Lektüre der Autobiographie Bob Dylans und die Dylan-Dokumentation Scorseses. Scorsese wiederum steht als Orientierungspunkt auch am Anfang von Akıns Karriere als Regisseur, bereits sein Debütfilm KURZ UND SCHMERZLOS ist als Hommage an den amerikanischen Autorenfilmer zu sehen.⁷⁹ An die deutsche

⁷⁹ Aufgearbeitet findet sich dieser Zusammenhang im Beitrag zu KURZ UND SCHMERZLOS von Cornelia Ruhe in diesem Band.

Filmgeschichte im Speziellen schließt Akins Film implizit durch sein Thema an, ist die drohende Zerstörung eines Naturparadieses doch auch der Gegenstand der mit Abstand erfolgreichsten Dokumentation des deutschen Kinos: SERENGETI DARF NICHT STERBEN (1959).⁸⁰

Naheliegender als dieser filmhistorisch tiefe Vergleich ist allerdings die Einordnung von MÜLL IM GARTEN EDEN in den Kontext der Popularität von politischen Dokumentationen seit der Jahrtausendwende. Neben den bereits erwähnten Regiearbeiten Michael Moores wie BOWLING FOR COLUMBINE (2002) oder FAHRENHEIT 9/11 (2004) ist hierbei im Bereich der *environmental documentary* etwa Davis Guggenheims mit Al Gore überaus prominent ‚besetzte‘ Dokumentation AN INCONVENIENT TRUTH (2006) zu nennen, die sich, ebenfalls mit dem Oscar preisgekrönt, den Folgen der Klimaerwärmung widmet.⁸¹ Auffallend ist, dass Akin im Gegensatz zu Michael Moore und Al Gore *nicht* selbst in seinem Film auftritt und auch nicht als Erzähler aus dem Off agiert, obwohl die Dreharbeiten ursprünglich von der Idee geleitet waren, durch die Prominenz der eigenen Person dem Kampf der Einwohner von Çamburnu eine Öffentlichkeit zu verschaffen.⁸² Im Gegensatz zu Moore und Gore, die in ihren Filmen das Gezeigte kommentieren und erläutern, zum Teil auch, wie im Falle von AN INCONVENIENT TRUTH, das Engagement für die Sache des Klimaschutzes auf die eigene Biographie beziehungsweise auf persönliche Erfahrungen zurückführen,⁸³ kommt MÜLL IM GARTEN EDEN vollkommen ohne eine vermittelnde Instanz aus. Und während sowohl Moore als auch Gore in ihren Filmen großen Wert auf die Vermittlung der Evidenz von wissenschaftlichen Erkenntnissen und die Rekonstruktion politischer Kontexte legen, bleibt dies in Akin Film aus. Eine Einordnung in den nationalen oder globalen Kontext der Umweltverschmutzung wird nicht vollzogen, auch Untersuchungen, die

⁸⁰ Eine Parallele zwischen beiden Filmen bildet der Tod der ‚Protagonisten‘: Michael Grzimek stürzte kurz vor Abschluss der Dreharbeiten mit dem Flugzeug ab, Nezihan Haşlaman, die den Protest gegen die Deponie trug, starb noch während der Dreharbeiten an einem Herzinfarkt. In beiden Fällen wird der Film nicht nur zu einem Zeugnis des Engagements der Verstorbenen, sondern auch zu deren Vermächtnis.

⁸¹ Vgl. für einen Überblick über das Genre: John A. Duvall: *The Environmental Documentary. Cinema Activism in the Twenty-First Century*, New York u.a. 2017.

⁸² In dieser Hinsicht unterscheidet sich MÜLL IM GARTEN EDEN auch von den anderen Dokumentationen des Regisseurs, in denen Akin entweder selbst auftritt (WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN) oder aber mit Alexander Hacke einen ‚Stellvertreter‘ vor die Kamera stellt. (CROSSING THE BRIDGE – THE SOUND OF ISTANBUL).

⁸³ Vgl. Dominik Schreiber: Arbeit – Leben – Umwelt. Autobiographische Inszenierungen Al Gores im Dokumentarfilm AN INCONVENIENT TRUTH, in: *Opus und labor. Arbeit in autobiographischen und biographischen Erzählungen*, hg. von Iuditha Balint u.a. Essen 2018, S. 213-230.

die Behauptungen der Dorfbewohnerinnen und -bewohner auf der einen und der Deponiebetreiber bzw. der Politiker auf der anderen Seite bestätigen oder entkräften, gibt es nicht. So ist die Verseuchung des Grundwassers durch die Deponie sehr wahrscheinlich, Beweise dafür (beispielsweise in Form von Laboruntersuchungen des Wassers) werden im Film nicht erbracht.⁸⁴ Auch Alternativen zum Deponiebau in Çamburnu (etwa andere, besser geeignete Standorte für die Anlage oder der Bau einer Müllverbrennungsanlage) werden in MÜLL IM GARTEN EDEN nicht aufgezeigt, Überlegungen zur Vermeidung von Müll nicht angestellt.⁸⁵

Statt auf wissenschaftliche Daten, umweltpolitische Kontextualisierungen oder gesamtgesellschaftliche Perspektiven vertraut Akins Dokumentation ganz auf die Macht der Bilder, mithin auf den Film als ein Medium der Immersion. In seiner Besprechung der Dokumentation für den *Spiegel* bezeichnet Jörg Schöning Fatih Akin als den „größte[n] Melodramatiker, den das zeitgenössische Kino in Deutschland besitzt“.⁸⁶ Das zeige der Regisseur auch in seiner Dokumentation:

Strahlend grün leuchtet die Leinwand in den Anfangsminuten, wenn der Film die Teeplantagen zeigt und die Kamera immer tiefer in sie eintaucht. ‘So grün war dies Tal!’, möchte man mit John Ford rufen, der schon Anfang der vierziger Jahre in HOW GREEN WAS MY VALLEY von einem Dorf in Wales erzählte, das

⁸⁴ Auf der Homepage des Filmes heißt es allerdings im Eintrag zum Bruch des Klärbeckens: „Nachdem die Einwohner Anzeige erstatten, weisen Fachlabore eindeutig nach, dass das Müllwasser hochgiftig ist und die Felder nicht mehr für die Ernte bestellbar sind. Das zuständige Gericht erlässt den Beschluss, dass die kontaminierte Erde abgetragen wird.“ Zitiert nach: <http://muell.pandorafilm.de/chronologie.html>.

⁸⁵ Dass der Bau einer Deponie zumindest in (West-)Europa aus der Zeit gefallen scheint, darauf weist Anselm Wagner hin: „Obwohl Anfang der 1990er Jahre in Deutschland rund 90 Prozent aller Abfälle in Deponien wanderten, wurde kurz darauf [...] der Deponieausstieg beschlossen: Abfälle sollten entweder recycelt oder ‚thermisch verwertet‘ (vulgo: verbrannt) werden, um wieder das vormoderne Ideal einer geschlossenen Kreislaufwirtschaft zu erreichen. Seit 2005 (in Österreich seit 2009) darf kein unbehandelter Abfall mehr deponiert werden: bis 2020 sollen Deponien endgültig der Vergangenheit angehören. Die EU will dieses Ziel bis 2026 erreicht haben. Laut EUROSTAT von 2009 betrug der Deponierungsgrad in Deutschland null Prozent, in Österreich, den Niederlanden und Schweden je ein Prozent, EU-weit aber aufgrund der fast ausschließlich vorherrschenden Deponierung in den ehemaligen Ostblockländern immer noch 38 Prozent.“ Anselm Wagner: Deponie, in: *Ortsregister – Ein Glossar zu Räumen der Gegenwart*, hg. von Nadine Marquardt und Verena Schreiber, Bielefeld 2012, S. 83-88. Leider geht Wagner nicht darauf ein, dass ein großer Teil des Mülls, der in Europa produziert wird, in andere Länder exportiert wird.

Vor dem Hintergrund, dass Akins Besuch des Dorfes und sein erstes Engagement gegen die Deponie in etwa mit dem Beginn der Beitrittsverhandlungen der Türkei mit der EU fallen, lässt sich das Filmprojekt durchaus als eines verstehen, das nicht auf die regionale oder nationale Politik der Türkei, sondern auch auf die internationale Politik bezogen ist.

⁸⁶ Jörg Schöning: Der parfümierte Alptraum. Akin-Doku „Der [!] Müll im Garten Eden“, in: *Spiegel Online* vom 05.12.2012. Online abrufbar unter:

eine Kohlemine unter Schlacke begrub. So wie dessen melancholische Familienchronik, die damals schon die Ausbeutung der Natur beklagte, zeichnet Akin Porträts jener Menschen, die dafür die Zeche zahlen, indem er das Dorfleben von Çamburnu ausmalt.⁸⁷

Tatsächlich ist MÜLL IM GARTEN EDEN einer Kontrastästhetik verpflichtet, für die der von Schöning angesprochene und auf die Tradition des Melodramas zurückgeführte Umgang mit Farben ein eindrückliches Beispiel ist. Den kräftigen Farben der Natur (dem satten Grün der Teefelder und der Bäume, dem Blau des Meeres, dem Gelb der Sonne) steht das Grau-Braun, das Schwarz der Deponie gegenüber. Gleich die erste Szene des Films etabliert diesen Gegensatz eindrücklich. In Nahaufnahme gezeigt werden einzelne Blätter einer Teepflanze, mit mehreren Schnitten wird der Fokus im Anschluss immer weiter gestellt, bis die Landschaft, über und über in grün getaucht, die gesamte Leinwand einnimmt. Diese Exposition, darauf hat Sabine Wilke im bisher einzigen Forschungsbeitrag zu MÜLL IM GARTEN EDEN verwiesen, „creates a visual space [...] that emphasizes the exotic and erotic quality of indigenous nature“⁸⁸. Als Ton ist nur das Zwitschern der Vögel zu hören, entworfen ist das Bild einer (Natur-)Idylle, die auch erhalten bleibt, als aus der Vogelperspektive ein einzelner Hof in den Blick rückt, der, seltsam aus der Zeit gefallen wirkend, sich trotzdem ganz harmonisch in die Landschaft aus Teefeldern und Bäumen einfügt. Es folgt ein Schnitt und eine Kamerafahrt nach unten, bis auf dem Boden eine zerrissene weiße Plastiktüte zu sehen ist. Aufgegriffen ist damit das Plakat des Films, das einen Baum zeigt, der statt Blättern eine Laubhaube aus Plastiktüten trägt – und damit einen Zusammenhang von Müll und biblischem Sündenfall etabliert. Angespielt ist damit aber auch – und darin liegt auf der Bildebene dann doch eine umweltpolitische Kontextualisierung der Akin’schen Dorf- und Deponiegeschichte – auf Plastik als eines der Hauptprobleme globaler Umweltverschmutzung, für die die Plastiktüte (erinnert sei an Ramin Bahranis Kurzfilm PLASTIC BAG aus dem Jahr 2009) als Symbol steht. Geweckt werden gleichzeitig Erinnerungen an jene ikonische Szene aus Sam Mendes’ Film AMERICAN BEAUTY (1999), in der der Anblick einer vom Wind herumgetriebenen Plastiktüte nicht nur zwei Liebende in einer

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Wilke: Poetics of Waste, S. 132.

ansonsten in Liebesdingen vollkommen dysfunktional wirkenden Welt zusammenbringt, sondern vom Filmenden auch als „the most beautiful thing I ever filmed“ eingeführt wird. Die am Boden liegende Plastiktüte in MÜLL IM GARTEN EDEN ist das genaue Gegenteil, steht sie doch für die Zerstörung eines Paradieses, mithin für das Hässliche in der Welt.

Was in der Exposition im Kleinen vorgeführt wird, prozessiert der Film auch in seiner Makrostruktur: Der paradiesischen, farbgeladenen Landschaft stehen die Bilder der Deponie gegenüber, die als veritabler *locus terribilis* erscheint. Wirkt schon die zu Beginn ins Bild gerückte, aufgelassene Kupfermine wie eine Versehrung der Landschaft, so stehen die in Großaufnahme gefilmten Müllmassen im scharfen Kontrast zur idyllischen Schönheit der sie umgehenden Hügel. Die zahlreichen, zum Teil auf das Ekelempfinden des Publikums zielenden Nahaufnahmen verstärken diesen Eindruck noch einmal: Neben Essensresten, Plastikmüll, Hausrat, Elektrogeräten und anderem Müll sind Tierkadaver in unterschiedlichen Stadien der Verwesung zu sehen. Die während des Zersetzungsprozesses in der Anlage entstehenden Gase führen dazu, dass das Wasser, in dem der Müll steht, brodelte. Wilke hat dafür argumentiert, in diesen Nahaufnahmen eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Müllproduktion zu sehen:

The documentary questions the causes of the problem of waste creation by holding the shots of individual pieces of garbage and arranged scenes of horrendous waste, forcing us to look at them and in a literal sense encouraging the viewer to study waste by putting it in a cinematic context set up as tropicalized Paradise.⁸⁹

Dem Garten Eden steht die menschengemachte Hölle gegenüber. Und diese Hölle greift aus: Der Müll fliegt in die Gärten der Bewohner, die statt Früchten Plastiktüten aus ihren Bäumen ‚ernten‘, die schwarze Flüssigkeit, die aus der Deponie austritt, ergießt sich in den Bach und die Natur. Und gerade weil die Farbpolitik des Filmes so stringent ist, so radikal zwischen strahlender Natur und dunklem Müll trennt, entfalten die Szenen, in denen sich die Farben vermischen, so großes Irritationspotenzial.

Festzuhalten ist, dass dem *locus terribilis* der Deponie kein *locus amoenus* im engeren Sinne gegenübersteht. Das Paradies ist kein von Menschen unberührtes, sondern eine Kulturlandschaft. Der Tee-Anbau findet auf Terrassen statt, die Menschen des Ortes haben diese Landschaft über

⁸⁹ Wilke, *Poetics of Waste*, 135.

Jahrhunderte angelegt und gepflegt. Die Schönheit der Gegend ist also auf den harmonischen Umgang des Menschen mit der Natur zurückzuführen. Der Film legt nahe, dass die Deponie diese Landschaft nicht nur durch die Verschmutzung gefährdet, sondern auch durch die Abwanderung derjenigen, die diese Landschaft pflegen. Zwar gibt es auch Szenen von Festen, die im Dorf gefeiert werden und die Menschen aller Altersgruppen versammeln, vor allem aber erscheint Çamburnu als ein Dorf der Alten. Der Film setzt in Szene, was demographische Daten bestätigen: Seit den 2000er Jahren hat der Ort fast die Hälfte seiner Einwohner verloren. Inwiefern das auf eine allgemeine Landflucht zu beziehen ist, wird im Film nicht thematisiert, stattdessen werden einzelne Lebensgeschichten als exemplarische Fälle präsentiert: Azize und Furkan Seyrekbasan, die als Vertreter der jungen Generation zu Wort kommen, setzen ihren Wunsch, das Dorf zu verlassen, explizit mit der Deponie in Verbindung. Wenn Azize von ihrer Familie zum Bus gebracht wird, um in die Stadt zu fahren, ist das als eine programmatische Szene zu verstehen: Während die Alten bleiben, gehen die Jungen. Die Deponie nimmt dem Dorf seine Zukunft.

In dieses Schicksal ergeben möchten sich die Einwohnerinnen und Einwohner von Çamburnu nicht. Dabei kommt den Frauen des Ortes eine besondere Rolle zu. Sie leisten die Arbeit auf den Feldern und sie tragen auch den Protest, allen voran Nezihan Haşlaman, eine Teebäuerin, die sich den Politikern mutig gegenüberstellt. Im Abspann erfährt man, dass Haşlaman während der Dreharbeiten 2011 an einem Herzinfarkt verstorben ist. Durch ihre unbedingte, bis zum Tod gehende Leidenschaft erscheint sie als Post- und Präfiguration der starken Frauen im restlichen Werk Akıns: Rosa in SOLINO, Sibel in GEGEN DIE WAND, Katja Serklicis in AUS DEM NICHTS. Haşlaman Töchter Sabahat und Suna haben die Teeplantage geerbt, Sabahat führt das Erbe ihrer Mutter fort, sie erklärt es im Film zu ihrer Verpflichtung, das Werk der Eltern zu erhalten, das Dorf zu schützen, den Protest fortzuführen und die eigenen Wurzeln nicht zu vergessen. Akın, der auf der Suche nach den Wurzeln seiner Familie nach Çamburnu kam, hat ganz offensichtlich ein besonderes Interesse an Familiengeschichten, die Dokumentation spiegelt auf diese Weise, was den Filmemacher selbst in die Region brachte.

MÜLL IM GARTEN EDEN porträtiert unterschiedliche Generationen, er zeigt Familien nicht als Traumatisierungsmaschinen, sondern als

Institutionen der Sorge um- und füreinander. Dazu lässt der Regisseur die Dorfbewohner ausführlich zu Wort kommen – und er übergibt ihnen schließlich sogar die Kameraführung. Da Akın selbst nicht regelmäßig vor Ort sein konnte, um die Probleme mit der Deponie zu dokumentieren, bildete er den Fotografen und Dorfchronisten Bünyamin Seyrekbasan an der Digitalkamera aus. Diese Konstellation, in der der mit dem Film erfahrene Akın den Dorffotografen mit einer Kamera ausstattet und den Umgang mit derselben erklärt, erinnert auf stupende Weise an den Film SOLINO, in der der Fotoladenbesitzer Herr Klasen bei Gigi die Begeisterung für den Umgang mit der Kamera weckt und damit die Grundlagen für seinen Wunsch legt, einen Film zu drehen. Wie Gigi schließlich zum Regisseur wird, so ist auch Seyrekbasan als ‚Filmemacher‘ erfolgreich: Fast siebzig Prozent des Materials zu MÜLL IM GARTEN EDEN stammt von ihm, sein Engagement ermöglichte es überhaupt erst, den Kampf der Dorfbewohnerinnen und Dorfbewohner umfassend über Jahre zu dokumentieren. Der besondere Status Seyrekbasans zeigt sich auch daran, dass ihm die Schlusseinstellungen des Films gehören. Sie zeigen den Dorffotografen am Küchentisch mit seiner Tochter. Während diese ein Bild malt, bereitet Seyrekbasan die Kamera für den Einsatz an der Deponie vor. Die letzte Szene zeigt den Chronisten auf der Straße, er macht sich mit der Kamera auf den Weg. Der Kampf ist aussichtslos, weitergeführt wird er trotzdem – *auch* mit der Kamera. Lesen lassen sich diese letzten Bilder des Films als selbstreflexive Pointe. Was bleibt, so ließe sich in Anlehnung an Hölderlins *Andenken* formulieren, das stiften die Filmemacher.

Literaturverzeichnis

- Benguigui, Yamina: MÉMOIRES D’IMMIGRÉS. L’HÉRITAGE MAGHÉBIN. F: Canal + 1997.
- Samir: BABYLON 2. CH: Dschoint Venture Productions 1993.
- Scorsese, Martin: ITALIANAMERICAN. USA: 1974.
- O. N.: Da bin ich zu Haus – schneller Vorlauf, in: *die tageszeitung* 15. April 2002, S. 17.
- O. N.: Drei Welten: Filme über Gastarbeiter im Kreuzbergmuseum, in: *Berliner Zeitung* 13. Oktober 2005, o. S.
- O. N.: Türken in Deutschland. Einmal anders gesehen, in: *Neue Zürcher Zeitung* 1. Dezember 2001, S. 71.
- O. N.: Film – Cinema, in: Time Out 21. Januar 2004, S. 92sq.
- Akın, Fatih: *Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2011.

- Bax, Daniel: ‚Ich bin ein Freak, ein Chaot‘. In *CROSSING THE BRIDGE*, seinem neuen Film, stellt Fatih Akin die Musik Istanbuls vor, in: *die tageszeitung*, 9. Juni 2005, S. 15.
- Brunow, Dagmar: Film als kulturelles Erbe der Arbeitsmigration: Fatih Akins *WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN*, in: *50 Jahre türkische Arbeitsmigration in Deutschland*, hg. V. Seyda Ozil, Michael Hofmann u. Yasemin Dayioğlu-Yücel, Göttingen, V&R Unipress, 2011, S. 183-204.
- Fenner, Angelica: Roots and Routes of the Diasporic Documentarian: A Psychogeography of Fatih Akin's *WE FORGOT TO GO BACK*, in: *Turkish German Cinema in the New Millennium. Sites, Sounds, and Screens*, hg. v. Sabine Hake, New York, Berghahn Books, 2012, S. 59-71.
- Gansera, Rainer: *CROSSING THE BRIDGE – THE SOUND OF ISTANBUL*, in: *epd-Film* 6/2005, S. 45.
- Göktürk, Deniz: Sound Bridges: Transnational Mobility as Ironic Melodrama, in: *European Cinema in Motion. Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, hg. v. Daniela Berghahn u. Claudia Sternberg. London: Palgrave Macmillan, 2010, 2015-234.
- Gueneli, Berna: *Fatih Akin's Cinema and the New Sound of Europe*. Bloomington, Indiana: Indiana UP 2019.
- Kandinskaja, Natalia: Bilder von Migranten in Fatih Akins Filmen *WIR HABEN VERGESSEN ZURÜCKZUKEHREN* und *GEGEN DIE WAND: Zur Auflösung nationaler Zuschreibungen mittels filmischer Erzählstrategien*, in: *Wahl und Wagnis Migration. Beiträge des Promotionskollegs Ost-West*, hg. v. Silke Flegel, Berlin/Münster, Lit Verlag, 2007, S. 193-209
- Klos, Stefanie: *Fatih Akins transkulturelle Visionen*. Marburg: Schüren, 2016
- Rauh, Inge: Die Kamera in den eigenen vier Wänden: Fünf Regisseure beteiligten sich an der TV-Reihe *Denk ich an Deutschland*, die bei den Hofer Filmtagen Premiere hat, in: *Nürnberger Nachrichten* 24. Oktober 2001, S. 21.
- Stiglegger, Marcus: Genrediskurs. Zur Aktualität des Genrebegriffs in der Filmwissenschaft, in: *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, hg. v. M. Stiglegger, Hamburg, Springer 2020, S. 3-16.
- Strobel, Ricarda: Grenzgänge. Die Filme von Fatih Akin, in: *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven*, hg. v. Ricarda Strobel u. Andreas Jahn-Sudmann. München: Wilhelm Fink, 2009, 143-158.
- Suner, Asuman: *New Turkish Cinema: Belonging, Identity and Memory*. London: Tauris, 2010.