

Cecilia Mello

Transnationale Bewegungen und urbane Begegnungen in GEGEN DIE WAND und IMPORT/EXPORT

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19620>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mello, Cecilia: Transnationale Bewegungen und urbane Begegnungen in GEGEN DIE WAND und IMPORT/EXPORT. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Transnationales Kino, Jg. 28 (2019), Nr. 1, S. 69–85. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19620>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/2019_28_1_MontageAV/montage_AV_28_1_2019_69-85_Mello-Transnationale_Bewegungen_und_urbane_Beggnungen.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Transnationale Bewegungen und urbane Begegnungen in GEGEN DIE WAND und IMPORT/EXPORT

Cecília Mello

Im Folgenden möchte ich die Debatte zum transnationalen Kino über eine Analyse der ästhetischen und politischen Implikationen des Transnationalismus in den Filmen *GEGEN DIE WAND* (Fatih Akin, D/TR 2004) und *IMPORT/EXPORT* (Ulrich Seidl, A/F/D 2007) beleuchten. Beide Filme sind über eine Bewegung zwischen zwei Städten in verschiedenen Ländern strukturiert: Hamburg–Istanbul/Deutschland–Türkei und Wien–Südnachbarn/Österreich–Ukraine. Diese Bewegung führt dazu, dass sich zwei Geografien und mehrere kulturelle und ästhetische Traditionen filmisch begegnen, was Fragen zur Herstellung und Zirkulation von Erinnerung in einem transnationalen Bezugsrahmen aufwirft. Die hier vorgeschlagene vergleichende Analyse soll Verbindungen zwischen den dargestellten Städten und nationalen Filmkulturen aufzeigen, um damit ihre Vernetzung deutlich zu machen und, wenn man so will, eine ‹transnationale Methode› für die Filmanalyse zu erproben. Dies ermöglicht mir – ganz im von Lúcia Nagib's positiver Definition des Weltkinos (vgl. Nagib 2005), die üblichen Zentrum-Peripherie-Schemata zu verabschieden und eine neue und komplexere Geografie für das zeitgenössische Weltkino zu entwerfen.

Transnationales Kino, vergleichende Ansätze

GEGEN DIE WAND und *IMPORT/EXPORT* können sowohl als internationale Koproduktionen als auch transnationale Filme bezeichnet werden. Folgt man Chris Berrys Definition, finden internationale Koproduktionen zwischen national voneinander getrennten

Produktionsgesellschaften in zwei oder mehreren Ländern statt, während in einer transnationalen Produktion lediglich eine Firma grenzüberschreitend tätig ist (2010, 121). In diesem Sinne handelt es sich bei beiden Filmen um internationale Koproduktionen, produziert von mehreren Produktionsgesellschaften mit Sitz in Deutschland und der Türkei, respektive Österreich, Deutschland und Frankreich. Gleichzeitig könnten beide Filme – auf anderen Ebenen – auch als transnational bezeichnet werden – insbesondere, weil sie die grenzüberschreitende Reise zwischen zwei Ländern thematisieren.

Tatsächlich kann Transnationalismus im Bereich des Kinos durch verschiedene Vektoren definiert werden: Er kann den Produktionsprozess eines Films prägen – etwa, wenn dieser über verschiedene Filmindustrien in verschiedenen Ländern hinweg organisiert ist; er kann sich aber auch narrativ und ästhetisch manifestieren oder einen (film-)wissenschaftlichen Ansatz bezeichnen. Transnationalismus beruht auf Strömungen und Austausch, die durch oder über Grenzen hinweg als Spiegel unserer Realität und als politisches Angebot reisen. Diese Idee ist in der Etymologie des Wortes bereits enthalten: Das Präfix «trans» kann «durch» im Sinne von «transkutan», «quer» wie in «transsibirisch» und «darüber hinaus» wie in «transpolar» bedeuten. Es kann auch «Veränderung» oder «Übertragung» bedeuten wie in «Transformation». Das «Transnationale» bezieht sich daher notwendigerweise auf eine Art Übergang, von einer Sache zur anderen, der das Nationale durchdringt, über es hinausgeht und das Potenzial hat, es zu verändern. Heute kann es sowohl als soziales Phänomen als auch als Forschungsparadigma im Zusammenhang mit Globalisierung, Migration, Dekolonisierung, Vernetzung, Menschenrechte und anderen globalen Veränderungen beschrieben werden, die entweder Nationen umfassen oder den Nationalstaat als einzig legitime Quelle von Rechten und Vorschriften, Produktions- und Konsumweisen und kultureller Identität in Frage stellen. Es steht damit symptomatisch für die zunehmende Durchlässigkeit von wirtschaftlichen und sozialen Grenzen zwischen den Nationen.

Diese Durchlässigkeit teilt der Transnationalismus mit dem Kino, das durch den Vertrieb und die Aufführung, aber auch durch die Montage in der Lage ist, große Entfernungen zu überwinden. Angesichts der Tatsache, dass sowohl das Konzept als auch die Idee des nationalen Kinos lange Zeit in der wissenschaftlichen Praxis verbreitet waren, dauert es nicht lange, bis sich die Filmwissenschaft einem Ansatz zuwandte, der dem grenzüberschreitenden Aspekt des Kinos und dessen transnationalen Praktiken (von der Finanzierung über die

Produktion bis zum Vertrieb) angemessen berücksichtigt. Der transnationale Ansatz und der Begriff des transnationalen Kinos sind, so meine ich, produktiver als solche Ansätze, die die Binarität von Zentrum und Peripherie stark machen und die internationale Filmlandschaft in Abhängigkeit vom Weltwirtschaftssystem beschreiben.

Es passt in gewisser Weise zu diesem Konzept von Transnationalismus, dass auch das Kino selbst ein Medium der Reise ist, das in Produktion und Vertrieb durch Länder und Städte zirkuliert, aber auch in der Rezeption zu virtuellen Reisen einlädt. Diese intrinsische Eigenschaft wurde durch den digitalen Wandel der letzten dreißig Jahre zusätzlich verschärft. In diesem Zusammenhang hat das Kino auch einen globalen Wandel durchlaufen, der sich in unabhängigen Produktionsweisen manifestiert, die von der digitalen Technologie ermöglicht und von internationalen Festivals getragen wurden (vgl. Elsaesser 2009). Dieses neue «globale Kunstkino» stützt sich in den meisten Fällen auf transnationale Finanzierung und nicht mehr auf staatliche Förderung. Gemeinsam ist den Filmen dieses «globalen Kunstkinos» zudem, dass sie nationale Identitäten eher hinterfragen als zementieren. In diesem Sinne sind sowohl GEGEN DIE WAND als auch IMPORT/EXPORT exemplarisch, denn diese Tendenz – so möchte ich argumentieren – prägt ihre Erzählung und ihre filmische Form.

Auch wenn dies vielfach beschworen oder gefordert wird, werden Grenzen so schnell nicht verschwinden; in den letzten Jahren hat sich eher eine Doppelbewegung abgezeichnet: Grenzen werden zwar zunehmend durchlässiger oder fragwürdiger, treten aber zugleich auch deutlicher hervor – so werden zum Beispiel Mauern in verschiedenen Teilen der Welt errichtet, um Einwanderung (USA/Mexiko), die rechtmäßige Durchreise von Menschen (Nahostkonflikt) oder die Übertragung von Internetdaten (Chinas Great Firewall) zu verhindern. Ein transnationaler Ansatz muss sich somit weiterhin mit dem Nationalen auseinandersetzen – als einer Kraft, die sowohl real als auch imaginär ist und stets darauf zielt, sich zu vergrößern. Entsprechend fordern Higbee und Lim auch für die Filmwissenschaft einen «kritischen Transnationalismus»: Schon in seiner Konzeptualisierung darf er weder rein «deskriptiv» sein und damit die Tatsache ignorieren, dass Grenzüberschreitungen – als *raison d'être* des transnationalen Kinos – immer mit Machtfragen behaftet sind, noch darf er einfach «normativ» und damit «oft nicht mehr als Wunschenken» sein (vgl. *ibid.*, 18). Das Deskriptive, so Higbee und Limm, tendiere dazu, sich stärker auf die Geschichte zu konzentrieren und dabei das Politische zu vernachlässigen, während das Normative dazu neige, das Politischen allzu stark

zu machen und das Historische aus den Augen zu verlieren. Letztendlich ist die Dichotomie zwischen Geschichte und Politik jedoch eine künstliche, die den transnationalen Diskurs nicht beeinflussen oder verdecken sollte. Damit sich dessen Geschichte, Entwicklung und Wandel adäquat darstellen lassen, plädieren die Autoren dafür, konkrete Fallstudien zu diskutieren. An jedem Einzelfall lasse sich ein eigener kritischer Transnationalismus herausarbeiten, der von der Machtdynamik der Grenzen, Ideologien, Begrenzungen und Marginalisierungen geprägt sei (vgl. *ibid.*, 18).

Ich möchte in diesem Zusammenhang Zhang Yingjins Ansatz einer vergleichenden Filmwissenschaft aufgreifen, der über eine transnationale Perspektive hinausgeht:

Während der Begriff des «Komparativen» über eine gewisse Flexibilität verfügt, wenn es darum geht, ein entstehendes Forschungsfeld mit seiner Interdisziplinarität und seinen medienüberschreitenden Dynamiken zu kartografieren, so bleibt der Begriff des «Transnationalen» vor allem deswegen unscharf, weil sich das «Nationale» im Transnationalismus so unterschiedlich deuten lässt. (2007, 37)

Im Prinzip stimme ich Zhangs Behauptung zu, der sich für eine vergleichende Filmwissenschaft ausspricht. Denn diese,

fängt die vielfältige Gerichtetheit besser ein, mit der die Filmwissenschaft gleichzeitig nach außen (Transnationalismus, Globalisierung), nach innen (kulturelle Traditionen und ästhetische Konventionen), nach hinten (Geschichte und Erinnerung) und zur Seite (medienüberschreitende Praktiken und interdisziplinäre Forschung) schaut. (*ibid.*, 29–30)

Während der Begriff «transnational» die Gefahr birgt, das Nationale zu verdecken, bezieht sich der Begriff «vergleichend» ganz offen auf die Existenz verschiedener Faktoren, also unterschiedlicher nationaler Kinematografien. Im Bewusstsein dieser Problematik schlägt Zhang einen kritischen komparativen Ansatz vor:

Wir müssen über das Modell des Nationalstaats hinausgehen, insbesondere über die damit implizierte Hierarchie nationaler Kulturen (der Westen gegenüber dem Rest), die in der Vergangenheit sowohl die Komparatistik als die Filmwissenschaften beeinflusst hat. (*ibid.*, 30)

In der Idee, dass sich eine vergleichende Filmwissenschaft und transnationale Perspektiven gegenseitig inspirieren können, wende ich im Folgenden einen vergleichenden Ansatz für die Analyse der Filme *GEGEN DIE WAND* und *IMPORT/EXPORT* an. Dabei untersuche ich die transnationale Dynamik innerhalb der Filme selbst, in ihren ästhetischen und narrativen Konstellationen, die sich aus der Verbindung zwischen zwei Städten und zwei Ländern ergeben. Meine Analyse folgt damit dem wichtigen Hinweis von Higbee und Lim, sich eher auf Einzelfälle und das ihnen eigene Potenzial eines kritischen Transnationalismus zu konzentrieren, anstatt sich von einem abstrakten Begriff des Transnationalen leiten zu lassen (vgl. 2010, 10). Eine Fokussierung auf das Transnationale bedeutet weder, die Augen vor dem Begriff der nationalen Spezifik zu verschließen, noch, sich der Spezifik im Sinne einer Differenz zu nähern. Vielmehr soll mir die Fokussierung auf die Verbindung zwischen Städten und einzelnen Filmen ermöglichen, unerwartete Aspekte ihrer Beziehung ans Licht zu bringen und mit Hinblick auf ihre transnationalen Dynamiken zu reflektieren.

Die Idee für diesen vergleichenden Ansatz transnationaler Praktiken des Filmemachens stammt aus einer früheren Studie über mögliche Parallelen zwischen den Filmen *GEGEN DIE WAND* und *TERRA ESTRANGEIRA* (*FOREIGN LAND*, Walter Salles und Daniela Thomas, BR/P 1995). Letzterer ist ein brasilianisch-portugiesischer Film, der über die Bewegung zwischen den Städten Sao Paulo und Lissabon strukturiert ist und mit einem Roadtrip nach Spanien endet. In der Untersuchung dieser Filme (Mello 2013) konnte ich einige Hypothesen über den vergleichenden Zugang zu transnationalen Kinematografien formulieren. Trotz der offensichtlichen Unterschiede zwischen beiden Filmen, waren beide insofern miteinander verbunden, als dass sie von der aktuellen Zeit erzählen, in der wir leben und die durch grenzüberschreitende Bewegungen gekennzeichnet ist. Die Geografie der Handlungsräume in *GEGEN DIE WAND* und *IMPORT/EXPORT* erlaubt es mir, einen ähnlichen vergleichenden Ansatz auf diese Filme anzuwenden, der die Diskussion in gewisser Weise von einer globalen auf eine europäische Perspektive verlagert.

Transnationale Motive: Parallelmontage und urbane Erinnerungen

GEGEN DIE WAND und *IMPORT/EXPORT* erzählen von Reisen, die mal von West nach Ost und mal von Ost nach West verlaufen. Diese Reisen machen die transnationalen Impulse des Kinos als auch die Grenzen

und Machtstrukturen sichtbar, die Europa nicht nur von seinen Randgebieten abspalten, sondern auch Trennungen innerhalb von Städten und Nationen aufzeigen. Dies manifestiert sich ästhetisch und narrativ in wiederkehrenden Motiven, z.B. im Topos der Straße als Vorbote der Erneuerung und des Todes; in den polyphonen und mehrsprachigen Dialogen (Deutsch, Türkisch und Englisch in *GEGEN DIE WAND*, vor allem Deutsch und Ukrainisch in *IMPORT/EXPORT*); in symptomatischen Handlungsorten wie Warteräumen in Bahnhöfen, Flughäfen und Hotels; in einer Vielzahl von Transportmitteln wie Zug, Bus, Auto und Flugzeug; und schließlich in Bildern, Aktionen und Objekten, die eine fortlaufende Spannung zwischen Bewegung und Stasis, Zirkulation und Blockade, Fluss und Grenze herstellen.

Nicht zufällig beginnt Fatih Akins *GEGEN DIE WAND* mit einem solchen Spannungsmoment: einer paradoxen, schnellen Fahrt, die in der Immobilität endet. In Hamburg kämpft Cahit, ein deutscher Bürger türkischer Herkunft, der in einem Nachtclub arbeitet und Leergut sammelt, mit den schmerzhaften Erinnerungen an seine verstorbene Frau. Eines Nachts verlässt er die Arbeit und fährt bewusst sein Auto frontal gegen eine Wand. Die Szene vermittelt Cahits Verzweiflung durch schnelle Schnitte und Nahaufnahmen, während auf der Tonspur Depeche Modes *I Feel You* zu hören ist. Dieser Song aus dem Jahr 1993 wurde von David Gahan während seiner durch Heroin verursachten suizidalen Phase geschrieben und passt zum Todestrieb der Hauptfigur. Doch ebenso wie die Kombination von Straße und Mauer einen scheinbaren Widerspruch produziert, ist auch Gahans Lied ambivalent, wenn im Refrain einen Neuanfang («this is the dawning of our love») beschwört. Im Film überlebt Cahit den Unfall schwer verletzt und wird in eine psychiatrische Klinik eingeliefert. Dort trifft er Sibel, die wie er deutsche Staatsbürgerin türkischer Herkunft ist und sich ebenfalls von einem Selbstmordversuch erholt.

Das Ende der Straße und der Todestrieb verweisen häufig auf das Ende einer Erzählung, doch in *GEGEN DIE WAND* werden sie zu einem Impuls für einen Neuanfang. Cahit und Sibel verlassen das Krankenhaus und gehen eine Vernunft Ehe ein. Cahit hofft damit, etwas Geld zu verdienen, während Sibel sich die Freiheit von ihrer traditionellen muslimischen Familie verspricht. Doch langsam, inmitten von Cahits betrunkenem Stumpfsinn und Sibels Promiskuität, verlieben sich die beiden Außenseiter. Es folgen tragische Ereignisse, die Cahits Inhaftierung wegen Mordes und Sibels Ausschluss aus ihrer Familie zur Folge haben. Dann verlässt sie Hamburg, um in Istanbul neu anzufangen;



1 Postkarten-
ansicht von
Istanbul in
GEGEN DIE WAND
(2004)



2 Auf der
Straße – GEGEN
DIE WAND (2004)

nach Jahren im Gefängnis begibt sich Cahit auf die gleiche Reise, um seine Liebste wiederzufinden.

GEGEN DIE WAND ist der vierte Spielfilm des in Hamburg geborenen deutschen Regisseurs Fatih Akin, der mit seinen Figuren den türkischen Migrationshintergrund teilt. Mindestens zwei Drittel des Films spielen in Hamburg und wurden in und um Altona gedreht. Im Film gibt es klare Anzeichen für die starke türkische Präsenz in diesem Stadtteil, ersichtlich durch türkische Geschäfte, Restaurants und durch einen Nachtclub namens «Taksimt». Aber auch Istanbul ist von Beginn an präsent: In immer wiederkehrenden langen Aufnahmen spielt eine

Band traditionelle türkische Musik am Ufer des Goldenen Horns. Dieses ‚Postkartenbild‘ und die Lieder setzen die Tableau-Struktur des Films in Gang, der fünfmal zwischen Deutschland und der Türkei hin und her wechselt. Durch seine Bilder von Flugzeugen, Flughäfen, Passkontrollstellen und Hotels unterstreicht der Film ostentativ den Topos der Reise. Auffallend ist auch, dass Hamburg, die Stadt, die dem Regisseur Fatih Akin und seiner Biografie näher ist, ohne klassische Stadtbild-Aufnahmen, vielmehr fragmentiert und aus der Innensicht gezeigt wird. Im Gegensatz dazu wird Istanbul mehr als einmal in Totalen gezeigt.

Der Film endet schließlich mit einer Straße, einem Neuanfang, der wieder von Verlust gezeichnet ist. Cahit und Sibel entdecken in Istanbul ihre Liebe erneut und beschließen, nach Mersin, Cahits Heimatstadt, zu reisen. Er wartet am Busbahnhof, doch sie taucht nicht auf. Der Bus fährt mit Cahit in eine ungewisse Zukunft, und die Musikgruppe spielt den letzten Song des Films vor dem Hintergrund einer untergehenden Sonne.

Während GEGEN DIE WAND explizit zeigt, wie seine Protagonisten bei der Einreise in die Türkei die Landesgrenzen überschreiten, bleiben die Grenzen in IMPORT/EXPORT weitgehend unsichtbar. Dies entspricht dem Wunsch von Ulrich Seidl, den Osten und den Westen als «[z]wei verschiedene Welten, die einander immer mehr zu ähneln beginnen» (2007, o.S.) zu positionieren. Es sind die beiden Welten von Olga, einer Krankenschwester aus Snischne in der Ostukraine, die auf der Suche nach einem besseren Leben nach Wien zieht und ihre Mutter und ihre kleine Tochter zurücklässt; und von Pauli, einem seit kurzem arbeitslosen Sicherheitsmann, der mit seinem Stiefvater einen Roadtrip durch die Städte Košice in der Slowakei und Uschhorod in der Westukraine unternimmt, um Kaugummi- und Flipperautomaten zu verkaufen. Auch die ersten Aufnahmen von IMPORT/EXPORT sind – wie die Eingangssequenz von GEGEN DIE WAND – durch die Spannung aus Bewegung und Immobilität geprägt: In Wien versucht ein Mann wiederholt ein Motorrad zu starten, jedoch ohne Erfolg. In Snischne, wo Schauspieler und Crew bei extremen Minustemperaturen arbeiten, ist das Stadtbild trostlos. Olga erscheint in Weiß gekleidet und stolpert mit ihren hohen Absätzen über den verschneiten Weg. Die ganze Stadt scheint eingefroren, und diese Starre findet eine symbolische Übersetzung im Denkmal zu Ehren Juri Gagarins – es zeigt Militärjet, der aussieht, als sei er im Flug eingefroren.

IMPORT/EXPORT wechselt 21 Mal zwischen Osten und Westen. In zwei parallelen, aber entgegengesetzt verlaufenden Reisen treffen sich



3 Transnational
Reisende –
IMPORT/EXPORT
(2007)



4 Auf der
Straße – IMPORT/
EXPORT (2007)

Olga und Pauli nie, doch ihre Erfahrungen und die Räume, durch die sie reisen und die sie bewohnen, sind sich nicht unähnlich. Olga kann als Krankenschwester nicht genug Geld verdienen und arbeitet daneben Teilzeit für einen Internet-Sexdienst. Ihr Umzug nach Wien ist mit der Hoffnung auf bessere Verdienstmöglichkeiten verbunden. Pauli wiederum ist ohne Arbeit und fühlt sich orientierungs- und nutzlos. Beide Charaktere begeben sich mit ihrer Reise auf die Suche nach Arbeit und einem Neuanfang. Dabei werden sie immer wieder gedemütigt, wobei Seidl sie nicht als Opfer darstellt. Wie in GEGEN DIE WAND schließt auch IMPORT/EXPORT mit der Aufnahme einer Straße, wenn Pauli seinen schrecklichen Stiefvater in Ushchorod verlässt und auf der Suche nach einer Mitfahrgelegenheit an einer Autobahn

entlangläuft. Die Straße verweist auch hier auf neue Wege und Reisen. Aber auch hier erhält dieser Topos eine pessimistische Färbung, wenn der Film nämlich zu jenem Altersheim zurückkehrt, in dem Olga zuvor gearbeitet hatte. Dort, in einem der Schlafzimmer, wiederholt ein Patient immer wieder das Wort «Tod».

Städte, so schreibt der italienische Schriftsteller Italo Calvino, sind «ein Ensemble von so vielen Dingen: von Erinnerungen, von Wünschen, von Zeichen einer Sprache; Städte sind Orte des Austauschs, wie alle Geschichtsbücher erklären, aber dieser Austausch ist nicht nur kommerziell, es ist ein Austausch von Worten, Wünschen, Erinnerungen» (2006, ix-x). Wenn Städte Räume im Wandel sind, wie Calvino es fasst, können Filme die reale Stadt, die indexikalische Stadt und die in jedem Einzelnen existierende Innenwelt zusammenbringen und stellen dabei eigene Räumlichkeiten für die Kommunikation von Gefühlen und Erinnerungen her. In *GEGEN DIE WAND* und *IMPORT/EXPORT* stehen die filmischen Städte in Verbindung mit den Bewegungen und Erinnerungen der Figuren, die durch den Einsatz von Parallelmontage vermittelt werden, wobei die räumliche Diskontinuität dazu dient, eine zeitliche Gleichzeitigkeit anzudeuten. Dies ist vielleicht das bedeutendste ästhetische Merkmal beider Filme: Die Montage wird zur Rückwärts- und Vorwärtsbewegung, die eine Reihe wichtiger Begegnungen hervorbringt. *GEGEN DIE WAND* und *IMPORT/EXPORT* nutzen die Parallelmontage, um transnationale Dynamiken erfahrbar zu machen: Sie verwischen die Grenzen zwischen zwei oder mehreren Städten und entdecken urbane Erinnerungen, die mit den Erfahrungen der Abwesenheit und Sehnsucht der Figuren verbunden sind.

Für den Film gilt gemeinhin nicht die Parallelmontage, sondern die Rückblende (zumeist durch eine Überblendung markiert) als Mittel der Wahl, um persönliche Erinnerungen zu vermitteln und in vergangene Zeiten zurückzukehren. Die Verbindung von Erinnerung und Vergangenheit wird dabei stets hervorgehoben. Aber wie Bertrand Russell (1924) und Henri Bergson (1939) andeuteten, ist die Erinnerung an ein vergangenes Ereignis in der Gegenwart enthalten oder hat eine kausale Verbindung zur Gegenwart und wird dadurch zumindest zum Teil unabhängig von der Existenz einer Vergangenheit. Die Verschiebung der Erinnerung in die Gegenwart unterstreicht auch die räumliche Dimension, denn die Verkörperung (*embodiment*) ist eine notwendige Bedingung für die Erinnerung an einen Ort. So schreibt Edward Casey (2000, 182): «So, wie sich die verkörperte Existenz in den Raum hinein öffnet, tatsächlich an Ort und Stelle und nirgendwo

sonst stattfindet, so ist auch unsere Erinnerung an das, was wir erleben, ortsspezifisch». Das Gedächtnis ist somit ein Verbindungspunkt zwischen dem erinnerten Ereignis, der Person, die sich daran erinnert, und dem Ort des Erinnerten.

In GEGEN DIE WAND funktionieren die Parallelmontagen zunächst in Verbindung mit der Tableau-Struktur und bieten eine originelle formale Lösung für den Transnationalismus des Films und die Frage der Erinnerung. Die Stadt Istanbul erscheint von Anfang an als kitschige Postkarte, als *tableau vivant* oder *tableau chantant* und verleiht GEGEN DIE WAND eine fast schon brechtsche Anmutung. Dieses Bild der türkischen Stadt scheint über Cahit und Sibels Hamburg zu hängen, gemeinsam mit den Klängen der Musik, die den Schnitt zum und vom Postkartenbild am Ufer des Goldenen Horns vorwegnehmen oder verlängern. Die gespielten und intonierten Lieder sprechen von Liebe und Verlust, Distanz und Nostalgie, ganz im Einklang mit Cahits und Sibels schmerzhafter Existenz. Istanbul ist hier eine alte, vielleicht eine kollektive Erinnerung, die den Figuren, ihren Familien, den Schauspielern und dem Regisseur selbst gehört.

IMPORT/EXPORT, das über die zwei parallel stattfindenden Reisen strukturiert ist, verbindet Wien und Snischne bereits, bevor die Reisen tatsächlich beginnen: Dies geschieht anhand der Internet-Sexfirma, für die Olga Teilzeit arbeitet. Hier spricht die Stimme auf der anderen Seite des Bildschirms mit einem österreichischen Akzent, und Olga antwortet rudimentär auf Deutsch, ohne die Anweisungen ihres Klienten zu verstehen. Ihre Vorstellung vom Westen beruht zum Teil auf dieser Begegnung, in der temporale Gleichzeitigkeit und räumliche Kontiguität als Bildschirm innerhalb eines Bildschirms existieren. Diese Mise-en-abyeme ersetzt hier die Parallelmontage. Später im Film wird eine akustische Brücke in Form eines Liedes benutzt, um zwei Räume miteinander zu verbinden. Ein erstes Mal hören wir *Serdse/Heart*, gesungen von Pyotr Leschchenko, in der Ukraine. Dann an zwei weiteren Stellen, wenn Olga in Österreich ist: einmal, wenn sie mit einem ihrer Patienten aus dem Wiener Altersheim tanzt, und vor allem in dem kurzen Telefonat, das sie aus dem Krankenhaus mit ihrer Mutter und ihrer kleinen Tochter führt. Ihre Erinnerung an Snischne entsteht durch das Lied, das sie am Telefon anstimmt und sie mit ihrer Vergangenheit und Zukunft verbindet.

Mehrfachbelegung, kritischer Transnationalismus

An dieser Stelle meiner Analyse möchte ich auf die Frage des Transnationalismus und des vergleichenden Ansatzes zurückkommen, um nicht Gefahr zu laufen, in eine Reihe von Gegensätzen zu verfallen, die es eigentlich zu vermeiden gilt. Betrachtet man den Westen (Europa) und den Osten (seine Grenzen) in den Filmen aufgrund der eingesetzten Parallelmontage lediglich als Gegensätze, ignoriert man, wie komplex der Transnationalismus der Filme tatsächlich ist. GEGEN DIE WAND zeigt zum Beispiel größtenteils die enge Beziehung eines Regisseurs mit der Stadt Hamburg, in der er geboren und aufgewachsen ist. Thomas Elsaesser stellt dies für die erste Hälfte des Films fest, deren unheimliche Kraft

entsteht nicht nur dadurch, dass kein Unterschied zwischen der «türkischen» und der «deutschen» Kultur gemacht wird [...], was für Filme über das multikulturelle Leben tatsächlich außergewöhnlich ist; sondern auch dadurch, dass das Nichtmarkieren der kulturellen Differenz und des märchenhaften Rahmens (der «Vertrag», dass sie einander nicht lieben) voneinander abhängig sind. (2008, 60)

Elsaesser argumentiert, dass der zweite Teil des Films, der in Istanbul spielt, die «paradoxe Hoffnung», die im ersten Teil durch die Rückkehr in eine konventionellere Identitätspolitik entstanden war, enttäuscht. Er spricht von einer Bindestrich-Identität («hyphenation») und einer «double occupancy»* als politischer Kategorie, die zugleich die ästhetische Strategie in Akins Filmen und dem europäischen Kino kennzeichnet. Ich tendiere dazu, Elsaesser zu widersprechen, da ich glaube, dass der Film solche doppelten Identitäten bis zum Schluss ablehnt. In diesem Sinne merkt auch Deniz Göktürk an:

Die Figuren in GEGEN DIE WAND lassen sich multiplen Räumen zuordnen und reisen häufig über Grenzen hinweg. Sie beschäftigen sich kaum mit Fragen der kulturellen Anpassung; stattdessen gehen sie aktiv

* [Anm. d. Übers.:] Mit dem schwer übersetzbaren Begriff «double occupancy» bezeichnet Elsaesser den Zustand von Migrant*innen, die zwischen der Nation, in der sie leben und geboren wurden, und dem Heimatland ihrer Eltern oder Vorfahren, das ihnen auch eine (partielle) kulturelle Heimat bietet, und so eine doppelte Identität und widersprüchliche oder brüchige Zugehörigkeitsgefühle unterhalb oder außerhalb nationaler Grenzen besitzen (vgl. auch Seeßlens Begriff eines «Kino der doppelten Kulturen» (2000)).

gegen soziale Erwartungen und die Eingliederung in Gemeinschaften vor. Damit eröffnet GEGEN DIE WAND eine dynamische Perspektive auf die vielfältigen Bewegungen und Ströme eines «Deutschlands im Transit», das sehr grundlegend von transnationaler Migration, europäischer Integration und wirtschaftlicher Globalisierung geprägt ist. (2010, 216)

Und ich stimme Göktürk auch darin zu, dass die «Erzählstruktur wie auch das Schauspiel und die Mise-en-scène in GEGEN DIE WAND Formen eines selbstbewußten Mobilität signalisieren, die über herkömmliche Migrationsgeschichten vom Verlassen der Heimat und der Ankunft in einem neuen Land hinausgehen». (ibid.)

In diesem Zusammenhang sind auch die musikalischen Zwischenspiele des Films entscheidend. Gerade die Musik spielt in GEGEN DIE WAND eine wichtige Rolle, wenn es darum geht, die Etablierung einer doppelten Kultur zu vermeiden – aus diesem Grund folge ich Polona Peteks (2007) und Dudley Andrews (2016) Lesarten des Films eher nicht. Petek behauptet, dass der Soundtrack des Films von binären Oppositionen lebt, und verspottet (wohl unter der Annahme, dass sich Akin dieser Tatsache vielleicht nicht bewusst war) die Entscheidung des Regisseurs, eine Roma-Band als traditionell türkisch darzustellen. Tatsächlich besteht die Band am Goldenen Horn, angeführt von der türkischen Schauspielerin Idil Üner, aus Roma-Musikern, darunter der berühmte romanisch-türkische Klarinetist Selim Sesler. Andrew wiederum übersieht die brechtsche Struktur des Films und behauptet, dass die Band, anstatt das Publikum und den Erzähler vom Geschehen zu distanzieren, tatsächlich als paradoxer Rahmen dient, der uns den Protagonisten näher bringt, indem die Musik die verrückte Liebe der Figuren ausdrückt, die im westlichen, melodramatischen Teil des Films über Depeche Modes *I Feel You* verhandelt wird. Andrew behauptet auch, dass Akins 2007 entstandener Film AUF DER ANDEREN SEITE überzeugender sei als GEGEN DIE WAND, da er eine Distanz zu seinen Figuren wahre und damit Raum zum Nachdenken lasse. Dadurch würden binäre Gegensätze vermieden; Zuschauer und Kritiker seien gezwungen, den Film aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten. Der Film, so Andrew,

impliziert eine Ethik des Betrachtens, die für binationale Fragen und für das «Weltkino» insgesamt von entscheidender Bedeutung ist. Denn sie fordert uns auf, Haltungen gegenüber dem «Fremden» zu vermeiden, die wir routinemäßig einnehmen, sei es beim Betrachten unserer eigenen Filme oder derjenigen, die man einst als «fremd» bezeichnete.

Solche Haltungen sind deshalb problematisch, weil sich in ihnen Imperialismus, die Freude am Vertrauten, Exotik, Exhibitionismus, Tourismus und sogar die wohlwollend gemeinte Annahme eines universalen Menschentums überlagern. (2016, 194)

Was Andrew mit «wir» meint, wenn er schreibt, dass wir routinemäßig eine bestimmte Haltung gegenüber dem «Fremden» einnehmen, schließt mich, eine brasilianische Staatsbürgerin mit mehrfachen ethnischen Hintergründen, sicherlich nicht ein. Aus meiner Sicht ist *GEGEN DIE WAND* ein besserer Film als *AUF DER ANDEREN SEITE*, gerade weil er nicht selbstreflexiv ist. Während ich mit Andrews Feststellung einer brechtschen Struktur im Film übereinstimme, sehe ich diese als positiv. Rationalität und Emotion kommen zusammen in der körperlichen Kraft des Films, und diese Kraft findet ihren ästhetischen Ausdruck in der Wahl der Musik des Films, deren raffinierte Komplexität Petek und Andrew nicht erkennen. Denn die Musikgruppe in *GEGEN DIE WAND* ist sowohl türkisch als auch nicht türkisch; Depeche Mode, The Birthday Party und The Sisters of Mercy drücken Cahit und Sibels verrückte Liebe aus, und all diese unterschiedlichen Musikstile existieren wahrscheinlich in Akins Plattensammlung nebeneinander. Insofern steht der Soundtrack zu *GEGEN DIE WAND* nicht für binäre Gegenüberstellungen, sondern steht für eine komplexe, transnationale und zeitgenössische Erfahrung von Welt.

IMPORT/EXPORT geht noch etwas weiter als *GEGEN DIE WAND*. Anders als es der Titel auf den ersten Blick suggeriert, unterwandert der Film die Gegenüberstellung von Ost und West. Anders als Akin, ist Ulrich Seidl ein stärker national ausgerichteter Filmemacher: Auch beim Dreh im Ausland bleiben seine Filme – mal mehr, mal weniger explizit – auf Österreich und österreichische Themen fokussiert. Er gilt als *enfant terrible* des zeitgenössischen Autorenfilms, hat er doch Filme gedreht, die sich einer klaren Kategorisierung entziehen, den Bereich zwischen Fiktion und Dokumentation ausloten und einen rauen Einblick in die österreichische Gesellschaft gewähren. *IMPORT/EXPORT* ist da keine Ausnahme. Beim Vergleich von Österreich mit Osteuropa und darüber hinaus, gelingt es Seidl aber auch Grenzen zu verwischen. Und es ist vielleicht kein Zufall, dass beide Filme in ihren transnationalen Bewegungen auf die Roma treffen. Sie stehen, so fasst es Elsaesser, für «die ewigen «Anderen» Europas»,

die sich, weil sie weder ein Territorium haben noch eines für sich beanspruchen, herkömmlichen Klassifizierungen widersetzen. Sie leben

zwar innerhalb der Staatsgrenzen eines Dutzends europäischer Länder, sind aber zugleich aus dem nationalen Imaginären dieser Länder ausgeschlossen. (2008, 48)

Die Roma-Band in *GEGEN DIE WAND* erinnert eindringlich an die Komplexität der nationalen Identität in Europa; und auch Olga und Pauli aus *IMPORT/EXPORT* stehen den Roma des berühmten Lunik IX Bezirks in Košice, die Pauli auf seinem Weg in den Osten besucht, näher als einer einzigen nationalen oder europäischen Identität.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass in beiden Filmen die Parallelmontage und die Musik eine gewisse Kontinuität zwischen entfernten Städten schaffen und die Komplexität der transnationalen Bewegungen dieser Filme erhöhen. Letztendlich reißen sie eine Lücke in die realen Landesgrenzen, die in *GEGEN DIE WAND* ein einziges Mal und in *IMPORT/EXPORT* gar nicht gezeigt werden. Akins Film macht deutlich, dass Hamburg sehr türkisch und Istanbul auch sehr europäisch ist. In Seidls Film ist es wiederum schwer zu sagen, ob wir in Österreich, der Slowakei oder der Ukraine sind. Darüber hinaus verwiesen beide Filme auf die Durchlässigkeit der europäischen Grenzen, während andere Grenzen noch bestehen. Cahit ist ein Nichtsnutz, der – nicht anders als andere Deutsche und Europäer – auf Drogen und Rock'n'Roll steht. Er kann kein Türkisch und arbeitet Teilzeit. Olga hat gleichzeitig einen Job als Krankenschwester und in der Sex-industrie, findet aber beim Umzug nach Österreich nur eine Anstellung als Reinigungskraft. Sibel muss in Istanbul als Zimmermädchen in einem Hotel arbeiten – und das in einem Land, in dem sie als türkischstämmige Immigrantin, eigentlich dazugehören sollte. Gleichzeitig lebt ihre Familie in Deutschland, dabei aber in völliger Ablehnung europäischen Werten wie Freiheit und Gleichheit, die das Land gesetzlich garantiert. Der transnationale Gestus dieser Filme wird also gerade dadurch herausgestellt, dass sie die Grenzen zwischen den Nationalstaaten problematisieren und überwinden. Um diese oszillierende Bewegung erfahrbar, greifen die Filme auf andere Formen zurück – nicht zuletzt auf Hauptfiguren, die sich nicht über zwei, sondern sehr viel mehr kulturelle Anteile zusammensetzen.

Aus dem Englischen von Wolfgang Fuhrmann und Marius Kuhn

Literatur

- Andrew, Dudley (2005) An Atlas of World Cinema. In: *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Hg. v. Song Hwee Lim & Stephanie Dennison. London: Wallflower, S. 19–29.
- (2016) Fatih Akin's Moral Geometry. In: *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema*. Hg. v. Seung-hoon Jeong & Jeremi Szaniawski. London: Bloomsbury, S. 179–198.
- Bergson, Henri (1939) *Matière et Mémoire* [1896]. Paris: Presses Universitaires de France.
- Berry, Chris (2010) What Is Transnational Cinema? Thinking from the Chinese Situation. In: *Transnational Cinemas* 1.2, S. 111–127.
- Calvino, Italo (2006) *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori.
- Casey, Edward (2000) *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- Elsaesser, Thomas (2008) Real Location, Fantasy Space, Performative Place: Double Occupancy and Mutual Interference in European Cinema. In: *European Film Theory*. Hg. v. Temenuga Trifonova. New York: Routledge, S. 47–61.
- (2009) World Cinema: Realism, Evidence, Presence. In: *Realism and the Audiovisual Media*. Hg. v. Lúcia Nagib & Cecília Mello. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 3–19.
- Göktürk, Deniz (2010) Sound Bridges: Transnational Mobility as Ironic Melodrama. In: *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Hg. v. Daniela Berghahn & Claudia Sternberg. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 215–234.
- Higbee, Will / Lim, Song Hwee (2010) Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies. In: *Transnational Cinemas* 1.1, S. 7–21.
- Mello, Cecília (2013) Urban Encounters: Stasis, Movement, Editing and Memory in Contemporary Cinema. In: *Ilha do Desterro* 65, S. 107–134.
- Nagib, Lúcia (2011) *World Cinema and the Ethics of Realism*. New York: Continuum.
- (2005) Towards a Positive Definition of World Cinema. In: *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Hg. v. Song Hwee Lim & Stephanie Dennison. London: Wallflower, S. 30–37.
- Nowell-Smith, Geoffrey (2001) Cities: Real and Imagined. In: *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Hg. v. Mark Shiel & Tony Fitzmaurice. Oxford: Blackwell, S. 99–108.
- Petek, Polona (2007) Enabling Collisions: Re-thinking Multiculturalism through Fatih Akin's GEGEN DIE WAND / HEAD ON. In: *Studies in European Cinema* 4.3, S. 177–186.

- Russell, Bertrand (1924) *The Analysis of Mind*. London: George Allen & Unwin.
- Rodowick, David (2007) *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Seeßlen, Georg (2000) Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain. In: *epd Film* 12, 2000, S. 22–29.
- Seidl, Ulrich (2007) *Import/Export*. [Presseheft] Wien: Ulrich Seidl Filmproduktion. [http://www.ulrichseidl.com/_filestorage/91/c3/presseheft-importexport-d-e.pdf (letzter Zugriff: 10.4.2019)].
- Zhang, Yingjin (2007) Comparative Film Studies, Transnational Film Studies: Interdisciplinarity, Crossmediality, and Transcultural Visuality in Chinese Cinema. In: *Journal of Chinese Cinemas* 1,1, S. 27–40.