

Erschienen in Cornelia Ruhe/Thomas Wortmann (Hg.): *Die Filme Fatih Akins*. Paderborn: Brill/Fink 2022, 83-103.

---

Cornelia Ruhe

## **KURZ UND SCHMERZLOS (1998)**

### **Verneigung als Emanzipation**

You don't make up for your sins in the church. You do it in the streets. You do it at home. The rest is bullshit and you know it. (Martin Scorsese<sup>1</sup>)

#### 1. Kontext und Entstehung

Nach mehreren Kurzfilmen dreht Fatih Akın mit *KURZ UND SCHMERZLOS* sein Spielfilmdebüt. 1998 läuft der Film als deutscher Beitrag beim Locarno Film Festival, ungewöhnlich für einen Erstling tritt er direkt im Wettbewerb um den Goldenen Leoparden an. Zwar gewinnt Akın nicht den Hauptpreis, allerdings erhalten seine Darsteller als Ensemble den Preis für die beste männliche Schauspielleistung. Der Film läuft bei weiteren Festivals, Akın wird als bester Nachwuchsregisseur mit dem bayrischen Filmpreis ausgezeichnet, 2001 erhält er gemeinsam mit seinen Darstellern Mehmet Kurtuluş, Adam Bousdoukos und Aleksandar Jovanovic den Adolf-Grimme-Preis.<sup>2</sup> Auch bei den Kritikerinnen und Kritikern und beim Publikum der Programmkinos kommt der Film gut an, wird aber mit nur 80.000 Zuschauern kein kommerzieller Erfolg.<sup>3</sup>

Die Idee zum Film hat Akın noch als Schüler: „[d]ie erste Fassung von *KURZ UND SCHMERZLOS* habe ich in wenigen Tagen per Hand in der Schule geschrieben, hauptsächlich im Religionsunterricht“.<sup>4</sup> Die erste Drehbuch-

---

<sup>1</sup> Scorsese, Martin: *MEAN STREETS*. USA: Warner Bros. 1973.

<sup>2</sup> Der Film beziehungsweise seine Darsteller werden mit weiteren Preisen ausgezeichnet: Mehmet Kurtuluş gewinnt den Preis als bester Darsteller beim Thessaloniki International Film Festival, Aleksandar Jovanovic wird beim Festival Premiers Plans d'Angers ebenfalls als bester Darsteller ausgezeichnet.

<sup>3</sup> Berghahn, Daniela: „No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akın“. In: *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 4,3 (2006), 141-157, 144.

<sup>4</sup> Behrens, Volker/Töteberg, Michael (Hg.): *Fatih Akın. Im Clinch: Die Geschichte meiner Filme*.

*Kurz und schmerzlos* (1998)

fassung stellt er im November 1993 fertig und bringt sie gemeinsam mit seinem Freund Adam Bousdoukos, der später die Rolle des Costa übernehmen wird, zur Hamburger Wüste Filmproduktion. Ralph Schwingel, einer der Gründer, ruft ihn daraufhin an und wird für ihn in den kommenden Jahren zu einem wichtigen Förderer.<sup>5</sup>

Akın, der sich im darauffolgenden Jahr an der Hochschule für bildende Künste Hamburg mit dem Kurzfilm DAS ENDE bewirbt und in den Studiengang Visuelle Kommunikation aufgenommen wird, möchte bei dem Film zunächst nicht Regie führen. Erste Probeaufnahmen macht daher der Regisseur Karaman Yavuz.<sup>6</sup>

Akın hatte ursprünglich geplant, selbst die Hauptrolle des Gabriel zu übernehmen, der

immer als Alter Ego gedacht [war]. Die Figur hat viele autobiographische Verweise, das Verhältnis zu meinem Vater, die Religion, selbst der Schmuck, den Gabriel im Film trägt, ist meiner.<sup>7</sup>

Akın, der bereits erste Schauspiel-Erfahrung am Thalia-Theater gesammelt hatte, zeigt erst als Tonassistent bei den (enttäuschenden) Probeaufnahmen für KURZ UND SCHMERZLOS Interesse für die Regie, so dass der Produzent Ralph Schwingel ihm vorschlägt: „Bevor es jemand anders gegen die Wand fährt, mach du es doch selbst kaputt!“<sup>8</sup> Der angehende Regisseur nimmt sich diese wohl als Ermunterung gemeinte Aufforderung zu Herzen. Die Tatsache, dass er in diesem wie auch in den meisten seiner späteren Filme – mit Ausnahme von SOLINO (2002) – sowohl für das Drehbuch als auch für die Regie verantwortlich zeichnet (ab GEGEN DIE WAND [2004] dann auch für die Produktion), bewirken, dass Akın vielfach als Autorenfilmer bezeichnet wird und sich diese Bezeichnung inzwischen auch zu eigen gemacht hat.<sup>9</sup>

---

Hamburg: Rororo 2019 (2011), Kapitel „Wir wollten keinen auf Hochglanz gestylten Film: *Kurz und schmerzlos*“, 35-68, 35.

<sup>5</sup> Behrens/Töteberg, *Fatih Akın*, 39sq.

<sup>6</sup> Hierin ähnelt die Geschichte des Films und seines Regisseurs der eines französischen Films, den Akın auch in anderer Hinsicht als Vorbild für seinen Erstling zitiert: LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE von Mehdi Charef. Charef, dessen fast gleichnamiger Roman in Frankreich 1983 von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommen wird, verkauft die Filmrechte, und zunächst ist Constantin Costa-Gavras als Regisseur im Gespräch. Ebenso wie Mehdi Charef gelangt Akın folglich beinahe zufällig in den Regiestuhl.

<sup>7</sup> Behrens/Töteberg, *Fatih Akın*, 55.

<sup>8</sup> Behrens/Töteberg, *Fatih Akın*, 38.

<sup>9</sup> Cf. etwa Borrmann, Jennifer: „Bei Fatih ist halt Rock'n Roll. Interview mit Fatih Akın und der Filmcrew von SOUL KITCHEN“. In: *Highnoon Film-E-Zine* vom 24. Dezember 2009, [http://www.aka-](http://www.aka-2)

Bevor allerdings der Dreh begonnen werden oder auch nur Filmförderung für das Projekt beantragt werden kann, kommt es zu mehreren weiteren Drehbuchfassungen.<sup>10</sup> Beeinflusst werden sie nicht zuletzt durch die Filme, die ihm sein Förderer Schwingel zeigt, darunter ROCCO UND SEINE BRÜDER (1960)<sup>11</sup> von Luchino Visconti und MEAN STREETS (1973)<sup>12</sup> von Martin Scorsese. Dieser Regisseur, ebenso wie dieser Film, haben, wie noch zu zeigen sein wird, Akin maßgeblich beeinflusst. Als Filmstudent macht er darüber hinaus andere Entdeckungen: „New Hollywood, Jim Jarmusch. Quentin Tarantino war gerade so was von angesagt!“<sup>13</sup> Ein weiterer Film, der seltener genannt wird und dennoch deutliche Spuren in Akins Erstling hinterlassen hat, erscheint während der Arbeit an den verschiedenen Drehbuchfassungen: LA HAINE (1995)<sup>14</sup> von Mathieu Kassovitz schildert nicht nur die prekäre Lage der Jugendlichen in den französischen Vorstädten, sondern auch ihre problematische, verfälschende Darstellung in den Medien.<sup>15</sup>

Letztlich beginnen die Dreharbeiten zu KURZ UND SCHMERZLOS im Oktober 1997. Das Budget ist schmal, nur knapp eine Million D-Mark stehen für den Film zur Verfügung, der ursprünglich als Fernsehfilm für das KLEINE FERNSEHSPIEL des ZDF geplant war.

## 2. Rezeption und Forschungsstand: Zwischen Politik und Ästhetik

In den beiden Kurzfilmen, die Akin vor dem Beginn des Drehs von KURZ UND SCHMERZLOS fertigstellt, spielen im Falle von SENSIN – DU BIST ES! (1995) die intermedialen Bezüge vor allem zum amerikanischen Kino, etwa zu Martin Scorseses TAXI DRIVER (1976)<sup>16</sup> bereits eine Rolle, die dann auch für sein

---

filmclub.de/highnoon/interview-mit-fatih-akin-und-der-filmcrew-von-soul-kitchen/ (zuletzt am 27.1.2021); Heilwagen, Oliver: „Fatih Akin: Einen Supertanker durch den Bosphorus lenken“. In: *Kunst + Film* vom 22. Oktober 2014, <https://kunstundfilm.de/2014/10/the-cut-interview-akin/> (zuletzt am 27.1.2021).

<sup>10</sup> Behrens/Töteberg, *Fatih Akin*, 50.

<sup>11</sup> Visconti, Luchino: ROCCO E I SUOI FRATELLI. I/F: Titanus/Les Films Marceau 1960.

<sup>12</sup> Scorsese, Martin: MEAN STREETS. USA: Warner Bros. 1973.

<sup>13</sup> Behrens/Töteberg, *Fatih Akin*, 45.

<sup>14</sup> Kassovitz, Mathieu: LA HAINE. F: Lazenec & Associés 1995.

<sup>15</sup> Cf. Mertens, Stephan: „Fatih Akin im Interview zu SOLINO“. In: *Prisma* o. D., <https://www.prisma.de/stars/Fatih-Akin,62846> (zuletzt am 27.1.2021). Auf die Parallelen zu Kassovitz' Film weist auch Deniz Göktürk hin, ohne ihnen allerdings nachzugehen (Göktürk, Deniz: „Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema“. In: Konstantarakos, Myrto [Hg.]: *Spaces in European Cinema*. Exeter: Intellect 2000, 64-76, 72), während Berna Gueneli kurz darauf eingeht (Gueneli, Berna: *Fatih Akin's Cinema and the New Sound of Europe*. Bloomington, Indiana: Indiana UP 2019).

<sup>16</sup> Scorsese, Martin: TAXI DRIVER. USA: Columbia Pictures 1976.

*Kurz und schmerzlos* (1998)

weiteres Werk zentral sein werden. Überdies spielen SENSIN wie auch GETÜRKT (1996/97) im Milieu deutsch-türkischer Jugendlicher, dem der Regisseur auch für eine Reihe weiterer Filme treu bleiben wird. Darüber hinaus versammelt er im Verlauf dieser Projekte einige Schauspieler um sich, die zum festen Bestandteil seiner Filmfamilie werden: seinen Freund Adam Bousdoukos, der bis heute in so gut wie jedem von Akins Filmen einen mehr oder weniger großen Part hat, seinen Bruder Cem Akın, der in einer Reihe seiner Filme kleinere und größere Auftritte haben wird und Mehmet Kurtuluş, der auch in IM JULI und GEGEN DIE WAND Rollen übernimmt.<sup>17</sup> Hamburg und insbesondere Altona werden bereits in diesem ersten Film als zentrale Räume für Akins Filmschaffen etabliert. Er ist, so könnte man sagen, weniger ein deutscher als vielmehr ein Hamburger Filmemacher. Zugleich ist das Hamburg, das KURZ UND SCHMERZLOS zeigt, keines der zentralen und ikonischen Orte der Stadt, ebenso wenig wie Scorsese in MEAN STREETS oder Kassovitz in LA HAINE die Sehenswürdigkeiten von New York respektive Paris zur Schau stellen.

Der Horizont, vor dem KURZ UND SCHMERZLOS von der zeitgenössischen Presse gelesen wird, ist ein doppelter: In den thematisch orientierten Lektüren wird er als „Gastarbeiterfilm“,<sup>18</sup> als „Ethno-Film aus dem türkischen Milieu“,<sup>19</sup> „Migrantenkino“,<sup>20</sup> als Beispiel für „kulturelle Hybridität“<sup>21</sup> gesehen und, in eine Reihe gestellt mit Filmen von Rainer Werner Fassbinder, Helma Sanders-Brahms, Tevfik Başer und Hark Bohm, als Teil des „Turkish turn in contemporary German literature [and cinema]“ gesehen.<sup>22</sup> In den eher an seiner ästhetischen Gestaltung interessierten Analysen wird Akins Erstling

---

<sup>17</sup> Auch hier liegen Ähnlichkeiten zu Mathieu Kassovitz vor, sowohl in der thematischen Orientierung der Kurzfilme als auch in der eigenen Tätigkeit als Schauspieler, vor allem aber darin, wie der Regisseur sehr früh beginnt – wie im Übrigen auch ihrer beider Vorbild Martin Scorsese – eine Riege von Schauspielern um sich zu versammeln, die in seinen Filmen dann immer wieder zum Einsatz kommen.

<sup>18</sup> Zitiert in Carré, Valérie: „L'identité germano-turque à travers le cinéma allemand contemporain. L'exemple de Fatih Akin“. In: *Recherches Germaniques* 35 (2005), 155-171, 171.

<sup>19</sup> Zitiert nach Behrens/Töteberg, *Fatih Akin*, 67.

<sup>20</sup> Farzanefer, Amin: „Der Filmregisseur Fatih Akin sieht die ethnische Emanzipation der Einwandererkinder vollendet: Migrantenkino heißt jetzt Mittelmeerkino“. In: *Berliner Zeitung* 9. August 2003.

<sup>21</sup> Zitiert in Terkessidis, Mark: „Globale Kultur in Deutschland oder: Wie unterdrückte Frauen und Kriminelle die Hybridität retten“. In: *parapluie* 1999, o. S.

<sup>22</sup> Adelson, Leslie: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave Macmillan 2005.

als „Mean Streets vom Kiez“, als Spiel mit amerikanischen Vorbildern betrachtet.<sup>23</sup>

Auch die inzwischen zahlreichen Artikel wissenschaftlicher Sekundärliteratur, die zu KURZ UND SCHMERZLOS vorliegen, bewegen sich in diesem Spektrum: da geht es entweder um die „identité germano-turque“, „Minority Cinema“, „Transnational Turkish Community“, „Intercultural Encounters“, „Ethnicity“, „Transnationalism“, „globale Kultur“ beziehungsweise „Negotiating Identities“<sup>24</sup> oder aber um „American Cinema and the Construction of Masculinity“, „Die Eier von Al Pacino“, „Hollywood in Altona“ oder „Scarface in Altona“.<sup>25</sup> Werden die intermedialen Bezüge thematisiert, so ist allerdings auffällig, dass sie zwar vielfach benannt werden, aber nur in seltenen Fällen eine detaillierte Untersuchung dessen erfolgt, wie Akin sie in seinem Film nutzt und vor allem variiert.

### 3. Verortung

Die ästhetischen Bezüge zum amerikanischen Genre-Kino liegen in der Tat offen zutage, denn in einer zentralen Szene des Films, von der noch die Rede sein wird, diskutieren die drei Freunde über Brian de Palmas SCARFACE (1983),<sup>26</sup> der Abspann des Films schickt dann einen „Gruß an Martin

---

<sup>23</sup> Zitiert in Behrens/Töteberg, *Fatih Akin*, 66.

<sup>24</sup> Carré, „L'identité germano-turque“; Hamm-Ehsani, Karin: „Screening Transnational Turkish Community in Fatih Akin's KURZ UND SCHMERZLOS (SHORT SHARP SHOCK)“. In: *culture & communication* 8,2 (2005), 101-128; Karabag, Cagla: „Intercultural Encounters in Fatih Akin's Films“. In: *Ethnologia Balkanica* 13 (2009), 181-193; Leal, Joanne/Rossade, Klaus-Dieter: „Negotiating Gender, Sexuality and Ethnicity in Fatih Akin's and Thomas Arslan's Urban Spaces“. In: *German as Foreign Language* 3 (2008), 59-87; Stehle, Maria: „Transnationalism Meets Provincialism: Generations and Identifications in *Faserland*, KURZ UND SCHMERZLOS, and *Selam Berlin*“. In: Laurel Cohen-Pfister (Hg.): *Generational shifts in contemporary German Culture*. Rochester, NY: Camden House 2010, 269-286; Terkessidis, Mark: „Globale Kultur in Deutschland oder: Wie unterdrückte Frauen und Kriminelle die Hybridität retten“. In: *paraplui* 1999, o.S.; Yalcin-Heckmann, Lale: „Negotiating Identities: Media Representations of Different Generations of Turkish Migrants in Germany“. In: Deniz Kandiyoti/Ayse Saktanber (Hg.): *Fragments of Culture. The Everyday of Modern Turkey*. London/New York: I.B. Tauris 2002, 308-321.

<sup>25</sup> Gemünden, Gerd: „Hollywood in Altona: Minority Cinema and the Transnational Imagination“. In: Agnes Müller (Hg.): *German Pop Culture. How ‚American‘ is it?* Chicago: UP Michigan 2004, 180-190; Kauer, Katja: „Die Eier von Al Pacino. Der amerikanische *Tough Guy* als scheiternde Figur in der deutschen Gegenwartskultur“. In: Stefan Höppner und Jörg Kreienbrock (Hg.): *Die amerikanischen Götter: Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Popkultur*. Berlin/New York 2015, 195-208; Leal, Joanne: „American Cinema and the Construction of Masculinity in Film in the Federal Republic after 1945“. In: *German Life and Letters* 65,1 (2012), 59-72; Menzel, Barbara: „Bruce Lee in Kreuzberg und 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.

<sup>26</sup> de Palma, Brian: SCARFACE. USA: Universal Pictures 1983.

*Kurz und schmerzlos* (1998)

Scorsese“. Im Gegensatz dazu speist sich die Kontinuität zu den Filmen von Fassbinder, Başer, Sanders-Brahms und Bohm weniger aus ihm selbst heraus: Die Sekundärliteratur betont zurecht, dass mit Akın das Ende der „social worker’s perspective“<sup>27</sup> oder auch des „subnational discourse of pity“<sup>28</sup> eingeläutet sei, dass nunmehr „a new chapter in the history of representations of the Turkish minority population in Germany“ beginne.<sup>29</sup> Akıns Film bildet also einen Bruch mit Filmen wie *ANGST ESSEN SEELE AUF*, *SHIRINS HOCHZEIT* oder *YASEMIN*, seine einzige Gemeinsamkeit mit ihnen ist die, dass auch er Menschen mit Migrationshintergrund zum Thema macht. Hierin liegt, wenn man so will, der erste Mythenbruch des Films, der das Bild des Gastarbeiters als weitgehend passives Opfer einer Gesellschaft, die ihn ausschließt, aufhebt.

Die Kontinuität, in der er selbst sich sieht, ist in der Tat eine andere: In verschiedenen europäischen Ländern gelangen in den Jahren kurz vor dem Erscheinen von *KURZ UND SCHMERZLOS* Filme junger Regisseurinnen und Regisseure in die Kinos, die die prekäre Existenz der Jugendlichen der zweiten Einwanderergeneration zum Thema machen. Mit dem ihm eigenen Selbstbewusstsein zieht Fatih Akın hier Traditionslinien von New Hollywood bis zu *LA HAINE* und reklamiert ganz nebenbei auch für sich, besonderes Tempo vorgelegt zu haben:

Scorsese und die anderen Italoamerikaner haben 70 Jahre gebraucht, bis sie anfangen, ihre Filme zu machen. Die Algerienfranzosen haben 30 Jahre für ihr *cinéma beur* gebraucht. Wir sind schneller. Wir legen jetzt schon los.<sup>30</sup>

In der Tat ist es zunächst das englische Kino etwa mit den frühen Filme von Stephen Frears, die in enger Kooperation mit Hanif Kureishi als Drehbuchautor entstehen, das entscheidende Impulse gibt: *MY BEAUTIFUL*

---

<sup>27</sup> Göktürk, Deniz: „Turkish Delight – German Fright. Migrant Identities in Transnational Cinema“. In: Karen Ross/Deniz Derman/Nevena Dakovic (Hg.): *Mediated Identities*. Istanbul: Bilgi UP 2001, 131-149, ###.

<sup>28</sup> Mennel, „Bruce Lee in Kreuzberg“, 136.

<sup>29</sup> Hamm-Ehsani, „Screening Transnational Turkish Community“, 106.

<sup>30</sup> Zitiert in Nicodemus, Katja: „Ankunft in der Wirklichkeit. Mit Fatih Akıns *GEGEN DIE WAND* siegt das deutsche Kino über die deutschen Träume von einer Leitkultur“. In: *Die Zeit* 19. Februar 2004, <https://www.zeit.de/2004/09/Berlinale-Abschluss> (zuletzt am 27.1.2021). Den Begriff „Algerienfranzosen“ verwendet Akın in missverständlicher Weise – während er ihn in Analogie zu „Deutschtürken“ bildet und damit die Franzosen mit algerischem Migrationshintergrund meint, bezeichnet man im Allgemeinen gerade nicht sie so, sondern die so genannten *pieds noirs*, also die Franzosen, die sich ab Beginn der Kolonisation Algeriens 1830 dort niederließen und das Land überwiegend mit der Unabhängigkeit 1962 fluchtartig verließen.

LAUNDRETTE (1985)<sup>31</sup> und SAMMY AND ROSIE GET LAID (1987),<sup>32</sup> aber auch Kureishis erste eigene Regiearbeit LONDON KILLS ME (1991)<sup>33</sup> machen den Weg frei für Themen, die dann auch von Regisseuren wie Damien O'Donnell (EAST IS EAST, 1999<sup>34</sup>) oder Gurinder Chadha aufgenommen werden, erst in BHAJI ON THE BEACH (1993),<sup>35</sup> dann in ihrem internationalen Erfolg BEND IT LIKE BECKHAM (2002).<sup>36</sup>

Wichtiger noch als die englischen Filme, in denen die Kinder der Migration zum mehr oder weniger zentralen Thema werden, sind allerdings die Entwicklungen in Frankreich: 1985 erscheint dort der bereits genannte LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMEDE (1985)<sup>37</sup> des jungen Autors und Regisseurs Mehdi Charef als erster Film des *cinéma beur*, gefolgt von Filmen wie L'ŒIL AU BEURRE NOIR (1987)<sup>38</sup> von Serge Meynard und Rachid Boucharebs CHEB (1990),<sup>39</sup> bevor dann 1995 das Jahr des Kinos aus der Vorstadt zu sein scheint, erscheinen doch mit Thomas Gilous RAÏ,<sup>40</sup> Ahmed Bouchaalas KRIM,<sup>41</sup> Karim Dridis BYE-BYE<sup>42</sup> und Mathieu Kassovitz LA HAINE gleich vier einschlägige Filme.<sup>43</sup>

Neben der inhaltlichen Gemeinsamkeit teilt KURZ UND SCHMERZLOS mit einer Reihe der genannten französischen Filme eine Anlehnung an das amerikanische Kino, insbesondere an die Filme von Martin Scorsese, Francis Ford Coppola und Brian de Palma, aber auch an die so genannten Hood-Filme der 1990er Jahre.<sup>44</sup> Für Joanne Leal, aber auch für andere Autorinnen und Autoren der Sekundärliteratur liegt der Grund für die Wahl genau dieser Bezugsfolie auf der Hand:

---

<sup>31</sup> Frears, Stephen: MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE. GB: Working Title Films/Channel Four Films 1985.

<sup>32</sup> Frears, Stephen: SAMMY AND ROSIE GET LAID. GB: Cinecom Pictures 1987.

<sup>33</sup> Kureishi, Hanif: LONDON KILLS ME. GB: Rank Organisation 1991.

<sup>34</sup> O'Donnell, Damien: EAST IS EAST. GB: Channel Four Films 1999.

<sup>35</sup> Chadha, Gurinder: BHAJI ON THE BEACH. GB: Channel Four Films/Umbi Films 1993.

<sup>36</sup> Chadha, Gurinder: BEND IT LIKE BECKHAM. GB/D: Kintop Pictures/Bend it Films/Roc Media/Road Movies Filmproduktion 2002.

<sup>37</sup> Charef, Mehdi: LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE. F: K. G. & M. R. Film 1985.

<sup>38</sup> Meynard, Serge: L'ŒIL AU BEURRE NOIR. F: Les Films Ariane/Lire Films/Films A2/Paradise Productions 1987.

<sup>39</sup> Bouchareb, Rachid: CHEB. ALG/F: 3B Productions/Artédis/CRRAV/ENPA 1991.

<sup>40</sup> Gilou, Thomas: RAÏ. F: M6 Films 1995.

<sup>41</sup> Bouchaala, Ahmed: KRIM. F/CA/CH: Canal +, Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes, LFGD 1995.

<sup>42</sup> Dridi, Karim: BYE-BYE. F/B/CH: ADR Productions/CMC/La Sept Cinéma/SNC/TSR 1995.

<sup>43</sup> Cf. Ruhe, Cornelia: *Cinéma beur. Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films*. Konstanz: UVK 2006.

<sup>44</sup> Cf. Ruhe, *Cinéma beur*, 99sq.

*Kurz und schmerzlos* (1998)

As both Gemünden and Barbara Mennel have demonstrated, a number of films by prominent Turkish-German filmmakers model themselves on the Hollywood gangster film. This genre provides perhaps an obvious point of reference for Turkish-German cinema given that the gangster film has since the early 1920s focused on ‚ethnic outsiders‘, as, for example, in Italian-American cinema, the preferred point of reference for Turkish-German directors.<sup>45</sup>

Was diese Passage ausdrücken sollte, ist zweifellos, dass in den genannten Hollywood-Filmen eben ‚ethnische Andere‘ im Zentrum stünden, was sie anschlussfähig mache für Filme mit analogem Thema gleich welcher Provenienz. Eine weniger wohlwollende Lektüre könnte aber auch unterstellen, dass hier ein allzu leichtfertiger Bezug hergestellt werde zwischen der türkisch-deutschen Realität, die es abzubilden gelte, und dem Gangsterfilm, der sie besonders gut abzubilden vermöge.

#### 4. Interpretationsansätze

##### Inhalt

Die Geschichte des Films ist rasch erzählt: Gabriel (Mehmet Kurtuluş) wird nach zwei Jahren aus dem Gefängnis entlassen, wo er seine Strafe für ein nicht näher spezifiziertes Delikt abgesessen hat. Bei der Hochzeit seines Bruders trifft er seine beiden besten Freunde Costa (Adam Bousdoukos) und Bobby (Aleksandar Jovanovic) wieder, die beide nach wie vor im kleinkriminellen Milieu tätig sind. Gabriels Schwester Ceyda (Idil Üner), die mit Costa liiert ist, stellt ihrem Bruder ihre Freundin und Geschäftspartnerin Alice (Regula Grauwiler) vor, die eine Beziehung mit Bobby hat. Während Gabriel im Gefängnis beschlossen hat, von nun an ein ehrliches Leben zu führen und zunächst beginnt, für seinen Bruder Taxi zu fahren, ist Bobby entschlossen, für den Mafia-Paten und Zuhälter Muhamer (Ralph Herforth) tätig zu werden; dafür nimmt er den Ärger seiner Familie ebenso wie den seiner Freundin Alice in Kauf. Das erste Geschäft, ein Waffendeal, den Bobby mit Costas Hilfe für Muhamer abschließen soll, scheitert. Während beide verzweifelt nach einem Ausweg suchen, beginnen Gabriel und Alice eine Beziehung miteinander. Bobby wird von Muhamer in einem Handgemenge eher aus Versehen erschossen, Costa wird bei dem Versuch ihn zu rächen schwer verletzt. Gabriel

---

<sup>45</sup> Leal, „American Cinema and the Construction of Masculinity“, 69.



rächt schließlich seine Freunde, indem er Muhamer erschießt; er plant, sich anschließend in die Türkei abzusetzen.

#### 4.1. Zwischen MEAN STREETS und LA HAINE

Die Protagonisten von Akins Erstling werden durch kurze Szenen eingeführt, die sie jeweils charakterisieren: Costa erweist sich als zwar routinierter, aber nicht sehr vorsichtiger Dieb von Autoradios, der den Passanten, der ihn aufhalten will, erst mit einem Kopfstoß niederstreckt, um dann, schon auf der Flucht, umzudrehen und sich ehrlich besorgt zu erkundigen, ob es dem Mann auch gut gehe. Bobby begegnet dem Publikum erstmals in einer auf Serbisch geführten Auseinandersetzung mit seinem Onkel, der ihn zur Rede stellt, weil er angeblich der albanischen Mafia beitreten wolle, und ihn deswegen gewaltsam vor die Tür setzt. Zuletzt wird Gabriel in dem Moment vorgestellt, in dem er aus dem Gefängnis entlassen wird und von seiner Familie mit Wangenküssen beziehungsweise einer Ohrfeige von seinem Vater empfangen wird. Jede Vignette endet mit einem Freeze-Frame, in dem der Name des jeweiligen Protagonisten eingeblendet wird.

Diese Art der Einführung der Figuren übernimmt Akın aus Scorseses MEAN STREETS,<sup>46</sup> wo es vier Protagonisten sind, die eingangs vorgestellt werden: Tony (David Proval), der einen Fixer aus seinem Restaurant wirft, Michael (Richard Romanus), der sich bei einem Geschäft mit Kameraobjektiven hat übers Ohr hauen lassen, Johnny Boy (Robert de Niro), der einen Sprengsatz in einen Briefkasten wirft, und schließlich Charlie (Harvey Keitel), der in der Kirche beim Gebet eingeführt wird. Wo allerdings bei Scorsese einzig die Namen der Protagonisten eingeblendet werden, fügt Akın ihnen jeweils eine Information hinzu: „Costa, Grieche“, „Bobby, Serbe“ und „Gabriel, Türke“ (Abb. 1). Was in Anbetracht der zum Teil angespannten Verhältnisse zwischen diesen Nationen auf Probleme hindeuten könnte, erweist sich im weiteren Verlauf des Films als irrelevant,<sup>47</sup> die jungen Männern thematisieren es allenfalls scherzhaft im Modus des ironischen Zitats („Die

---

<sup>46</sup> In beiden Filmen geht diesen einführenden Vignetten eine kurze Super-8-Sequenz voraus, die im Falle des Films von Scorsese eine Taufe zeigt, bei Akın eine Schlägerei.

<sup>47</sup> Cf. z. B. Karabag, „Intercultural Encounters“, 187 oder Swati Acharya: „Die Großstadt als Lebens-, Erlebens- und Überlebensraum in den Filmen von Fatih Akın“. In: Ernest Hess-Lüttich (Hg.): *Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation. Interkulturelle Perspektiven auf den urbanen Raum als Sujet in Literatur und Film*. Frankfurt/Berlin/Bern/Wien: Peter Lang 2011, 351-364, 358.

*Kurz und schmerzlos* (1998)

Griechen riechen“).<sup>48</sup> Akin macht mit dieser Spezifizierung deutlich, dass alle drei in Altona, wo sie offensichtlich gemeinsam aufgewachsen sind, zwar Mitglieder unterschiedlicher Minderheiten, in dieser Erfahrung der Marginalisierung aber einander gleichen. Er setzt damit einen Kontrapunkt zu MEAN STREETS, wo es so selbstverständlich ist, dass alle Protagonisten italienischstämmig sind, dass es nicht einmal Erwähnung finden muss.

Mit seinen multikulturellen Protagonisten, die zugleich drei der in den 1990er Jahren größten Migrantengruppen in Deutschland repräsentieren, nähert Akin sich daher weniger dem amerikanischen Vorbild als vielmehr Mathieu Kassovitz' *LA HAINE* an. Der hatte mit seinem „typical *blanc-black-beur* trio“<sup>49</sup> aus Vinz (Vincent Cassel), einem weißen und jüdischen Jugendlichen, dem arabischstämmigen Moslem Saïd (Saïd Taghmaoui) und dem jungen Schwarzen Hubert (Hubert Koundé) bereits die Diversität der Vorstadt abgebildet und vorgeführt, wie sehr die Erfahrung des Lebens in der *banlieue* jenseits der Schranken von Religion und Herkunft zusammenschweißt.<sup>50</sup> Da Akins Protagonisten sich im Gegensatz zu denen von Kassovitz nicht schon rein optisch durch ihre Hautfarbe unterscheiden, aber als Gruppe dennoch weniger homogen sind als die aus Scorseses MEAN STREETS, präzisiert der Regisseur ihre Unterschiede durch die Ergänzung der jeweiligen Nationalität, auch wenn sie für die drei in Altona verwurzelten jungen Männer zu einer eher abstrakten Kategorie geworden ist.<sup>51</sup>

Die spezifizierende Charakterisierung der drei Freunde durch ihre jeweilige nationale Zugehörigkeit in den ersten Minuten von KURZ UND

---

<sup>48</sup> Akin, *KURZ UND SCHMERZLOS*, 00:25:14; cf. Carré, „L'identité germano-turque“, 168. Das spöttische Zitieren diskriminierender Sprüche über die jeweils anderen ist auch in Kassovitz' *LA HAINE* ein rekurrentes Thema, so bezeichnet etwa Saïd Vinz als „pauvre Juif“ (Mathieu Kassovitz: *La Haine. Scénario*. Stuttgart: Reclam 2001 [Original Arles 1995], 13), ein anderer Kumpel Saïd als „pauvre rebeu en carton“ (26).

<sup>49</sup> Rosello, Mireille: *Postcolonial Hospitality. The Immigrant as Guest*. Stanford: Stanford UP 2001, 93.

<sup>50</sup> Die Einblendung der Namen seiner Protagonisten integriert Kassovitz in versteckterer Weise in die ersten Szenen (denen ein langer Vorspann vorausgeht, der zwar nicht im Super-8-Format wie in MEAN STREETS, aber zumindest in grobkörnigem Schwarzweiß gedreht ist): Saïd wird eingeführt, als er ein Tag auf ein Polizeiauto malt und mit seinem Namen unterschreibt; die Kamera führt den schlafenden Vinz ein, um schließlich seine Hand in den Blick zu nehmen, an der ein riesiger (Schlag-)Ring mit seinem Namen prangt (der zugleich ein augenzwinkernder Verweis auf Spike Lees *DO THE RIGHT THING* ist, cf. Ruhe, *Cinéma beur*, 128); Hubert schließlich sieht man erstmals, als er in professionell wirkender Weise auf einen Sandsack einschlägt, woraufhin die Kamera das Werbeplakat für einen Boxkampf fokussiert, auf dem er abgebildet und benannt ist.

<sup>51</sup> Ebenso wie in Kassovitz' Film besetzt Akin die Hauptrollen in seinem Film mit Schauspielern, die denselben Hintergrund aufzuweisen haben wie die Figuren, die sie spielen – bei Scorsese war das noch anders. Kassovitz hatte diesen Aspekt noch dadurch verstärkt, dass die Rollennamen mit denen der Schauspieler identisch waren.

SCHMERZLOS ist zugleich der einzige Moment des Films, der Bezug zur Wahrnehmung der Mehrheitsgesellschaft, zum „stereotyping gaze of the majority ethnic Other“<sup>52</sup> herstellt. Ungeachtet der Tatsache, dass die Kategorie der Nationalität für die jungen Leute obsolet geworden ist, weist ihre Hervorhebung an so prominenter Stelle darauf hin, dass sie damit innerhalb einer Gesellschaft, in der die Mehrheit deutsch ist, einer Einschränkung unterliegen, die weit größer ist als bei den Vorgängerfilmen, deren Protagonisten klar entweder Amerikaner oder Franzosen waren.

Auch die Figuren-Konstellationen der drei Filme ähneln sich, da bereits LA HAINE an MEAN STREETS angelehnt war: Es gibt mit Charlie, Hubert beziehungsweise Gabriel jeweils die Figur des vernünftigen, geläuterten Mannes, der sich von seiner kriminellen Vergangenheit lösen möchte und eine bürgerliche Zukunft jenseits seines Herkunfts-Kontextes anstrebt. Costa, Saïd und Tony sorgen eher für ein wenig *comic relief*, wie sich auch schon in den kurzen Szenen andeutet, mit denen sie eingeführt werden. Robert de Niro's Johnny Boy wiederum ist der Prototyp des impulsiven, verantwortungslosen, aggressiven und gefährlichen jungen Mannes, dem sowohl Vinz als auch Bobby wenig nachstehen, wenn auch mit recht unterschiedlichen Resultaten. Der albanische Mafia-Pate Muhamer kann als eine Variation des Cosa Nostra-Repräsentanten Michael gesehen werden.

Während aber die Basis des „interracial friendship“ in LA HAINE im „common feeling of social exclusion“ liege,<sup>53</sup> so spielt die soziale Ausgrenzung in KURZ UND SCHMERZLOS im Gegensatz zu den meisten anderen Filmen, in denen Migrantinnen und Migranten erster oder zweiter Generation zum Gegenstand gemacht werden, auf der Handlungsebene keine Rolle. Den Kern von Filmen wie LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE, LA HAINE, aber auch von ANGST ESSEN SEELE AUF oder SHIRINS HOCHZEIT bilden Erfahrungen der Ablehnung und des Rassismus sowie konfliktreiche Konfrontationen mit Vertretern der Mehrheitsgesellschaft. Die französischen Filme seien, so Berna Gueneli, „a harsh critique of the past and present racism and xenophobia prevalent in the (un)employment and living conditions of the protagonists“.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Hargreaves, Alex: „No Escape? From ‚cinéma beur‘ to the ‚cinéma de la banlieue‘“. In: Ernstpeter Ruhe (Hg.): *Die Kinder der Immigration. Les enfants de l'immigration*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, 114-128, 125.

<sup>53</sup> Reynaud, Bérénice: „Le ‚hood‘. Hate and Its Neighbors“. In: *Film Comment* 32/1996, 54-58, 54.

<sup>54</sup> Gueneli, *Fatih Akin's Cinema*, 144.

*Kurz und schmerzlos* (1998)

Akins Film hingegen weist gerade einmal zwei Nebenfiguren ohne Migrationshintergrund auf (Alice und den späteren Freund Ceydas, Sven). Ebenso wie in *MEAN STREETS* verlaufen die Konfliktlinien des Films ausschließlich innerhalb der in diesem Fall multiethnischen Migrantengemeinde. Ausgrenzung, Rassismus oder gesellschaftliche Missstände spielen im Film keine Rolle, es erfolgt keine dichotome Gegenüberstellung einer ‚deutschen‘ und einer ‚migrantischen‘ Welt.

Dieser markante Unterschied zur Tradition des europäischen Kinos der Migration legt es nahe, seine Verortung noch einmal zu überdenken. Die bisherige Tendenz geht dahin, den Film als Teil des europäischen Migrationskinos zu sehen und seine ästhetischen Anleihen beim amerikanischen Gangster-Kino darin begründet zu sehen, dass auch dieses letztlich die Auseinandersetzung der „ethnisch Anderen“ – der Italo-Amerikaner, der kubanischen Einwanderer – mit der Mehrheitsgesellschaft beziehungsweise ihre spezifische Versuche der Einschreibung in dieselbe zeige.

In meinen Augen wäre es angemessener, den Film aufgrund seines unbestreitbaren ästhetischen Stilwillens zunächst als Genre-Film zu sehen, der sich einer Tradition zugehörig fühlt, die vor allem unter männlichen Jugendlichen in den 1990er Jahren eine erhebliche, gleichsam globale Popularität genießt – auch bei solchen ganz ohne Migrationshintergrund. Sowohl bei der *THE GODFATHER*-Trilogie<sup>55</sup> als auch bei *MEAN STREETS* oder *SCARFACE* handelt es sich um ikonische Filme eines Genres, das eben längst nicht nur aufgrund seiner Darstellung von „ethnic outsiders“ erfolgreich war, sondern ganz allgemein Eingang in die Popkultur gefunden hat.<sup>56</sup>

Erst in zweiter Linie scheint hierdurch auch das Thema der Migration auf, das dem – amerikanischen – Genre inhärent ist, ohne dass es dort prominent zum Thema gemacht würde. Wenn – was dann wiederum andere Fragen aufwerfen würde –, der amerikanische Gangsterfilm das Genre ist, in dem mindestens in den 1970er und 1980er Jahren Fragen der Migration und der

---

<sup>55</sup> Coppola, Francis Ford: *THE GODFATHER*. USA: Paramount Pictures/Alfran Productions 1972; *THE GODFATHER: PART II*. USA: Paramount Pictures/The Coppola Company/American Zoetrope 1974; *THE GODFATHER: PART III*. USA: Paramount Pictures/Zoetrope Studios 1990.

<sup>56</sup> Das lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, in wie vielen späteren Filmen (*NEW JACK CITY* von Mario van Peebles; *L'APPÂT* von Bertrand Tavernier oder *TAXI 4* von Gérard Krawczyk), Serien (wie etwa *THE SOPRANOS* oder *BREAKING BAD*), Computerspielen (insbesondere *Grand Theft Auto*) und zahlreichen Hiphop-Songs *SCARFACE* zitiert wird.

kulturellen Alterität thematisiert werden, die dann in den 1990er Jahren ihre Verlängerung im Subgenre der *Hood*-Filme finden, so gibt es allerdings einen signifikanten Unterschied zu seiner filmischen Verhandlung im europäischen Kino: Die Filme von Francis Ford Coppola, Martin Scorsese oder Brian de Palma bilden spätestens seit dem Erfolg der *THE GODFATHER*-Trilogie ein zentrales Kapitel nicht nur der amerikanischen Filmgeschichte, sondern werden international in den Stand von Kultfilmen erhoben. Sie sind keine randständigen, peripheren kleinen Filme unbekannter Regisseure mehr, sondern mit ihnen wird die Mafia und das Gangstertum (sowie mittelbar der Migrationshintergrund ihrer Protagonisten) ins Zentrum einer global ausstrahlenden amerikanischen Filmgeschichte gerückt.

Indem Fatih Akın sich bereits mit seinem Erstling ästhetisch wie thematisch in diese Tradition einschreibt, reklamiert er auch den Platz, der ihm als Regisseur und seinen Filmen gebührt. Im Unterschied zu Regisseurinnen und Regisseuren aus der Mehrheitsgesellschaft, die sich auf amerikanische Vorbilder beziehen, erscheint es allerdings im Fall von Akın oder dem häufig unter denselben Gesichtspunkten verhandelten Thomas Arslan zunächst nicht möglich, diese Bezugnahme als rein ästhetische zu betrachten. Als Angehörige einer ethnischen Minderheit werden ihre Filme stets auch als Repräsentationen der gesellschaftlichen Verhältnisse und damit vor allem politisch gelesen. Es wird Jahre dauern, bis auch Fatih Akın und seine Filme nicht mehr thematisch und politisch eingehegt werden, sondern dort ankommen, wo er seine großen amerikanischen Vorbilder vorgefunden hatte – spätestens mit dem Golden Globe für *AUS DEM NICHTS* 2018 und der Nominierung des Films für die Shortlist des Oscars für den besten fremdsprachigen Film im selben Jahr hat er die Peripherie endgültig verlassen und ist ins Zentrum des internationalen Filmschaffens eingerückt.

#### 4.2. Identifikation und Distanzierung

Die Identifikation des Genres des Gangsterfilms mit Themen der Migration macht sich allerdings nicht nur in der Kritik der Filme bemerkbar, sie wirkt, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, auch auf die Betroffenen zurück: Das Bild, das von Migranten kursiert, ist durch diese Filme geprägt. Die jungen Leute in den französischen Vorstädten oder aber in Hamburg Altona werden vor der Folie dieser Filme betrachtet. Die auf sie projizierten Bilder, die auch von ihnen regelmäßig rezipiert werden – „wir holen uns immer *SCARFACE*,

*Kurz und schmerzlos* (1998)

Mann“, konstatiert Costa im Rahmen des Filmabends der drei Freunde in KURZ UND SCHMERZLOS (Abb. 3) –,<sup>57</sup> beeinflussen in entscheidender Weise die Selbstwahrnehmung und die Selbstmodellierung der Jugendlichen, allen voran die von Bobby, der die Diskrepanz zwischen seinem tatsächlichen Leben in Altona und dem der amerikanischen Filme zu überbrücken versucht. Zu dem ihnen oktroyierten Bild verhalten die drei jungen Männer sich in je unterschiedlicher Weise. Ihre Re-Enactment der harten Kerle aus den amerikanischen Filmen ist immer schon von dem Meta-Wissen geprägt, das sie durch ihre Genre-Expertise erlangt haben, das sie allerdings nicht immer zu ihren Gunsten zu nutzen verstehen. Dieser Aspekt soll im Folgenden ausgeführt werden.

Neben strukturellen Anleihen bei MEAN STREETS ist KURZ UND SCHMERZLOS –ebenso wie LA HAINE vor ihm – in der Tat mit Referenzen auf eine ganze Reihe weiterer Filme des amerikanischen Kinos versehen. Akin bedient sich dabei in geradezu systematischer Weise des Stilmittels der Verschiebung, um seine Vorbilder zu variieren: Die Tatsache, dass Gabriel nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis beginnt, für das Unternehmen seines Bruders Taxi zu fahren, kann als *clin d’œil* an Scorseses TAXI DRIVER verstanden werden, dessen Protagonist bereits der Figur des Vinz in Kassovitz’ Film als Vorbild dient. blieb allerdings bereits Vinz’ Identifikation mit dem paranoiden und einsamen Travis Bickle fragmentarisch und diente ihm letztlich zur kathartischen Erkenntnis, dass er ungeachtet seiner Bemühungen der Assimilation an die Figur weder wahnsinnig noch wütend genug ist, um ihm nachzueifern,<sup>58</sup> so streicht Akins Film die Analogie gleichsam durch, indem er sie ausgerechnet auf die Figur verschiebt,<sup>59</sup> die ansonsten der Ruhepol des Films ist: Gabriel, der Taxifahrer aus Altona, kommt nicht aus einem Kriegsgebiet, sondern ‚nur‘ aus dem Gefängnis, das ihn weder paranoid

---

<sup>57</sup> Akin, KURZ UND SCHMERZLOS, 00:54:47sq.

<sup>58</sup> Cf. Ruhe, *Cinéma beur*, 130sq.

<sup>59</sup> Eine weitere Verschiebung betrifft die Rolle der Religion: In MEAN STREETS ist die Hauptfigur des Charlie stark katholisch geprägt, wird immer wieder in der Kirche oder bei der Beichte gezeigt und sieht die Aufopferung für seinen verantwortungslosen Freund Johnny Boy als aktive Buße für die eigenen Sünden. Akin verschiebt dieses Motiv auf die als *comic relief* angelegte Figur des Costa, der den Fund eines Anhängers in Form eines Kreuzes in einem von ihm gestohlenen Päckchen nicht anders als als göttliches Zeichen und Aufruf zur Bekehrung zu einem ehrlichen Leben lesen kann, dann aber naiv genug ist, zu glauben, die Verantwortung für seine weiteren kriminellen Handlungen an Bobby abtreten zu können. Die Figur des Gabriel hingegen wird zwar von seinem Vater immer wieder dazu aufgefordert, gemeinsam mit ihm zu beten, einmal geht er sogar mit ihm in die Moschee, verlässt dann aber mitten im Gebet den Raum. Die Religion, so wird deutlich, hat für ihn keinen erlösenden Charakter mehr, sondern stellt lediglich eine Verbindung zu seinem Vater her.

noch einsam gemacht hat, wie die ersten Szenen eindrücklich belegen. Vielmehr ist in ihm die Erkenntnis gereift, dass er das kleinkriminelle Milieu seiner Freunde gerne verlassen würde, anstatt wie Travis immer tiefer in den Sumpf aus Drogen und Prostitution einzutauchen. Die implizite Drohung, die in Gabriels mindestens beruflicher Assimilation an Scorseses Protagonisten liegt, erfüllt sich auch insofern nicht, als er nicht wie Travis ein unmotiviertes Blutbad anrichten wird, sondern wider Willen den Tod seiner Freunde rächt, motiviert von einem Verständnis von Ehre, das er wiederum aus amerikanischen Filmen bezieht.

Im Gegensatz zu Kassovitz' Vinz, für den die möglichst perfekte Nachahmung von Travis Bickle zunächst identitätsstiftend wirkt, kann man bei Gabriel vielmehr davon sprechen, dass er sich mit Beginn des Films von ihm zu distanzieren sucht. Er weiß um die Gefahr, die von dem Vorbild ausgeht, und versucht, sein Leben durch ruhiges und bedächtiges Verhalten in andere Bahnen zu lenken. Die Kenntnis der medialen Vorbilder, das Metawissen, das er dadurch erlangt hat, dient der Reflektion. Sein Lebensziel liegt nun nicht mehr in Miami oder New York, er strebt vielmehr ein Strandcafé in der Türkei an. Auch wenn dieser Traum ebenfalls abstrakt bleibt, so hat er doch eine stärkere Rückbindung an die Realität als etwa der von Bobby. Hier liegt, so möchte ich im Folgenden ausführen, der zweite Mythenbruch von Akıns Film, der aufzeigt, wie das Modell des amerikanischen Gangsterfilms, das der Film ästhetisch noch zugrunde legt, im deutschen Kontext in doppelter Hinsicht scheitert – an den veränderten Genderrollen ebenso wie an den anders gelagerten gesellschaftlichen Verhältnissen.

Bobby ist denn auch der am stärksten durch filmische Vorbilder geprägte Charakter von Akıns Film: Sein Vorbild ist, wie in einer zentralen Szene des Films deutlich wird, Tony Montana, der Held aus Brian de Palmas SCARFACE, der als kubanischer Einwanderer nach Miami gelangt und durch seine Skrupellosigkeit im Milieu des Kokainhandels rasch aufsteigt, um ebenso steil wieder zu stürzen. Im Gegensatz zu Gabriel, so erläutert Bobby, träume er von SCARFACE, „weil SCARFACE den König hat, Pacino“, und „von Niggern und Pussys mit dicken Titten, die für mich auf der Straße stehen und mir die Kohle nach Hause bringen. Ich träum von Ruhm“.<sup>60</sup> Er nimmt sich damit einen Film zum Vorbild, der, wie der Dokumentarfilm GÉNÉRATIONS SCARFACE (2010)

---

<sup>60</sup> Akın, *Kurz und schmerzlos*, 00:55:18-00:56:09.

*Kurz und schmerzlos* (1998)

von Sylvain Bergère zeigt, mindestens unter den Jugendlichen der französischen Vorstädte Kultcharakter genießt. Anhand zahlreicher Befragungen von Soziologen, Journalisten, Rappern und Bewohnern der *banlieue* zeigt der Film, wie der nach landläufigen Kriterien gewalttätige und psychopathische Tony Montana von den Befragten als erstaunlich unambivalentes Beispiel für einen Außenseiter gehandelt wird, der sich einen Platz in der Gesellschaft erkämpft und damit eine „erhabene Seite habe, ein wenig wie Robin Hood“.<sup>61</sup>

Gabriels Umgang mit den medialen Vorbildern ist von Skepsis und Distanz geprägt, er hat, so könnte man postulieren, erkannt, wie sehr sie seine Freunde und ihn einengen. Sie weisen ihnen Rollen zu, die ihnen keine Möglichkeiten zu einem gesellschaftlichen Aufstieg in legalem Rahmen in Aussicht stellen, sondern stattdessen ihr potentiell blutiges Ende prognostizieren. Durch die Idealisierung von ‚Helden‘ wie Tony Montana, die, wie Katja Kauer richtig anmerkt, „eben auch schon keine richtigen Helden mehr waren und doch Vorbild sind“,<sup>62</sup> wird diese Position verklärt, wie auch der Dokumentarfilm von Bergère zeigt. Gabriel hat diese Problematik bereits erkannt, und auch Costa eifert diesem Bild nicht nach, sondern kann seinen Gefühlen vor seinen Freunden freien Lauf lassen und z. B. weinen, als Ceyda mit ihm Schluss gemacht hat. Die Identifikation Bobbys mit seinem Vorbild ist hingegen noch so komplett, dass er nicht einmal imstande ist, die erhebliche Diskrepanz zwischen Film und Realität zu erkennen, wie der Film in sehr gelungener Weise unter Beweis stellt.

Gabriel kontert Bobbys Träume von Al Pacino und „von Ruhm“ signifikanter Weise mit dem Vorschlag „Dann werd’ doch Schauspieler“.<sup>63</sup> Diese Bemerkung ist nicht einfach als ironisch zu werten, wie Stehle es vorschlägt,<sup>64</sup> sondern im Sinne Kauers als Ausweis dafür, dass mindestens Gabriel sich bewusst ist, „dass sie die Gangster doch nur nachspielen können und womöglich auch müssen, weil die Gesellschaft für sie keinen Platz hat“.<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> Bergère, Sylvain: *GÉNÉRATIONS SCARFACE*. 2010, <https://youtu.be/j5atDvpTPXQ> (zuletzt am 2.2.2021), 03:14. Leal paraphrasiert eine Aussage Akins, die den Befund von Bergères Film auch für das analoge Milieu in Deutschland stützt: „constructing an identity based on an American gangster film model is a mode of behaviour to be found within the Turkish-German milieu in which he himself grew up“, Leal/Rossade, „Negotiating Gender, Sexuality and Ethnicity“, 64, Anm. 6.

<sup>62</sup> Kauer, „Die Eier von Al Pacino“, 208.

<sup>63</sup> Akin, *KURZ UND SCHMERZLOS*, 00:56:16.

<sup>64</sup> Stehle, „Transnationalism Meets Provincialism“, 276.

<sup>65</sup> Kauer, „Die Eier von Al Pacino“, 207.



Bobby nimmt den Vorschlag zwar mit belustigtem Interesse auf, ist aber, wie der Film zeigt, zu einer solch reflektierten Perspektive auf die eigene Situation nicht imstande. Er sieht vielmehr seine Altonaer Realität stets durch die Brille des Gangsterfilms, ohne zu erkennen, dass seine Imitation des Protagonisten von SCARFACE in einem Umfeld stattfindet, das vom Miami des Films kaum weiter entfernt sein könnte: ‚Sein‘ Gangsterboss Muhamer, dessen Position er gemäß des filmischen Vorbilds schon bald zu usurpieren gedenkt, führt ihn nicht etwa, wie bei Brian de Palma, in einen opulenten Club, in dem er ein *habitué* ist, sondern zum Italiener um die Ecke, dessen Besitzer zwar Sizilianer sein mögen, aber anstelle von Mafiosi nur noch Autodiebe sind.<sup>66</sup> Die Tatsache, dass das Restaurant in einem Untergeschoss untergebracht ist, macht den Abstieg im Kontrast zum filmischen Vorbild nur umso plastischer (Abb. 2).

In einer weiteren Verschiebung zum amerikanischen Original ist es nicht der *drug lord* Frank, der seine Frau Elvira (Michelle Pfeiffer), die Tony ‚übernehmen‘ wird, sobald er die Rolle von Frank eingenommen hat, zu den geschäftlichen Verhandlungen mitbringt. Es ist vielmehr Bobby, der zum Treffen mit Muhamer von seiner Freundin Alice begleitet wird. Sie verhält sich allerdings keineswegs so, wie die Folie eines Gangsterfilms es vorsieht. Anstatt als *trophy wife* die Vulgarität ihres Mannes und seiner Compagnons still und resigniert zu ertragen, verlässt Alice umgehend das Treffen, als sie erfährt, dass Muhamer ein Bordell besitzt, nicht ohne vorher in klaren Worten ihre Verachtung für seine Tätigkeit zum Ausdruck gebracht zu haben.<sup>67</sup> Auf Empfehlung Muhamers – „Wenn sie dir dumm kommt, hau ihr eine rein“<sup>68</sup> – sanktioniert Bobby dieses nicht genrekonforme Verhalten ‚seiner‘ Frau später in Gegenwart von Costa, indem er sie ohrfeigt. Alice, die im Gegensatz zu de Palmas Elvira durch das Schmuckgeschäft, das sie mit Ceyda führt, nicht nur finanziell unabhängig ist, sondern auch eine eigene Wohnung besitzt, in der die Szene stattfindet, setzt ihn daraufhin vor die Tür.

Es ist allerdings nicht nur das Frauenbild, das sich geändert hat und das Bobby als Indiz dafür dienen könnte, dass sein Reenactment des filmischen Vorbilds nicht mehr greifen kann, sondern auch die Reaktion seines Freundes

---

<sup>66</sup> Akin, KURZ UND SCHMERZLOS, 00:37:45. Ein nächstes Treffen mit Muhamer findet dann bereits etwas standesgemäßer in seinem Bordell statt (01:02:09sq.).

<sup>67</sup> Akin, KURZ UND SCHMERZLOS, 00:38:50.

<sup>68</sup> Akin, KURZ UND SCHMERZLOS, 00:39:27.

*Kurz und schmerzlos* (1998)

Costa. Der applaudiert ihm keinesfalls für die Ohrfeige, sondern signalisiert ihm vielmehr klar, dass er Gewalt gegen Frauen ablehnt.<sup>69</sup>

In Brian de Palmas Film gedenkt Tony Montana durch seinen Aufstieg zum Drogenboss seine Schwester aus einer Existenz am Rande der Gesellschaft zu retten. Er kauft ihr einen Schönheitssalon, regiert aber ansonsten in despotischer Weise in ihr Leben und vor allem ihre Liebesbeziehungen hinein. Akin verschiebt und variiert diesen Handlungsstrang in einer Weise, der nicht nur sein Metawissen über das Genre unter Beweis stellt, sondern auch das Wissen darum, dass es sich dabei um längst überholte Konstellationen handelt: Es ist nicht Bobby, der Möchtegern-Nachfolger von Tony Montana, dessen Schwester im Film eine wichtige Position einnimmt, sondern Gabriels Schwester Ceyda. Ihr muss allerdings niemand einen Schönheitssalon kaufen, sie hat sich vielmehr in der Zeit, die Gabriel im Gefängnis verbracht hat, gemeinsam mit Alice ein Geschäft aufgebaut, das sie nun führen – die Tatsache, dass Ceyda und Alice ausgerechnet ein Schmuckgeschäft betreiben, ist als augenzwinkernder Verweis auf die lediglich dekorative Funktion zu lesen, auf die Frauen in den klassischen Gangsterfilmen reduziert werden. Anstelle eines bevormundenden Verhältnisses – Tony vertreibt gewaltsam den ersten Bewerber um die Gunst seiner Schwester und erschießt später seinen besten Freund, als er hinter dessen Verhältnis mit ihr kommt – haben die Geschwister bei Akin ein Verhältnis auf Augenhöhe. Gabriel schützt Ceyda vor den konservativen Einstellungen des türkischen Elternhauses und deckt sowohl ihre Beziehung mit Costa als auch später die mit dem Deutschen Sven. Zwar sind die Frauen nicht unbedingt die „wahren *Tough Guys* des Films“,<sup>70</sup> wie Kauer behauptet, sie haben sich aber von der Rolle der bloßen Trophäe, die der Gangsterfilm für die Frauen vorsieht, entschieden emanzipiert. Postuliert man mit Barbara Mennel, dass „the thoroughly gendered genre [dass des Gangsterfilms] relies on a structure of static feminity and dynamic masculinity“,<sup>71</sup> so zeigt Akins Film gerade die Umkehrung des Bildes: Während Männer wie Bobby immer noch in den alten Strukturen verharren, haben vor allem die Frauen um ihn herum sich

---

<sup>69</sup> Akin, *KURZ UND SCHMERZLOS*, 01:00:42. Gegenüber Gabriel äußert Costa wenig später „Mann, ein Mädchen zu schlagen, sowas tut man doch nicht“, 01:01:53.

<sup>70</sup> Kauer, „Die Eier von Al Pacino“, 205. Ebenso wenig erscheint es aber berechtigt, ihre Funktion innerhalb des Films hauptsächlich als „objects of contention and exchange between the men“ (Leal, „American Cinema“, 70) zu sehen.

<sup>71</sup> Mennel, „Bruce Lee in Kreuzberg“, 146.

dramatisch verändert und sind nicht mehr bereit, sich in die engen Kategorien zwängen zu lassen, die das Genre ihnen zur Verfügung stellte – die Männer allerdings auch nicht.

Anders als sein Freund Gabriel agiert Bobby ungeachtet des veränderten gesellschaftlichen Umfelds und ungeachtet des Wandels der Geschlechterrollen weiterhin ein überkommenes Ideal toxischer Männlichkeit aus, das ihn letztlich zu einem Atavismus macht.<sup>72</sup> Bobby mag zwar dieselben Hemden und Anzüge tragen wie sein Vorbild, im Gegensatz zu Tony Montana gelingt es ihm allerdings nicht, gleich den ersten Waffendeal für seinen neuen Boss erfolgreich zu Ende zu bringen, sondern er wird um Muhamers Geld betrogen. Den verächtliche Umgang mit Frauen, die vermeintliche Coolness der Gewalt und vor allem den routinierten Umgang mit Waffen vermag Bobby anders als sein Vorbild nicht souverän zu vermitteln.<sup>73</sup> Die Inauthentizität seines medial gemittelten Verhaltens erweist sich für ihn und Costa als tödlich, wohingegen Gabriel als einziger der drei Freunde überlebt. Nicht zufällig handelt es sich dabei um die Figur, deren Emanzipation von der medialen Folie der Gangsterfilme am klarsten erfolgt war.

##### 5. Schlussbetrachtung: Verneigung als Emanzipation

Fatih Akins Erstling ist, so kann man resümieren, nicht nur eine Verneigung vor für ihn zentralen Regisseuren und Filmen, er ist nicht einfach ein „Gruß an Martin Scorsese“. Sein Film reflektiert vielmehr, ähnlich wie vor ihm Mathieu

---

<sup>72</sup> Kauer spricht davon, dass „in dem Film eine Anlehnung an die männliche Performanz der früheren amerikanischen Kinohelden als *Tough Guys* erkennbar wird, deren Härte aber nicht mehr überlebensfähig ist“ (Kauer, „Die Eier von Al Pacino“, 203sq., Hervorhebung im Original). Andererseits wird im Dialog zwischen Alice und Gabriel deutlich, dass Alice an Bobby gerade die Tatsache anziehend fand, dass er ein Macho sei (Akin, KURZ UND SCHMERZLOS, 00:44:40).

<sup>73</sup> In Bezug auf Bobbys Pistole lassen sich wiederum Parallelen zu LA HAINE ziehen: Vinz findet im Verlauf der Ausschreitungen, die der Filmhandlung vorangehen, eine Polizeiwaffe. Waffen, deren Präsenz sowohl im amerikanischen Gangsterfilm als auch im Hood-Film selbstverständlich sind, sind wiederum in der französischen *banlieue* ein Fremdkörper, die konkrete Pistole wirkt wie ein zu Stahl gewordenes Zitat aus einem amerikanischen Film. Diese gewissermaßen importierte Pistole wird wiederum zum Motor und Auslöser der Handlung, die ohne sie völlig andere Wendungen genommen hätte. Als die Waffe schließlich zum Einsatz kommen könnte und Vinz sie in einem Hinterhof gegen einen Skinhead richtet, der ihn und seine Freunde angegriffen hat, realisiert er, dass er unfähig ist abzudrücken (cf. Ruhe, *Cinéma beur*, 125sq.). Ähnlich verhält es sich mit der Waffe, die Bobby in Akins Film dem Waffendealer abkauft: Selbst der albanische Mafia-Pate Muhamer fragt ihn, ob er sicher sei, dass er sie brauche (Akin, KURZ UND SCHMERZLOS, 00:47:35). Im Umgang mit der Waffe kann er schließlich nur die Gesten imitieren, die er aus Filmen kennt. Im entscheidenden Moment, als Muhamer ihn in einem Hinterhof wegen des gescheiterten Waffendeals zur Rede stellt und Bobby die Pistole auf ihn richtet, ist er jedoch unfähig, zu schießen und stirbt schließlich durch einen Schuss aus seiner eigenen Waffe.

*Kurz und schmerzlos* (1998)

Kassovitz in *LA HAINE*, die problematische Identifikation des Gangsterfilms als dem prädestinierten Genre für das internationale Kino der Migration mit, eine Identifikation, die sich nicht zuletzt auch in der Sekundärliteratur zu *KURZ UND SCHMERZLOS* spiegelt. Die mit dieser Zuschreibung in Zusammenhang stehende Aneignung von Filmen wie *SCARFACE* als positiven Vorbildern nicht nur in der französischen *banlieue*, sondern, glaubt man Aussagen des Regisseurs, auch in Hamburg Altona, problematisiert der Film wiederum ganz buchstäblich als eine Sackgasse:

Bei der sich an den gescheiterten Waffendeal anschließenden Auseinandersetzung mit dem Zuhälter läuft Bobby in einen Hinterhof, der in einer Sackgasse endet. Anders als sein Vorbild, das in der eigenen prunkvollen Villa mit zwei Maschinenpistolen in der Hand im Kugelhagel stirbt, ist dem Altonaer Mächtigen-Scarface kein glamouröser Tod vergönnt. Beim Gerangel mit Muhamer, der anders als die bis an die Zähne bewaffneten Mafiosi der amerikanischen Filme gar keine eigene Waffe dabei zu haben scheint, löst sich ein Schuss aus Bobbys eigener Pistole und tötet ihn. Sein versehentlicher, einsamer Tod in einem Hinterhof ist der schäbige Kontrapunkt zu Tony Montanas spektakulärem Abgang.

Das Metawissen über das Genre, das nur einer der drei Protagonisten Akins für sich zu nutzen weiß, liegt dem Film als Ganzem zugrunde. Im Modus des Genrefilms, der die Muster seiner Vorgänger in geschickter Weise zu variieren weiß, schreibt Akin sich in die internationale Filmgeschichte mit einem Erstling ein, der zugleich vor einer zu einfachen, identifikatorischen Lektüre dieser Filme warnt. Seine Verneigung vor dem amerikanischen Kino ist zugleich als Emanzipation zu verstehen.

### **Filmographie**

- Bergère, Sylvain: *GENERATIONS SCARFACE*. F 2010, <https://youtu.be/j5atDvpTPXQ>.
- Bouchaala, Ahmed: *KRIM*. F/CA/CH: Canal +, Centre Européen Cinématographique Rhône-Alpes, LFGD 1995.
- Bouchareb, Rachid: *CHEB*. ALG/F: 3B Productions/Artédis/CRRAV/ENPA 1991.
- Chadha, Gurinder: *BHAJI ON THE BEACH*. GB: Channel Four Films/Umbi Films 1993.
- : *BEND IT LIKE BECKHAM*. GB/D: Kintop Pictures/Bend it Films/Roc Media/Road Movies Filmproduktion 2002.
- Charef, Mehdi: *LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE*. F: K. G. & M. R. Film 1985.
- Coppola, Francis Ford: *THE GODFATHER*. USA: Paramount Pictures/Alfran Productions 1972.
- : *THE GODFATHER: PART II*. USA: Paramount Pictures/The Coppola Company/American Zoetrope 1974.

- : THE GODFATHER: PART III. USA Paramount Pictures/Zoetrope Studios 1990.  
 Dridi, Karim: BYE-BYE. F/B/CH: ADR Productions/CMC/La Sept Cinéma/SNC/TSR 1995.  
 Frears, Stephen: MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE. GB: Working Title Films/Channel Four Films 1985.  
 —: SAMMY AND ROSIE GET LAID. GB: Cinecom Pictures 1987.  
 Gilou, Thomas: RAÏ. F: M6 Films 1995.  
 O'Donnell, Damien: EAST IS EAST. GB: Channel Four Films 1999.  
 Kassovitz, Mathieu: LA HAINE. F: Lazennec & Associés 1995.  
 Kureishi, Hanif: LONDON KILLS ME. GB: Rank Organisation 1991.  
 Meynard, Serge: L'ŒIL AU BEURRE NOIR. F: Les Films Ariane/Lire Films/Films A2/Paradise Productions 1987.  
 de Palma, Brian: SCARFACE. USA: Universal Pictures 1983.  
 Scorsese, Martin: MEAN STREETS. USA: Warner Bros. 1973.  
 —: TAXI DRIVER. USA: Columbia Pictures 1976.  
 Visconti, Luchino: ROCCO E I SUOI FRATELLI. I/F: Titanus/Les Films Marceau 1960.

### Bibliographie

- Acharya, Swati: „Die Großstadt als Lebens-, Erlebens- und Überlebensraum in den Filmen von Fatih Akin“. In: Hess-Lüttich, Ernest (Hg.): *Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation. Interkulturelle Perspektiven auf den urbanen Raum als Sujet in Literatur und Film*. Frankfurt/Main/Berlin/Bern/Wien: Peter Lang 2011, 351-364.
- Adelson, Leslie: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave Macmillan 2005.
- Behrens, Volker/Töteberg, Michael (Hg.): *Fatih Akin. Im Clinch: Die Geschichte meiner Filme*. Hamburg: Rororo<sup>2</sup>2019 (12011).
- Berghahn, Daniela: „No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akin“. In: *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 4,3 (2006), 141-157.
- Borrmann, Jennifer: „Bei Fatih ist halt Rock'n Roll. Interview mit Fatih Akin und der Filmcrew von SOUL KITCHEN“. In: *Highnoon Film-E-Zine* vom 24. Dezember 2009, <http://www.aka-filmclub.de/highnoon/interview-mit-fatih-akin-und-der-filmcrew-von-soul-kitchen/>.
- Carré, Valérie: „L'identité germano-turque à travers le cinéma allemand contemporain. L'exemple de Fatih Akin“. In: *Recherches Germaniques* 35 (2005), 155-171.
- Fachinger, Petra: „A new kind of creative energy: Yadé Kara's *Selam Berlin* and Fatih Akin's *KURZ UND SCHMERZLOS* and *GEGEN DIE WAND*“. In: *German Life and Letters* 60,2 (2007), 243-260.
- Farzanefer, Amin: „Der Filmregisseur Fatih Akin sieht die ethnische Emanzipation der Einwandererkinder vollendet: Migrantenkino heißt jetzt Mittelmeerkino“. In: *Berliner Zeitung* 9. August 2003.
- Gemünden, Gerd: „Hollywood in Altona: Minority Cinema and the Transnational Imagination“. In: Agnes Müller (Hg.): *German Pop Culture*. ? 2004, 180-190.
- Göktürk, Deniz: „Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema“. In: Myrto Konstantarakos (Hg.): *Spaces in European Cinema*. Exeter: Intellect 2000, 64-76.

*Kurz und schmerzlos* (1998)

- : „Turkish Delight – German Fright. Migrant Identities in Transnational Cinema“. In: Karen Ross/Deniz Derman/Nevena Dakovic (Hg.): *Mediated Identities*. Istanbul: Bilgi UP 2001, 131-149
- Gueneli, Berna: *Fatih Akin's Cinema and the New Sound of Europe*. Bloomington, Indiana: Indiana UP 2019.
- Hamm-Ehsani, Karin: „Screening Transnational Turkish Community in Fatih Akin's KURZ UND SCHMERZLOS (SHORT SHARP SHOCK)“. In: *culture & communication* 8,2 (2005), 101-128.
- Hargreaves, Alex: „No Escape? From ‚cinéma beur‘ to the ‚cinéma de la banlieue‘“. In: Ernstpeter Ruhe (Hg.): *Die Kinder der Immigration. Les enfants de l'immigration*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, 114-128.
- Heilwagen, Oliver: „Fatih Akin: Einen Supertanker durch den Bosphorus lenken“. In: *Kunst + Film* vom 22. Oktober 2014, <https://kunstundfilm.de/2014/10/the-cut-interview-akin/>.
- Karabag, Cagla: „Intercultural Encounters in Fatih Akin's Films“. In: *Ethnologia Balkanica* 13 (2009), 181-193.
- Kassovitz, Mathieu: *La Haine. Scénario*. Stuttgart: Reclam 2001 [Original Arles 1995].
- Kauer, Katja: „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.
- Leal, Joanne: „American Cinema and the Construction of Masculinity in Film in the Federal Republic after 1945“. In: *German Life and Letters* 65,1 (2012), 59-72.
- /Rossade, Klaus-Dieter: „Negotiating Gender, Sexuality and Ethnicity in Fatih Akin's and Thomas Arslan's Urban Spaces“. In: *German as Foreign Language* 3 (2008), 59-87.
- Mennel, Barbara: „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.
- Mertens, Stephan: „Fatih Akin im Interview zu SOLINO“. In: *Prisma* o. D., <https://www.prisma.de/stars/Fatih-Akin,62846>.
- Neale, Steve: „Gangster films“. In: Idem: *Genre and Hollywood*, 69-74.
- Nicodemus, Katja: „Ankunft in der Wirklichkeit. Mit Fatih Akins GEGEN DIE WAND siegt das deutsche Kino über die deutschen Träume von einer Leitkultur“. In: *Die Zeit* 19. Februar 2004, <https://www.zeit.de/2004/09/Berlinale-Abschluss> (zuletzt am 27.1.2021)
- Reynaud, Bérénice: „Le ‚hood‘. Hate and Its Neighbors“. In: *Film Comment* 32/1996, 54-58.
- Rosello, Mireille: *Postcolonial Hospitality. The Immigrant as Guest*. Stanford: Stanford UP 2001.
- Ruhe, Cornelia: *Cinéma beur. Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films*. Konstanz: UVK 2006.
- Stehle, Maria: „Transnationalism Meets Provincialism: Generations and Identifications in *Faserland*, KURZ UND SCHMERZLOS, and *Selam Berlin*“. In: Laurel Cohen-Pfister (Hg.): *Generational shifts in contemporary German Culture*. Rochester, NY: Camden House 2010, 269-286.

- Terkessidis, Mark: „Globale Kultur in Deutschland oder: Wie unterdrückte Frauen und Kriminelle die Hybridität retten“. In: *paraplui* 1999 (?), o.S.
- Wiegman, Robyn: „Feminism, ‚The Boyz‘, and Other Matters Regarding the Male“. In: Steve Cohan/Ina Rae Hark (Hg.): *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema*. London: Routledge 1993, 173-193.
- Yalcin-Heckmann, Lale: „Negotiating Identities: Media Representations of Different Generations of Turkish Migrants in Germany“. In: Deniz Kandiyoti/Ayse Saktanber (Hg.): *Fragments of Culture. The Everyday of Modern Turkey*. London/New York: I.B. Tauris 2002, 308-321.