



Männlichkeit im deutsch-türkischen Film

Masculinity in German-Turkish Films

Onur Kemal BAZARKAYA¹ 



¹Assoc. Prof., Marmara University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of German Language and Literature, Göztepe Campus, Istanbul, Türkiye

ORCID: O.K.B. 0000-0001-6553-4255

Corresponding author:

Onur Kemal BAZARKAYA,
Marmara University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of German Language and Literature, Göztepe Campus, Istanbul, Türkiye
E-mail: onur.bazarkaya@marmara.edu.tr

Submitted: 27.12.2022

Accepted: 16.01.2023

Published Online: 01.06.2023

Citation: Bazarkaya, O. K. (2023).
Männlichkeit im deutsch-türkischen Film.
Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 49, 89-110.
<https://doi.org/10.26650/sdsl2022-1225119>

ABSTRACT (DEUTSCH)

Seit Mitte der 1990er-Jahre wird in den Sozial- und Kulturwissenschaften darüber diskutiert, inwiefern sich die Männlichkeit in der Krise befindet und auf welche Weise sich dies in gesellschaftlichen Vorgängen und künstlerischen Produkten widerspiegelt. Zentral in diesem Zusammenhang ist Raewyn Connells mittlerweile klassisch gewordenes Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘. In Hinsicht auf den deutsch-türkischen Film lässt sich die These von der Krise der Männlichkeit wohl besonders für die 2000er- und 2010er-Jahre in Anschlag bringen. Besonders signifikant für diese Periode sind die (selbst)bewusste Reflexion transkultureller Positionen und die Selbstverständlichkeit, mit der mehrfachkulturelle Identitätszuschreibungen vorgenommen werden. Ein essentialistisches Kulturverständnis ist den auf die erste Einwanderergeneration folgenden Generationen fremd. Was ihre Repräsentant/innen umtreibt, ist vielmehr die individuelle Suche nach einer eigenen Lebenskultur. Es ist anzunehmen, dass sich derartige Suchbewegungen auch und vor allem auf die Verhandlungen der Geschlechterrollen erstrecken. Im Beitrag wird der Frage nachzugehen sein, was dies konkret für die Männlichkeitsdarstellung im deutsch-türkischen Film bedeutet. Dabei handelt es sich um einen Gegenstand, der in der Forschung bislang nahezu unberücksichtigt blieb. Die Grundlage der Untersuchung bildet eine (freilich subjektive) Auswahl an Filmen, durch deren Behandlung ein struktureller Überblick über die Männlichkeitsthematik dargeboten werden soll. Der Fokus liegt auf vier sich wechselseitig bedingenden Punkten: 1. Staat vs. Milieu, 2. Vater vs. Sohn, 3. Kain vs. Abel (die Rivalität unter Brüdern), und 4. Mann vs. Frau. Zur theoretischen Perspektivierung dieser im Einzelnen (und in der genannten Reihenfolge) herauszuarbeitenden Oppositionen werden diverse Thesen aus der Kritischen Männerforschung, die an Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ anknüpfen, heranzuziehen sein.

Schlüsselwörter: Kritische Männerforschung, deutsch-türkischer Film, Kriminalität, Rivalität, Frauenbild

ABSTRACT (ENGLISH)

Since the mid-1990s, in social and cultural sciences it has been discussed to which extent masculinity is in crisis and how this is reflected in social processes as well as artistic works. Raewyn Connell's concept of 'hegemonic masculinity', which has meanwhile become a theoretical classic, is central in this context. Regarding the German-Turkish film, the thesis of masculinity in crisis can be located particularly to the 2000s and 2010s. For this period, the (self)conscious reflection of transcultural



positions and the naturalness, with which multicultural identity attributions are made, has a special significance; the second and third generation of immigrants doesn't appear to have an essential understanding of culture. What drives their representatives is rather the individual search for their own lifestyle. It can be assumed that such searching movements are also extended to the negotiations of gender roles. The article will deal with the question of what this concretely means in terms of masculinity varieties implied in German-Turkish films – a subject that has so far been largely ignored in research. This will be realized on the basis of a serial of (subjectively) selected films, whose analysis is presenting a structural overview of the topic. The focus lies on four mutually impacting points: 1. state vs. milieu, 2. father vs. son, 3. Cain vs. Abel (the rivalry between brothers), and 4. man vs. woman. For the theoretical perspectivation of these oppositions various hypotheses from the Men's Studies, which are attached to Connell's concept of 'hegemonic masculinity', are applied.

Keywords: Men's Studies, German-Turkish films, criminality, rivalry, image of women

EXTENDED ABSTRACT

Since the mid-1990s, social and cultural sciences have been discussing to which extend masculinity is in crisis and how this is reflected in social processes as well as artistic products – the crisis itself is largely taken as a fact. Raewyn Connell's concept of 'hegemonic masculinity', which has meanwhile become a theoretical classic, is central in this context. With regard to the German-Turkish film, the crisis of masculinity can be attributed to the 2000s and 2010s in particular. What drives the relevant protagonists, who are mostly representatives of the second and third generation, is rather the individual search for their own lifestyle. It can be assumed that such searching movements also extend to the negotiations of gender roles. The article examines what this concretely means in terms of masculinity varieties implied in German-Turkish films – a subject that has so far been largely ignored in research. This will be realized on the basis of a serial of (subjectively) selected films, whose analysis is presenting a structural overview of the subject. The focus lies on four mutually impacting points: 1. state vs. milieu, 2. father vs. son, 3. Cain vs. Abel (the rivalry between brothers) and 4. man vs. woman. For the theoretical perspectivation of these oppositions, which are worked out in detail, various hypotheses from the Men's Studies, which are attached to Connell's concept of 'hegemonic masculinity', are applied.

On 1.: In the life of young men with a migration background, the clique, peer group or gang is of central importance. For membership, in addition to immigrant or district-related origin, the criterion of gender is also decisive. To a certain extent, this is linked to the obligation of 'doing masculinity', which is expressed in the staging of (hyper)masculine physicality and the devaluation of homosexuality or femininity as well as in the exercise of violence. The masculinity practiced in such groups shows a more or less close relationship to violence or crime in general. In this sense, crime also appears in German-

Turkish films of the 2000s and 2010s, particularly in contexts in which the contrast between state and milieu is striking. This fact is illustrated in the first chapter with the help of the films *Kanak Attack* by Lars Becker, *Asphaltgorillas* by Detlev Buck and *Wut* by Züli Aladağ.

On 2.: The main characters in German-Turkish films of the 2000s and 2010s, whether men or women, mostly come from the younger generation and thus tend to embody the phenomenon of transculturality. In contrast, the strict fathers usually represent the tradition of the country of origin. From the view of social science, their morally rigid behaviour is primarily due to their marginalized position as a man. If one reads the exaggerated and aggressive portrayals of masculinity by young people of Turkish origin against this background, they appear as a turning away from the father or as a helpless attempt to rehabilitate his devalued masculinity. Regarding the German-Turkish film, one could think of numerous male characters, although it goes without saying that the paths taken by the protagonists in their alternative conception of masculinity are not always lined with toxic masculinity and/or criminality. An example of this would be Nejat Aksu in *Auf der anderen Seite* by Fatih Akin; his relationship to his father forms the subject of the second chapter.

On 3.: In addition to the father-son conflict, the motive of the fraternal feud is also to be mentioned. What characterizes this compared to the first variant is that the brothers are mostly at almost the same age – and thus *de facto* equal – with the older one always tending to be the “bad” of the two. Considered that rivalries are fought hardest where resources are particularly scarce or exclusive, it is not surprising that two prominent examples of the fraternal feud motive are *Solino* by Fatih Akin and *Almanya – Willkommen in Deutschland* by Yasemin Şamdereli, i.e. films which tell stories about the first generation of immigrants; they form the subject the third chapter is addressing to.

On 4.: The dominance among men is of such central importance in German-Turkish films of the 2000s and 2010s that the question of its function on the heterosocial level inevitably arises. How are man-woman relationships staged here and which image of women is shown? Somebody who pursues this question will quickly realize that in the relevant films, women are mostly portrayed as self-confident, sometimes tough, and that they have a strong influence on heterosocial relationships, even dominating them quite often – a circumstance that is illustrated in the last part of the article including the examples of *Einmal Hans mit scharfer Soße* by Buket Alakuş and *Asphaltgorillas* by Detlev Buck.

Einleitung: Noch ein Beitrag zur Krise der Männlichkeit

Seit Mitte der 1990er-Jahre wird in den Sozial- und Kulturwissenschaften darüber diskutiert, inwiefern sich die Männlichkeit in der Krise befindet und auf welche Weise sich dies in gesellschaftlichen Vorgängen und künstlerischen Produkten widerspiegelt – dass sie es *ist*, gilt weitgehend als ausgemacht.

Die These von der Krise der Männlichkeit geht ursprünglich auf Raewyn Connells 1993 erschienenen Buch *Masculinities* zurück, das mittlerweile zu den Klassikern der Geschlechterforschung zählt. Connell versucht darin, die gesellschaftliche Stabilisierung der von Männern ausgeübten Dominanz nachzuzeichnen. Unter Bezugnahme auf Antonio Gramsci, der den Hegemoniebegriff in seinen *Gefängnisheften* als massenhafte freiwillige Zustimmung zur Beziehung zwischen herrschender Klasse und Unterworfenen beschreibt, fokussiert sie dabei die kulturellen Ausprägungen einer ‚hegemonialen Männlichkeit‘, die das Patriarchat legitimiert und durch dieses selbst wiederum legitimiert wird. Männlichkeit, in diesem Sinne verstanden, ist „eine Konfiguration von Praxis *innerhalb* eines Systems von Geschlechterverhältnissen“ (Connell, 2015, S. 138), das auf der Unterdrückung von Frauen als auch der Hierarchisierung bestimmter Männlichkeitstypen aufgebaut ist, die von (ganz oben) der hegemonialen über die komplizenhafte und marginalisierte bis hin zur untergeordneten Männlichkeit (ganz unten) reichen. Ähnlich wie Gramsci geht Connell davon aus, dass hegemoniale Männlichkeit gerade nicht durch gewaltförmige Herrschaft fundiert wird, sondern durch die Anerkennung allgemeiner kultureller Werte und Normen, sowohl individuell (durch Männer ‚und‘ Frauen) als auch institutionell. Die Krisentendenz nun besteht darin, dass hegemonial geprägte Männlichkeitsbilder einem ständigen Spannungsverhältnis mit gegenhegemonialen Kräften ausgesetzt sind, die sie in letzter Konsequenz modifizieren, korrigieren oder verdrängen können (Connell, 2015, S. 138-139). Der so verstandene Krisenbegriff ist wiederum auf das Hegemoniekonzept Gramscis zurückzuführen, demzufolge Hegemonien an sich, rein von ihrer Struktur her, krisenanfällig sind. Gleiches lässt sich über die instabile Identität von Trägern hegemonial ausgerichteter Männlichkeit sagen. Mit anderen Worten: Wäre die Männlichkeit nicht in der Krise, sähen ihre Träger keine Notwendigkeit, sie permanent zu rechtfertigen, durch Inszenierungen ins rechte Licht zu rücken, aufzubauen oder neu zu erfinden. Doch das tun sie – die Gesellschaft ist voll von Männlichkeiten.

In Hinsicht auf den deutsch-türkischen Film lässt sich die Krise der Männlichkeit wohl besonders für die 2000er- und 2010er-Jahre in Anschlag bringen. Besonders signifikant

für diese Periode sind die (selbst)bewusste Reflexion transkultureller Positionen und die Selbstverständlichkeit, mit der mehrfachkulturelle Identitätszuschreibungen vorgenommen werden (Bayrak, Dinç u. a., 2020, S. 11). Ein essentialistisches Kulturverständnis ist den auf die erste Einwanderergeneration folgenden Generationen fremd; was ihre Repräsentant/innen umtreibt, ist vielmehr die individuelle Suche nach einer eigenen Lebenskultur (Ezli, Kimmich und Werberger, 2009, S. 10; Ezli, 2007). Es ist anzunehmen, dass sich derartige Suchbewegungen auch und vor allem auf die Verhandlungen der Geschlechterrollen erstrecken. Im Folgenden wird der Frage nachzugehen sein, was dies konkret für die Männlichkeitsdarstellung im deutsch-türkischen Film bedeutet. Dabei handelt es sich um einen Gegenstand, der in der Forschung bislang nahezu unberücksichtigt blieb. Die Grundlage der Untersuchung bildet eine (freilich subjektive) Auswahl an Filmen, durch deren Behandlung ein struktureller Überblick über den Gegenstand dargeboten werden soll. Das Vorteilhafte dieses Vorgehens besteht darin, dass so die unterschiedlichen Aspekte filmischer Männlichkeitsinszenierungen aufgefächert und entsprechend typologisiert werden können. Der Nachteil hingegen könnte unter Umständen im Mangel der interpretatorischen Tiefenschärfe liegen. Um dem vorzubeugen, wird sich die Analyse auf die wichtigsten Strukturen konzentrieren, die in vier sich wechselseitig bedingende Punkte unterteilt werden können: 1. Staat vs. Milieu, 2. Vater vs. Sohn, 3. Kain vs. Abel (die Rivalität unter Brüdern) und 4. Mann vs. Frau. Zur theoretischen Perspektivierung dieser im Einzelnen (und in der genannten Reihenfolge) herauszuarbeitenden Oppositionen werden diverse Thesen aus der Kritischen Männerforschung, die an Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ anknüpfen, heranzuziehen sein.¹

Staat vs. Milieu: Kriminalität und Männlichkeit

Im Leben junger Männer mit Migrationshintergrund kommt – je nach ihrer Stellung im sozialen Milieu – der Clique, Peergroup oder Gang eine zentrale Bedeutung zu. Hier, in ihrer selbstgebildeten Gruppe, können sie sich, anders als in den übrigen Teilen der Gesellschaft, voll und ganz akzeptiert und zugehörig fühlen. Entscheidend für ihre Mitgliedschaft ist, neben der migrantischen bzw. stadtteilbezogenen Herkunft, auch das Kriterium des Geschlechts. Damit verbindet sich gewissermaßen die Verpflichtung zum ‚doing masculinity‘, das sich in der Inszenierung (hyper)maskuliner Körperlichkeit

1 Der vorliegende Artikel wird in erweiterter Form auch in dem von Michael Hofmann, Saniye Uysal Ünalın, Mahmut Karakuş und Leyla Coşan herauszugebenden *Handbuch Deutsch-Türkischer-Film* vertreten sein, das voraussichtlich 2023 bei Königshausen & Neumann erscheint.

und der Abwertung von Homosexualität bzw. Femität ebenso ausdrückt wie in der Ausübung von Gewalt (Spindler, 2006, S. 314). Solche Verhaltensweisen sind dazu angetan, die Ordnung hegemonialer Männlichkeit innerhalb der Gruppe stets aufs Neue zu reproduzieren (Spindler, 2006, S. 314). Dementsprechend weist Michael Meuser in Anlehnung an die von Pierre Bourdieu beschriebenen „erste[n] Spiele[] des Wettbewerbs“ (Bourdieu, 1997, S. 203) darauf hin, dass „Hegemonie als Strukturprinzip des männlichen Habitus erworben und immer wieder bekräftigt wird“ (Meuser, 2006, S. 171). Susanne Spindler gibt indes zu bedenken, dass sich die Gruppenmitglieder auf diese Weise der hegemonialen Männlichkeit nicht nur annähern, sondern zugleich von ihr entfernen. Zwar orientieren sie sich an ihr bei der Akkumulierung symbolischen Kapitals, doch wird sie auch zur illusorischen ‚Falle‘ (Spindler, 2007). Es ist nur eine ‚Vorstellung‘, der die jungen Männer entsprechen; die eigentliche Hegemonie können sie, da sie ihre Männlichkeit mit illegitimer Gewalt ausstatten, niemals erreichen. Und doch tragen sie durch ihr affirmatives Verhalten zur Festigung hegemonialer Strukturen bei.

Die in solchen Gruppen praktizierte Männlichkeit weist ein mehr oder weniger enges Verhältnis zu Gewalt bzw. Kriminalität im Allgemeinen auf. Joachim Kersten führt dies auf den sozio-kulturellen Unterlegenheitsstatus marginalisierter Männer und männlicher Heranwachsender zurück. Seiner Einschätzung zufolge gründet hegemoniale Männlichkeit „zentral auf der Unterordnung durch Sozialstatus, Ethnie, Religion, sexuelle Präferenz sozial und kulturell ‚anders‘ konstruierter Männlichkeiten“ (Kersten, 2002, S. 153). Hierin stimmt er mit der These überein, die James W. Messerschmidt bereits zu Beginn der 1990er Jahre formulierte: „[C]rime by men is a form of social practice invoked as a resource, when other resources are unavailable, for accomplishing masculinity“ (Messerschmidt, 1993, S. 83). Demnach ist Kriminalität kein bloßer Ausdruck von Männlichkeit, sondern vor allem ein Mittel zu deren Herstellung (Spies, 2010, S. 55-56).

In diesem Sinne begegnet man ihr auch im deutsch-türkischen Film der 2000er- und 2010er-Jahre, und zwar besonders in solchen Kontexten, in denen die Gegensätzlichkeit von – allgemein gesprochen – Staat und Milieu ins Auge fällt. So wird in *Kanak Attack* von Lars Becker gleich zu Beginn hervorgehoben, dass Melih und Ertan die deutsche Staatsangehörigkeit haben (nur Kemal hat die türkische). Dennoch orientieren sie sich in ihrem Handeln nicht etwa am bundesdeutschen Grundgesetz, sondern an dem auf der Straße geltenden Recht des Stärkeren. Dadurch geraten sie ständig in Konflikt mit den Gesetzeshütern und anderen Gangs, mit denen sie um die Vorherrschaft im Milieu

rivalisieren. Ihren Alltag bestimmen Festnahmen, Verhöre, Verhandlungen mit dubiosen Polizeidezernenten und Gerichtsprozesse auf der einen und kriminelle Gewalt auf der anderen Seite. Dabei dient die auf der Basis milieuspezifischer Werte erfolgende Selbstbehauptung zur Herstellung bzw. Verstärkung ihrer Männlichkeit. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der Ertan von seinem Vater gebeten wird, einen Kebab-Verkäufer, der ihm 15.000 DM schuldet, einzuschüchtern und das Geld für ihn einzutreiben. Das gelingt Ertan auf Anhieb auch; doch als der Vater den Verkäufer daraufhin provoziert und dieser ihn beschimpft – „Verpiss dich bloß, du alter Idiot!“ (Becker, 2000, 21:32-21:34) –, meint Ertan verärgert: „Du hast die ganze Sache versaut. Der Typ hat jetzt seine Stimme wieder heben können gegenüber dir. Der hat keinen Respekt mehr vor dir“ (Becker, 2000, 21:36-21:40). Letztlich geht es also nicht so sehr um die Frage nach Recht oder Unrecht, ja, nicht einmal um Geld, sondern vielmehr um Respekt, und diesen kann man sich im Milieu nur durch die Ausübung männlicher Dominanz verschaffen. Der Kebab-Verkäufer respektiert den Vater deshalb nicht, weil er seine Männlichkeit nicht respektiert. „Schau dich doch an“, ruft er ihm zu. „Weißt du, wie du aussiehst? Wie ein arschgeficktes Kaninchen, Mann!“ (Becker, 2000, 21:45-21:48).

Dem ‚Gesetz der Straße‘ kommt auch in *Asphaltgorillas* von Detlev Buck ein hoher Stellenwert zu. Deshalb nimmt es sich komisch aus, wenn der Gangster-Boss El Keitar scheinbar die Werte des deutschen Grundgesetzes vertritt. Als er entdeckt, dass vor seiner Bar, die kurz vor der Eröffnung steht, junge Männer mit offensichtlichem Migrationshintergrund Drogen verkaufen, fordert er einen seiner Leute auf: „[S]ag diesen scheiß Neueuropäern, sie sollen sich verpissen“ (Buck, 2018, 06:30-06:32). Atris hingegen, der – auch das ist komisch – mit seinem betont inklusiven und friedlichen Wesen durch das Raster gangstertypischer Verhaltensmuster fällt, bemerkt, dass die „auch nur ihr Geld verdienen“ (Buck, 2018, 06:38-06:40) wollen. Daraufhin stellt El Keitar klar: „Hör mir mal zu, wir sind hier in Deutschland, und hier gibt’s ‘ne Ordnung“ (Buck, 2018, 06:42-06:46). Dass die Rede von der ‚Ordnung‘ für ihn in Wirklichkeit nur ein Mittel zur Distinktion gegenüber anderen Gangstern ist, zeigt das, was er auf Atris’ Vorschlag, mit den Dealern zu reden, entgegnet: „Du redest nicht mit denen. Mit Hunden redet man nicht. Hunde schlägt man“ (Buck, 2018, 06:50-06:53). Wie unschwer zu erkennen, greift El Keitar die Tiermetapher auf, die sich nicht von ungefähr auch im Filmtitel niederschlägt. *Asphaltgorillas* handelt in gewisser Weise vom ‚survival of the fittest‘ auf der Straße. Entsprechend werden ab und zu Gorillas eingeblendet, einmal läuft auch ein Fuchs über den Asphalt (Buck, 2018, 55:29-55:36) – das Milieu als Wildnis.

Züli Aladağs Film *Wut* führt wie in einer Versuchsanordnung vor, was geschehen kann, wenn die Gewalt der Straße in die gutbürgerliche Lebenssphäre einbricht. Männlichkeit (oder das, was die Protagonisten darunter verstehen) spielt dabei wiederum eine zentrale Rolle. Sie fungiert als Mittlerin zwischen den Strukturen des Staates und denen des Milieus. Simon Laub ist Literaturprofessor, seine Frau Christa stammt aus wohlhabenden Verhältnissen. Ihr Sohn Felix spielt Cello und interessiert sich für Literatur. Seit einiger Zeit wird er, wie Christa zu Beginn des Films, die Jugendsprache des Sohnes nachahmend, Simon mitteilt, „abgezogen von so 'nem Türken. Can heißt er“ (Aladağ, 2006, 03:04-03:08). Nach einigem Zögern beschließt der Vater, etwas zu unternehmen, und begibt sich mit Felix zu dem Ort, wo sich Can gewöhnlich mit seiner Clique aufhält. Dort bittet er ihn darum, „normal miteinander [zu] reden, wenn es Probleme gibt“ (Aladağ, 2006, 07:45-07:48). Darüber macht sich Can lustig und fängt an, den Vater anzupöbeln und herum zu schubsen. Er und seine Gang rappen dem Literaturprofessor etwas vor, aggressiv, provokativ. Schließlich klebt ihm Can kleine Pfannkuchen auf die Brust, sodass es aussieht, als habe Simon Brüste. Nicht der Erwachsene weist den Minderjährigen in die Schranken, sondern umgekehrt dieser ihn, indem er ihn in gewisser Weise feminisiert.

Bald erstattet Simon Anzeige gegen Can, wegen Drogenhandel. Bei einer Hausdurchsuchung stellt sich heraus, dass dieser tatsächlich im Besitz einer beträchtlichen Menge Marihuana ist. Er wird verhaftet und von seinem Vater, der durch Can die Familienehre beschmutzt sieht, ausgestoßen. Zur Rache wird Felix von Cans Gang gestellt, bewusstlos geschlagen und vor der Haustür liegengelassen. Nun beginnen sich die Laubs zu fürchten, zumal Cans Haftentlassung unmittelbar bevorsteht. Das Rechtssystem scheint an seine Grenzen zu stoßen, die Familie dem ‚Gesetz der Straße‘ ausgeliefert. Deshalb besorgt sich Simon bei seinem Freund Michael eine Schusswaffe. Allerdings stellt sich beim Probeschießen heraus, dass er mental nicht in der Lage ist, auf den Abzug zu drücken. Michael bietet ihm an, die Sache zu regeln. Kurz darauf schlägt er Can brutal zusammen und gibt Simon, der mit seiner Familie beim Abendessen sitzt, telefonisch Bescheid: „Der kleine Türke hat seine Lektion bekommen“ (Aladağ, 2006, 01:01:26-01:01:28). Nachdem er aufgelegt hat, meint Simon an Felix gewandt, Can werde ihn von nun an in Ruhe lassen, denn er habe „ordentlich eine verpasst bekommen“. Felix, erstaunt: „Von dir?“ Simon, wie so oft ausweichend: „Ohne seine Gang ist er doch nur ein Würstchen“ (Aladağ, 2006, 01:02:08-01:02:21). Felix' äußerst positive Reaktion verrät, dass er eigentlich die ganze Zeit darauf gewartet hat. Er scheint zu spüren, was ein Durchgreifen des Vaters hier bedeutet: eine auch dem Sohn Respekt verschaffende männliche Strukturübung, der längst fällige Einsatz in den „ernsten Spiele[n] des

Wettbewerbs“ (Bourdieu, 1997, S. 203), in den die Laub-Männer wider Willen hineingezogen wurden. Daher ist er umso enttäuschter, als er erfährt, dass es in Wirklichkeit Michael war, der die Sache in die Hand nahm. Bemerkenswerterweise wendet sich hier das Blatt: Simon erscheint zunehmend isoliert, auch von seiner Frau, während Felix und Can sich verbünden.

Auch in der Culture-Clash-Komödie spielt die Opposition Staat vs. Milieu bzw. die (männlich konnotierte) Kriminalität eine wichtige Rolle. Aufgrund der Genrekonventionen funktioniert dieses Strukturelement hier allerdings anders. Wie Martin Nies betont, „ist die Culture-Clash-Komödie zumeist um humoristische Harmonisierung bemüht, indem Klischees und Stereotypen der beiderseitigen Fremdwahrnehmung satirisch überformt, der Lächerlichkeit preisgegeben und somit im besten Fall desavouiert werden“ (Nies, 2015, S. 69). Das zeigt sich auch am Beispiel Kriminalität. Als sich etwa in Sinan Akkuşs *3 Türken und ein Baby* Celal und seine Ex-Freundin Anna nach langer Zeit wiederbegegnen, fragt sie, ob er immer noch versuche, „mit krummen Geschichten reich zu werden“ (Akkuş, 2015, 6:47-6:49). Dadurch wird das stereotype Bild des ‚kriminellen Ausländers‘ aufgebaut, um spätestens in der Szene dekonstruiert zu werden, in der die Brüder Celal und Sami auf völlig dilettantische Weise in ein Elektrofachgeschäft einbrechen und kurz darauf von Polizisten umzingelt sind. Die beiden ‚Türken‘ erweisen sich ‚in puncto‘ Kriminalität als inkompetent. Interessanterweise findet sich das Motiv des scheiternden Verbrechens auch im Bereich des Dramas, so etwa im Film *Kanak Attack*, dessen Handlung von Ertans und Kemals misslungenen Raubüberfällen gewissermaßen eingerahmt wird: Am Anfang kommen sie spontan auf die Idee, die Spielothek in der Nachbarschaft zu überfallen, und werden wenig später verhaftet, am Ende schlägt ihr halbherziger Versuch fehl, ein Fast-Food-Restaurant auszurauben. Da das Motiv also nicht auf Komödien beschränkt ist, bietet es sich an, Verbrechen im deutsch-türkischen Film, die stümperhaft oder lächerlich wirken, auch im Sinne sozialwissenschaftlicher Thesen als verkappten „Widerstand gegen Marginalisierung“ (Weber, 2007, S. 319) oder eine „Art von aggressiver Kapitulation“ (King, 2005, S. 64) zu lesen, bilden doch männliche Jugendliche mit (türkischem) Migrationshintergrund im Allgemeinen eine Risikogruppe für verfestigte Armut und sind ethnischer Diskriminierung bzw. Rassismus ausgesetzt (Weber, 2007, S. 319).

Vater vs. Sohn: Konflikte zwischen den Generationen

Die Hauptfiguren im deutsch-türkischen Film der 2000er- und 2010er-Jahre, ob Männer oder Frauen, stammen zumeist aus der jüngeren Generation und verkörpern

somit tendenziell das Phänomen der Transkulturalität. Demgegenüber repräsentieren ihre Eltern gewöhnlich die Tradition des Herkunftslandes. Besonders sind es die Väter, die Wert auf deren Bewahrung legen; sie fungieren als eine Art Statthalter der türkischen Kultur. Konflikte mit den Kindern sind in dieser Konstellation vorprogrammiert. Noch ehe sie sich zuspitzen, schwebt über dem Haupt der Töchter und Söhne, die eigene Wege gehen wollen – diese können bei letzteren auch illegaler Art sein –, bereits das Damoklesschwert der Verstoßung durch den Vater. Deshalb zieht Hatice in Buket Alakus Komödie *Einmal Hans mit scharfer Soße* jedes Mal, wenn sie zu ihren Eltern fährt, ihren die Knie bedeckenden ‚Vater-Rock‘ an; „dann“, so erklärt sie ihrem Freund, „habe ich meine Ruhe“ (Alakus, 2013, 02:16-02:20). Solcherart führt sie ihren Vater auch hinsichtlich ihrer Partnerwahl hinter das Licht. Als er das erkennt, kündigt er ihr umgehend die Vaterschaft auf und belastet damit die gesamte Familie. Ein ähnliches Schicksal, allerdings ohne Happy End, trifft auch Sibel in Fatih Akins Drama *Gegen die Wand*, die aufgrund ihres zügellosen Lebenswandels nicht nur vom Vater, sondern auch vom Bruder verstoßen wird. Was bei den Töchtern Verfehlungen in Fragen der ‚Sittsamkeit‘, das ist bei den Söhnen das Abrutschen in die Kriminalität (oder zumindest bestimmte Formen davon). So wird in *Kanak Attack* Ertan von seinem Vater ermahnt: „[W]enn ich höre, dass du [...] Zuhälter geworden bist, dann bist du nicht mehr mein Sohn, dann ist es aus“ (Becker, 2000, 19:25-19:33). Gleichwohl drängt der Vater ihn Minuten später selbst in die Kriminalität, indem er ihn bittet, Geld für ihn einzutreiben. Und doch ist das väterliche Verbot für Ertan derart maßgebend, dass er das einträgliche Angebot der beiden Prostituierten Sandra und Yonca, die ihn gerne zum ‚Beschützer‘ hätten, ausschlägt. In *Wut* wird Can vom Vater verstoßen, noch während er von der Polizei abgeführt wird. Sein späterer Versuch, ihn zu erweichen, misslingt.

Aus sozialwissenschaftlicher Sicht liegt das moralisch rigide Verhalten der Väter in erster Linie in ihrer marginalisierten Stellung als Mann begründet. Zugespitzt gesagt, besteht der einzig signifikante Besitz, über den sie verfügen, aus dem symbolischen Kapital ihrer Ehre – und diese definiert sich auch und vor allem über ihre Vaterschaft *per se*. Dieser Punkt hat beträchtliche Auswirkungen auf die Entwicklung der Kinder, insbesondere die der Söhne, die mit Blick auf das Bild „des in der Migration sozial abgestiegenen oder diskriminierten Vaters“ gewöhnlich einen „Entwurf von Männlichkeit“ erstellen, „der weder unmittelbar an den Vater anknüpft noch die eigene Herkunft entwertet, der den Wunsch nach Anerkennung einschließt, ohne das je Eigene und Eigensinnige aufzugeben“ (King, 2005, S. 64). Liest man die übersteigerten und aggressiven Männlichkeitsinszenierungen türkischstämmiger Jugendlicher vor diesem

Hintergrund, erscheinen sie als Abwendung von den Eltern oder auch als hilfloser Versuch, die entwertete Männlichkeit der Väter zu rehabilitieren (Spies, 2010, S. 67). In Hinsicht auf den deutsch-türkischen Film könnte man hier an eine Figur wie den Gangster Ertan denken, dessen Vater, ein biederer Geschäftsmann, sich – sehr zum Verdruss des Sohnes – keinen Respekt bei dem Kebab-Verkäufer verschaffen kann, der ihm Geld schuldet. Oder an Can, der Felix seine neuen Sportschuhe ‚abzieht‘, um sie seinem jüngeren Bruder zu schenken, da der Vater als einfacher Obst- und Gemüse-Händler zu einem solchen Kauf anscheinend nicht in der Lage ist.

Selbstredend sind es nicht immer von toxischer Männlichkeit und/oder Kriminalität gesäumte Wege, die die Protagonisten bei ihrem alternativen Männlichkeitsentwurf beschreiten. Ein Beispiel dafür ist Nejat Aksu in Fatih Akins Film *Auf der anderen Seite*. Habituell unterscheidet er, ein Germanistikprofessor, sich grundlegend von seinem Vater Ali, einem gealterten Macho der ‚Gastarbeiter‘-Generation, der auf Pferderennen wettet und zu Prostituierten geht. Das Interessante an dem im Film dargestellten Vater-Sohn-Verhältnis ist, dass Ali seinem anständigen und beruflich erfolgreichen Sohn nicht die Anerkennung zuteil werden lässt, die hier eigentlich zu erwarten wäre, vor allem, wenn man ihn mit anderen Sohnesfiguren des deutsch-türkischen Films vergleicht. Vielmehr scheint er in Nejat, der ebenfalls dem Typus der marginalisierten Männlichkeit entspricht (wenn auch unter ganz anderen Gesichtspunkten), eine Bedrohung für die eigene Männlichkeit, mithin einen Rivalen zu erblicken. Der Rivalitäts- und, damit zusammenhängend, der Mimesis-Begriff ist für René Girards Gewalttheorie von zentraler Bedeutung. Beide erläutert Girard wie folgt:

Die Rivalität ist nicht die Frucht einer zufälligen Übereinstimmung der beiden Wünsche, die auf das gleiche Objekt zielen. *Das Subjekt begehrt das Objekt, weil der Rivale es selbst begehrt*. Indem der Rivale dieses oder jenes Objekt begehrt, gibt er dem Subjekt zu verstehen, daß das Objekt begehrenswert ist. Der Rivale ist das Modell des Subjekts, und zwar nicht so sehr oberflächlich auf der Ebene von Lebensweise, Ideen usw. als vielmehr wesentlich auf der Ebene des Wunsches. [...] Wir kommen hier auf einen alten Gedankengang zurück, dessen Implikationen vielleicht verkannt werden; der Wunsch ist wesentlich *mimetisch*, er richtet sich nach einem Modell-Wunsch; er erwähnt das gleiche Objekt wie dieses Modell. [...] Zwei Wünsche, die das gleiche Objekt begehren, behindern sich gegenseitig. Jede *mimesis*, die den Wunsch zum Gegenstand hat, mündet automatisch in einen Konflikt ein. (Girard, 2012, S. 214-215)

Der Auslöser oder Verstärker für Alis rivalisierende Einstellung zu Nejat ist seine Beziehung zur wesentlich jüngeren Ex-Prostituierten Yeter Öztürk. Mit Girard gesprochen, bildet ihre Person sein mimetisches Wunsch-Objekt. Zumindest innerhalb der inszenierten Dreierkonstellation lässt sich beobachten, dass Ali seinem Sohn unterstellt, Yeter zu begehren, und ihn somit zu seinem Wunsch-Modell stilisiert. Beim gemeinsamen Abendessen erwidert Ali auf Yeters Frage, wo er denn gelernt habe, so gut zu kochen, auf Türkisch: „Ich war sowohl Vater als auch Mutter für den Jungen“ (Akin, 2007, 15:13-15:16). Nejat räumt ab, Yeter lobt seine gute Erziehung, worauf Ali bemerkt: „Wie ein Mädchen“ (Akin, 2007, 15:30). Der Vater als Mutter, der Sohn als Tochter: Mit dieser rhetorisch konstruierten Rollenverteilung zielt Ali bewusst oder unbewusst darauf ab, den Anschein der Mimesis, die unweigerlich in einen Konflikt mit dem Sohn münden würde, zu vermeiden. Am Ende des Abends ist er jedoch zu betrunken, um die Contenance zu wahren. Als Nejat ihn zu Bett bringt, warnt er ihn auf Türkisch: „Dass du sie ja nicht anrührst!“, und wird ausfallend („Siktir lan!“), als dieser ihn mit „İyi misin, baba?“ (Akin, 2007, 17:24-17:30) sanft zurechtweist.

In derselben Nacht bekommt er einen Herzinfarkt und muss auf die Intensivstation. Aus dem Krankenhaus entlassen, fragt er seinen Sohn, während Yeter hinten in der Küche arbeitet: „Hast du sie geburst?“ (Akin, 2007, 23:08-23:09) Nejat versucht, seinen Ärger zu unterdrücken, doch als sich Ali daraufhin eine Zigarette anzündet, schreit er ihn an. Darauf meint dieser: „Misch dich nicht in mein Leben ein. Du hast deins und ich hab meins“ (Akin, 2007, 23:48-23:52). Ehe die Lage weiter eskaliert, fährt Nejat nach Hause. Wenig später kommt es zwischen Ali und Yeter zu einer Auseinandersetzung, bei der er sie so schlägt, dass sie stürzt und sich tödlich am Kopf verletzt. Damit ist für Nejat eine rote Linie überschritten. Und interessanterweise verhält es sich diesmal genau umgekehrt: Der Vater kommt ins Gefängnis und der Sohn verstößt ihn.

Gegen Ende des Films, als Nejat Susanne die Abrahamsgeschichte erzählt, erfolgt die Kehrtwende. Er erinnert sich: „Ich weiß noch, wie ich meinen Vater fragte, ob er mich auch opfern würde“. Susanne: „Und was hat Ihr Vater geantwortet?“ Nejat: „Er sagte, er würde sich sogar Gott zum Feind machen, um mich zu beschützen“ (Akin, 2007, 01:42:00-01:42:29). In der nächsten Szene fährt er mit dem Auto nach Trabzon, wo Ali mittlerweile lebt. Es ist die Eingangsszene, die der Zuschauer jetzt besser einordnen kann. Die Figuration der Abrahamsgeschichte erfüllt hinsichtlich der Handlung also eine Scharnierfunktion, da sie einerseits offen auf das dem Vater-Sohn-Verhältnis

innewohnende Konfliktpotential hindeutet, andererseits aber in Nejat den Entschluss reifen lässt, sich mit dem Vater zu versöhnen.

Der Vaterkonflikt spielt auch in *Wut* thematisch eine wichtige Rolle. Einmal betrifft er Felix, den die ausländerfeindlichen Äußerungen und das vergleichsweise ‚unmännliche‘ Verhalten seines Vaters zusehends befremden. Er wendet sich allmählich von ihm ab, verbündet – oder verbrüdert – sich zwischenzeitlich mit Can und beginnt schließlich, türkische Rapmusik zu hören – ein deutliches Zeichen der Rebellion gegen den Vater, dem zuliebe er bis dahin Cello spielte. Zugleich lässt sich beobachten, wie die Vaterproblematik auch Cans Leben in Beschlag nimmt. Dessen Vater ist ein wertkonservativer Mann; das verrät sein Äußeres wie auch der Umstand, dass er in einer Szene die Salat verrichtet. Als ihn Simon aufsucht und sich über Cans Diebstahl beschwert, beschimpft er seinen Sohn und schlägt ihn vor den Augen des Gastes, sodass sich dieser gezwungen sieht einzugreifen. Offensichtlich ist er das uneingeschränkte Familienoberhaupt und betrachtet daher auch die Gewalt gegen die eigenen Kinder als legitimes Mittel der Erziehung. Insofern ist davon auszugehen, dass in dem patriarchalischen Weltbild, das er repräsentiert, die offene Rebellion des Sohnes gegen den Vater keinen Platz hat; sie hätte über kurz oder lang dessen Verstoßung zur Folge. Deshalb muss Can in seinem – nach westlich-liberalem Verständnis durchaus normalen – jugendlichen Bedürfnis nach Opposition nach ‚außen‘ ausweichen und rutscht so in die Kriminalität ab. Unter diesem Aspekt ließe sich Simons Rolle auch als die einer väterlichen Stellvertreterfigur lesen. Anders als Felix kann sich Can den Luxus einer Rebellion gegen den leiblichen Vater nicht leisten, wohl aber kann er, stellvertretend für diesen, gegen Felix’ Vater rebellieren.

Kain vs. Abel: Rivalität unter Brüdern

Männliche Rivalitäten stechen in deutsch-türkischen Filmen, die im Gangster-Milieu spielen, nur selten ins Auge, und zwar aus dem einfachen Grund, da sie dort nahezu allgegenwärtig sind. Deutlicher, das heißt motivisch ausgeprägter, treten sie dagegen im Kontext von Familiengeschichten auf. Neben dem Vater-Sohn-Konflikt, wie er im vorangegangenen Abschnitt exemplifiziert wurde, wäre hier auch das Motiv des Bruderzwists zu nennen. Was dieses im Vergleich zur ersteren Spielart kennzeichnet, ist, dass die Brüder zumeist beinahe gleich alt – und somit ‚de facto‘ gleichrangig – sind, wobei der ältere immer tendenziell der ‚böse‘ der beiden ist – eine Konstellation, die, analog zur vorher erwähnten Abrahamsgeschichte, den Mythos von Kain und Abel evoziert. Bedenkt man nun, dass Rivalitäten am härtesten dort ausgetragen werden, wo

die Ressourcen besonders knapp bzw. exklusiv sind, so verwundert es nicht, dass man zwei prominenten Beispielen des Bruderzwist-Motivs in Fatih Akins *Solino* und Yasemin Şamderelis *Almanya – Willkommen in Deutschland*, also Filmen, die von der ersten Einwanderergeneration erzählen, begegnet.

„Brüder sind immer die engsten Freunde...und die bittersten Rivalen“, heißt es auf dem Filmplakat zu *Solino* von Fatih Akin. Gemeint sind Gigi und Giancarlo Amato, deren Familie aus dem gleichnamigen Dorf in Süditalien nach Duisburg zieht. Dort, die Brüder sind noch Kinder, wird einmal in der Nachbarschaft ein Film gedreht. Während der Dreharbeiten pflegt das Filmteam im italienischen Lokal des Vaters zu essen. Diese Zeit ist für den späteren Filmemacher Gigi, der sich schon damals für Fotografie interessiert, prägend. Er knüpft Kontakt zum Regisseur Baldi und erhält Einblick in die Filmkunst. Deshalb ist es für ihn ein schwerer Schlag, als Giancarlo vom Set eine Haarspange – ein Leitmotiv, wenn man so will – entwendet, um sie Jo zu schenken, ihrer ungefähr gleichaltrigen Freundin, um deren Gunst die beiden Brüder buhlen. Damit bringt er einerseits Gigi in den Verdacht des Diebstahls, sodass dieser das Set nicht mehr betreten darf, andererseits verschafft er sich damit einen Vorteil im Kampf um Jos Gunst. Später, als die drei eine gemeinsame Wohngemeinschaft gründen, fällt die Haarspange – inszeniert mittels der Totalen – Gigi in die Hände: ein analeptischer Rückverweis auf das Geschehene, zugleich aber auch eine Prolepse auf das, was passieren wird, denn im Grunde wiederholt sich die Geschichte. Für seinen Kurzfilm *Dat is jetz wech* erhält Gigi den ersten Preis der Ruhrfilmtage. Er kann diesen jedoch nicht persönlich entgegennehmen, da er im Heimatdorf Solino auf die kranke Mutter aufpassen muss. Also schickt er Giancarlo als seinen Stellvertreter zur Preisverleihung. Es kommt, wie es kommen muss. Der Bruder gibt sich als der Regisseur des Films aus und lässt sich feiern. Zudem verführt er Jo, zu diesem Zeitpunkt Gigis feste Freundin, allerdings schwer von ihm enttäuscht, da er scheinbar die Kommunikation mit ihr abgebrochen hat (in Wirklichkeit wurden seine Nachrichten vom Bruder abgefangen und vernichtet). Man könnte also sagen, dass Giancarlo in gewisser Weise zu Gigi ‚wird‘. Wie sehr er diesen sein Leben lang beneidet hat, wird deutlich in der Szene, in der ihn Jo zur Rede stellt, da er das Angebot eines Produzenten angenommen hat, das eigentlich Gigi galt:

Giancarlo: Er hat mich gefragt, ob ich den Film machen will.

Jo: Er hat aber Gigi gemeint.

Giancarlo: Der Gigi. *In Tränen ausbrechend*. Er hat aber mich gefragt, verstehst du?

[...] Einmal, einmal geht es um mich [...]. (Akin, 2002, 01:36:05-01:36:30)

Nachdem Giancarlo seinem Bruder die Karriere und die Freundin weggenommen hatte, sind Jahre vergangen. Inzwischen hat sich Gigi in Solino niedergelassen und mit Ada eine Familie gegründet; sie wollen heiraten. Zur Hochzeit ist auch Giancarlo eingeladen. Bei ihrem Wiedersehen versöhnen sich die beiden Brüder. Gigi erkundigt sich nach Jo, und Giancarlo berichtet: „Ist nach Berlin gegangen. Kurz nachdem du weg warst“ (Akin, 2002, 01:51:18-01:51:24). Zarte Pianoklänge setzen ein und Gigi lächelt nachdenklich. Hat er den Konkurrenzkampf gegen den Bruder endgültig für sich entschieden? Während des Hochzeitsessens wird Giancarlo, der mittlerweile beim deutschen Fernsehen arbeitet, traurig und bringt sein Bedauern darüber zum Ausdruck, weder Frau noch Kinder zu haben – im Gegensatz zu Gigi, der in diesem Moment die Hand seiner schönen Braut hält, mit einem Blick, den man durchaus als triumphal bezeichnen könnte (Akin, 2002, 01:54:14-01:54:35).

In *Almanya – Willkommen in Deutschland* sind es die Brüder Muhamed und Veli, deren Rivalität eine wichtige Rolle spielt. Schon beim ersten gemeinsamen Familienessen kommt sie deutlich zum Vorschein. Einmal durch die Mimik Velis, der seinen als letzten eintreffenden Bruder mit kritischen Blicken beäugt. Zum anderen macht sie sich durch Worte bemerkbar. Als der Vater bzw. Großvater Hüseyin bekanntgibt, in seinem türkischen Heimatdorf ein Haus gekauft zu haben, und den Wunsch äußert, in den Herbstferien mit der ganzen Familie dorthin zu reisen, meldet sich als erster Veli zu Wort. Ganz so, als habe er nur auf eine Gelegenheit gewartet, um Spitzen gegen seinen Bruder zu verteilen, meint er, dass er dann keine Zeit habe, aber: „Der Muhamed hat doch nichts zu tun. Der ist doch arbeitslos, kann doch runterfahren. Ich zahl ihm auch den Flug“ (Şamdereli, 2010, 12:07-12:11). Muhameds genervte Reaktion lässt darauf schließen, dass es sich um ein wiederkehrendes Verhaltensmuster Velis handelt, zumindest wird klar, dass er den Subtext seiner Rede durchaus entschlüsselt hat. Denn was hier als pragmatischer Vorschlag daherkommt, ist in Wirklichkeit ein persönlich gegen ihn gerichtetes Arbeitslosen-Bashing. Mit seiner Bemerkung: „Der ist doch arbeitslos“ zielt Veli darauf ab, rhetorisch eine Hierarchie zu (re)produzieren, in der Muhamed der gesellschaftlich Unterlegene ist. Dabei geriert er, das Kind türkischer Einwanderer (!), sich als Sprachrohr der Mehrheitsgesellschaft bzw. des staatlich geprägten Arbeitsdiskurses. Dieser lässt sich mit Richard David Precht wie folgt beschreiben:

Arbeit, wie sie gegenwärtig organisiert ist, ist [...] hochgradig moralisch aufgeladen. Sie wird vom Staat geachtet, und das Ausscheren aus der Arbeitsgesellschaft für die Arbeitsfähigen wird geächtet – es sei denn, man ist Mutter (bei Vätern sieht die

Sache noch immer etwas anders aus) oder man ist finanziell bessergestellt. Niemand verlangt, dass erfolgreiche Bundesligaspieler nach dem Ende ihrer Karriere arbeiten. Dafür allerdings wird verlangt, dass Hartz-IV-Empfänger Arbeiten, die ihnen staatlicherseits zugewiesen werden, annehmen. Ansonsten drohen ihnen Kürzungen. Nicht das Nichtarbeiten wird folglich geächtet, sondern der Bezug von Transferleistungen ohne Gegenleistung. (Precht, 2022, S. 226-227)

In diesem Sinne glaubt Veli sich im Recht, wenn er von Muhamed quasi als Gegenleistung für die von ihm bezogenen Transferleistungen verlangt, in die Türkei zu reisen und bei der Instandsetzung des neu gekauften Hauses zu helfen – er „hat doch nichts zu tun“. Im Ganzen zeugen seine Worte von einem Streben nach männlicher Dominanz gegenüber dem Bruder. Denn Arbeit – und Veli gehört zur arbeitenden Bevölkerung – ist, so Precht, „grammatikalisch weiblich, aber kulturell männlich“ (Precht, 2022, S. 244). Nicht zufällig wird „Frauen ohne Lohnarbeit [...] noch im 21. Jahrhundert leichter verziehen als Männern“ (Precht, 2022, S. 244-245). Dementsprechend lässt sich in Velis Rede eine binäre Struktur erkennen, die dazu angetan ist, ihn als den Tüchtigeren auszuweisen: Veli hat keine Zeit, Muhamed hat viel Zeit, Veli hat viel zu tun, Muhamed hat nichts zu tun, dank seiner Arbeit ist Veli finanzstark („Ich zahl ihm auch den Flug“), aufgrund seiner Arbeitslosigkeit ist es Muhamed nicht. Anscheinend hat Veli ein Interesse daran, dieses Überlegenheitsverhältnis aufrechtzuerhalten. Später, als die Brüder an einer Hotelbar sitzen, wirft Muhamed ihm vor: „Du bist ein Scheißbruder! [...] Du hast dich 'n scheiß gekümmert, als ich arbeitslos geworden bin.“ Darauf Veli: „Ich hab dir Geld geschickt. War das vielleicht nichts?“ (Şamdereli, 2010, 01:16:37-01:16:49). Hierzu ist anzumerken, dass solche Geldtransfers letztlich mit dazu beigetragen haben dürften, die bestehende Hierarchie (und sei diese auch nur eine von Veli behauptete) zu zementieren: Der eine gibt aus der Position des Stärkeren, der andere nimmt aus der Position des Schwächeren.

Mann vs. Frau: Männlichkeit auf der heterosozialen Ebene

Die Dominanz unter Männern hat im deutsch-türkischen Film der 2000er- und 2010er-Jahre eine derart zentrale Bedeutung, dass sich zwangsläufig auch die Frage nach ihrer Funktion auf der heterosozialen Ebene stellt. Wie werden hier Mann-Frau-Beziehungen inszeniert und welches Frauenbild kommt dabei zum Tragen? Sind die dargestellten Frauenfiguren, um mit Bourdieu zu reden, „auf die Rolle von Zuschauerinnen oder [...] von *schmeichelnden Spiegeln* verwiesen, die dem Mann das vergrößerte Bild seiner selbst

zurückwerfen, dem er sich angleichen soll und will“ (Bourdieu, 1997, S. 203)? Handelt es sich bei ihm, dem Mann, um das handlungsmächtige Subjekt, dem die Frau als Objekt unterworfen ist? Geht man diesen Fragen auf den Grund, wird klar, dass nichts dergleichen zutrifft. Vielmehr agieren die Frauen im deutsch-türkischen Film zumeist selbstbestimmt. Zudem sind sie selbstbewusst, mitunter taff, und prägen ihre heterosozialen Beziehungen stark mit, ja dominieren diese nicht selten.

Dies lässt sich am Verhalten der Protagonistin in der Komödie *Einmal Hans mit scharfer Soße* exemplarisch aufzeigen. Hatice sucht einen ganz bestimmten Männertyp, nämlich einen Deutschen mit türkischer Leidenschaft. So meint sie einmal, aus dem Off sprechend: „Ich mag Stefan. Aber manchmal fehlt mir doch ein bisschen türkische Leidenschaft“ (Alakuş, 2013, 01:01-01:06). Bezeichnenderweise äußert sie ihren Wunsch nach einem solchen ‚Hans mit scharfer Soße‘ beim Döneressen. Obwohl sich die Suche schwierig gestaltet und sie nahe daran ist zu verzweifeln, hält sie trotzig an ihrem Ideal fest: „So was muss es doch geben, Mensch!“ (Alakuş, 2013, 29:49-29:52). Nun kommt im Film, wenn man so will, ein regelrechtes Männerspektrum zur Entfaltung. Hatices Handeln steht in Relation zu nicht weniger als fünf unterschiedlichen Männertypen, die repräsentiert werden von (1.) Stefan, ihrem Freund am Anfang, der sich der türkischen Kultur angleicht, (2.) Ali, der sich der deutschen Kultur angleicht, (3.) Gero, einem homosexuellen Deutschen, (4.) ihrem Vater, der großen Wert auf die türkische Tradition legt, und (5.) ihrem späteren Freund Hannes, der sich durch eben solche Traditionen eingeengt fühlt. Einen ‚Hans mit scharfer Soße‘ gibt es nicht, kann es nicht geben, denn – anders als die Protagonistin, deren fixe Idee den Hauptgegenstand der Komödie bildet, hat das der aufmerksame Zuschauer längst begriffen – dieses Männerbild besteht aus nichts anderem als Stereotypen: Vernünftiger ‚Deutscher‘ und feuriger ‚Türke‘, quasi als Soße obendrauf. Der Umstand, dass Hatice mit einem Bild loszieht und den passenden Mann sucht, statt einen Mann zu suchen, dessen Bild ihr passt, mutet natürlich komisch an, verweist aber zugleich auf ein ernstes Problem, nämlich ihre Unfähigkeit, sich auf den Anderen einzulassen. Was sie an Stefan, der so gern ein Türke wäre, nervt, oder ihr in der Beziehung mit Hannes, der seinen Freiraum braucht, nicht einleuchtet, zählt zu den charakterlichen Eigenschaften dieser Männer. Aufgrund ihrer Voreingenommenheit ist sie jedoch nicht in der Lage, derartige Abweichungen von ihrem stereotypen Männerbild zu akzeptieren.

Bekanntlich werden im Komödiengenre oft bestimmte Rollenmuster umgekehrt und so einschlägige Klischees offen gelegt. Das trifft besonders auf die Geschlechterrollen zu.

In diesem Sinne ist die als betont stark und unabhängig dargestellte Figur Hatices als komischer Gegenentwurf zum Bild des dominanzausübenden (türkischen) Mannes zu lesen. Gleich zu Beginn von *Einmal Hans mit scharfer Soße*, als Hatice mit Stefan zu ihren Eltern fährt, sitzt sie am Steuer und er auf dem Beifahrersitz, womit filmsprachlich ein klares Signal dafür gegeben wäre, dass sie in der Beziehung die Hosen anhat. Kurz darauf lässt sie ihn, genervt von seinen Versuchen, ein echter Türke zu sein, allein auf der Landstraße zurück. Um sich wieder mit ihm zu versöhnen, sucht sie ihn später in seiner Wohnung auf. Als er die Tür öffnet, fasst sie ihn am Nacken, tritt ein und zieht ihn hinter sich her – eine sinnbildliche Geste der Dominanz. Sie sagt: „Ich habe dich vermisst“ (Alakuş, 2013, 10:13-10:14), worauf er herausfordernd fragt: „Den Türken?“ (Alakuş, 2013, 10:21-10:22). Dass er derart auf seiner ‚Türken‘-Rolle beharrt, könnte mit Hatices Dominanz zusammenhängen. Anscheinend verbindet er Phantasien wahrer Männlichkeit mit der Identität als Türke. Sein Wunsch, Hatice möge diese annehmen, kommt somit dem Wunsch gleich, von ihr als Mann respektiert zu werden. Rollenverhandlungen dieser Art zählen jedoch anscheinend nicht zu Hatices Stärken, weshalb die Beziehung denn auch am Ende scheitert.

Eine weitere Verkörperung selbstbestimmter Weiblichkeit, die in einem Spannungsverhältnis zu bestimmten Männlichkeitstypen steht, stellt Bettina in *Asphaltgorillas* dar. Der Gangsterboss im Film, El Keitar, verbietet es den Mitgliedern seiner Gang, sich mit anderen auf Diskussionen einzulassen. Wie bereits erwähnt, lautet sein Motto: „Mit Hunden redet man nicht. Hunde schlägt man“ (Buck, 2018, 06:52-06:53). Ein klärendes Gespräch, das Verstehen des Gegenübers ist für den Machterhalt im Milieu nur hinderlich. Dass ein solches Umfeld nicht Atris' eigentlicher Bestimmungsort sein kann, wird durch sein tolerantes und friedfertiges Verhalten offenbar. Doch erst dank der Beziehung mit Bettina bringt der Protagonist den Mut auf, aus El Keitars Gang auszusteigen. Man könnte auch sagen, dass Bettinas starke Persönlichkeit die Impulse setzt, die er braucht, um sein Leben zu ändern. Den Wendepunkt bildet die Szene, in der sie unerschrocken in eine Versammlung der Gang hereinplatzt und eine phantastische Geschichte von der Liebesnacht erzählt, die sie und Atris angeblich verbracht hätten. Aus der Reaktion der anwesenden Gangster (von verurteilenden Blicken bis hin zu heller Begeisterung) lässt sich folgern, dass sie im Grunde keine Berührung mit Frauen haben, wobei nicht ersichtlich wird, ob dies ihrer Austeritätsstrategie geschuldet ist oder sie sich deshalb so hart geben, weil sie keine Berührung mit Frauen haben. Für ersteres könnte der Umstand sprechen, dass eine wie auch immer geartete ‚Weichheit‘ und Empathie – mit denen doch nach Ansicht eines El Keitar jeglicher feminine Einfluss gleichbedeutend

sein dürfte – eine subversive Wirkung auf die männliche ‚Härte‘ und Gewaltbereitschaft der Gang ausüben muss. Darauf, dass die Gangmitglieder von Haus aus keine Beziehung zu Frauen haben, zumindest keine auf nichtkäuferlicher Basis, deutet indes die Frauenverachtung hin, die sich etwa an El Keitars Verhalten beobachten lässt. Als sich Bettina ihm vorstellt, will er ihr zunächst nicht die Hand geben und tut dies erst, als sie ihn darauf anspricht („[G]eben Sie Frauen nicht die Hand?“; Buck, 2018, 35:20-35:22). Anschließend behauptet El Keitar, dass es im Gangstergeschäft „keine Geheimnisse“ gebe. „Aber zwischen Mann und Frau gibt es nun mal Geheimnisse, oder?“ entgegnet Bettina, worauf El Keitar insistiert: „Hier nicht“ (Buck, 2018, 35:42-35:46).

Wohl um das Standing von Atris innerhalb der Gruppe zu stärken, gibt sie an, in der letzten Nacht zwei Mal Geschlechtsverkehr mit ihm gehabt zu haben und betont: „Zwei Mal gemacht, drei Mal gekommen. Das ist Atris. Einer von Euch“ (Buck, 2018, 36:51-36:56). Damit bewirkt sie jedoch genau das Gegenteil. El Keitar rastet aus, spricht von einem „Trick des Teufels“ (Buck, 2018, 37:08) und schmeißt Atris und seine „dreckige Schlampe“ (Buck, 2018, 37:14) raus mit den Worten: „In einem Mann steckt ein Teufel, in einer Frau 99“ (Buck, 2018, 37:34-37:36). Angesichts seiner frauenverachtenden Einstellung erscheint es als ironische Pointe, dass es am Ende Bettina ist, die ihn mit einem Elektroschocker tötet – aus Versehen, da er (ein Opfer der eigenen ‚toxic masculinity?‘) einen Herzschrittmacher hat.

Schlussbetrachtung: Wider die Ethnisierung der Männlichkeit

Im deutsch-türkischen Film der 2000er- und 2010er-Jahre ist es vor allem die Männlichkeit von Protagonisten mit türkischem Migrationshintergrund, deren Krisensymptome zur Anschauung gelangen; die der Deutschen spielt eine denkbar untergeordnete Rolle. Insofern liegt hier die Vermutung nahe, dass die Männlichkeitsthematik eine spezielle Funktion erfüllt: Sie steckt gleichsam den Rahmen für die Verhandlung sozio-kultureller Erwartungen an männliche Geschlechterrollen ab. Dabei lässt sich bisweilen beobachten, dass sie – noch so eine Hilfsmetapher – zur Projektionsfläche für einschlägige (Wunsch-)Vorstellungen gerät.

Das Problem ist die tendenziell einseitige Darstellung der Männlichkeitsthematik. Häufig werden die türkischstämmigen Protagonisten mit betont virilen Merkmalen ausgestattet – ein Umstand, der quasi in der Natur der Sache liegt. Wie in der vorangegangenen Untersuchung ausgeführt, steht ihre Männlichkeit in einem

strukturellen Verhältnis zu ihren kriminellen Aktivitäten, ihrer Rivalität gegen Vater bzw. Bruder und ihrer Beziehung zu Frauen. Da sie sich, zumindest nach Ansicht ihrer marginalisierten Träger, nur durch die Ausübung von Dominanz und Gewalt (re) produzieren lässt, wird sie in den Filmen entsprechend oft sichtbar. Demgegenüber fällt auf, dass die deutschen Männerfiguren den türkischstämmigen immer irgendwie unterlegen sind, sei es in Hinsicht auf Mut, List, Körperkraft oder Erfolg bei Frauen. Selbst bei jenen, die der marginalisierten Männlichkeit übergeordnete Männlichkeiten repräsentieren wie etwa dubiose Kriminalbeamte (*Kanak Attack*) oder wohlhabende Vermieter (*3 Türken und ein Baby*), ließe sich von einer moralischen Unterlegenheit sprechen; sie werden als derart unehrlich, interessengesteuert und skrupellos dargestellt, dass der Zuschauer unwillkürlich mit der (moralisch keineswegs einwandfreien) Gegenseite sympathisiert. Abgesehen von solchen Abstufungen sticht in manchen Filmen die starke Unterrepräsentanz deutscher Männerfiguren ins Auge. In *Auf der anderen Seite* ist es sogar so, dass keine einzige in Erscheinung tritt. Nur einmal ist kurz von einem deutschen Mann die Rede, nämlich an der Stelle, in der Lotte in Istanbul Geld braucht und ihre Mutter am Telefon bittet: „Kannst du nicht Papa fragen?“ (Akin, 2007, 01:11:16-01:11:22), worauf diese das Thema mit einer harschen Verneinung sogleich wieder beendet.

Man könnte also sagen, dass die Männlichkeit der türkischstämmigen Protagonisten keine adäquate Kontextualisierung erfährt und so gewissermaßen verabsolutiert wird. Ihre Männlichkeit scheint das Maß oder Unmaß aller Männlichkeiten zu sein. Damit geht jedoch die Gefahr ihrer Exotisierung bzw. Ethnisierung einher, eine Form der intersektionalen Ausgrenzung, mit der sich besonders männliche Migranten konfrontiert sehen. In diesem Zusammenhang weist Katrin Huxel darauf hin, dass

Männlichkeit [...] ihre fraglose Gegebenheit [verliert], wenn sie von anderen Differenzlinien, wie hier von Ethnizität, durchkreuzt und durchzogen wird. [...] Die Selbstverständlichkeit, mit der Männer ihre Männlichkeit (er)leben, bricht auf. Mit der Ethnisierung verliert Männlichkeit also ihre ‚Normalität‘, die Migranten entsprechen hier nicht der gesellschaftlichen Normerwartung – aufgrund der *Ethnisierung* ihres Geschlechts. Sie werden in den Augen der Mehrheitsgesellschaft zu ‚fremden‘, zu ‚anderen‘ Männern. (Huxel, 2008, S. 75)

Die Protagonisten im deutsch-türkischen Film der 2000er- und 2010er-Jahre gehören überwiegend der zweiten Einwanderergeneration an und leben transkulturelle Werte in gewisser Weise vor. Gleichwohl wird ihr Habitus bisweilen von passend unpassenden

Verweisen auf ihre Ethnie konterkariert und somit auch ihre Männlichkeit direkt oder indirekt alterisiert. Ein Beispiel dafür sind die zahlreichen Islamreferenzen, die in den Filmen frei zu flottieren scheinen und an gegebener Stelle entsprechend zum Einsatz kommen. Das ist umso problematischer als eine sozio-kulturelle Aufgabe des deutsch-türkischen Films augenscheinlich doch darin besteht, hegemonialen Tendenzen wie der im Zitat beschriebenen Intersektionalität entgegenzusteuern. In diesem Sinne sollte die differenzierte und reflektierte Annäherung an die Männlichkeitsthematik sowohl im Bereich der Produktion als auch in dem der Rezeption bzw. Analyse immer eines der zentralen Anliegen sein.

Begutachtung: Extern begutachtet.

Interessenkonflikt: Es besteht kein Interessenkonflikt.

Finanzielle Förderung: Dieser Beitrag wurde von keiner Institution finanziell unterstützt.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Literaturverzeichnis

- Bourdieu, P. (1997). Die männliche Herrschaft. In Dölling, Irene und Kraus, Beate (Hrsg.), *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*, (S. 153-217). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Connell, R. (2015). *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden: Springer VS.
- Bayrak, D. & Dinç, E. & Ekinci, Y & Reininghaus, S., (Hrsg.) (2020). Einleitung. In: *Der deutsch-türkische Film. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, (S. 11-16). Bielefeld: transcript.
- Ezli, Ö. (2007). Von der Identität zur Individuation. Gegen die Wand: eine Problematisierung kultureller Identitätszuschreibungen. In Wohrab-Sahr, M. und Tezcan, L. (Hrsg.), *Konfliktfeld Islam in Europa*, (S. 283-304). Soziale Welt Sonderband 17. Baden-Baden: Nomos, S. 283-304.
- Girard, R. (2012). *Das Heilige und die Gewalt*. Ostfildern: Patmos.
- Kersten, J. (2002). Männlichkeit und Kriminalität. In: *Neue Kriminalpolitik*, Jahrgang 14, Heft 4, (S. 152-153). Baden-Baden: Nomos.
- King, V. (2005). Bildungskarrieren und Männlichkeitsentwürfe bei Adoleszenten aus Migrantenfamilien. In King, V. und Flaake, K. (Hrsg.), *Männliche Adoleszenz. Sozialisation und Bildungsprozesse zwischen Kindheit und Erwachsensein*, (S. 57-76). Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Messerschmidt, J. W. (1993). *Masculinities and Crime – Critique and Reconceptualisation of Theory*. Lanham: Rowman & Littlefield.

- Meuser, M. (2006). *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Nies, M. (2015). Culture-Clash-Komödien der Gegenwart. Konzeptionen von Transkulturalität, Differenzkulturalität und Gender in *Türkisch für Anfänger, Fack Ju Göhte* und *Zwei Familien auf der Palme*. In Nies, Martin, (Hrsg.), *VZKF. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*. Online | No. 1, S. 65-96.
- Özkan, E. & Kimmich, D. & Werberger, A., (Hrsg.) (2009). Vorwort. In: *Wider den Kulturenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, (S. 9-19). Bielefeld: transcript.
- Precht, R. D. (2022). *Freiheit für alle. Das Ende der Arbeit wie wir sie kannten* (E-Book). München: Goldmann.
- Spies, T. (2010). *Migration und Männlichkeit. Biographien junger Straffälliger im Diskurs*. Bielefeld: transcript.
- Spindler, S. (2006). *Corpus delicti. Männlichkeit, Rassismus und Kriminalisierung im Alltag jugendlicher Migranten*. Münster: Unrast-Verlag.
- Spindler, S. (2007). Eine andere Seite männlicher Gewalt. Männlichkeit und Herkunft als Orientierung und Falle. In Geisen, T. & Riegel, C., (Hrsg.), *Jugend, Migration und Zugehörigkeit. Subjektpositionierung im Kontext von Jugendkultur, Ethnizitäts- und Geschlechterkonstruktionen*, (S. 289-306). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Weber, M. (2007). Ethnisierung und Männlichkeitsinszenierungen. Symbolische Kämpfe von Jungen mit türkischem Migrationshintergrund. In Riegel, C. & Geisen, T. (Hrsg.), *Jugend, Zugehörigkeit und Migration. Subjektpositionierung im Kontext von Jugendkultur, Ethnizitäts- und Geschlechterkonstruktionen*, (S. 307-323). von Christine Riegel und Thomas Geisen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, S. 307-323.

Filmverzeichnis

- Akın, F. (2002). *Solino*. Köln: Wüste Film West GmbH (https://www.amazon.de/gp/video/mystuff/watchlist?ref_=nav_AccountFlyout_ywl).
- Akın, F. (2007). *Auf der anderen Seite*. Istanbul: ANKA Film, Corazón International (<https://www.dailymotion.com/video/x24wbx3>).
- Akkuş, S. (2015). *3 Türken und ein Baby*. Halle: Egoli Tossell Film (<https://www.youtube.com/watch?v=kBhpYs9VVCm>).
- Aladağ, Z. (2006). *Wut*. Köln: WDR (https://www.amazon.de/gp/video/detail/B07QBQX55Y/ref=atv_wl_hom_c_unkc_1_3).
- Alakuş, B. (2013). *Einmal Hans mit scharfer Soße*. Hamburg: Wüste Film GmbH (<https://www.dailymotion.com/video/x6tddss>).
- Becker, L. (2000). *Kanak Attack*. Krefeld: Becker & Häberle Filmproduktion GmbH (<https://www.youtube.com/watch?v=jSa9Gi98gUo>).
- Buck, D. (2018). *Asphaltgorillas*. München: Olga-Film GmbH (https://www.amazon.de/gp/video/detail/B07MHQ6JRQ/ref=atv_wl_hom_c_unkc_1_2).
- Şamdereli, Y. (2010). *Almanya – Willkommen in Deutschland*. München: Roxy Film GmbH & Co. KG (<https://www.youtube.com/watch?v=iWEvAj2l-5w>).