

ISTANBUL, METROPOLE EUROPAS UND ASIENS: TÜRKISCHE UND DEUTSCH-TÜRKISCHE PERSPEKTIVEN (ORHAN PAMUK UND FATİH AKIN)

*Michael Hofmann**

Istanbul ist eine Metropole, die immer mehr ins europäische und deutsche Bewusstsein rückt. Die europäische Kulturhauptstadt 2010 wird nicht nur in den Filmen Fatih Akins zu einem Sehnsuchtsort der Deutsch-Türken (und der „normalen“ Deutschen). Die Metropole am Bosphorus ist „in“. Neben einer touristischen Vereinnahmung, die sich etwa auch auf die „Tanzenden Derwische“ des Mewlewi-Ordens bezieht, entwickelt sich ein anspruchsvoller Diskurs, der die Schwellenerfahrung Istanbuls zwischen Europa und Asien, zwischen Tradition und Moderne in differenzierten und komplexen Reflexionen charakterisiert. Besondere Beachtung fand dabei in Deutschland – gerade nach der Verleihung des Nobelpreises an den Autor – Orhan Pamuks Buch *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt*¹. In Pamuks Darstellung überwiegt die melancholische Rückschau auf die Kindheit des Autors und auf die verloren gegangene osmanische Tradition mit ihrer kulturellen Vielfalt der Griechen, Juden und Armenier und ihren architektonischen Besonderheiten wie den Holzkonaks, die sich der Modernisierung nicht widersetzen konnten. Wenn Melancholie als ein wesentlicher Grundzug dieses Istanbul-Diskurses erscheint und die Dinge der Stadt im Zuge einer Verlust Erfahrung zu allegorischen Zeichen werden, dann erinnern die Reflexionen Pamuks an die Großstadtdiskurse, die Walter Benjamin im Blick auf Paris und Berlin beschrieben hat. Eine neue Perspektive auf Istanbul bieten demgegenüber in einer postmodernen Konstella-

* Prof. Dr., Universität Paderborn.

¹ Vgl. Orhan Pamuk: *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt*. Aus dem Türkischen von Gerhard Meier. München 2006.

tion Texte und Filme, die von Autorinnen und Autoren der deutsch-türkischen Migration verfasst werden. Istanbul erscheint hier als ein Ort der Binnenmigration in der Türkei (Emine Sevgi Özdamar, Feridun Zaimoğlu) oder als die „Heimat“ der Eltern, die nach Deutschland migriert sind. In komplexer Weise ist Istanbul so zu einem Ort geworden, der mit Deutschland privilegiert Beziehungen unterhält. Neben das melancholische Istanbul, das mit Konzepten der literarischen Moderne im Sinne Walter Benjamins gedeutet werden kann, tritt das Istanbul der Globalisierung und der Migrationsbewegungen, das trotz aller Probleme der postmodernen Urbanität als ein Erlebnis- und Sehnsuchtsort begriffen wird. Dass Istanbul auch für Deutsche ohne Migrationsgeschichte zu einem neuen Bezugsort werden kann, erscheint plausibel.

Mein Beitrag zeigt exemplarisch den melancholischen Istanbul-Diskurs bei Orhan Pamuk, der aus germanistischer Perspektive mit Konzepten Walter Benjamins verbunden werden kann, und den postmodernen und „postmigratorischen“ Istanbul-Diskurs der deutsch-türkischen Literatur am Beispiel des Filmemachers Fatih Akin.

1. Orhan Pamuks Istanbul mit Walter Benjamin verstehen

Die Izmirer Germanistin Nergis Pamukoğlu-Doğ hat diese Spur aufgenommen und eine Habilitationsschrift vorgelegt², die den Istanbul-Diskurs bei Pamuk und wichtigen Autoren der türkischen Moderne mit den Kategorien Walter Benjamins rekonstruiert. Mein Beitrag folgt den Gedankengängen dieser brillanten Studie und verdeutlicht anhand wichtiger Zitate aus Pamuks Buch die Plausibilität und den Erkenntnisgewinn, der sich durch die Anwendung von Benjamins Kategorien auf die spezifische türkische Situation ergeben. Mit Benjamin Istanbul verstehen – das ist ein intellektuelles Vergnügen und ein Beweis für die Möglichkeit, die Konzepte einer kritischen Kulturtheorie so zu bearbeiten und zu modifizieren, das sie in ganz unerwarteten Konstellationen fruchtbar werden.

² Vgl. Nergis Pamukoğlu-Doğ: *Topographien der Moderne. Literarische Städtebilder und Bilder des Selbstverständnisses*. Paris – Berlin – Istanbul. Izmir 2009.

Walter Benjamins Passagenwerk kreist um Paris, die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“; seine Großstadt-Diskurse spiegeln auch Paris in Berlin und eröffnen einen Maßstab für das Selbstverständnis der Metropolen und ihrer literarischen Repräsentationen. Der Flaneur ist die zentrale Gestalt von Benjamins Großstadt-Topographie; die Gegenstände der Stadt werden ihm zu Allegorien, wobei seine Beziehung zu den Gegenständen durch die Melancholie gekennzeichnet ist. Die „Allegorie“ in Benjamins Sinne steht für die Suche nach Bedeutung, die ins Leere geht; die Melancholie entsteht durch das Scheitern der Bedeutungszuweisung und das Gefühl der Vergeblichkeit, das sich in der Moderne durch dieses Scheitern ergibt. Im Barock war der Verlust der Transzendenz von Benjamin zum ersten Mal konstatiert worden; der Versuch, diesen Verlust im Bezug auf ein religiöses Weltbild zu artikulieren, stellt für Benjamin den „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ und damit des Barockdramas dar. Die Metropole der Moderne reflektiert den Verlust von Sinnzuweisungen und semantischer Kohärenz in den alltäglichen Dingen, die zu Bildern der verlorenen Heimat und der verlorenen Zugehörigkeit werden.

Nergis Pamukoğlu-Doğru hat sich die Frage gestellt, wie Istanbul-Diskurse des zwanzigsten Jahrhunderts, vor allem bei Orhan Pamuk, aber auch vorher bei Ahmet Hamdi Tanpınar³ und Yahya Kemal⁴, mit Bezug auf die Konzepte Benjamins erörtert werden können. Sie reiht sich damit in einen Forschungszusammenhang ein, in dem der Versuch unternommen wird, den Großstadtdiskurs Benjamins auf außereuropäische Metropolen und allgemein auf die Situation der „Mega-Cities“ in der aktuellen globalisierten Weltgesellschaft zu beziehen.⁵ Methodisch werden in diesem Zusammenhang

³ Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) war ein türkischer Schriftsteller, Politiker und Literaturwissenschaftler. Zu seinen wichtigsten Publikationen zählen die Essaysammlung *Fünf Städte* aus dem Jahre 1946 und der Roman *Seelenfrieden* (1949). Dieser wurde im Jahre 2008 von Christoph K. Neumann ins Deutsche übersetzt und in der Türkischen Bibliothek des Zürcher Unionsverlages veröffentlicht.

⁴ Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958) war ein bedeutender türkischer Lyriker, Politiker und Literaturwissenschaftler.

⁵ Vgl. Willi Bolle: *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*. Köln u.a. 1994; Rolf J. Göbel: *Benjamin heute. Großstadtdiskurs, Postkolonialität und Flanerie zwischen den Kulturen*. München 2001.

Konzepte des Poststrukturalismus, aber auch der *postcolonial studies* ins Spiel gebracht. Aus türkischer Perspektive werden freilich einige (allzu?) populäre Konzepte des kulturwissenschaftlichen *mainstreams* in Frage gestellt, weil die türkische Konstellation in ihrer spezifischen Ausprägung erkannt werden muss, bevor man einen Bezug auf Konzepte wie die Benjamins erproben kann.

Will man die Voraussetzungen des Istanbul-Diskurse im Blick auf die Frage einer kulturellen Identität der Türkei klären, trifft man auf eine komplexe Konstellation, die in aller Kürze wie folgt beschrieben werden kann:

- 1) Das Istanbul-Bild der türkischen Autoren des 20. Jahrhunderts ist stark von europäischen Autoren des 19. Jahrhunderts bestimmt, unter anderem in bedeutsamer Weise von Gerard de Nerval und Théophile Gautier;
- 2) Diese reflektieren aber häufig im Fremden das Eigene, d.h. dass sie Pariser Perspektiven auf Istanbul anwenden.
- 3) Die Melancholie des Paris-Diskurses, die sich auf den Verlust traditioneller Orientierungen in der modernen Metropole bezieht, wird auf Istanbul bezogen.
- 4) In Istanbul bedeutet aber Modernisierung Europäisierung, was zu der paradoxen Situation führt, dass die europäischen Autoren des 19. Jahrhunderts einerseits die Rückständigkeit Istanbul beklagen, andererseits aber das Verschwinden traditioneller orientalischer Momente der Stadt bedauern (weil diese eben gerade einer vermeintlichen kulturellen Identität entsprechen, die der melancholische Europäer gerade im „Orient“ sucht).

Die türkischen Autoren der jungen türkischen Republik übernehmen in gewisser Weise das melancholische Istanbul-Bild der Europäer; sie bilden aber einen ebenfalls paradoxen türkischen Nationalismus heraus, der einerseits eine Modernisierung (und damit Europäisierung) der Türkei befürwortet, andererseits aber die kulturelle Identität des jungen Landes gerade an dessen „orientalische“ Identität bindet (zu dieser Paradoxie passt, dass diese Autoren in dem europäisierten Viertel Beyoğlu/Pera wohnen, aber die ärmli-

chen traditionellen Viertel als „pittoresk“ und „authentisch“ positiv bewerten).

5) Der individuellen Melancholie der europäischen Betrachter entspricht in Istanbul das mit „hüzün“ bezeichnete melancholische Gefühl der Bewohner, das aber primär kollektiv ist, weil es sich auf den gemeinsamen Verlust des Osmanischen Reiches bezieht.

6) Die türkischen Autoren nehmen damit eine Haltung ein, die Benjamin eher Fremden zuweist: Sie identifizieren die ärmlichen traditionellen Viertel als „pittoresk“ und abstrahieren in gewisser Weise von den sozialen Problemen der in ihnen lebenden Menschen.

7) Der europäische Melancholie und der türkische „hüzün“-Begriff gehen somit in Istanbul eine spezifische Kombination ein;

8) Nergis Pamukoğlu-Daş unterstreicht, dass somit im Eigenen der Türken/Istanbuler etwas Fremdes ist, sie spricht von einem „Fremdeigenen“; die europäische Sicht auf die Stadt wird als etwas Fremdes identifiziert, das aber Anteil am Eigenen hat; da die Türkei nie eine Kolonie war, stehen die türkischen Intellektuellen zu diesem Fremdeigenen aber, so die Position der Studie, nicht in einem postkolonialen Verhältnis; in dem Bild der Metropole Istanbul vermischen sich vielmehr Tradition und Moderne, Europäisches und „Orientalisches“ zu einer ganz spezifischen Mischung, die nicht von vornherein als fremdbestimmt bezeichnet werden kann (wie dies im postkolonialen Diskurs postuliert wird).

9) Europäische Stiche aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert und die Schwarz-Weiß-Fotographien des Fotografen Ara Güler aus den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, die Aspekte des „traditionellen“ Istanbul zeigen, bestimmen das melancholische Istanbul-Bild Orhan Pamuks.

10) Das hier skizzierte Istanbul-Bild lässt sich mit spezifischen Modifikationen auf das Paris-Bild Benjamins beziehen; die Gegenstände werden zu Allegorien; es liegt ein melancholisches Verhältnis zu der Stadt und ihren Phänomenen vor, das im

türkischen Fall mit einem *kollektiven* Gefühl von Verlust und Nostalgie verbunden ist.

Orhan Pamuk hat diese spezifische Form des Istanbuler Diskurses treffend charakterisiert, indem er die paradoxe Haltung der modernen türkischen Schriftsteller folgendermaßen charakterisierte:

Die Spaziergänge, von denen Tanpınar unter dem Titel „Erkundungen in der Vorstadt“ berichtet, und vor allem die mit Yahya Kemal zusammen unternommenen Touren galten nicht nur diesen armen, abgelegenen Vierteln an sich, sondern auch der seelischen Einstimmung darauf, daß im Weltmaßstab gesehen nun ganz Istanbul und die Türkei den Status von armen, abgelegenen Gegenden hatten. Die Entdeckung der Randlage als Szenerie hatte auch mit der Entdeckung der neuen Randlage Istanbuls und der Türkei zu tun. Tanpınar erwähnt etwa abgebrannte Häuser, in Trümmern liegende Zeugen früherer Zeiten, eingestürzte Mauern.⁶

Nergis Pamukoğlu-Doğru bestimmt das Verhältnis von europäischer „Melancholie“ und türkischem „hüzün“ als ein „Zitat“ im Sinne Benjamins und damit als eine Dekonstruktion, mit der das Fremde übernommen und in spezifischer Weise umgeformt wird. Eine ähnliche Konzeption hat ohne einen durchgängigen expliziten Benjamin-Bezug auch Orhan Pamuk entwickelt, indem er darlegte, wie die Istanbul-Darstellungen der Franzosen Nerval und Gautier die Grundlage des „eigenen“ Istanbul-Diskurses der türkischen Moderne wurde:

Die Melancholie, die Tanpınar unter dem Einfluß von Nerval und Gautier bei dem frappierenden Anblick der verfallenden Viertel, der Wohnhöhlen und der Stadtmauern überkommt, wandelt er in einheimischen „hüzün“ um (...). Zumindest scheint es aber in seiner Absicht gelegen zu haben, die Armenviertel, die Trümmerhaufen, die leeren, vereinsamten Straßen, die Brandstätten, die als Werkstätten oder Lagerhallen zweckentfremdeten oder schlicht verfallenden Holzkonaks mit neuer Bedeutung und Schönheit aufzuladen.⁷

⁶ Pamuk: Istanbul, S. 282f.

⁷ Ebd., S. 284.

So entwickelte sich in paradoxer Weise ein Gefühl kultureller Identität der Türkei, das auf einer Melancholie des Verfalls aufbaute:

National gesinnte Istanbuler wie Yahya Kemal und Tanpınar brauchten daher Bilder von melancholischer Schönheit, die die muslimische Bevölkerung der verarmten Stadt in den Vordergrund stellten und bewiesen, daß deren Identität trotz aller Niederlagen und Verluste ungebrochen war. Deshalb machten sie sich zu ihren Gängen durch die Viertel am Stadtrand auf, wo sie nach schönen Anblicken Ausschau hielten, in denen die in der Stadt lebenden Menschen mit dem Alten, Verfallenen, Vergangenen zusammentrafen, und sie stießen dabei auf das melancholische Panorama, das von Reisenden wie Gautier siebzig Jahre zuvor eindeckt und scharfsinnig gedeutet worden war.⁸

Die im „europäischen“ Beyoğlu wohnenden „modernen“ Schriftsteller erhoben die ärmlichen „orientalischen“ Viertel der Stadt gewissermaßen zu Allegorien türkischer Identität:

Yahya Kemal und Tanpınar lobten zwar das ‚arme und kraftvolle Istanbul‘ und das traditionelle Leben, das sich kraftvoll in seinen Gassen abspielte, sie klagten darüber, daß diese ‚unverfälschte‘ Kultur durch die Verwestlichung vom Aussterben bedroht sein, genossen den ‚schönen‘ Anblick, der sich ihnen bot, und bemühten sich, in den Köpfen der Menschen den Gedanken festzusetzen, es hätten hier früher unsere ‚Väter und Vorfäter‘ in arbeitsamer Zünfteeintracht gelebt; doch dabei wohnten die beiden im komfortableren Beyoğlu, das von Yahya Kemal zu den ‚Stadtteilen ohne Gebetsruf‘ gezählt und von Tanpınar mit Geringschätzung bedacht wurde.⁹

Die traditionelle Rede von der Türkei als dem Schmelztiegel zwischen Ost und West, Asien und Europa findet eine differenzierte Bestätigung in der paradoxen Identität der Istanbuler Intellektuellen, die das Eigene mit einem „europäischen“ Blick betrachten, der das Orientalische im Türkischen „mit der Seele sucht“:

⁸ Ebd., S. 289.

⁹ Ebd., S. 296.

Durch diese Unentschiedenheit ihrer Haltung werden Tanpınar und Yahya Kemal gewissermaßen erst zu richtigen Istanbulern, so wie denn auch sonst die pittoreske Schönheit der Stadt nicht immer nur von Fremden entdeckt wird. Eine der Besonderheiten Istanbul liegt darin, daß seine Bewohner beim Betrachten der Stadt einmal die westliche Brille aufsetzen, einmal die östliche. (...) Selbst als in meiner Kindheit Istanbul recht weltentrückt vor sich hin lebte, fühlten die Istanbuler sich ein wenig fremd in ihrer Stadt. Je nachdem, wie man sie betrachtet, kommt einem die Stadt einmal zu östlich, dann wieder zu westlich vor und vermittelt einem damit das leicht unbehagliche Gefühl, nicht ganz dazuzugehören.¹⁰

Bezieht man diese Beobachtungen auf den konventionellen Modernisierungsdiskurs, der auch das Selbstverständnis der kemalistischen Republik prägt, dann ergeben sich auch hier paradoxe Verbindungen zwischen Tradition und Moderne, Orientbezug und Europäisierung:

Die Schwarzweißfotos von Ara Güler zeigen Istanbul als einen Ort, der sich zwar im Verwestlichungsprozeß befindet, aber traditionelle Lebensweisen fort dauern läßt, so daß alt und neu zu Klängen der Zermürbung, der Armut und der Bescheidenheit ineinander verschmelzen und die Stadt so melancholisch aussieht wie die Gesichter ihrer Bewohner.¹¹

Ebenfalls paradox erscheint die Legitimation der sozialen Misere, die sich im Lob des „Pittoresken“ der armen Stadtviertel zeigt:

• Nach allgemeinem Dafürhalten diene die Armut der Aufrechterhaltung traditioneller Identität und galt somit nicht als Schande, sondern ganz im Gegenteil als etwas beinahe Ehrenhaftes, und so schätzte man auch die Darstellungen der Armenviertel nicht als Abbild harter Lebenswirklichkeit, sondern weil sie dem nationalen Identitätsbedürfnis der halb verwestlichten Istanbuler Bourgeoisie entgegenkamen (...).¹²

¹⁰ Ebd., S. 297.

¹¹ Ebd., S. 298.

¹² Ebd., S. 300.

2. Zwischenbilanz: Vom spätmodernen zum postmodernen Istanbul

Zusammenfassend lassen sich diese Reflexionen Pamuks folgendermaßen bewerten:

Der türkische Blick auf Istanbul ist ein „Doppel-Blick“: der fremde Blick auf Istanbul ist Bestandteil des eigenen Blicks; es kann von einer Einverleibung des fremden Blicks gesprochen werden.¹³ An dieser Stelle wäre eine Frage an die Interpretin zu richten: Wenn schon nicht von einem postkolonialen Blick gesprochen werden kann, weil eine koloniale Situation im osmanischen Reich im Blick auf die heutige Türkei nicht bestanden hat¹⁴ - ist nicht doch zu erkennen und zu betonen, dass das Selbstbild der Istanbuler und der Türken interkulturell bestimmt ist, weil es den fremden Diskurs in sich aufgenommen hat?

- 1) Es lässt sich somit, in den Konzepten der Interkulturellen Literaturwissenschaft gesprochen, eine interessante Konstellation hybrider Identität erkennen, wenn von „Fremdeigenem“ im Zentrum des türkischen Selbst gesprochen wird.
- 2) Deutlich wird die Komplexität des Begriffs „hüzün“ bei Orhan Pamuk, der sowohl Erinnerungen an die Kindheit als auch Bezüge zur literarischen Tradition (Tanpınar) als auch zu einem alltäglichen kollektiven Lebensgefühl umfasst.¹⁵
- 3) Ein klarer Bezug zu Benjamins zentraler Kategorie der Allegorie findet sich, wenn Tanpınar in den Trümmern des Osmanischen Reiches die „raumgewordene Vergangenheit“ aufspürt.¹⁶

Die anregende Studie eröffnet weiterführenden Perspektiven, die ich abschließend skizzieren möchte:

- 1) Wie unterscheidet sich das heutige, in die globalisierte Weltgesellschaft integrierte und nicht mehr abgeschottete Istanbul von dem der „Klassischen Moderne“ (zu der in

¹³ Vgl. Pamukoglu-Das, S. 1010.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 102 und 112.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 116.

¹⁶ Vgl. mit Bezug auf Benjamin ebd., S. 120.

gewissem Sinne auch noch Pamuk gehört)? Wie tariert sich das Verhältnis von Tradition und Modernisierung im Kontext der Globalisierung aus?

2) Ist die heutige Istanbul-Erfahrung eigentlich noch durch die Melancholie geprägt oder zeigt sich eine Dynamik, der gegenüber gerade das „alte Europa“ melancholisch und pessimistisch wirkt?

3) Wird der Verlust des alten multikulturellen Istanbuls (Griechen, Armenier, Juden) durch die Entstehung einer neuen Multikulturalität der Globalisierung kompensiert, wenn Amerikaner, Araber, Mittel- und Osteuropäer und auch wieder Menschen aus dem Kaukasus das „neue“ Istanbul mitprägen?

4) Was fasziniert eigentlich westliche Touristen an Beyoğlu (das ja heute eine besondere Attraktion für Europäer darstellt)? Hier könnte eine Mischung aus Modernisierung und Tradition ganz im Sinne der Bemerkungen Pamuks über die Fotografien Gülers vorliegen: Der europäische Besucher bemerkt eine Form der „Europäisierung“, die ihm nostalgisch und, durch die „orientalischen“ Momente vermittelt, „pittoresk“ erscheint. So stellt die Straßenbahn zwischen Tünel und dem Taksim-Platz, die nicht schneller fährt, als man zu Fuß geht, eine Form der ‚Moderne‘ dar, die sich den Beschleunigungstendenzen der globalisierten Postmoderne widersetzt.

5) Worin besteht die Motivation arabischer Touristen, in immer größerer Zahl nach Istanbul zu kommen? Sie sehen offenbar in Istanbul ein exemplarisches und gegenüber dem Eigenen attraktiveres Modell einer Mischung aus Ost und West.

6) Wie lässt sich die islamische Modernisierung der aktuellen Regierungspartei AKP charakterisieren? Im Gegensatz zu den Bildern des „modernen“ Istanbul ist der postmoderne Islam traditionell, aber nicht arm; eher scheint sich eine neue Form des Vergangenheitsbezugs und eine neue Form des Kompromisses zwischen Tradition und Moderne auszubilden, die kapitalistisches Denken und religiösen Traditionsbezug (und neo-osmanische Außenpolitik) in einer problematischen, aber auch durchaus originellen Synthese zu verknüpfen sucht.

7) Was lernt der deutsche Leser aus all diesen plausiblen und scharfsinnigen Darlegungen? Nun, die interkulturelle Perspektive auf die türkischen Konstellationen eröffnet nicht nur ein vertieftes Verständnis einer faszinierenden (gar nicht mehr so) fremden Kultur, sondern auch die vergleichende Frage nach den verschiedenen Weisen der Modernisierung (in Europa, speziell in Deutschland, in der Türkei), die eine kritische Selbstreflexion deutscher kultureller Identität ermöglicht.

3. Istanbul mit Fatih Akin verstehen: deutsch-türkische Postmoderne

In den Filmen des deutsch-türkischen Regisseurs Fatih Akin erscheint Istanbul als ein romantisch, aber auch realistisch-naturalistisch gezeichneter Ort, der in spezifischer Weise als ein Ort erscheint, den die in Deutschland sozialisierten Protagonisten der Filme, seien sie nun Deutsch-Türken oder „ursprüngliche“ Deutsche, als ergänzend und bereichernd empfinden. Angelehnt an den Film „Auf der anderen Seite“ könnte man formulieren, dass Istanbul zu der „anderen Seite“ Deutschlands wird, aber eben zu einer anderen Seite, die zu der eigenen und einer Seite dazu gehört. In der deutsch-türkischen Imagination, so möchte ich veranschaulichen, überwiegt nicht die Melancholie des Blicks, den Orhan Pamuk literarisch gestaltet, sondern vielmehr erscheint Istanbul in postmoderner Perspektive als ein Ort, in dem viele Zeiten und Kulturen Spuren hinterlassen haben und an dem die Figuren der Filme leichter als in Deutschland Erfahrungen der Selbstfindung und Orientierung durchleben können.

Fatih Akin wurde 1973 in Hamburg-Altona als Sohn türkischer Einwanderer geboren. Sein Vater war Fabrikarbeiter, seine Mutter Grundschullehrerin. Als Schüler spielt er bereits am Thalia-Theater in Hamburg mit. Mit 21 Jahren macht er das Abitur, und er nimmt ein Studium für visuelle Kommunikation an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg auf, das er im Jahre 2000 abschließt. In kurzen Abständen bringt er u.a. die folgenden Filme heraus: 1999 „Im Juli“; 2003/04 „Gegen die Wand“ (mit dem Gewinn des Goldenen Bären bei der Berlinale 2004 wird er zu einem

Repräsentanten des aktuellen deutschen Films); 2004/05 „Crossing the Bridge. The Sound of Istanbul“; 2006/07 „Auf der anderen Seite“ (bestes Drehbuch Filmfestspiele Cannes und Europäischer Filmpreis); 2009 „Soul Kitchen“.

Hier zunächst der Plot des Films „Gegen die Wand“ (2004)

- Hamburg: Die junge Sibel will der Strenge ihres traditionellen türkischen Elternhauses entfliehen und lernt nach einem Selbstmordversuch den Alkoholiker Cahit kennen, der versucht hat, sich das Leben zu nehmen, indem er mit seinem Auto gegen eine Wand gefahren ist.
- Sie will eine Scheinehe mit ihm eingehen, um endlich ihre Freiheit zu genießen.
- Cahit ist erst gegen die Idee, wirbt aber schließlich mit Hilfe seines Freundes bei Sibels Eltern um ihre Hand.
- Es kommt zur Hochzeit, aber noch am Abend der Feier wirft Cahit seine junge Frau aus der gemeinsamen Wohnung heraus.
- Sibel will vor allem ihre neue Freiheit genießen und sich sexuell ausleben.
- Mit der Zeit verlieben sich Sibel und Cahit ineinander; Cahits deutsche Freundin, eine Friseurin, gibt Sibel zwischenzeitlich Arbeit.
- Der eifersüchtige Cahit erschlägt einen jungen Mann im Affekt, der mit Sibel intim bekannt war.
- Cahit kommt ins Gefängnis; Sibel wird von ihrem Bruder verfolgt, der die Familienehre verteidigen soll; Sibel verspricht Cahit im Gefängnis, auf ihn zu warten.
- Sie geht nach Istanbul, wo sie zunächst in dem Luxushotel arbeitet, in dem ihre Cousine Managerin ist.
- Als es ihr dort nicht mehr gefällt, verlässt Sibel das Hotel und gerät in dunkle Kreise, die mit Drogen und Prostitution zu tun haben.

- In einer dunklen Ecke Istanbuls provoziert Sibel junge Männer so lange, bis diese sie halb tot schlagen; ein Taxifahrer findet sie und nimmt sie mit.

- Jahre später: Cahit ist aus dem Gefängnis entlassen; sein Freund schenkt ihm das Geld für eine Reise nach Istanbul; dort verbringt er mit Sibel, die inzwischen von dem Taxifahrer ein Kind hat, zwei Tage und Nächte in einem Hotel.

- Er verabredet sich mit Sibel, die mit ihm zusammen mit dem Bus in seinen Heimatort fahren soll – aber Sibel erscheint nicht.

Der Film problematisiert zunächst die Geschlechterrolle junger deutsch-türkischer Frauen zwischen familiärer Repression und sexueller Freiheit; er kontrastiert traditionelle türkische Familienstrukturen in der deutschen Gesellschaft mit düsterem Nihilismus und Orientierungslosigkeit in der deutschen „Szene“. Hinter der Welt des Alkoholkonsums und der Anonymität scheint eine Suche nach Liebe und Geborgenheit in einer Welt jenseits traditioneller Bindungen auf. Deutschland wird als ein Land der problematischen Moderne gezeichnet, in dem (durchaus im Anklang an typische Stereotype) Anonymität und mangelnde Wärme zwischen den Menschen vorherrschen. Demgegenüber erscheint Istanbul als „Sehnsuchtsort“. Den „Rahmen“ des Films bildet der Auftritt einer türkischen Schlagersängerin mit ihrer Band vor der Kulisse von Goldenem Horn, Bosphorus und Topkapı-Palast. Der emotionale und das Kitschige streifende Gesang der „Arabesk-Musik“ thematisiert das Leiden an einer unmöglichen Liebe. Vor diesem Hintergrund erscheint Istanbul als ein Komplement, eine Ergänzung der deutschen Metropole Hamburg, wobei in der türkischen Weltstadt Spuren der Tradition lebendiger erscheinen als in Deutschland. Gleichzeitig wird Istanbul aber auch realistisch als postmoderne Großstadt zwischen Orient und Okzident gezeichnet. Dabei wird das in Deutschland vorherrschende und in der Migrantenfamilie des Films bestätigte Klischee der patriarchalischen Familienverhältnisse insofern widerlegt, als die türkische Cousine Sibels eine absolute Führungsposition in dem renommierten Marmara-Hotel einnimmt; gleichzeitig erscheint aber die emanzipierte türkische Frau als problematische Rol-

lenträgerin, die um ihrer Karriere willen auf emotionale Bindungen verzichtet. Mit der Türkei und der türkischen Kultur verbindet sich in der Figur Sibels eine Suche nach Liebe und Geborgenheit (die durch die türkische Musik vor der Kulisse Istanbuls als Rahmen des Films besonders akzentuiert wird). Die weibliche Hauptfigur Sibel macht sich in Hamburg auf die Suche nach Emanzipation und Erotik; sie erlebt in Istanbul ebenfalls Szenen der Gewalt und des Drogenexzesses, findet aber letztlich eine neue Bindung in der alten „Heimat“ ihrer Familie. Cahit ist zunächst durch eine völlige Entwurzelung und auch eine völlige Entfremdung von der türkischen Kultur gekennzeichnet, findet aber neuen Lebenssinn durch die Begegnung mit Sibel und macht sich am Ende des Films seinerseits in den Heimatort seiner Familie auf. Sibels Familie steht für den Versuch, in der deutschen Umgebung die traditionellen Werte und Verhaltensnormen aufrecht zu erhalten, wobei die jungen türkischen Männer in Deutschland patriarchalisches Gebaren als Zeichen ihrer Rollen- und Statusunsicherheit praktizieren. Insgesamt handelt es sich bei „Gegen die Wand“ trotz einiger Schockeffekte um einen sehr romantischen Film, in dem der Kontakt mit der türkischen Kultur eine Suche nach zwischenmenschlichen Werten in der Moderne begünstigt. Dass Istanbul mit Europa und Deutschland verbunden ist, zeigt sich in den Erfahrungen, die Sibel und Cahit in der türkischen Metropole machen. Im Gegensatz zu den melancholischen Stadtschilderungen Pamuks dringen die Protagonisten Akins nicht tief in die Kultur und Geschichte Istanbuls ein; vielmehr wirkt die Stadt durch die Oberfläche ihrer Straßen, Gebäude und des Meeres. In postmoderner Perspektive erscheint Istanbul als eine Metropole, die emotionale Erfahrungen ermöglicht und die den in Deutschland sozialisierten Figuren Perspektiven eines Anderen in ihrem Selbst aufzeigt. Wie in anderen Texten der deutsch-türkischen Literatur erscheinen die deutsche Gesellschaft und die deutsche Mentalität von einem ökonomisch orientierten Zweckrationalismus gekennzeichnet, der in Istanbul zwar auch zu finden ist, der dort aber offensichtlich leichter aufgebrochen werden kann. Das heißt: Aus einer mit deutschen Erfahrungen angereicherten Perspektive erscheint Istanbul nicht einfach nur als eine andere Mega-Metropole, sondern als eine, die Tradition und Moderne, Emotionalität und Rationalität in einer durchaus attraktiven Weise verbindet. Es ist weniger eine

Erfahrung der Melancholie wie in den Texten Pamuks zu erkennen als vielmehr die Beschwörung einer Intensivierung des Erlebens, die möglichen Panzerungen der deutschen Sozialisation entgegenwirkt. Istanbul erscheint hier als das Andere der Deutsch(-Türk)en, als eine Art paradoxer Heimat, die man nie gesehen hat. Dass diese Beziehung zu Istanbul und zur Türkei auch auf Figuren mit einer „rein“ deutschen Herkunft zutreffen kann, zeigt Akin in seinem nächsten Film.

Auch zu „Auf der anderen Seite“ (2006/07) hier zunächst die Übersicht über den Plot. Der Film besteht aus drei Teilen: „Yeters Tod“, „Lottes Tod“, „Auf der anderen Seite“.

- „Yeters Tod“: Ein in Bremen lebender älterer Türke, dessen Sohn Nejat Aksu Germanistikprofessor ist (!), lernt eine türkische Prostituierte kennen und nimmt sie (gegen „Bezahlung“) zu sich; der Sohn und die Frau ‚fremdeln‘ zunächst, lernen sich aber besser kennen, als Nejats Vater sehr krank wird; im Affekt erschlägt der alte Mann Yeter, deren Sarg auf dem Hamburger Flughafen in ein Flugzeug transportiert wird.

- „Lottes Tod“: Die türkische Politaktivistin Ayten fliegt von Istanbul nach Bremen, wo sie die Studentin Lotte kennen lernt; die beiden verlieben sich ineinander; Ayten wird von der Polizei aufgegriffen und abgeschoben, und sie kommt in der Türkei ins Gefängnis; Lotte besucht sie dort und erhält den Auftrag, eine versteckte Pistole an sich zu nehmen; als Straßenjungen ihr die Pistole stehlen, wird sie von einem aus Versehen erschossen; ihr Sarg wird auf dem Istanbul Flughafen in ein Flugzeug transportiert.

- „Auf der anderen Seite“: Lottes Mutter fährt nach Istanbul, um auf den Spuren ihrer Tochter zu wandeln; sie kümmert sich um Ayten, die aus dem Gefängnis entlassen wird; sie trifft Nejat, der sich einen deutschen Buchladen in Istanbul gekauft hat; obwohl er seinen Vater wegen dessen Gewalttat nicht mehr sehen wollte, fährt er schließlich in dessen Heimatdorf am Schwarzen Meer, um ihn zu treffen.

In Nejats Vater zeigt der Film in der Tradition der „Gastarbeiterliteratur“ die Vereinsamung der Migranten; auch die als Prostituiert-

te arbeitende Yeter erscheint als ein Opfer problematischer Verhältnisse, indem sie auf zweifelhafte Weise Geld verdient, um ihrer Tochter eine Ausbildung zu ermöglichen. In der Figur Nejat ist eine modellhafte Integration in die deutsche Gesellschaft gestaltet. Indem gerade diese Modellfigur aber durch „Heimweh“ nach der Türkei gekennzeichnet erscheint, wird eine deutsch-türkische Konstellation eröffnet, die von einem Unbehagen an deutscher Gesellschaft und deutscher Mentalität bestimmt ist. Nejat besetzt am Ende in exemplarischer Weise einen „dritten Raum“ (Homi Bhabha), indem er einen *deutschen* Buchladen in Istanbul betreibt. Seine Reise in die Türkei ist auch insofern als eine komplexe Art der Heimkehr zu verstehen, als er seinem Vater die Tötung Yeters verzeiht und versucht, den Kontakt im Heimatort des Vaters am Schwarzen Meer wieder aufzunehmen. Mit Aytens Geschichte inszeniert der Film eine konsequente Reflexion politischer Missstände in der Türkei. Des Weiteren zeigt sich bei der jungen Türkin existentielle Sinnsuche als politisches Engagement, die sich dann auch in der Liebe zu Lotte manifestiert. Am Ende steht eine Abwendung vom dogmatischen politischen Engagement, die sich in der Kooperation mit der türkischen Staatsmacht und der damit verbundenen Befreiung aus dem Gefängnis artikuliert. Als „Adoptivtochter“ von Lottes Mutter wird Ayten in Istanbul ein neues Leben beginnen. Für Lotte ihrerseits ist die Freundschaft mit Ayten eine Befreiung aus einem Leben, das ohne Sinn und Höhepunkte verläuft, und ein Weg zu existentiell und politischem Engagement.

Von besonderem Interesse ist die Entwicklung von Lottes Mutter. Zu Beginn des Films ist sie, die ehemalige 68erin und romantische Indienfahrerin, in einer Art „Post-Hippie-Erstarrung“ und einer bildungsbürgerlichen Saturiertheit befangen, die sie Ayten gegenüber in spießbürgerliche Ratschlägen und distanzierten Allgemeinplätzen artikuliert. Sie fährt nach Istanbul und trauert dort in expressiver und intensiver Weise um ihre Tochter und überträgt schließlich die mütterlichen Gefühle für Lotte auf Ayten. Wenn bereits in „Gegen die Wand“ Istanbul als ein Ort der Intensivierung des Erlebens erschien, so zeigt sich hier, dass Istanbul auch für Lottes Mutter als „ursprüngliche“ Deutsche eine Öffnung bewirkt, eine Entdeckung verschütteter und verdrängter eigener Gefühle und Bedürfnisse. So

kann Istanbul, so kann die Türkei als ein Erfahrungsort verstanden werden, der dem deutschen Besucher eine komplexe Erfahrung vermittelt, in der eigenes und Fremdes eine spezifische Mischung ergeben.

All dies wird mit einem differenzierten und jeder Idealisierung widerstrebenden Bild der Türkei vermittelt. Politische Repression und Nationalismus werden ebenso gezeigt wie der Fanatismus radikaler Oppositionsgruppen. Istanbul ist Sehnsuchtsort und Moloch, Metropole anonymer Konflikte, aber auch Ort der Selbstbegegnung und Selbsterfahrung. In den Schlussbildern des Films sehen wir schließlich das Schwarze Meer als eine Ahnung von Heimat. Für die deutschen Protagonistinnen bewirkt die Begegnung mit den Türken, mit der Türkei und speziell mit Istanbul eine Lösung aus ihrer emotionalen Starre und eine Befreiung von konventionellen und ritualisierten Verhaltensweisen. Im Dritten Raum zwischen Deutschland und der Türkei wird eine Reflexion über menschliche Werte jenseits von Ökonomie und Politik möglich; Themen wie Liebe und Tod, die in der postmodernen Gesellschaft als kitschig gelten könnten, werden aktuell und diskutierbar. Im Gegensatz zu „Gegen die Wand“ sind die Gefühle und die Konstellationen weniger plakativ. Der Film bietet ein glaubwürdiges Plädoyer für Menschlichkeit, die auf der Gemeinsamkeit von Menschen verschiedener Kulturen aufbaut, und er zeigt das postmoderne Istanbul als Sehnsuchtsort, der in einer besonderen Beziehung zu den Deutsch-Türken und zu den Deutschen steht.

Literatur

- Bolle, Willi (1994): *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*, Köln
- Göbel, Rolf J. (2001): *Benjamin heute. Großstadtdiskurs, Postkolonialität und Flanerie zwischen den Kulturen*, München
- Pamuk, Orhan (2006): *Istanbul. Erinnerungen an eine Stadt*, aus dem Türkischen von Gerhard Meier, München
- Pamukoğlu-Daş, Nergis (2009): *Topographien der Moderne. Literarische Städtebilder und Bilder des Selbstverständnisses. Paris – Berlin – Istanbul*, Izmir
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1946): *Fünf Städte*, übersetzt von Christoph K. Neumann, Zürich, 2008
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1949): *Seelenfrieden*, übersetzt von Christoph K. Neumann, Zürich, 2008