

Das cinéma du métissage in Deutschland und Frankreich

Lennart Wandsleb

Tendenzen und Entwicklungen im Deutsch-Türkischen Film und im cinéma beur anhand der Filme 40 qm Deutschland und Le Thé au harem d'Archimède

Le cinéma du métissage en Allemagne et en France

Tendances et évolutions du cinéma germano-turc et du cinéma beur à travers les films 40 qm Deutschland et Le Thé au harem d'Archimède



LUCIA VERLAG

Bauhaus Universität Weimar – Université Lumière Lyon 2
Fakultät Medien – Institut de la Communication

Lennart Wandsleb

**DAS CINÉMA DU MÉTISSAGE IN DEUTSCHLAND UND
FRANKREICH**

Tendenzen und Entwicklungen im *Deutsch-Türkischen Film* und im *cinéma beur*
anhand der Filme *40 qm Deutschland* und *Le Thé au harem d'Archimède*

LE CINÉMA DU MÉTISSAGE EN ALLEMAGNE ET EN FRANCE

Tendances et évolutions du cinéma germano-turc et du cinéma beur à travers les
films *40 qm Deutschland* et *Le Thé au harem d'Archimède*

Bachelorarbeit – Mémoire de Licence

Zur Erlangung des akademischen Grades Europäische Medienkultur
Pour l'obtention du diplôme Licence Information-Communication

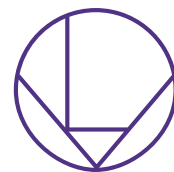
Erstbetreuerin - Encadrante: Sarah Cordonnier
Zweitbetreuerin – Seconde Encadrante: Katja Hettich

Illustration von Anouk Felscher

Weimar, 31/08/2022

LUCIA Verlag
c/o KulturTragWerk e.V.
Marienstraße 18 99423 Weimar

Der LUCIA Verlag ist ein unabhängiger Non-Profit-Verlag, der es sich zur
Aufgabe gemacht hat, Arbeiten aus dem studentischen Umfeld der
Bauhaus-Universität Weimar zu veröffentlichen.



LUCIA VERLAG

INHALTSVERZEICHNIS – TABLE DES MATIÈRES

1.	Einleitung.....	3
2.	Migrationsgeschichte Deutschlands und Frankreichs.....	4
2.2.	Deutschlands Weg zum Einwanderungsland.....	5
2.2.	Frankreichs Kolonialgeschichte als Grundlage für die Einwanderung	8
3.	Kultur der <i>métissage</i> im Film	9
3.1.	Film und die Repräsentation von Gesellschaft	10
3.2.	Deutsch-Türkischer Film und cinéma beur	12
4.	40 QM DEUTSCHLAND	14
4.2.	Integration als Befreiung.....	17
4.3.	Von den wehrlosen Türkinnen zu den neuen Deutschen.....	20
4.4.	Neues Selbstverständnis	23
5.	LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE.....	28
5.2.	Der Banlieue und die Räume der <i>métissage</i>	30
5.3.	Fragen der Identität.....	36
6.	Zusammenführung	40
7.	Fazit	45
8.	Résumé en français.....	47
8.1.	Introduction	47
8.2.	Culture du <i>métissage</i> au cinéma.....	48
8.2.1.	Le cinéma et la représentation de la société.....	49
8.2.2.	Cinéma germano-turc et cinéma beur.....	50
8.3.	40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND.....	52
8.3.1.	L'intégration comme libération	53
8.3.2.	Des Turques désarmées aux nouvelles Allemandes	55
8.3.3.	Nouvelle perception de soi.....	56
8.4.	LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE	58
8.4.1.	La banlieue et les espaces de <i>métissage</i>	59
8.4.2.	Questions d'identité.....	60

8.5. Jonction.....	61
8.6. Conclusion	65
Filmographie	68
Literaturverzeichnis - Bibliographie	70

1. Einleitung

„L’interculturalité apparaît comme un des questionnements principaux de ce début de xxie siècle avec ses migrants, ses attentats et l’ébranlement du plus vaste projet politique jamais élaboré en Europe. L’interconnexion des cultures va de pair avec l’interconnexion des enjeux : la complexité de nos sociétés ouvertes et traversées par de multiples tensions économiques, sociales et environnementales conduit à une remise en question des cadres habituels de coopération, pendant que la dimension multiculturelle, aujourd’hui partie intégrante de nos sociétés, appelle une communication créative et innovante entre les parties.”¹

Migration ist ein essenzieller Bestandteil unserer heutigen Gesellschaft und zählt zu den großen Herausforderungen und Chancen unserer Zukunft. Push- und Pull-Faktoren, Sicherheitsfragen, demographische Aspekte, Menschenrechte, Armut und Klimawandel zählen zu den Migrationsursachen. Besonders Europa ist ein Migrationsziel und sah sich in den letzten Jahren mit der größten Migrationsbewegung seit dem Zweiten Weltkrieg konfrontiert.² Daran angelehnt erscheint in einer durch Migration geprägten (europäischen) Gesellschaft das Zusammenleben verschiedener Kulturen als eine der wichtigsten Fragestellungen. Im Sinne der Interkulturalität³ kommt es dabei zur gegenseitigen Beeinflussung der unterschiedlichen Kulturen, was sich facettenreich im täglichen Leben, vor allem aber auch in künstlerischen Bereichen widerspiegelt. Dem Medium Film kommt dabei eine besondere Beachtung zu, da es als Massenmedium in ständiger Wechselwirkung mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten steht. Diese Arbeit soll zeigen, wie Lebenswirklichkeiten und Fragen der Migration und Interkulturalität im Film abgebildet werden und welche Entwicklungstendenzen sichtbar werden. Naheliegend ist es, Filme aus Frankreich und Deutschland auszuwählen, weil der Aufbau Europas nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem durch die deutsch-französische Freundschaft vorangetrieben wurde. Die beiden Länder gelten aufgrund ihrer wichtigen Stellung als „Motor Europas“.⁴ In Frankreich und Deutschland sind in der Relation von Migration und Kino zwei Genres entstanden, die sich einem sogenannten *cinéma du métissage*, einem „Kino der doppelten Kulturen“, zuordnen lassen. In Deutschland ist in diesem Kontext der *Deutsch-Türkische Film* zu nennen und auf französischer Seite das *cinéma beur*. Im Folgenden werden die Tendenzen und Entwicklungen dieser beiden Genres

¹ Catherine Roth und Carsten Wilhelm, „Médias culturels et Interculturalité : regards croisés France-Allemagne“, *Revue française des sciences de l’information et de la communication*, Nr. 9 (1. September 2016), <https://doi.org/10.4000/rfsic.2451>.

² „Migration nach Europa | Aktuelles | Europäisches Parlament“, 14. Juli 2017, <https://www.europarl.europa.eu/news/de/headlines/society/20170629STO78632/migration-nach-europa>.

³ Hamid Rizā Yūsufi bezeichnet die Interkulturalität als den „Namen einer Theorie und Praxis, die sich mit dem historischen und gegenwärtigen Verhältnis aller Kulturen und der Menschen als ihrer Träger auf der Grundlage ihrer völligen Gleichwertigkeit beschäftigt. Sie ist eine wissenschaftliche Disziplin, sofern sie diese Theorie und Praxis methodisch untersucht.“

Hamid Rizā Yūsufi, *Interkulturalität und Geschichte: Perspektiven für eine globale Philosophie*, 1. Auflage (Reinbek: Lau Verlag, 2010).

⁴ A. Jonas, „Deutsch-Französischer Motor“, bpb.de, zugegriffen 25. August 2022, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-europalexikon/176782/deutsch-franzoesischer-motor/>.

herausgearbeitet und auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede untersucht. Im Mittelpunkt stehen die Fragen:

- Wie wird Interkulturalität im Film verhandelt?
- Wie und wodurch haben sich die Genres historisch verändert?
- Was sind markante Charakteristika im deutschen und französischen *cinéma du métissage*?
- Inwieweit sind im Film historische und kulturelle Unterschiede zwischen Deutschland und Frankreich bezüglich Migration und Interkulturalität erkennbar?
- Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, werden zwei Filme analysiert:

LE THÈ AU HAREM D'ARCHIMÈDE (FR, 1985, Mehdi Charef)

40 QM DEUTSCHLAND (D, 1986, Tevfik Başer)

Zum Verständnis der jeweiligen Entwicklungen und Tendenzen der Behandlung der Migrationsthematik im französischen und deutschen Film, ist es erforderlich, die historischen Hintergründe der Einwanderungsprozesse zu skizzieren. Infolgedessen werden Themen der Film- und Genretheorie erläutert, die der anschließenden Analyse als Grundlage dienen. Die Filmanalysen lassen sich vom jeweiligen Film thematisch leiten, um Exkurse über gesellschaftliche Gegebenheiten zu machen. Zudem werden Verbindungen zu ausgewählten Filmproduktionen gezogen, an denen die Tendenzen und Entwicklungen des Genres ebenso ausgemacht sind. Anschließend untersucht die Arbeit die zusammengeführten Analysen auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Dabei steht ebenso im Vordergrund, worin sich die Unterschiede des *cinéma du métissage* in Deutschland und Frankreich begründen lassen. Um die sensiblen Themen möglichst wertfrei, korrekt und präzise wiederzugeben, beziehe ich mich auf das Glossar der „Neuen deutschen Medienmacher*innen“ (NdM) und übernehme deren Formulierungshilfen, Erläuterungen und alternative Begriffe.⁵

„Das Reale muss zur Dichtung werden, damit es gedacht werden kann.“ – Jacques Rancière⁶

2. Migrationsgeschichte Deutschlands und Frankreichs

In Deutschland haben 2019 ca. 21 Millionen der rund 82 Millionen Einwohner*innen einen Migrationshintergrund, was 26% der Bevölkerung ausmacht. Die meisten der

⁵ „Glossar – Glossar | Neue Deutsche Medienmacher“, zugegriffen 2. Juni 2022, <https://glossar.neuemedienmacher.de/glossar/filter:a/>.

⁶ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, übers. von Maria Muhle, 2., durchgesehene Auflage, Reihe PolYpeN (Berlin: b-books, 2008), 61.

Personen mit Migrationshintergrund stammten im Jahr 2020 aus der Türkei (12,6 Prozent), gefolgt von Polen (9,4 Prozent), Russland (5,6 Prozent), Rumänien und Italien (4,3 bzw. 4,2 Prozent).⁷

In Frankreich werden normalerweise keine Statistiken über ethnische Zugehörigkeiten erhoben. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass zwischen 14 und 15 Millionen (22–23 %) der heute 64 Millionen Einwohner*innen Frankreichs einen Migrationshintergrund haben.^{8 9} Deren Elternteile und Vorfahren sind aber größtenteils Einwander*innen aus anderen europäischen Ländern. Seit der Unabhängigkeit der Kolonien sind in mehreren Wellen Millionen nordafrikanische und westafrikanische Einwander*innen in das ehemalige Mutterland gekommen, als Kinder von Unionsstaatsbürgern haben viele von ihnen laut Gesetz Ansprüche auf die französische Staatsbürgerschaft. Viele Immigrant*innen wohnen in seit den 1970er Jahren entstandenen Neubausiedlungen in der Banlieue am Rande der französischen Großstädte.

2.2. Deutschlands Weg zum Einwanderungsland¹⁰

Von der Reichsgründung 1871 bis 1910 erhöhte sich die Zahl der Ausländer*innen in Deutschland von 206 000 auf ca. 1,3 Millionen. Gleichzeitig wanderten etwa fünf Millionen Deutsche aus, insbesondere nach Nordamerika. Erst nach dem Ersten Weltkrieg, als die Einreisbestimmungen der USA geschärft wurden, gingen die Auswanderungszahlen zurück. Während der Weimarer Republik stand die Migration nach Deutschland ganz im Zeichen der Arbeitsmigrant*innen aus den osteuropäischen Gebieten, vor allem aus Polen. Anschließend brachte die nationalsozialistische Diktatur in Deutschland staatlich organisierte Zwangsmigration in noch nie dagewesenem Umfang mit sich. Durch Flucht, Vertreibung, Deportation, Umsiedlung und Zwangsarbeit verließen ca. 300 000 Juden und Jüdinnen das Land, arbeiteten rund acht Millionen Zwangsarbeiter*innen in Deutschland und wurden ca. neun Millionen Menschen vertrieben, um Platz für etwa eine Million „Volksdeutsche“ zu machen.

⁷ „Bevölkerung mit Migrationshintergrund 2019 um 2,1 % gewachsen: schwächster Anstieg seit 2011“, Statistisches Bundesamt, zugegriffen 27. Mai 2022, https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2020/07/PD20_279_12511.html.

⁸ „Un quart des Français issus de l’immigration ?“, *La Croix*, 30. Juli 2013, <https://www.la-croix.com/Actualite/France/Un-quart-des-Francais-issus-de-l-immigration-2013-07-30-992479>.

⁹ Atlantico, „Insee : la France recueille désormais des données de type ethnique“, Atlantico, 28. Dezember 2017, <https://atlantico.fr/article/decryptage/-revolution-silencieuse-a-l-insee-la-france-recueille-desormais-des-donnees-de-type-ethnique-et-voila-ce-qu-elles-nous-apprennent-sur-l-immigration>.

¹⁰ Im folgenden Kapitel beziehe ich mich, soweit nicht anders belegt, auf folgende Literatur: Yano, Hisashi: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur und transnationale Rollenspiele. In: Carmine Chiellino, Hrsg., *Interkulturelle Literatur in Deutschland: ein Handbuch* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2000), 1–15.

Marcel Berlinghoff, „Geschichte der Migration in Deutschland“, bpb.de, zugegriffen 27. Mai 2022, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/dossier-migration/252241/geschichte-der-migration-in-deutschland/>.

In NS-Konzentrations- und Vernichtungslagern wurden etwa sechs Millionen Juden und Jüdinnen ermordet. Nach dem Zweiten Weltkrieg war das besetzte Deutschland ein Zentrum von Flucht- und Migrationsbewegungen: rund zehn Millionen Menschen waren aus den zerbombten Städten evakuiert worden, elf Millionen demobilisierte oder aus Kriegsgefangenschaft entlassene Soldaten kamen zurück und rund 14 Millionen Menschen flohen vor der roten Armee oder spontanen Vertreibungsaktionen aus Osteuropa Richtung Westen. Danach kam es durch die Teilung Deutschlands auch zur Ein- und Auswanderung innerhalb der beiden deutschen Staaten: bis zum Mauerbau zogen etwa 3,1 Millionen Menschen aus der DDR in die BRD und ca. 500 000 migrierten von West nach Ost. Durch das sogenannte „Wirtschaftswunder“ in den 1950er Jahren in Westdeutschland veränderte sich der Arbeitsmarkt. Die Einwanderungsgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg in der BRD kann in verschiedene Phasen eingeteilt werden. Die Anwerbephase von 1955 bis 1973 war geprägt durch das dynamische Wirtschaftswachstum der 50er Jahre, welche eine Veränderung des deutschen Arbeitsmarktes mit sich brachte. Der hohe Arbeitskräftemangel stellte den Bedarf nach ausländischen Arbeitskräften her, welche auf der Suche nach Arbeit waren. Dementsprechend wurden erste Anwerbevereinbarungen mit Italien 1955, Griechenland und Spanien 1960, der Türkei 1961, Marokko 1963, Portugal 1964, Tunesien 1965 und Jugoslawien 1968 hergestellt. Durch diese kontrollierte Zuführung ausländischer Arbeitskräfte stieg die Zahl derer drastisch an. 1965 wurde die Millionenmarke überschritten und 1973 hielten sich 2,6 Millionen ausländische Beschäftigte in Deutschland auf. Zuerst war der Arbeitsaufenthalt nur temporär geplant und die Aufenthaltsgenehmigung bestand für zwei Jahre. Des Weiteren war ein Familiennachzug nicht möglich. 1964 war ein entscheidender Schritt für die Einwanderung der Arbeitsmigrant*innen aus der Türkei, als die Beschränkung der Aufenthaltsdauer mit diesem Land gestrichen wurde. Mit den immer mehr ankommenden Gastarbeiter*innen entstand ebenso eine Debatte rund um die „Gastarbeiterfrage“. Damit einhergehend verordnete die Bundesregierung im Jahr 1973 – dem Höhepunkt der Zuwanderung – den Anwerbestopp. Zu diesem Zeitpunkt machten türkische und jugoslawische Personen zwei Drittel der Einwanderer aus.

Die zweite Phase (1973-1979) war geprägt von Themen der Zuwanderungsbegrenzung, Rückkehrförderung und sozialen Integration. Durch die erste Ölpreiskrise 1973 und der damit einhergehenden steigenden Arbeitslosigkeit gab es weniger Bedarf nach Arbeitskräften. Trotz dessen blieben viele Einwander*innen in Deutschland als stille Arbeitsmarktreserve. Nach der Beruhigung der Arbeitsmarktsituation stieg die Ausländerbeschäftigung von 1978-1980 von ca. 1,9 Millionen auf 2,1 Millionen. Zudem erhöhte sich der Anteil der Einwander*innen, welche sich seit über zehn Jahren in Deutschland aufhalten von 16% auf 38%. Deutschland wird faktisch zum Einwanderungsland.

Die nächste Phase (1979-1981) war geprägt von Debatten um Integrationskonzepte. Die Berichterstattung wurde schärfer und das „Türkenproblem“ zum Gegenstand einer öffentlichen Diskussion – im Zuge dessen nahmen Gewaltanschläge auf Unterkünfte von Ausländer*innen zu. Zum ersten Mal treten die Auswirkungen der Migrations- und Integrationspolitik in den Mittelpunkt der politischen Debatte, woraufhin der Ausländerbeauftragte Heinz Kühn 1979 in einem Memorandum einen Richtungswechsel der Integrationspolitik vorschlägt. Hier fordert er unter anderem mehr Bildungschancen für Einwander*innen und größere demokratische Teilhabe an der Gesellschaft.

Die vierte Phase (1981-1998) stellte eine Wende in der Ausländerpolitik dar, welche von der Asylproblematik bestimmt war. Es wurde seitens der Politik versucht, Gastarbeiter*innen die Rückkehr in ihre Heimatländer zu erleichtern (Rückkehrprämie) und gleichzeitig die Einwanderung (Begrenzung gegenüber Ausländer*innen aus nicht EG-Staaten) zu erschweren. Doch statt der Rückkehrprämie entschieden sich viele der Einwander*innen für einen Nachzug der Familienmitglieder*innen, woraufhin die Ausländerbevölkerung zwischen 1983 und 1989 von 4,5 Millionen auf 4,8 Millionen stieg. Währenddessen wurde die Ausländerpolitik immer mehr für den politischen Machtkampf instrumentalisiert, da sich auch politische Anschläge in diesem Zusammenhang häuften. Trotz dessen stieg die Zahl der Einwander*innen in den 1990er Jahren weiter an.

In der nächsten Phase unter der rot-grünen Bundesregierung (1998-2005) wurden Narrative in der Ausländerpolitik verändert und es kam zu einem Umdenken der Zuwanderungsdiskussion. Von nun an wurde versucht, Einwanderung als Mittel zum Abbau des Fachkräftemangels und zur Verjüngung der demografischen Entwicklung zu sehen. Daraufhin kam es zu mehreren Gesetzesänderungen, wie zum Beispiel die Veränderung des Staatsangehörigkeitsrechts (das Recht auf zwei Staatsangehörigkeiten für Kinder, die in der BRD geboren sind) oder das neue Zuwanderungsgesetz 2005.

Im Laufe der 2000er Jahre ging die Zahl der Zuwanderung stetig zurück. In den 2010er Jahren stieg die Zuwanderung nach Deutschland wieder an und erreichte zur Fluchtbewegung 2015 ihren Höhepunkt, als 2,14 Millionen Menschen nach Deutschland zogen, darunter rund 900 000 Schutzsuchende, welche unter anderem im Zuge des Bürgerkriegs in Syrien nach Deutschland flohen.¹¹ Dies löste eine Debatte über die Einwanderungs- und Flüchtlingspolitik Deutschlands und Europas aus,

¹¹ Jochen Oltmer und Vera Hanewinkel, „Geschichte der Migration nach und aus Deutschland“, bpb.de, zugegriffen 2. Juni 2022, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/laenderprofil/deutschland/341068/geschichte-der-migration-nach-und-aus-deutschland/>.

woraufhin es zu einem Erstarren rassistischer Positionen und rechtspopulistischer Parteien und Strukturen in ganz Europa kam.¹²

In den vergangenen Jahren war die Zuwanderung nach Deutschland wieder rückläufig, insbesondere im Zuge der Eindämmungsmaßnahmen während der Corona-Pandemie. Seit der russischen Invasion in die Ukraine nehmen die Zahlen der Schutzsuchenden in Deutschland wieder drastisch zu. Bis Mitte Mai wurden im Ausländerzentralregister über 700 000 Menschen aus der Ukraine erfasst.

2.2. Frankreichs Kolonialgeschichte als Grundlage für die Einwanderung¹³

Die Einwanderungsgeschichte Frankreichs ist stark geprägt durch die Kolonialgeschichte des Landes, welche vor allem Territorien in Nord- und Westafrika einschloss. Dabei sind insbesondere die Maghreb-Staaten (Marokko, Algerien, Tunesien) hervorzuheben. Die Einwanderung nach Frankreich verstärkte sich schon ab Mitte des 19. Jahrhunderts, da der Industrialisierungsprozess in Verbindung mit einem Rückgang der Geburtenrate zu einem Mangel an Arbeitskräften führte. In dieser Phase stellte Frankreich daher eine Ausnahme in Westeuropa dar. Die meisten anderen Industrieländer, darunter auch Deutschland, hatten höhere Geburtenraten und waren in erster Linie Auswanderungsländer. Zudem verschärfte der Bevölkerungsrückgang infolge der Kriege von 1870/71 und 1914-1918 den Engpass auf dem französischen Arbeitsmarkt noch weiter, weshalb Frankreich früher als andere europäische Länder Anwerbeabkommen, u. a. mit Italien (1919), Polen (1919), der Tschechoslowakei (1920) und Spanien (1932) abschloss. Anfang der 1930er Jahre war Frankreich - in absoluten Zahlen - nach den USA das zweitgrößte Einwanderungsland der Welt, als etwa 2,7 Millionen Einwanderer*innen in Frankreich lebten (6,6 % der Gesamtbevölkerung). Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg und während des wirtschaftlichen Aufschwungs in den 1950er und 1960er Jahren warb Frankreich wie andere europäische Länder auf der Grundlage bilateraler Abkommen mit Italien (1946), Griechenland (1960), Spanien (1963), Portugal (1964), Marokko (1964), Tunesien (1964), der Türkei (1965) und Jugoslawien (1965) erneut Arbeitskräfte - vor allem Männer - an. Gleichzeitig verstärkte sich die Einwanderung aus den ehemaligen Kolonien infolge des Entkolonialisierungsprozesses. So wurden 1960, im sogenannten „Afrikanischen Jahr“ 14 französische Kolonien unabhängig. Vor allem im

¹² Hierbei ist eine Lektüre in folgendes Dossier des bpb zu empfehlen: Britta Schellenberg, „Rechtspopulismus im europäischen Vergleich – Kernelemente und Unterschiede“, bpb.de, zugegriffen 2. Juni 2022, <https://www.bpb.de/themen/parteien/rechtspopulismus/240093/rechtspopulismus-im-europaeischen-vergleich-kernelemente-und-unterschiede/>.

¹³ Im folgenden Kapitel beziehe ich mich, sofern nicht anders belegt, auf Marcus Engler, „Historische Entwicklung der Einwanderung und Einwanderungspolitik in Frankreich“, bpb.de, zugegriffen 27. Mai 2022, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/laenderprofile/246828/historische-entwicklung-der-einwanderung-und-einwanderungspolitik-in-frankreich/>.

Zusammenhang mit dem Algerienkrieg (1954-1962) und der anschließenden Unabhängigkeit Algeriens im Jahr 1962 kam es zu einer starken Zuwanderung von französischen Siedler*innen und pro-französischen Algerier*innen nach Frankreich. 1964 schloss Frankreich mit dem nunmehr unabhängigen Land ein Abkommen über die Anwerbung algerischer Arbeitskräfte ab. Während der Wirtschaftskrise Anfang der 1970er Jahre folgte Frankreich dem Beispiel anderer europäischer Länder und beendete 1974 alle Programme zur Anwerbung ausländischer Arbeitskräfte. Zum Zeitpunkt des Anwerbstopps lebten 3,5 Millionen Zuwanderer in Frankreich, die insgesamt 7 % der Gesamtbevölkerung ausmachten. Einwander*innen aus Portugal und Algerien bildeten mit jeweils rund 20 % die größten Gruppen. Das Ende der Anwerbung ausländischer Arbeitskräfte führte jedoch nicht dazu, dass die Einwanderer in ihre Herkunftsländer zurückkehrten oder die Einwanderung aufhörte. Wie auch in Deutschland oder anderen Ländern blieben viele Zuwander*innen in Frankreich und holten ihre Familien nach. Die Familienzusammenführung ist seither die zahlenmäßig wichtigste Form der Einwanderung.

3. Kultur der *métissage* im Film

Sowohl Frankreich als Deutschland haben sich im Laufe des 20. Jahrhunderts zu Einwanderungsländern entwickelt. Durch die mehreren Millionen Zugewanderten haben sich im jeweiligen nationalen Kontext Subkulturen gebildet, welche in ständiger Wechselwirkung zur französischen bzw. deutschen Kultur stehen. Besonders die Nachkommen der Einwander*innen, also die sogenannte zweite oder dritte Generation, haben einen starken Bezug zur Interkulturalität. Dieser durch Einwanderung entstandene Raum, in der sich eine eigene Mischung aus Kulturen bildet, wird als *métissage* bezeichnet. Ein métis, weiblich: eine métisse (von lateinisch: *mixticius*, oder *mixtus*, was "gemischt"/"vermischt" bedeutet), ist eine Person, deren Eltern einen unterschiedlichen geografischen oder kulturellen Hintergrund oder unterschiedliche phänotypische Merkmale haben. Die Form *mestis* ("der zur Hälfte aus einer Sache, zur Hälfte aus einer anderen gemacht ist") ist seit dem 12. Jahrhundert belegt. Im Jahr 1615 wurde das Wort "métique" aus dem Portugiesischen entlehnt und bezeichnete damals eine Person, die von Eltern geboren wurde, die Bevölkerungsgruppen mit sichtbaren phänotypischen Unterschieden (z. B. in der Hautpigmentierung) angehörten. Der Begriff métis wurde insbesondere für die zahlreichen Nachkommen europäischer und "indigener" Eltern verwendet, die aus der Kolonialisierung

hervorgegangen waren.¹⁴ Demnach ist die *métissage* die Vermischung verschiedener Kulturen oder Ethnien.

Der Raum der *métissage* setzt sich aus unterschiedlichen kulturellen Einflüssen zusammen und es entsteht nach Homi Bhabha ein dritter Ort: „Hybridity (...) is the ‚third space‘ which enables other positions to emerge.“¹⁵

In seinem 2000 erschienenem Artikel wirft der Filmkritiker Georg Seeßlen die Frage auf, wie und wo die Kultur der *métissage* sichtbar wird. Dabei stellt er fest, dass im sogenannten „Kino der doppelten Kulturen“ ein identitätsstiftendes Potential für jene durch Einwanderung beeinflusste Generationen liegt:

„Wo aber ist die Heimat für den Immigranten? Sie kann nur in der Kultur der *Métissage* selbst, im Leben zwischen den Kulturen, sogar in einem Stolz des Ghettos liegen. Die Gesellschaft, die mit nichts als Geld und Spaß befasst scheint, erkennt die *Métissage* nicht als ihrer selbst, sondern allenfalls als ein Problem, das sie mit sich schleppt, und in der *Métissage* hat man es begreiflicher Weise schwer, die Zerrissenheit als Chance und Zukunft zu begreifen, als Vorgriff auf eine vollkommen andere Gesellschaft. Wo also ist diese Heimat der zweiten Art, diese Kultur der *Métissage*? Sie muss gefunden, ja sie muss erfunden werden. Zum Beispiel durch das Kino.“¹⁶

Um die Kultur der *métissage* in ihren sozialen und kulturellen Gegebenheiten in Frankreich und Deutschland zu erfassen, eignet es sich, das Kino der doppelten Kulturen, bzw. das *cinéma du métissage*, in den Fokus der Analyse zu rücken. Doch inwieweit ist eine kulturelle bzw. gesellschaftliche Analyse anhand von Filmanalysen möglich?

3.1. Film und die Repräsentation von Gesellschaft

Sowohl Spiel- als auch Dokumentarfilme sind künstlerische Darstellungen gesellschaftlicher Wirklichkeiten. In seinem Werk „Theorie des Films“ welches 1960 erstmals erschien, schreibt Siegfried Kracauer:

„Filme sind, anders gesagt, in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen, und streben ihr deshalb auch unabänderlich zu. Die einzige Realität aber, auf die es hier ankommt, ist die wirklich existierende, physische Realität – die vergängliche Welt, in der wir leben.“¹⁷

Filme können daher als sozialwissenschaftliche Studie sozialer und kultureller Wirklichkeiten in westlichen und nicht-westlichen Gesellschaften gelesen werden, wodurch wir mehr über diese erfahren.¹⁸ Darin liegt auch die Verbindung zur Soziologie, da beides ein Versuch „einer umfassenden Erfassung und Darstellung aller

¹⁴ Zum Hintergrund des Wortes: „MÉTIS: Etymologie de MÉTIS“, zugegriffen 24. August 2022, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/m%C3%A9tis>.

¹⁵ Homi Bhabha, „The Third Space“, in *Identity: Community, Culture, Difference*, hg. von Jonathan Ruth-erford (London: Lawrence & Wishart, 1990), 211.

¹⁶ Georg Seeßlen, „Das Kino der doppelten Kulturen. Le *cinéma du métissage*. The cinema of inbetween. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain“, *epd Film*, Nr. 12 (2000): 22–29.

¹⁷ Siegfried Kracauer, *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hg. von Karsten Witte, 1. Aufl., Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 546 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985), 55.

¹⁸ Manfred Mai und Rainer Winter, Hrsg., *Das Kino der Gesellschaft, die Gesellschaft des Kinos: interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge* (Köln: H. von Halem, 2006), 11.

gesellschaftlichen Themen und Ereignisse“ ist.¹⁹ Laut Kracauer verfolge „der Film ebenso wie die Soziologie [...] das Ziel, Unsichtbares sichtbar, das Unvorstellbare vorstellbar zu machen und das bisher nicht Gesehene ans Tageslicht zu bringen – und dabei die Grenzen dessen zu überschreiten, was bis dato als zumutbar galt.“²⁰

Zudem sind Filme immer doppelt strukturiert, das heißt, dass sie einerseits gesellschaftliche Realitäten darstellen und inszenieren, andererseits jedoch selbst auf die Realität einwirken, in dem sie den gesellschaftlichen Diskurs anstoßen und beeinflussen. Das veranlasst Markus Schroer zu der Feststellung: „Die filmische Wirklichkeit ist also keineswegs eine im fiktiven Raum verbleibende, sondern eine in andere Wirklichkeiten hineinreichende Wirklichkeit.“²¹

Somit werden Filme selbst zur gesellschaftlichen Realität. Laut Truffaut ist ein Film, wenn er ein gewissen Erfolg hat, ein soziologisches Ereignis und die Frage seiner Qualität wird sekundär.²² In diesem Sinne spiegelt ein Film die Gesellschaft und ist selbst Teil jener Realität. Eine Filmanalyse kann demzufolge immer auch Gesellschaftsanalyse sein, wenn sie die kommunikativen Aspekte (Dialog mit den Zuschauern) des Films in den Mittelpunkt stellt.

Geht es, wie im Falle dieser Arbeit, um eine Filmanalyse in einem bestimmten gesellschaftlichen bzw. kulturellen Kontext, so ist es hilfreich, den Begriff der Intertextualität heranzuziehen. Im Rahmen dieser Untersuchung wird Intertextualität als Text-Text-Beziehung im Sinne Renate Lachmanns gesehen²³. Dabei wird Intertextualität kulturwissenschaftlich gefasst und Kultur in ihrer Gesamtheit als Text verstanden. Somit werden Filme ebenso als Texte gesehen. Hierbei ist der Text kein wohlgeordnetes Gebilde aus sprachlichen Zeichen, sondern ein Netzwerk aus Kultur, Kulturtechnik und sozialen Systemen. Demnach ist kein autonomer Text mehr möglich, da sie [die Texte] durch andere Texte, Traditionen oder gesellschaftliche Ereignisse miteinander verwoben sind. Nach dieser Theorie kann Intertextualität als ein „Dialog mit der Kultur“ und „das Einspielen von Texten der Vergangenheit in einen ‚neuen‘ textuellen Zusammenhang“ verstanden werden.²⁴

Die Frage ist nun, wie es die Filme, welche zum jeweiligen *cinéma du métissage* in Frankreich und Deutschland gehören, schaffen, in einen Dialog mit der Kultur zu treten. Wo liegt ihr identitätsstiftendes Potential für die Kultur der *métissage*?

¹⁹ Carsten Heinze, Stephan Moebius, und Dieter Reicher, *Perspektiven der Filmsoziologie* (Konstanz: UVK Verl.-Ges., 2012), 22.

²⁰ Kracauer, *Theorie des Films*, 23.

²¹ Markus Schroer, Hrsg., *Gesellschaft im Film* (Köln: Herbert von Halem Verlagsgesellschaft, 2017), 10.

²² François Truffaut, „Movies: A kind word for critics“, *The Harpers Monthly*, 1977, 110.

²³ Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*, 1. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990).

²⁴ Gerhard Lauer und Christine Ruhrberg, Hrsg., *Lexikon Literaturwissenschaft: hundert Grundbegriffe* (Stuttgart: P. Reclam jun, 2011), 134.

3.2. Deutsch-Türkischer Film und cinéma beur

Damit sich identitätsstiftende Merkmale im Film bilden und sichtbar werden, müssen sie Teil des kulturellen Gedächtnisses einer Gesellschaft werden. Als Konzept wurde das kulturelle Gedächtnis erstmals 1992 von dem deutschen Ägyptologen Jan Assmann in seinem Buch *Das kulturelle Gedächtnis* eingeführt. In dem Buch greift Assmann die Theorie des „kollektiven Gedächtnisses“ des deutsch-französischen Soziologen Maurice Halbwachs auf und geht über sie hinaus, um das Konzept des kommunikativen Gedächtnisses (Erinnerungen und Erfahrungen, die mündlich und informell von Generation zu Generation weitergegeben werden) und des kulturellen Gedächtnisses zu entwickeln.²⁵ Als kulturelles Gedächtnis bezeichnet Assmann „die Tradition in uns, die über Generationen, in jahrhunderte-, ja teilweise jahrtausendelanger Wiederholung gehärteten Texte, Bilder und Riten, die unser Zeit- und Geschichtsbewußtsein, unser Selbst- und Weltbild prägen.“²⁶

Sowohl Literatur als auch Filme (als Text im Sinne der Intertextualität) fungieren als Teil des kollektiven (und kulturellen) Gedächtnisses einer Gesellschaft, indem sie

„als mnemonische Kunst par excellence [...] das Gedächtnis für eine Kultur stifte[n]; das Gedächtnis einer Kultur aufzeichne[n]; Gedächtnishandlung [sind]; sich in eine Gedächtnisraum einschreib[en], der aus Texten besteht; einen Gedächtnisraum entw[erfen], in den die vorgängigen Texte über Stufen der Transformation aufgenommen werden.“²⁷

Eine besondere Funktion im Zusammenhang von Film und kulturellem Gedächtnis ist dem Genre zugewiesen, in dem es sich in ein bestimmtes System einschreibt und innerhalb dessen verhandelt. Das Genre kann ein kollektives Bewusstsein schaffen, ähnlich wie es eine „Geschichte eines mythischen Systems“ macht, „das beständig neu bewertet, ausgeschmückt, hin und her gewendet (aber nie wirklich zerstört) wird“²⁸. Ein Genre reagiert auf bestimmte gesellschaftliche Bedürfnisse und hat ähnlich wie ein Mythos identitätsstiftendes Potential:

„The concept of a genre as a filmic system must be characterized, like that of a myth, by its function; its value is determined not according to what it is, but rather according to what it does. In its ritualistic capacity, a film genre transforms certain fundamental cultural contradictions and conflicts into a unique conceptual structure that is familiar and accessible to the mass audience.“²⁹

²⁵ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck Kulturwissenschaft (München: C.H. Beck, 1992).

²⁶ Assmann, 70.

²⁷ Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 36.

²⁸ Georg Seeßlen, „Genre - mehr als ein Begriff. Die Übermittlung von Botschaften in ästhetischen Strukturen“, *Medien & Erziehung*, Nr. 4 (1987): 214.

²⁹ Thomas Schatz, „9. The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study“, in *Film Genre Reader IV*, hg. von Barry Keith Grant (University of Texas Press, 2012), 115, <https://doi.org/10.7560/742055-012>.

Hierbei ist der Mythos ganz im Sinne der Kultursemiotik von Jurij Lotman als zentraler Textbildungsmechanismus zu verstehen.³⁰ Lotman arbeitet mit dem Begriff der „Semiosphäre“, um die Entstehung neuer kultureller Systeme zu erklären. Demnach steht jedes kulturelle System in ständigem Austausch mit anderen Kulturen (oder Semiosphären), wodurch ein interkultureller Dialog entsteht. Die Semiosphäre ist ein flexibles und durch stetige Veränderung beeinflusstes zyklisches Konstrukt. Die im Zentrum der Semiosphäre befindlichen Normen stehen durch äußere Einflüsse ständig im Austausch. Die von der Peripherie der Semiosphäre herandrängenden Strömungen lehnen sich gegen die im Zentrum stehenden Normen auf und werden so selbst zu zentralen Normen. Laut Lotman ist dieser Austauschprozess zwischen Peripherie und Zentrum die Grundlage für die Entstehung neuer Gesellschaften.³¹ Ganz im Sinne Lotmans führt die Herausbildung eines Genres dazu, dass die Filme einer breiten Öffentlichkeit auffallen, da diese auf Publikumswirksamkeit ausgelegt sind und somit das dauerhafte Beibehalten der peripheren Situation nicht erstrebenswert ist. Somit können Filme durch die Einschreibung in ein Genre ins Zentrum einer Kultur rücken, was ihnen Möglichkeiten verleiht, die ihnen in der peripheren Situation nicht zugänglich waren, wie Cornelia Ruhe feststellt:

„Dabei bedeutet dieses Aufgeben der peripheren Perspektive nicht nur eine größere Aufmerksamkeit für das künstlerische Schaffen, sondern vielmehr auch eine Normalisierung dieser ästhetischen Produktionen und des ihnen unterliegenden Regelwerks.“³²

Marginalisierte - an der Peripherie einer Kultur befindliche - Gruppen haben die Möglichkeit, durch die Entstehung eines Genres aktiv ins Zentrum einer Kultur zu rücken. Das Genre macht also grundsätzliche kulturelle Problematiken kommensurabel und leistet somit ein Beitrag zur Sichtbarkeit bestimmter Thematiken, insbesondere für marginalisierte Gruppen.

Im Zusammenhang vom deutschen und französischen Kino mit Migration gibt es jeweils ein Genre, was sich im Laufe der 1980er/90er Jahre gebildet hat. Auf französischer Seite kann das *cinéma beur* an der Grenze zwischen französischer Kultur und der im Entstehen begriffenen Kultur der in Frankreich lebenden Kinder von Einwanderern (Kultur der *métissage*) verortet werden. Das deutsche Pendant dazu bildet der sogenannte *Deutsch-Türkische Film*. Dabei ist es besonders interessant, diese Genres vergleichend zu analysieren, da die im nationalen Kontext entstandenen Künste immer in die jeweiligen Lebenswelten und Subkulturen eingebettet sind. Wie unterscheidet sich die Kultur der *métissage* in Frankreich und Deutschland? Welche

³⁰ Jurij Michajlovič Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, 1. U.S. paperback print (Bloomington: Indiana Univ. Press, 2000).

³¹ Lotman, 146 ff.

³² Cornelia Ruhe, *Cinéma beur: Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films* (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2006), 36.

Realitäten sind ähnlich? Wie werden die interkulturellen Gegebenheiten in dem jeweiligen Genre filmisch verhandelt?

Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, werden im Folgenden zwei Filme analysiert:

LE THÈ AU HAREM D'ARCHIMÈDE (FR, 1985, Mehdi Charef)

40 QM DEUTSCHLAND (D, 1986, Tevfik Başer)

Der ausgewählte französische Film steht historisch für den ersten seiner Art in Frankreich, da er maßgeblich das *cinéma beur* eingeleitet und beeinflusst hat.

Dasselbe gilt für den ausgewählten deutschen Film, welcher als erster weithin beachteter Film im *Deutsch-Türkischen Film* gilt. Wie u.a. Claus Löser erklärt, gilt 40 QM DEUTSCHLAND jedoch weniger als Prototyp eines Genres.³³ Es sind Filme, die zweifellos prägend sind, weil sich die nachfolgenden Filme in Bezug auf sie positionieren. Sie sind sowohl als "Gründungsdokumente" als auch als Vergleichspunkte für spätere Produktionen interessant. Somit sind sie für einen Vergleich des *cinéma du métissage* in Deutschland und Frankreich essenziell. Die Filmanalysen lassen sich vom jeweiligen Film thematisch leiten lassen, um Exkurse über gesellschaftliche Gegebenheiten zu machen, welche im Film verhandelt werden. Zudem werden die Filme auch dahingehend untersucht, inwieweit sie stilprägend für weitere Produktionen des gleichen Genres waren. Wie in den vorigen Kapiteln erklärt, werden anhand der beiden Filme Tendenzen und Charakteristika zum landesspezifischen *cinéma du métissage* und somit auch zur jeweiligen Kultur der *métissage* in Deutschland und Frankreich herausgearbeitet.

4. 40 QM DEUTSCHLAND

Kurz nach der Migration der Türkinnen und Türken nach Deutschland in den frühen 1960er Jahren begannen die Eingewanderten innerhalb der deutschen Gesellschaft künstlerische, literarische oder theatralische Arbeit zu produzieren. Das deutsche Kino ist davon jedoch zunächst nicht betroffen: "Eine als türkisch identifizierbare Stimme innerhalb des deutschen Kinos gab es bis in die mittachtziger Jahre ebenso wenig wie die anderer Ethnien."³⁴, so Claus Löser.

Produktionen wie die Fernsehserie SHIRINS HOCHZEIT aus dem Jahr 1975 von Helma Sanders-Brahms oder Rainer Werner Fassbinders Film ANGST ESSEN SEELE AUF (1973) bleiben die Ausnahme in einer nicht existierenden Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex der Zuwanderung. In dem Einführungssessay zu

³³ Mehr dazu im nächsten Kapitel

³⁴ Ralf Schenk u. a., *apropos Film 2004: das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung* (Berlin: Bertz und Fischer DEFA-Stiftung, 2004), 130.

ihrem Buch drücken sich Hans Günther Pflaum und Hans Helmut Prinzler wie folgt aus:

„Von einigen Ausnahmen abgesehen war und ist es nicht unbedingt eine Stärke des deutschen Films, auf aktuelle politische und soziale Konflikte unverzüglich zu reagieren. (...) Auf die Situation ausländischer Arbeiter in der Bundesrepublik Deutschland sind vergleichsweise wenige Filmemacher eingegangen...“³⁵

An deutschen Filmhochschulen schrieben sich in den 1970er Jahren die ersten türkischstämmigen Studierenden ein, die begannen, ihr kulturelles Erbe in ihren Arbeiten zu verwenden. Wie zum Beispiel Sema Poyraz und ihr Film *GÖLGE - ZUKUNFT DER LIEBE* (1980), welcher über das Erwachen eines Einwandererkindes in Berlin-Kreuzberg erzählt - ein Film, der die erste Arbeit einer Türkin in Deutschland darstellt.

Ein Wendepunkt stellt das Jahr 1986 dar, als auf dem wichtigsten Filmfestival der Welt plötzlich Tevfik Başer mit seinem Film *40 QM DEUTSCHLAND* weltweit für Aufsehen sorgte. In Cannes wurde sein Film in der „Semaine de la critique“ gezeigt und schaffte es dort ein Thema in den Fokus zu rücken, das in seinem Entstehungsland bislang kaum filmisch vertreten war. Daraufhin lief Başers Film auf bedeutenden internationalen Filmfestivals und erhielt den Silbernen Leoparden des Internationalen Filmfestivals von Locarno. Des Weiteren wurde der Film mit dem Deutschen Filmpreis (u. a. „Beste Darstellerin“, Nominierung „Bester Film“) und als Bester Debütfilm des International Film Festival Rotterdam ausgezeichnet. *40 QM DEUTSCHLAND* ist der erste weithin beachtete Film eines türkischstämmigen Regisseurs in Deutschland und wird somit als Startpunkt eines *Deutsch-Türkischen Films*³⁶ gesehen. Doch anders als in Frankreich, wo sich schon früher genreartiger Merkmale im *cinéma du métissage* verfestigen, setzt *40 QM DEUTSCHLAND* noch keine genretypischen Merkmale: „Basers Impuls reichte nicht zur Initiation einer Bewegung, begründete keine Schule und zog nicht einmal Nachahmer nach sich.“³⁷ Erst im Laufe der 1990er Jahren begann die zweite Generation türkischer Einwanderer, sowohl Männer als auch Frauen, in deutschen Filmen die Hauptrolle zu spielen, indem sie ihren in die deutsche Gesellschaft integrierten Alltag zeigten. Es geht hier nicht mehr um die Migration als vordergründige Problematik, sondern vielmehr um das Leben zwischen den Kulturen.³⁸ Um diesen Tendenzen näher auf den Grund zu gehen und den *Deutsch-Türkischen Film* in den Kontext eines *cinéma du métissage* wie das *cinéma beur* in Frankreich zu setzen, wird im Folgenden *40 QM DEUTSCHLAND* analysiert. Zwar gilt dieser weniger als Prototyp eines Genres, doch der Film

³⁵ Hans Günther Pflaum und Hans Helmut Prinzler, *Film in der Bundesrepublik Deutschland* (München: C. Hanser, 1979).

³⁶ der Terminus ist als „Hilfsbegriff“ anzusehen

³⁷ Schenk u. a., *apropos Film 2004*, 134.

³⁸ Diana Schäffler, *„Deutscher Film mit türkischer Seele“: Entwicklungen und Tendenzen der Deutsch-Türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart* (Saarbrücken: AV Akad.-Verl, 2012), 72.

bietet Ausgangspunkte, um Exkurse zu verschiedenen soziopolitischen Themen zu machen und den Film in Verbindung zu späteren Produktionen des *Deutsch-Türkischen Films* zu setzen. Dadurch werden Tendenzen und Merkmale des *Deutsch-Türkischen Films* sichtbar. Zudem bietet der Entstehungszeitpunkt des Films die Möglichkeit, Parallelen zu LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE zu ziehen, welcher ein Jahr eher veröffentlicht wurde.

Tevfik Başer wird 1951 etwa 100km nordöstlich von Ankara geboren. Nach seinem Abitur und Militärdienst geht er 1973 nach England, wo er sich mit verschiedenen Jobs durchschlägt. Nicht zuletzt durch seine sprachlichen Kenntnisse erhält er 1978 beim türkischen Fernsehen im Rahmen eines westdeutschen Programms eine Ausbildungsstelle als Grafiker, Bühnenbildner, Fotograf und Kameramann. Anschließend studiert er von 1980-1986 Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg. Dort legt er 1983 mit dem Dokumentarfilm ZWISCHEN GOTT UND ERDE seine erste selbstständige Regiearbeit ab, der den harten Kontrast eines anatolischen Dorfes mit der Wirklichkeit in der BRD für türkische Bauern thematisiert. Danach dreht er mit 40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND seinen ersten Spielfilm. Bei diesem Film besorgt er neben Drehbuch, Regie und Produktion auch die Auswahl des Schauplatzes, die Zusammenstellung der Crew, wie auch die Suche nach einem Verleih nahezu in Alleinarbeit. Mit nur 450 000 DM ist der Film eine Low-Budget-Produktion.

Synopsis:

Dursun führt ein unglückliches Leben als Arbeitsmigrant in Deutschland. Sein öder und trister Alltag im fremden Hamburg bestätigt nicht die Hoffnung auf ein besseres Leben. Seine junge Frau Turna wird von ihm aus der Türkei nach Deutschland gebracht, um ein neues Leben zu beginnen. Mit ihr will er gemäß den Traditionen leben, um ein Stück verlorene Heimat zu bewahren. Turna bemerkt, dass er sie jedes Mal, wenn er zur Arbeit geht, in der Wohnung einsperrt, um sie vor den unmoralischen Einflüssen der westlichen Gesellschaft zu schützen. Dadurch ist das Leben für die junge Frau ein alptraumhaftes Szenario - eingesperrt in einer 40 qm Wohnung. Manchmal spricht sie mit ihrem Spiegelbild oder ihrer Puppe. Ihr einziger Kontakt zur Außenwelt ist ein Mädchen an einem Fenster gegenüber. Dursuns Versprechen, sie mit auf den Hamburger Dom zu nehmen, erfüllt er nicht, stattdessen wartet sie den ganzen Tag vergebens. Unbemerkt von ihrem hysterischen patriarchisch denkenden Mann, droht sie zunehmend psychisch zugrunde zu gehen. Ihre Schwangerschaft und der steigende Druck der Geburt eines Sohnes verschlimmert dies sogar noch. Der Traum von einem besseren Leben wird zu einem inneren Kampf zwischen ihrer Kultur und ihrer Freiheit.

Erst durch den plötzlichen Tod Dursuns kann sie ihren heimlichen begonnenen Kampf der Freiheit ausleben und sieht sich nun mit der ihr völlig fremd gebliebenen deutschen Wirklichkeit konfrontiert. Es bleibt offen, ob der Weg durch die offene Tür eine bessere Zukunft für sie bringt.

4.2. Integration als Befreiung

Der Film beginnt mit der Ankunft des Ehepaares in Deutschland. Wie eine Zeitlupe bewegt sich die Kamera durch die kleine Hamburger Wohnung und steckt den Raum ab, in dem sich Turna fort an aufhalten wird. Sie ahnt noch nicht, dass diese 40 Quadratmeter ihr ganz eigenes Gefängnis im fremden Land werden soll. Man sieht Turnas unsicheres Gesicht, welches aus dem Fenster blickt (TC 00:02:40) – so wie sie es in den kommenden Tagen oft machen wird. So markiert die Anfangsszene auch schon das Thema des Films, in dem das Fremdsein und Gefangensein in den Vordergrund gestellt wird. Der Unterschied der Kulturen wird durch verschiedene Komponente dargestellt, wie zum Beispiel die anatolische Kleidung oder die traditionell türkische Ausstattung der Wohnung. Turna trägt manchmal bunte Tücher, wie bei traditionellen türkischen Festen. Ihr Kopftuch trägt sie sogar selbst in der Wohnung bis in das Gesicht gezogen. Goldumrahmte Teller auf Kommoden, bunte Tapeten, handgeknüpfte Teppiche und gehäkelte Decken sind weitere typisch türkische Merkmale in der Hamburger Wohnung. Die düstere und fremde Stimmung wird verstärkt durch die dunkle Wohnung und die unterbelichteten Bilder. Dies wird unterstützt durch die oft langsame, klassische und traurige Klaviermusik. Das Gefangensein Turnas und ihr damit einhergehender psychischer Zustand wird durch die Kameraeinstellungen verstärkt:

„Turnas Eingeschlossensein fängt die Kamera in klaustrophobisch gerahmten Einstellungen ein: Vor dem Spiegel beim Abschneiden der Zöpfe, oder am Fenster mit Blick auf einen grauen Hinterhof. Die gleichförmigen Tage werden nur durch die Rückblenden und Erinnerungen an Turnas Heimatdorf unterbrochen.“³⁹

Turnas Leid drückt sich vor allem in ihrem stummen Schauspiel (bzw. in dem von Özay Fecht) aus - ihre Gesichtsausdrücke sagen oft mehr als Worte. Die kurzen Dialoge sind, wenn dann, nur auf türkisch. Die deutsche Sprache spielt für das Ehepaar keine Rolle. Die einzige Ausnahme stellt die Sequenz dar, als Dursun von Turnas Schwangerschaft erfährt und er auf deutsch lauthals „Ich bekomme einen Sohn! Ich werde Vater!“ schreit (TC 01:01:16). 40 QM DEUTSCHLAND spiegelt durch all diese filmischen Komponente die kulturelle Kluft zwischen der Türkei und Deutschland wider. Gefangen in den heimischen vier Wänden wird sie von ihrem autoritären Mann abgehalten, sich ein Bild von der einheimischen Gesellschaft zu machen. Der Film ist von Stereotypen und Klischees geprägt, wodurch sichtbar wird, dass eine

³⁹ Schäffler, 55.

Kommunikation zwischen den beiden Kulturen in den 1980er Jahren noch nicht gelingt. Das stellt die Szene dar, als die Mutter des kleinen Mädchens, mit der Turna nonverbal über die Fenster kommuniziert, die türkische Frau mit dem Kopftuch sieht und ihre Tochter sofort vom Fenster wegzerzt (TC 00:21:55). Diese Ablehnung der fremden Kultur wird auch von der türkischen Seite deutlich: Dursun sieht die deutsche Bevölkerung als bedrohlich und ungläubig an (TC 00:49:20). Die liberale Lebensweise entsetzt ihn und er fühlt sich als Arbeiter ausgebeutet. Davor will er seine Frau beschützen. Turnas Verhalten passt sich dem Klischee der islamischen Religion an, wo der Mann regiert und die Frauen keine Rechte haben. Diese Antipathie der Deutschen gegenüber den türkischen Migranten und umgekehrt wird in *Deutsch-Türkischen Filmen* oft aufgegriffen. Das Bild des Fremden wird in vielen dieser Filme oberflächlich und überspitzt dargestellt.

Stefan Halft schreibt dazu:

„Gerade die Bilder vom Fremden in Form von überkommenen klischeehaften Vorstellungen, stark vereinfachten und schematisierten Vorstellungen (Stereo-type) oder affektiv aufgeladenen Vorurteilen werden hierbei genutzt, um sich vom Gegenüber abzugrenzen und sich selbst aufzuwerten.“⁴⁰

Die Filme nutzen jedoch nicht nur die physiognomischen Merkmale, um das Fremdsein dazustellen. Turnas Kampf mit der fremden Kultur geschieht auch im Alltag in den eigenen vier Wänden, als sie zum Beispiel kläglich versucht einen Elektroherd anzustellen (TC 00:03:33). Auch die Darstellung des muslimischen Fruchtbarkeitsrituals befriedigt das voyeuristische Interesse am Fremden (TC 00:52:43). Eine ähnliche Perspektive wird im Film *SÜPERSEKS* (D, 2004, Torsten Wacker) gezeigt, als der deutsch-türkische Elviz die deutsch-türkische Anna bei der Bauchtanzprobe beobachtet und der Zuschauer somit das „Balzverhalten“ der beiden beobachtet.⁴¹ Dieses Motiv kommt auch in ähnlicher Weise im Film *YASEMIN* (D, 1988, Hark Bohm) vor.⁴² Ebenso wird in vielen *Deutsch-Türkischen Filmen*, wie z.B. *HAPPY BIRTHDAY TÜRKE* (D, 1991, Doris Dörrie), *GESCHWISTER-KARDESLER* (D, 1997, Thomas Arslan) oder *GEGEN DIE WAND* (D, 2004, Fatih Akın) die Darstellung türkischer Familien, Hochzeiten und anderer Rituale benutzt, um das Bild der Fremdheit verkörpern.

Wie schon erwähnt, werden Klischees und Stereotype benutzt, um Bilder der Fremdheit zu verstärken. Stefan Halft fasst die gängigsten Stereotype gegenüber Türken und Türkinnen in den behandelten Filmen wie folgt zusammen:

⁴⁰ Martin Nies, Hrsg., *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film - 1945 bis zur Gegenwart*, Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, Bd. 4 (Marburg: Schüren, 2012), 228.

⁴¹ Nies, 229.

⁴² Rob Burns, „Images of Alterity: Second-Generation Turks in the Federal Republic“, *The Modern Language Review* 94, Nr. 3 (Juli 1999): 752, <https://doi.org/10.2307/3736999>.

„Türken arbeiten als Taxifahrer, Türken gehen ins Bordell, türkische Frauen werden unterdrückt, Türken sprechen „Gastarbeiterdeutsch“, Türken fraternisieren oder Türken und Griechen sind Feinde etc.“⁴³

In Thomas Arslans *GESCHWISTER* wird dieses Schwarzweißdenken aufgezeigt, in dem der Türke Erol von einem deutschen Mann auf der Straße angerempelt wird, woraufhin Erol den Deutschen zusammenschlägt. Entweder war das Anrempeln Absicht und der Deutsche ist ausländerfeindlich, oder Erol bestätigt das Bild des gewaltbereiten Ausländers. In jedem Fall verfolgen diese beiden Argumentationslinien einem Stereotyp.

Frühe *Deutsch-Türkische Filme* der 1980er-Jahre eines Başers oder auch Hark Bohms *YASEMIN* verkörpern deutsch-türkische Figuren ausschließlich in einer Opferrolle. Laut Deniz Göktürk hat es sich „eingebürgert, die neuen Migrant/innen als Opfer am Rande der Gesellschaft darzustellen“.⁴⁴ Vor allem in den frühen Filmen sind es Rollen, die durch Restriktion und Ohnmacht, einer isolierten Existenz am Rande der deutschen Gesellschaft, gekennzeichnet sind. Wie in *40 QM DEUTSCHLAND* sind die Figuren weder fähig zu agieren, zu reagieren, noch zu kommunizieren. Dies kann man als eine Kritik an den gesellschaftlichen Gegebenheiten deuten, mit denen die Eingewanderten gerade in den 1960er bis 80er Jahren konfrontiert sind. Die Opferrolle wird oft mit einer Gefängnismetaphorik in Verbindung gebracht, wobei nur die erfolgreiche Integration als Befreiung dienen kann. So kann sich Turna erst aus ihrem *40 qm*-Gefängnis befreien, in dem ihr Mann stirbt und sie sich ein erstes Bild von der deutschen Gesellschaft machen kann. Auch in einem weiteren Film von Baser wird diese Metaphorik aufgegriffen. In *ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES* (D, 1988, Tevfik Başer) findet eine wegen Totschlags an ihrem Mann inhaftierte junge Türkin im Gefängnis zu sich selbst. Dort findet sie auch Anschluss an die bundesdeutsche Realität durch die Solidargemeinschaft der Frauen im Gefängnis. Sie wird von einer zerrütteten türkischen Frau zu einer deutschen Dame. Hier ist vor allem die Erlernung der deutschen Sprache ein wichtiger Faktor zur Integration und anschließenden Befreiung.

Viele Filme – insbesondere die früheren *Deutsch-Türkischen Filme* – weisen Merkmale auf, welche den Fremden im deutschen Raum als Opfer darstellen. Stefan Halft bezeichnet diese Erzählstruktur als „Narrativik des Scheiterns“. Dazu zählen fünf charakteristische Szenarien:⁴⁵ 1. Anpassungsschwierigkeiten (an den semantischen Raum „Deutschland), 2. Wahlsituation (zwischen assimilativer Integration,

⁴³ Nies, *Deutsche Selbstbilder in den Medien*, 230.

⁴⁴ Deniz Göktürk, „Migration und Kino — Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“, in *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, hg. von Carmine Chiellino (Stuttgart: J.B. Metzler, 2007), 330, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05264-3_23.

⁴⁵ Nies, *Deutsche Selbstbilder in den Medien*, 233.

Marginalisierung oder Rückkehr), 3. Extrempunkte (Zwang, Gefangensein, etc.), 4. Konsequenzen (Scheitern, Identitätskonflikt, Krankheit, etc.), 5. Ungewisse Zukunft.

Auch wenn die Filme Stereotypen und Klischees über archaische Bräuche und Traditionen reproduzierten, ermöglichten sie es gerade über das Medium des Films ein breites Publikum zu erreichen. So tragen diese frühen Filme entscheidend zum soziopolitischen Verständnis zwischen der deutschen und der türkischen Kultur bei. 40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND zeigt also einen wesentlichen Phasensprung im deutschen Kino, in dem es einen Spalt sonst geschlossener Türen zu einer Parallelwelt inmitten des deutschen Alltags geöffnet hat.⁴⁶ Das Deutsch-Türkische Kino kann somit in den 1990er Jahren einen zweiten Sprung hin zu einem *cinéma du métissage* machen.

4.3. Von den wehrlosen Türkinnen zu den neuen Deutschen⁴⁷

Wie auch andere Filme der 1980er Jahre stellt 40 QM DEUTSCHLAND die wehrlose türkische Frau in den Mittelpunkt der Handlung. Das Schicksal Turnas steht symptomatisch für die Darstellung der türkischen Frau in den 70er und 80er Jahren: zweifach fremd als Frau und als Ausländerin – sprachlos, rechtlos, ausweglos. Ihr Ehemann Dursun behandelt Turna wie seinen kostbarsten Besitz und macht sie zu seiner Leibeigenen: von ihm eingesperrt kocht sie zu Hause den ganzen Tag (TC 00:28:25), putzt die Wohnung (TC 00:05:40), kümmert sich um die Wäsche (TC 00:06:30) und dekoriert die Zimmer (TC 00:05:19). Zudem fordert er sie des Öfteren auf, mit ihm zu schlafen (TC 00:10:04). Seiner sexuellen Lust fügt sie sich abgewandt und leidvoll (TC 00:10:15). Ihr stummer Protest wird immer stärker. Sie schneidet ihre Zöpfe ab (TC 00:15:45) und legt ab und zu ihr Kopftuch ab (TC 00:14:36). Der Dialog mit ihrem Ehemann beschränkt sich fast nur auf Anordnungen seinerseits, während ihr stiller Protest von ihm ignoriert wird: Turna solle ihn neben seiner harten Arbeit nicht auch noch zu Hause quälen (TC 00:07:37). Verzweifelt bittet sie ihn unter Tränen das Haus verlassen zu dürfen, jedoch spricht sie nur mit ihrem Spiegelbild (TC 00:25:08). Der Druck einen Sohn zu gebären, steigert den psychischen Druck in ihr nur noch mehr, an dem sie zugrunde zu gehen droht (TC 01:04:27). Frauen und Mädchen zählen nicht, deshalb schneidet sie ihrer Puppe die Haare ab (TC 01:03:30), damit sie wie ein Junge aussieht. Besonders eindringlich ist der Moment, in dem die Wohnungstür unverschlossen bleibt, aber Turna nicht weiter als bis ins Treppenhaus kommt (TC 00:38:45). Sie ist ebenso eine Gefangene ihrer

⁴⁶ Schenk u. a., *apropos Film 2004*, 142.

⁴⁷ Titel des gleichnamigen Beitrags von Monika Riedel in: *Der deutsch-türkische Film: neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Edition Kulturwissenschaft, Band 239 (Bielefeld: Transcript, 2020), 19.

Ängste. Ihre Machtlosigkeit und Isolation werden erst durch den zufälligen Tod ihres Mannes beendet (TC 01:03:30) – sie selbst konnte sich nicht ermächtigen.

Die Darstellung der türkischen Frau in 40 QM DEUTSCHLAND kennzeichnet die die damalige Tendenz, Kultur statisch zu denken und reproduziert den deutschen integrationspolitischen Diskurs von inhärenten kulturellen Dichotomien.⁴⁸ Der türkischen Frau wird die doppelte Opferrolle zugeschrieben, wodurch im öffentlichen Bereich das Bild einer sprach- und chancenlosen türkischen Frau festgesetzt wird.⁴⁹ Auch in anderen Filmen dieser Zeit wird dieses Bild gezeichnet: in SHIRINS HOCHZEIT muss die verstoßene Shirin sich prostituieren und wird von einem Zuschauer umgebracht, der misshandelten Elif erscheint die Gefängnisstrafe in ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES nach der Ermordung ihres Mannes als Befreiung oder in YASEMIN wird Yasemins Liebesbeziehung mit einem Deutschen von ihrem türkischen Vater nicht geduldet, weshalb sie zurück in die Türkei geschickt werden soll.

Doch die Entwicklung der türkischen Frau im *Deutsch-Türkischen Film* steht sinnbildlich für die Entwicklung des Genres. Der neue *Deutsch-Türkische Film* entfernt sich vom Narrativ der Opferrolle und den typisch klischeehaften kulturellen Zuschreibungen.⁵⁰ Ab Ende der 1990er Jahren machen auch weibliche Regisseure wie Ayşe Polat, Seyhan C. Derin und Buket Alakuş auf sich aufmerksam. Sie zeigen in ihren Filmen die Geschichten von jungen Mädchen und Frauen, die sich im Leben ihren Platz erkämpfen. In AUSLANDSTOURNEE (D, 2000) porträtiert Polat kulturelle Umbrüche und geschlechtliche Grenzen auf humorvolle Art und Weise, in dem sich ein homosexueller Schlagersänger mit einem elfjährigen Mädchen auf die Suche nach ihrer verschollenen Mutter macht und von der Türkei nach Deutschland reist. Ihr zweiter Film EN GARDE (D, 2004) erzählt von der Freundschaft der kurdischen Asylsuchenden Berivan und der deutschen Großbürgerin Alice. Der Film wurde beim Internationalen Filmfestival von Locarno mit dem Silbernen Leopard ausgezeichnet. In Seyhan Derins poetischem Jugenddrama ZWISCHEN DEN STERNEN (D, 2002) muss sich die selbstbewusste Deniz zwischen Liebe und Karriere entscheiden - zwischen der Türkei und Deutschland. Gegen alle Widerstände folgt sie schließlich ihrer Liebe Unmut in die Türkei. Buket Alakuş' Film ANAM (D, 2001) handelt von einer türkische Putzfrau in Deutschland, die, nachdem ihr Sohn in die Drogenszene abgerutscht ist, mit ihren Kolleginnen aus ihrer begrenzten Welt ausbricht und sich um die Junkies in der Umgebung ihres Kindes kümmert.

⁴⁸ Göktürk, „Migration und Kino — Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“, 333.

⁴⁹ Göktürk, 333.

⁵⁰ Dazu mehr im nächsten Kapitel

Die wohl eigenwilligste weibliche Figur im *Deutsch-Türkischen Film* stellt die junge Sibel (Sibel Kekilli) in GEGEN DIE WAND (D, 2004, Fatih Akın) dar. Die Entwicklung von Turna zu Sibel zeigt auch die Entwicklung des *Deutsch-Türkischen Films*. Sibel steht für extreme Individualität. Sie lotet ihre Möglichkeiten im Leben zwischen Lebenswut und Todessehnsucht balancierend aus. Ihr geht es nicht um Geschlechterrollen oder die Grenzen deutscher und türkischer Kultur:

„Sie hinterfragt während ihrer Identitätssuche in der Auseinandersetzung mit den westlichen Vorstellungen von Emanzipation auch diese, indem sie die in den westlichen Gesellschaften hochgehaltene Freiheit zwar im Sinne sexueller Freizügigkeit interpretiert, Modernität und Selbstbestimmung in ihrer Lebensführung aber jenseits dieser ansiedelt.“⁵¹

Heteronormative Geschlechterrollen werden auch in Kutluğ Atamans Kultfilm LOLA UND BILIDIKID (D, 1999) hinterfragt, in dem minoritäre und maskuline Subjektivitäten aus der migrantisch-interkulturellen Perspektive reflektiert werden.⁵² Der Film spielt in den späten 90er Jahren im subkulturellen Milieu der türkischen Homosexuellen in Berlin. Dort versuchen die Hauptfiguren ihren Weg zu finden, indem sie als Drag Queens auftreten, als Prostituierte arbeiten oder sich einfach als hübsche Kriminelle durchschlagen. Die filmische Darstellung dieser marginalisierten Existenzen zeigt verschiedene Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit queeren interkulturellen Identitäten in einer heteronormativen und patriarchalischen Gesellschaft. Der Film kann, in Anlehnung an Judith Butler, als eine Erzählung der „Subjektivierung“ verstanden werden.⁵³ Wie andere Filme des späteren *Deutsch-Türkischen Kinos* reiht sich LOLA UND BILIDIKID somit in die Tradition des sogenannten *New Queer Cinema* ein, das „sich von der Vorstellung einer exklusiven und klar definierten Sexualität abgrenz[t], die sowohl das Konzept von Hetero- als auch von Homosexualität bestimmt.“⁵⁴

Diese Tendenz wirkt bis heute fort, wie der 2020 erschienene Film FUTUR DREI (D, Faraz Shariat) zeigt. Der Film erzählt von dem Sohn zweier Exil-Iraner, der alles in Deutschland, was seine Familie für ihn tut, für selbstverständlich erachtet und in einem Wohnprojekt für Flüchtlinge seine Sozialstunden ableisten muss, wo er die iranischen Geschwister Banafshe und Amon kennenlernt. Für Sofia Glasl repräsentiert FUTUR DREI das Lebensgefühl „einer post-migrantischen Generation, die

⁵¹ *Der deutsch-türkische Film*, 28.

⁵² Barbara Mennel, „Globales Migrationskino, der Ghetto-Flâneur und Thomas Arslans »Geschwister«,“ in *Studien Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, hg. von Lydia Potts und Jan Kühnemund, 1. Aufl., Bd. 3 (Bielefeld, Germany: transcript Verlag, 2008), 53, <https://doi.org/10.14361/9783839409923-003>.

⁵³ Eine ausführliche Auseinandersetzung des Films mit interkultureller Identität und enantiomorpher Existenz bietet Nils Jablonskis Beitrag in: *Der deutsch-türkische Film*, 119–156.

⁵⁴ Christopher Treiblmayr, „»Ein Mann ist ein Mann, und ein Loch ist ein Loch«: Männlichkeit, Homosexualität und Migration in Kutluğ Atamans »Lola und Bilidikid« (Deutschland 1998)“, in *Identitäten in Bewegung*, hg. von Bettina Dennerlein und Elke Frietsch (transcript Verlag, 2011), 198, <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839414729.191>.

sich zwischen verschiedenen Kulturen bewegt und diese auch aktiv repräsentiert, indem sie diverse, queere und feministische Geschichten lebt und erzählt.“⁵⁵

Doch wie hat sich der *Deutsch-Türkische Film* in den letzten Jahrzehnten vom Betroffenheitskino im Stile von 40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND zu einem postmigrantischen Kino entwickelt, in dem sich auch Filme wie FUTUR DREI einreihen?

4.4. Neues Selbstverständnis

Gegen die typischen Merkmale der ersten Phase des *Deutsch-Türkischen Films* tritt eine jüngere Generation *Deutsch-Türkischer Filmemacher* wie Yüksel Yavuz, Fatih Akin und Thomas Arslan in den 1990er-Jahren an.

Die Filme dieser zweiten Generation von Deutschtürken und Deutschtürkinnen weisen deutlich stärker autobiografische Züge auf und beschreiben das Leben in urbanen Räumen in Deutschland, wobei sie gleichzeitig die Traditionsverbundenheit der Elterngeneration würdigen.⁵⁶

Mit ihren Milieudramen zeigen sie ihre soziopolitische Realität, um schließlich diese Themen der Identifikationssuche in Mustern der kulturellen Tradition zu überwinden und sich im weiteren Verlauf ihres Films individuellen und subjektiven Themen zu widmen. Das Thema Migration steht immer im Vordergrund, aber in anderer Art und Weise als in den früheren Filmen. Das Leben zwischen kulturellen Gemeinschaften ist ein integraler Bestandteil der Identität und nicht, wie in den Filmen der ersten Generation, ein wesentliches Thema, das es zu diskutieren gilt.^{57 58}

In den 1990er Jahren ragen Filme mit einem neuen Umgang mit der kulturellen Identität heraus. Dies geschieht vor allem durch zwei deutsch-türkische Regisseure, die in diesen Jahren den deutschen Film neu aufmischen: Fatih Akin und Thomas Arslan. Mit seiner Berlin-Trilogie GESCHWISTER-KARDESLER (1997), DEALER (1999) und DER SCHÖNE TAG (2001) dreht Thomas Arslan komplexe Filme mit einer deutsch-türkischen Kulturmélange. In GESCHWISTER ist die doppelte ethnische Prägung zweier Brüder und einer Schwester grundlegend für die Handlung. Die Identifikation der Figuren bewegt sich zwischen kultureller Assimilation und Ghettoisierung. Ganz anders als bei 40 QM DEUTSCHLAND wird bei Filmen wie GESCHWISTER die Überwindung kultureller Grenzen in den Fokus gerückt. Thomas Arslan will das oft praktizierte Bild homogener Kulturen im Film auflösen:

⁵⁵ Sofia Glasl, „Bye, bye, Betroffenheit“, Süddeutsche.de, zugegriffen 22. August 2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/berlinale-entdeckung-aus-deutschland-bye-bye-betroffenheit-1.4823643>.

⁵⁶ „Sowohl als auch: Das ‚deutsch-türkische‘ Kino heute | filmportal.de“, zugegriffen 20. August 2022, <https://www.filmportal.de/thema/sowohl-als-auch-das-deutsch-tuerkische-kino-heute>.

⁵⁷ Schäffler, „Deutscher Film mit türkischer Seele“: *Entwicklungen und Tendenzen der Deutsch-Türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart*, 72f.

⁵⁸ „Sowohl als auch: Das ‚deutsch-türkische‘ Kino heute | filmportal.de“.

„Das Verhältnis von Deutschen und Türken wird hierbei auf einen angeblich alles durchdringenden Gegensatz von Moderne und Traditionalismus verengt. Hier das moderne, aufgeklärte Deutschland, dort eine archaischen Traditionen verhaftete Türkei. Hierbei werden die Heterogenitäten der als fremd eingestuften Kultur unterschlagen und gleichzeitig die Vermischungen und das Gewordene der eigenen (deutschen) Kultur verschwiegen oder verschleiert.“⁵⁹

Mit seiner Berlin-Trilogie grenzt sich Thomas Arslan klar von den stereotypischen und klischeehaften Erzählstrukturen der vorigen Jahre ab. Er entwickelt somit seine eigene Handschrift, verleiht dem *Deutsch-Türkischen Film* einen neuen Anstrich und gehört heute zu den wichtigsten Vertretern des deutschen Autorenkinos.⁶⁰

Fatih Akıns Spielfilmdebüt KURZ UND SCHMERZLOS (1998) nutzt die verschiedenen kulturellen Einflüsse der Protagonist*innen, um einen vielfältigen Kriminalfilm, der Themen wie Liebe, Verrat und Freundschaft verhandelt, zu produzieren. Auch hier werden die kulturellen Unterschiede nicht plakativ wie in früheren Filmen in den Vordergrund gestellt. KURZ UND SCHMERZLOS wurde 1998 beim Internationalen Filmfestival von Locarno mit dem Spezialpreis für das beste Darstellensemble ausgezeichnet, gewann den Adolf-Grimme-Preis und den Bayerischen Filmpreis.

Ende der 1990er Jahre hat sich die türkische Subkultur im deutschen Kino einen Namen gemacht. Dieses neue Selbstverständnis spiegelt sich auch in der 1998 gegründeten Initiative „Kanak Attak“ wider. Das vom deutsch-türkischen Schriftsteller Feridun Zaimoglu in Umlauf gebrachte Manifest dieser Initiative zeigt die klare anti-nationalistische und anti-rassistische Haltung der Gruppe, welche jegliche Form von Identitätspolitik ablehnt, „wie sie sich etwa aus ethnologischen Zuschreibungen speisen“.⁶¹ Die Initiative prangert die damaligen Debatten um die „Multikulturelle Gesellschaft“⁶² an, die in ihrem 1998 erschienenem Manifest als latent rassistisch analysiert und mit künstlerischen und satirischen Mitteln angegangen wurden:

„Die Privilegierung von bestimmten Einwanderern geht einher mit dem Ausschluß anderer Menschen. Das Abwinken der rot-grünen Koalition was die Frage der Einwanderung, des Asyls und die Lage von Flüchtlingen betrifft, die fortgesetzte Praxis, Illegalisierte als Kriminelle abzustempeln und die Abschiebung unliebsamer Menschen per Ausländergesetz sprechen eine deutliche Sprache. Das alles zielt auf eine offene oder subtile Spaltung zwischen genehmten, geduldeten und unerwünschten Gruppen, denen mehr, weniger oder gar keine Bewegungsfreiheit zugestanden wird.“⁶³

Um diesem Konzept entgegenzuwirken, welches die politischen Diskussionen um Migration und Zuwanderung in Deutschland bestimmte, entwickelte sich im Laufe der Zeit der Begriff der „transkulturellen Gesellschaft“. Hier steht nicht der

⁵⁹ Thomas Arslan im Presseheft von GESCHWISTER-KARDESLER, in: Schenk u. a., *apropos Film* 2004, 141.

⁶⁰ Schenk u. a., 141.

⁶¹ „Kanak Attak“, zugegriffen 20. August 2022, https://www.kanak-attak.de/ka/about/manif_deu.html.

⁶² Das Konzept einer multikulturellen Gesellschaft bezeichnet die Vision einer Gesellschaft, in der Menschen aus verschiedenen Religionen und Ethnien friedlich zusammenleben

⁶³ „Kanak Attak“.

Unterschied der Kulturen im Zentrum, sondern vielmehr das Verschwimmen und Auflösen kultureller Grenzen. Ganz im Sinne von „Kanak Attak“:

„Kanak Attak will die Zuweisung von ethnischen Identitäten und Rollen, das "Wir" und "Die" durchbrechen. Und weil Kanak Attak eine Frage der Haltung und nicht der Herkunft oder der Papiere ist, sind auch Nicht-Migranten und Deutsche der n2-Generation mit bei der Sache.“

Als Kritik an dem „Multi-Kulti-Konzept“ wirft Seyran Ateş in ihrem 2007 erschienenen Buch "Der Multikulti-Irrtum" die Vision einer transkulturellen Gesellschaft auf. Darunter versteht sie eine Gesellschaft, in der Zuwanderer in mindestens zwei Kulturen zuhause sind: In ihrer Herkunftskultur, aber auch in der Kultur ihrer Aufnahmegesellschaft.⁶⁴ Eine Unterdrückung marginalisierter Gruppen soll somit verhindert werden. Claus Löser beschreibt den immensen Phasensprung des eigenen Selbstverständnisses der zweiten Generation türkischer Einwanderer wie folgt:

„Zaimoglu hat nicht das geringste Interesse, geschlossene Türen endlich offen zu sehen. Vielmehr beansprucht er eigenes Hausrecht. Sprache wie Musik dienen hier als Folie subkultureller Identitätsstiftung, fungieren bei ihm und seinen Kanak-Attak-Mitstreitern als Vehikel der vorgefundenen Gesellschaft.“⁶⁵

Die deutsch-türkische Kultur wird Ende der 90er Jahre auch auf breiter Ebene wahrgenommen und als relevant eingestuft. So erschien im ZEIT-Magazin am 12. Dezember 1997 ein 48-seitiges Sonderheft mit dem Titel „Ein Magazin von und über Türken in Deutschland“.⁶⁶ Im gleichen Zeitraum überzeugen die Deutsch-Türkischen Filmproduktionen KURZ UND SCHMERZLOS, LOLA & BILDIKID (D, 1998, Kutluğ Ataman), ICH CHEF, DU TURN SCHUH (D, 1998, Hussi Kutlucan) und APRILKINDER (D, 1998, Yüksel Yavuz) die Kritiker*innen. Anke Leweke spricht von einem neuen deutschen Film:

„Die Türken kommen...Und sie geben dem deutschen Film genau das, wonach wir seit Jahren schreien: Echte Typen, wahre Geschichten und neue Formen. [...] Während wir noch stolz ein Schwätzchen mit dem türkischen Gemüsehändler halten, gewinnen deren Söhne und Töchter längst Preise auf internationalen Filmfestivals. Nicht für aufklärerisches multi-kulturelles Händchenhalten, sondern für die gekonnte Synthese zweier Welten, die irgendwie spurlos ans uns vorüber gegangen ist.“⁶⁷

Auch Filmkritiker Georg Seeßlen würdigt das deutsch-türkische Kino, welches die soziale Realität zurück in die deutsche Filmlandschaft holt:

„Das türkisch-deutsche Kino erlaubt in seiner Mischung aus Vertrautheit und Fremdheit, aus Verständnis und Eigensinn, jenen genauen Blick auf die soziale Realität des Landes, den das deutsche Kino in seiner Mitte zu verlieren droht. Falsch ist es, darin nur die Teile des Problems zu sehen; die Kultur der Métissage ist vor allem ein Teil der Lösung.“⁶⁸

⁶⁴ Seyran Ateş, *Der Multikulti-Irrtum: wie wir in Deutschland besser zusammenleben können* (Berlin: Ullstein, 2007).

⁶⁵ Schenk u. a., *apropos Film 2004*, 137.

⁶⁶ „Ein Magazin von und über Türken In Deutschland“, *ZEIT-Magazin*, Nr. 51 (1997): 48.

⁶⁷ Anke Leweke, „Der neue deutsche Film ist da!“, *TIP-Magazin*, Nr. 22 (1998).

⁶⁸ Georg Seeßlen, „Im Niemandsland der Kulturen - Vertraute Fremde“, *Der Freitag*, 17. Mai 2002, <https://www.freitag.de/autoren/georg-seesslen/vertraute-fremde>.

Die Protagonist*innen dieses Kinos bieten dem Publikum keine konfliktfreien, sondern durchaus positive Identifikationsfiguren, deren Handlungen eher von Energie und Lebensfreude als von Resignation und Nostalgie geprägt sind. Man kann hier von einer Entwicklung hin zum *cinéma du métissage* sprechen.⁶⁹ Ein Kino, das vom Leben zwischen den Kulturen spricht und sich nicht mehr in das sozialkritische Genre der früheren Filme um 40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND einreicht.

Sinnbildlich für diese Entwicklung steht der größte Erfolg im deutsch-türkischen Kino: Fatih Akın's GEGEN DIE WAND (2004) gewinnt 2004 den Goldenen Bären der Berlinale und bescherte dem „deutschen Film“ „eine unerwartete Ehrenrettung.“⁷⁰ Der Film erzählt die dramatische Liebesgeschichte der beiden Deutsch-Türken Cahit und Sibel, welche sich zwischen den Kulturen aufhalten. So handelt Fatih Akın's Film zwar ganz offenkundig von den Problemen einer jungen Deutsch-Türkin, doch die in diesem Film behandelten Themen, z.B. Liebe und individuelle Freiheit, sind gleichzeitig so universell, dass die ethnische Herkunft der Protagonist*innen völlig belanglos ist. GEGEN DIE WAND überzeugt auch durch das mehrsprachige Handeln der Protagonist*innen, welche sich problemlos der jeweiligen Situation sprachlich anpassen können.⁷¹ Anders als bei 40 QM DEUTSCHLAND, als Sprachlosigkeit und die fremde Kultur in den Mittelpunkt gerückt werden, steht die sprachliche Evolution der Deutsch-Türken in Fatih Akın's Film exemplarisch für deren neues Selbstverständnis. GEGEN DIE WAND zeigt 2004, in welchem hohem Maß die kulturelle Durchmischung mit der Außenwelt vollzogen ist und wie immens die Anpassungs- und Abgrenzungsdifferenzen innerhalb der türkischen Community ausfallen.⁷² Die kinematographische Entwicklung des *Deutsch-Türkischen Films* bis in die frühen 2000er Jahre stellt somit ebenso die kulturelle Entwicklung der türkischen Gemeinschaft in Deutschland dar. Regisseure wie Fatih Akın, der u.a. mit AUF DER ANDEREN SEITE (D/TR, 2007) und AUS DEM NICHTS (D/FR, 2017) weitere internationale Preise erhielt, zählen heute zu den renommiertesten europäischen Filmschaffenden.

Mit dem Erfolg von GEGEN DIE WAND und den darauffolgenden Diskussionen, welche Nationalität dem Berlinale-Gewinner zuzuordnen sei, macht sich auch der deutsche Ausländerdiskurs sichtbar, welchen Nanna Heidenreich⁷³ in ihrem Buch „V/Erkennungsdienste“ kritisiert.⁷⁴ Um diesen Diskurs zu verändern hat sich im deutschsprachigen Raum der Begriff des „Postmigrantischen“ entwickelt, welcher

⁶⁹ Schäffler, „*Deutscher Film mit türkischer Seele*“: *Entwicklungen und Tendenzen der Deutsch-Türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart*, 72.

⁷⁰ Schenk u. a., *apropos Film 2004*, 129.

⁷¹ Ludger Hoffmann untersucht das mehrsprachige Handeln in GEGEN DIE WAND hier: *Der deutsch-türkische Film*, 235–264.

⁷² Schenk u. a., *apropos Film 2004*, 142.

⁷³ Nanna Heidenreich war in den 2000er Jahren ebenso Mitglied von „Kanak Attak“

⁷⁴ Nanna Heidenreich, *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*, Post-koloniale Medienwissenschaft, Band 4 (Bielefeld: Transcript, 2015), 294.

auf die Theatermacherin und heutige Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters Shermin Langhoff in Berlin zurückgeht. Ihrem damaligen Theater „Ballhaus Naunynstraße“ gab sie den Namen „Postmigrantisches Theater“. Für Langhoff geht es beim Postmigrantisches Theater um „Geschichten und Perspektiven derer, die selbst nicht mehr migriert sind, diesen Migrationshintergrund aber als persönliches Wissen und kollektive Erinnerung mitbringen.“⁷⁵ Im deutschsprachigen Raum wird der Begriff seither in öffentlichen Debatten als Einspruch gegen die hegemoniale Migrations- und Integrationsdebatte genutzt und in der Migrationsforschung diskutiert.⁷⁶ Shermin Langhoff macht den Begriff des postmigrantisches Theaters in ihrem Interview mit Andreas Fanizadeh in der *taz* 2009 zunächst am Kino fest:

„Ästhetisch war die alte migrantische Kulturproduktion sehr mit dem Begriff der Betroffenheit verbunden, mit Filmen wie „40 Quadratmeter Deutschland“ von Tevfik Başer oder Helga Sander-Brahms’ „Shirins Hochzeit“. Es war oft ein Erzählen über das Ankommen in der neuen Umgebung und die Traumata der Migration. Für die zweite und dritte Generation stellt sich vieles heute anders dar und manches ist teilweise überwunden. Dafür stehen Fatih Akins Filme, die universell und transkulturell wirken.“⁷⁷

Langhoff rief ebenso das Filmfestival Türkei/Deutschland ins Leben, welches jährlich seit 1992 in Nürnberg stattfindet. Es gehört heute zu den bedeutendsten interkulturellen Kulturveranstaltungen Deutschlands und Europas und ist ein wichtiger Motor des postmigrantisches Kulturschaffens.⁷⁸

Der deutsch türkische Film hat sich in nur zwei Jahrzehnten von einem „Betroffenheitskino“ zu einem transkulturellen Kino mit postmigrantischem Charakter entwickelt, welches weit über die deutschen Grenzen hinaus renommiert ist. Für Muriel Schindler ist das „deutsch-türkische Kino“ in der Mitte der Gesellschaft angekommen:

„Sie [die Filme] bedürfen – wenn sie als Kunstwerke überzeugen und anhand dieser Kriterien beurteilt werden – keine Kategorisierung als „*Deutsch-Türkisches Kino*“ mehr. Dafür werden sie sich zunehmend einem weltweiten Publikum öffnen und länderübergreifend produziert sowie rezipiert werden.“⁷⁹

⁷⁵ Bundeszentrale für politische Bildung, „Die Herkunft spielt keine Rolle - ‚Postmigrantisches‘ Theater im Ballhaus Naunynstraße“, bpb.de, 10. März 2011, <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/60135/die-herkunft-spielt-keine-rolle-postmigrantisches-theater-im-ballhaus-naunynstrasse/>.

⁷⁶ Stefan Braun, „Deutschland steht unter erheblicher Spannung“, *Süddeutsche.de*, 24. Januar 2018, <https://www.sueddeutsche.de/politik/integration-deutschland-steht-unter-erheblicher-spannung-1.3837398>.

⁷⁷ Andreas Fanizadeh, „Wir inszenieren kein Getto-Theater“, *Die Tageszeitung: taz*, 18. April 2009, Abschn. taz.

⁷⁸ Siehe Kapitel „Kartierung der Landschaft: Das Filmfestival Türkei Deutschland“, in: Muriel Schindler, „*Deutsch-türkisches Kino*“: eine Kategorie wird gemacht, Marburger Schriften zur Medienforschung 88 (Marburg: Schüren, 2021), 71–141.

⁷⁹ Schindler, 291.

5. LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE

In den 1970/80er Jahren ist es unwahrscheinlich, dass Filmemacher aus ethnischen Minderheiten in Frankreich Unterstützung für ein offen politisches Projekt im französischen Mainstream-Kino finden, vor allem wenn sie sich für die Finanzierung an staatliche und industrielle Subventionen wenden, insbesondere an die "avance sur recettes". Ein Vorschlag musste entweder die Qualität oder das Potenzial eines selbst-darstellerischen Autorenfilms nachweisen. Nichtsdestotrotz begannen ab Ende der 1970er Jahre unabhängige Filmemacher aus der sichtbarsten Minderheitengruppe Frankreichs, den Nordafrikaner*innen der „zweiten Generation“, eine Reihe von Kurz- und Dokumentarfilmen zu produzieren, sowohl kommerziell als auch nicht-kommerziell. Diese zumeist militant-informativen Filme setzten sich mit den Konflikten und Spannungen der Einwanderer in Frankreich auseinander. Jedoch waren sie hauptsächlich von alternativen Subventionen abhängig. Als Mitte der 1980er Jahre Filmemacher der zweiten Generation mit kommerziellen Spielfilmen große Erfolge erzielten, begannen Kritiker*innen von einem neuen Phänomen im französischen Kino zu sprechen, dem *cinéma beur*.

*Beur*⁸⁰ (feminin *beurette*) ist ein Neologismus, der in den 1980er Jahren in der Umgangssprache der französischen Vorstädte auftauchte und eine in Frankreich geborene Person bezeichnet, deren Eltern oder Großeltern aus Nordafrika eingewandert sind. Auch wenn der Begriff "beur" aus verschiedenen Gründen nicht von allen akzeptiert wird, kursiert er immer noch in den Medien. Er hat auch den Vorteil, dass er kurz und scheinbar einfach zu verwenden ist. In akademischen Kreisen wird er oft in Anführungszeichen oder kursiv verwendet, um eine kritische Distanzierung zu signalisieren und um schwere Umschreibungen zu vermeiden.⁸¹

Der Definition von Christian Bosséno zufolge ist ein *beur*-Film „one which was made by a young person of North African origin who was born or who spent his or her youth in France, and which features beur charaters.“⁸²

Im Laufe der Geschichte setzt sich die Filmkritik, aufgrund der verschiedenen ethnischen Hintergründe der Regisseur*innen, immer wieder mit Bossénos Definition des Genres auseinander. Auch wegen dieser Ambivalenz und der großen Ähnlichkeit

⁸⁰ Das Wort *beur* ist das *verlan* für das Wort *arabe* (frz. Für arabisch). Im Französischen werden viele Slangwörter gebildet, indem man das Wort einfach umschreibt und dann vorliest (=verlan). Aufgrund der französischen Grammatikregeln ist das neue Wort in der Regel völlig anders als das Ergebnis der phonetischen Umkehrung des Wortes. Seit Ende der 1990er Jahre verwenden viele junge Menschen den zweimal „verlanisierten“ Begriff *rebeu* als Synonym. Dieser Begriff ist heute der vorherrschende Begriff der jüngeren Generationen (unter 30 Jahren). Das Wort *beurette*, die weibliche Version von *beur*, entsteht durch Hinzufügen der weiblichen Endung *-ette* im Französischen.

⁸¹ Sylvie Durmelat und Vinay Swamy, *Les écrans de l'intégration. L'immigration maghrébine dans le cinéma français*, Culture et Société (Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2015), 24, <https://www.cairn.info/les-ecrans-de-l-integration--9782842924539.htm>.

⁸² Richard Dyer und Ginette Vincendeau, Hrsg., *Popular European cinema* (London; New York: Routledge, 1992), 49.

vieler Filme wird diese Arbeit ebenso Produktionen von sogenannten *Français de souche*⁸³ mit einbeziehen.

Um das *cinéma beur* als französisches *cinéma du métissage* näher zu betrachten, wird der Film LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE (F, 1985) von Mehdi Charef analysiert. Dieser gilt in der Filmwissenschaft als der erste seines Genres und kann somit als Prototyp für weitere Filme des *cinéma beur* gesehen werden.⁸⁴

Mehdi Charef (geboren 1952 in Maghnia, Algerien) kam im Alter von zehn Jahren nach Frankreich. Er verbrachte einen Großteil seiner Kindheit und Jugend im „Slum“ von Nanterre und in den Durchgangsstädten in der Nähe von Paris. Als Sohn eines Erdarbeiters arbeitete er von 1970 bis 1983 selbst in einer Fabrik als Schleifer. Mit *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, der 1983 erschien, schrieb er den ersten Roman eines algerischstämmigen Schriftstellers. Mehdi Charef gilt als Vater der *littérature beur*.⁸⁵ Zum Film kam er 1985, als Costa-Gavras ihm riet, die Verfilmung seines Romans, für den er auch das Drehbuch schrieb, selbst zu inszenieren. Der Film LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE gewann zahlreiche Preise, darunter den *Prix de la jeunesse* bei den Filmfestspielen von Cannes 1985, den Prix Jean-Vigo 1985 und den César für den besten Erstlingsfilm beim César 1986. Nicht nur bei den Kritiken räumte Charefs Film ab, mit 100 000 Besuchern allein im Pariser Großstadtraum überzeugte er auch das Publikum.

Synopsis:

Madjid, ein Sohn algerischer Einwanderer, und sein Freund Pat sind dazu verurteilt, ihre Jugend in den tristen Betonklötzen eines Pariser Vororts zu verbringen. Sie sind siebzehn Jahre alt, und da sie die Schule bereits verlassen haben, gibt es für sie nicht viel zu tun. Eine Eingliederung in das Arbeitsleben scheitert an den mangelnden Bemühungen (Pat) oder am Rassismus der Jobcenter-Mitarbeiter (Madjid). Wenig überraschend enden beide als Kriminelle und betätigen sich abwechselnd als Taschendiebe, Autodiebe, Einbrecher, Räuber oder Zuhälter.

Madjids Mutter Malika ist alleinerziehend und kümmert sich neben ihren eigenen Kindern um ihren Mann, der nach einem Arbeitsunfall den Verstand verloren hat, und um den kleinen Sohn der französischen Freundin Josette. Als für Josette die Arbeitslosigkeit hinzukommt, gipfelt die Situation in einem erfolglosen Selbstmordversuch. Der Einzige, der sein Leben in den Griff bekommen zu haben scheint, ist Balou, der einst der Klassenverlierer war und schließlich weglief, nachdem er einmal zu oft von seinen Mitschülern gehänselt worden war. Jetzt kehrt er als aufstrebender

⁸³ Personen mit französischer Staatsangehörigkeit, die keine unmittelbare ausländische Abstammung haben

⁸⁴ Ruhe, *Cinéma beur*, 60.

⁸⁵ Die *littérature beur* wird oft eng mit dem *cinéma beur* verhandelt und gilt als dessen literarisches Pendant

Unterweltboss zurück, in einem schicken Auto, und zündet seine Havanna mit einem Fünfhundert-Franken-Schein an. Madjid ist unglücklich in Pats Schwester Chantal verliebt. Aber statt des Bürojobs, den sie vorgibt zu haben, arbeitet sie in einem Pariser Rotlichtviertel, wo sie eines Tages von Madjid entdeckt wird und dessen Weltbild zusammenbricht, woraufhin er sich heftig betrinkt.

Mit einem gestohlenen Mercedes und auf der Suche nach einem Ausweg fährt er mit seinen Freunden an die Küste nach Deauville. Als plötzlich die Polizei am Strand eintrifft, ergreifen die Jungs die Flucht – bis auf Madjid, der apathisch neben dem gestohlenen Auto stehenbleibt und sich festnehmen lässt. Pat, dem die Flucht eigentlich gelang, stellt sich an den Straßenrand, und lässt sich ebenfalls verhaften, als er neben Madjid in den Polizeiwagen steigt.

5.2. Der Banlieue und die Räume der *métissage*

Dieses Kapitel untersucht die filmischen Räume von Mehdi Charefs Film und inwieweit diese Räume prototypisch für weitere Werke des Genres sind. Was sagen die Handlungsorte über das soziale Geschehen aus? Laut Knut Hickethier ist der „umbaute Raum im Film immer Zeichen für historische und soziale Gegebenheiten.“⁸⁶

Der Film beginnt mit einer langen Kamerafahrt durch die Häuserschluchten der Banlieue, die Wohntürme der Pariser Vororte. Die riesigen Blöcke der HLM-Siedlungen wirken wie ein Labyrinth für die vielen Menschen, die sich in diesen Vierteln bewegen. Die Welt der Protagonist*innen ist nach allen Seiten begrenzt und es ist kaum ein Stück Himmel zu sehen. Klein und verloren wirkt Josette auf ihrem Weg zu Malika, zwischen den Häusern, die ihr den Blick auf den Horizont versperren. Alles erscheint in kaltem grau und selbst die Morgensonne bringt kein freundliches Licht. Der Anfang des Films steht exemplarisch für den Raum, in dem er verhandelt wird und in welchen Kontext er sich einschreibt. Durch die typisch architektonischen Merkmale der Banlieues markiert die Szene den sozialen Kontext des Films. Die Vorstädte mit ihren *cités* repräsentieren die gesellschaftliche Position ihrer Bewohner*innen, welche kaum soziale und ökonomische Perspektiven haben. Der Banlieue, auf deutsch „Bannmeile“, ist ganz im Sinne Lotmans ein Ort der Peripherie, am Rande der Gesellschaft: „Less valued social groups are settled on the periphery. Those who are below any social value are settled on the frontier of the outskirts [...], by the city gate, in the suburbs.“⁸⁷

⁸⁸In Frankreich bezeichnet der Begriff „Banlieue“ einen Vorort einer Großstadt, insbesondere von Paris, Marseille und Lyon. Die Banlieues sind in autonome

⁸⁶ Knut Hickethier, „Zur Analyse des Visuellen“, in *Film- und Fernsehanalyse*, von Knut Hickethier (Stuttgart: J.B. Metzler, 2007), 75, https://doi.org/10.1007/978-3-476-00222-8_4.

⁸⁷ Lotman, *Universe of the Mind*, 140.

⁸⁸ Im folgenden Abschnitt beziehe ich mich auf ein Artikel der bpb: Bundeszentrale für politische bpb, „Problemgebiet Banlieue: Konflikte und Ausgrenzung in den französischen Vorstädten“, bpb.de,

Verwaltungseinheiten unterteilt und gehören nicht zur eigentlichen Stadt. So leben beispielsweise 80 % der Einwohner*innen der Pariser Metropolregion außerhalb der Stadt Paris. Seit den 1970er Jahren hat der Begriff Banlieue⁸⁹ eine besondere Konnotation angenommen und ist zu einem populären Wort für wirtschaftlich benachteiligte Vororte mit Sozialwohnungen geworden, in denen viele Einwanderer leben. Die (Jugend-)Arbeitslosigkeit in den Banlieues ist doppelt so hoch wie im nationalen Durchschnitt. Ein Drittel der Bevölkerung lebte 2009 unter der Armutsgrenze und 53 Prozent der Jugendlichen besaßen im Jahr 2010 nur den niedrigsten Schulabschluss.

Seit den 1980er Jahren hat die Kleinkriminalität in Frankreich zugenommen, wobei ein Großteil davon auf die in den Banlieues entstandene Jugendkriminalität zurückgeführt wird. Infolgedessen werden die Banlieues als unsichere Orte zum Leben wahrgenommen, und Jugendliche aus diesen Vierteln werden als eine wichtige Quelle für die Zunahme von Bagatelldelikten und unhöflichem Verhalten angesehen. Gegen diese Kriminalität ging der Front National vor, der in den frühen 1990er Jahren mit dem Ziel einer strengeren Strafverfolgung und Einwanderungskontrolle an Popularität gewann. Aufgrund der großen Stigmatisierung der Banlieues und steigender Perspektivlosigkeit gab es immer wieder aufflammende Proteste in den Vorstädten. Hier sind vor allem die Unruhen von 2005 zu nennen, die in Clichy-sous-Bois am 27. Oktober nach dem Unfalltod zweier Jugendlicher begannen. Die Unruhen weiteten sich von Clichy-sous-Bois und Montfermeil auf das gesamte Département Seine-Saint-Denis und später auf Gemeinden in ganz Frankreich aus. Am 8. November 2005 wurde der Ausnahmezustand ausgerufen und anschließend um drei Monate verlängert. Insgesamt gab es 2 921 festgenommene Personen und drei Tote sowie erhebliche Infrastruktur- und Sachbeschädigungen, insbesondere verbrannte Autos. Diese drei Wochen unterschieden sich von anderen städtischen Unruhen in Frankreich durch ihre Länge, ihre Ausdehnung auf zahlreiche Vorstädte, das Ausmaß der materiellen Zerstörungen und den Umfang der Berichterstattung in den Medien. Die Unruhen von 2005 gelten als die größten in Frankreich und Europa seit dem Mai 68. Simona Gnade schreibt:

„Aufgrund des hohen Migrantenanteils und weil an den Ausschreitungen vor allem maghrebinische Einwanderer der zweiten Generation beteiligt waren, sind die Vororte auch zu einem Synonym für gescheiterte Integration geworden. Nach den

zugegriffen 25. Juli 2022, <https://www.bpb.de/themen/europa/frankreich/152511/problemgebiet-banlieue-konflikte-und-ausgrenzung-in-den-franzoesischen-vorstaedten/>.

⁸⁹ Das Wort Banlieue ist im offiziellen Sprachgebrauch ein sozial neutraler Begriff, der die verstädterte Zone rund um das Stadtzentrum bezeichnet, die sowohl dünn als auch dicht besiedelte Gebiete umfasst. So kann beispielsweise im Großraum Paris der wohlhabende Vorort Neuilly-sur-Seine ebenso als Banlieue bezeichnet werden wie der arme Vorort La Courneuve. Um sie zu unterscheiden, sprechen die Pariser für Neuilly von einer *banlieue aisée* und für Clichy-sous-Bois von einer *banlieue défavorisée*.

Unruhen von 2005 standen das französische Integrationsmodell und sein republikanischer Gleichheitsanspruch überall zur Debatte.“⁹⁰

Schon 1985 setzt LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE also stilprägende Schwerpunkte, in dem er sich ganz klar in die Banlieues verortet. Bis auf die gelegentlichen Ausflüge in die Innenstadt nach Paris und die „Reise“ ans Meer am Ende des Films, spielt sich die gesamte Handlung in den Pariser Vororten ab. Auch die Protagonisten sind typische Figuren der Banlieues: Neben Madjid und Pat, welche arbeitslos sind und sich ihre Zeit mit kleinkriminellen Machenschaften totschiessen, gibt es auch zahlreiche andere Figuren, die alle ihre eigene tragische Geschichte zu erzählen haben. Da ist zum Beispiel Justine, ein junger Drogenabhängiger, der seine Zuflucht im Keller des Wohnhauses nie verlässt. Oder Solange, eine alkoholranke Prostituierte, die ihr Gewerbe in den Hütten der Gastarbeiter ausübt. Auch Herr Levesque hat Alkoholprobleme, und wenn er alkoholisiert ist, verprügelt er seine Frau und seine Tochter. Josette hingegen wird nicht mehr von einem gewalttätigen Ehemann missbraucht, sondern bleibt mit ihrem Kind Stéphane allein, und als dann auch noch Arbeitslosigkeit hinzukommt, gipfelt die Situation in einem erfolglosen Selbstmordversuch (TC 01:20:40).

Das Setting des Films klar in die Wohnblöcke der Vorstadt zu verlegen, dem Wohnort vieler Einwanderer, ist ein starkes protypisches Element des *cinéma beur*. Viele der nachfolgenden Filme des Genres nehmen dieses Element auf. Darunter sind zum Beispiel HEXAGONE (F, 1993, Malik Chibane), LA HAINE (F, 1995, Mathieu Kassovitz), LE CIEL, LES OISEAUX, ... ET TA MÈRE! (F, 1999, Djamel Bensalah), LA SQUALE (F, 2000, Fabrice Genestal), DIVINES (F, 2016, Houda Benyamina) oder LES MISÉRABLES (F, 2019, Ladj Ly) zu zählen. Vor allem LA HAINE ist hierbei ebenso als Prototyp für das Genre *beur* und die Verortung der Handlung in die Banlieues zu nennen. Der Film zeigt 24 Stunden im Leben dreier Jugendlichen (*black, blanc, beur*⁹¹) in einem Pariser Banlieue, das gezeichnet ist von (Polizei-)Gewalt, Kriminalität, Diskriminierung und Perspektivlosigkeit. Nachdem er bei den Filmfestspielen in Cannes 1995 den Regiepreis gewann, erreichte der Film in Frankreich 2 Millionen Besucher. 1996 wurde LA HAINE elfmal für den César nominiert und erhielt drei Auszeichnungen, darunter den César für den besten Film. LA HAINE gilt heutzutage als Kultfilm des französischen Kinos und hat die Karrieren von Mathieu Kassovitz und Vincent Cassel begründet. Nach seinem Erfolg ist der Film in aller Munde und wird in der Kritik als Vorreiter eines neuen Genres gesehen – des sogenannten *cinéma de banlieue*. So setzt sich zum Beispiel im ehrwürdigen *Cahiers du*

⁹⁰ bpb, „Problemgebiet Banlieue“.

⁹¹Die drei Protagonisten verkörpern den in den 1980er Jahren entstandenen Ausdruck *black, blanc, beur* („schwarz, weiß, arabisch“) in Anlehnung an das „Bleu, blanc, rouge“ der Trikolore.

cinéma Thierry Jousse in seinem Artikel „Le banlieue-film existe-t-il?“⁹² mit der Abgrenzung des *cinéma de banlieue* vom *cinéma beur* auseinander. Zunächst wird vor allem die Tatsache angeführt, dass die Handlung in der Banlieue angesetzt sei. Desweiteren wird behauptet, Filme des *cinéma de banlieue* seien einerseits gewaltsamer⁹³ und andererseits humorvoller⁹⁴ als jene des *cinéma beur*. Cornelia Ruhe hingegen bestreitet dies und behauptet, dass es sich beim *cinéma de banlieue* um eine Unterkategorie des *cinéma beur* handelt.⁹⁵ Die Fachpresse jedoch tue sich schwer dies anzuerkennen, da sie den französischen Regisseur Mathieu Kassovitz nicht einer Kategorie zuordnen könne, die durch ethnische Zugehörigkeit bestimmt wird. Das veranlasst Ruhe zu folgender These:

„Nicht die kulturellen Wurzeln des Regisseurs bestimmen die Zugehörigkeit zum *genre beur*, sondern vielmehr das Thema der problematischen Situation der Jugendliche in den Vorstädten. Die Behandlung des Themas in *La Haine* ist dabei vollkommen genrespezifisch und weist eine Reihe von Analogien zu Vorläufern wie *LE THÉ AU HAREM* auf.“⁹⁶

Die Eröffnungsszene in *LE THÉ AU HAREM* erinnert stark an den ersten Film der *Nouvelle Vague*: *LES 400 COUPS* (F, 1959) von François Truffaut. Dieser Film beginnt ebenfalls mit einer langen Kamerafahrt, der die Szenerie des verhandelnden Ortes abfilmt. Hierbei jedoch ist die Handlung klar im Herzen Frankreichs, im Zentrum der Kultur, in Paris angesetzt, als die Kamera an den Häuserfronten der Pariser Stadtviertel und immer wieder am Eiffelturm vorbeifährt. Damit stellt Truffaut klar, dass sich die Ereignisse nicht am Rande der Gesellschaft, sondern in ihrer Mitte abspielen. Beide Eröffnungsszenen stellen ein jeweils grundlegend unterschiedliches Gesamtbild Frankreichs dar:

„ebenso wie der dominante Eiffelturm das von Truffaut gewählte Viertel als repräsentativ für ganz Frankreich etablierte, so macht die im ganzen Land uniforme Architektur der Vorstädte es möglich, die Blöcke hier nicht als partikular, sondern als Chiffre für alle französischen *cités*, für sozialen Wohnungsbau und soziale Verelendung zu lesen.“⁹⁷

Zudem wird das Meer am Ende des Films als Handlungsort gewählt, um einen Ausweg aus dem alltäglichen, mit Problemen belastetem, Leben der Jugendlichen zu finden und die ersehnte Freiheit zu erlangen (TC 01:39:30). Auch in dieser Szene erkennt man einen Verweis Charefs zum berühmten Ende von *LES 400 COUPS*. Truffauts gewähltes Ende ist in der Filmwelt sehr verschieden interpretiert worden: von einem drohenden Selbstmord bis hin zu Antoine Donels Freude über die

⁹² Thierry Jousse, „Le banlieue-film existe-t-il?“, *Cahiers du cinéma*, Nr. 492 (1995): 37–39.

⁹³ Ernstpeter Ruhe, Hrsg., *Die Kinder der Immigration =: Les enfants de l'immigration*, Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb, Bd. 4 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999), 126.

⁹⁴ Hargreaves, Alec in: Ruhe, Ernstpeter, 118.

⁹⁵ Ruhe, *Cinéma beur*, 136.

⁹⁶ Ruhe, III.

⁹⁷ Ruhe, 75.

gelungene Flucht. In Charefs Film erleben die Jugendlichen um Madjid am Meer ihre Freiheit, als sie von der Ankunft der Polizei wieder in die Realität zurückgeholt werden.

Petra Mioč deutet dieses Ende folgendermaßen:

„Die Bilder scheinen eine Hommage an Truffaut zu sein. Wie in *Les Quatre cents Coups* verkörpert der weite Strand den vermeintlichen Ausbruch aus der bitteren Realität des Alltags, den Wunsch nach Freiheit. Doch die Protagonisten werden von der Realität und ihren Zwängen eingeholt: die Polizei kommt. Sie verhaftet Madjid, der nicht wegläuft wie die anderen. Er hat resigniert, die gesellschaftlichen Zwänge sind stärker als er.“⁹⁸

Mehdi Charef schreibt sich mit diesen intertextuellen Referenzen innerhalb seines Films in einen Kontext ein, in dessen er verhandelt und rezipiert werden will – mit den Referenzen an Truffaut somit in ein französisches Kino mit einem künstlerisch-ästhetischen Anspruch im Sinne der *Nouvelle Vague*, welche sich gegen gesellschaftliche Normen auflehnt.

Ein weiterer Ort der *métissage* in Charefs Film ist die (Pariser) Metro (TC 00:13:05), welche auch in vielen anderen Filmen des *genre beur* eine wichtige Rolle einnimmt.⁹⁹ Wieder im Sinne Lotmans wird die Metro als transitorisches Mittel hier als Gegenstück zur zentralen Metropole gesehen, welches Peripherie und Zentrum miteinander verbindet. Allgemein bieten die Transportmittel des öffentlichen Verkehrs mit ihren Stationen, Bahnhöfen und Wagons als transitorische Orte einen Raum gesellschaftlicher Vermischung und Neutralität (TC 00:10:20). Sie sind als Heterotopien im Sinne Michel Foucaults zu betrachten. Das heißt, diese Orte des Transits bilden eine Zone tatsächlich realisierter Utopie, in der alle anderen Räume innerhalb einer Kultur zugleich repräsentiert, bestritten oder umgekehrt werden.¹⁰⁰ Dies gibt den Protagonist*innen im Film Anlass zur Infragestellung der gesellschaftlichen Ordnung, die ihnen verschiedene Möglichkeiten eröffnen. Dies nutzen Madjid und Pat in *LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE* für kleinkriminellen Aktivitäten, als sie einen provinziellen Touristen in der Metro beklauben, der sich anschließend dem Stereotyp des kriminellen Ausländers bedient und nur Madjid beschuldigt.¹⁰¹

Der Ausflug ins Stadtzentrum ist sowohl in Charefs Film als auch in anderen Filmen des Genres häufiger Bestandteil der Handlung. Die Protagonist*innen, wie Madjid und Pat, nutzen Paris für ihre kriminellen Aktivitäten. Sie bewegen sich durch die Rotlichtviertel der Stadt auf der Suche nach sexuellen Vergnügungen

⁹⁸ Petra Mioč, *Das junge französische Kino: zwischen Traum und Alltag*, Filmstudien 14 (St. Augustin: Gardez!-Verl, 2000), 132.

⁹⁹ Hier ist zum Beispiel neben *LA HAINE* und *NÉS QUELQUE PART* (F, 1997, Malik Chibane) auch Luc Bessons *SUBWAY* (F, 1985) zu nennen

¹⁰⁰ Michel Foucault, „« Des espaces autres »“, *Empan* 54, Nr. 2 (2004): 12

¹⁰¹ Auf diese Szene wird im nächsten Kapitel kurz näher eingegangen.

(TC 00:15:00) oder Drogen (wie in LA HAINE). Damit setzen sich jene Filme (mal mehr und mal weniger) mit der französischen Kultur auseinander:

„Pats und Madjids Paris steht in keinem Zusammenhang zu der Stadt der Boulevards oder Kulturdenkmäler. [...] die Ablehnung [scheint] bei Charef beidseitig zu sein: die prototypischen Orte der Großstadt Paris werden gar nicht erst aufgesucht, stattdessen sind es ihre Randbereiche, ihre peripheren Gebiete inmitten des Zentrums, gleichsam die Orte der Ausgegrenzten, die für die Protagonisten Bedeutung tragen und „ihr“ Paris konstituieren.“¹⁰²

Paris (mit seiner Metropolregion) als Handlungsort für den Film symbolisiert den Inbegriff der französischen Kultur und seiner universellen republikanischen Werte *liberté, égalité, fraternité*. Diese Stadt grenzt die Jugendlichen um Madjid und Pat aus und drängt sie an ihre Peripherie, wo sie sich ihrer Perspektiven und Freiheiten beraubt fühlen. Gegen das unmenschliche, gesichtslose Paris versuchen sie anzukämpfen, doch sie finden sich in den gefängnisartigen tristen Vorstädten wieder. Aber der Banlieue wird auch als diverser, durch Solidarität zwischen den gesellschaftlich Ausgeschlossenen geprägter, Ort dargestellt: „Die Türme der Peripherie sind bewohnbar geworden, ganz im Gegensatz zu dem rein semiotisch aufgeladenen leeren Metallskelett des Eiffelturms. Sie sind für die Menschen da und nicht jene für sie.“¹⁰³

Um diesem Orten zu entfliehen und auch andere Handlungsräume zu eröffnen, wenden sich manche Filme des *cinéma beur* von Paris und seinen Banlieues ab.

So thematisiert L'AUTRE CÔTÉ DE LA MER (F, 1997, Dominique Cabrera) die Rückkehr von Georges, ein *Pied-noir*, aus Algerien nach Frankreich. Die Handlung wird hier teilweise nach Südfrankreich verlegt, wo sich die algerische und französische Kultur für ihn entfalten kann. Auch BYE-BYE (F, 1997, Karim Dridi) ist im Süden Frankreichs verortet. Marseille dient hier als Schauplatz für das Zusammenleben von Orient und Okzident:

„Puisque Marseille n'allait plus à l'Orient, l'Orient est venu à elle. Alain Bergala s'en réjouit plutôt parce que, le mélange, le *métissage*, est un facteur d'attraction pour les cinéastes. Ce n'est pas comme à Paris qui est une ville cosmopolite mais beaucoup plus ségréguée où il est très difficile de filmer la diversité. Marseille est une ville qui a tout avalé depuis toujours et qui continue.“¹⁰⁴

Südfrankreich wird zum Symbol der „*métissage culturel*“ - einer Region, die historisch einen starken Bezug zur maghrebinischen Kultur hat, als sie vor mehreren Jahrhunderten von den Arabern, den „Sarazenen“, kolonialisiert wurden. Ebenso in Südfrankreich situiert, thematisiert Abdellatif Kechiches Erfolgsfilm LA GRAINE ET LE MULET (F, 2007) das Leben eines Hafentarbeiters maghrebinischer Herkunft und seiner Familie. Hier sind das Meer, der Hafen und Schiffe bedeutende Orte der

¹⁰² Ruhe, *Cinéma beur*, 83.

¹⁰³ Ruhe, 75.

¹⁰⁴ Stéphane Bouquet, „Marseille: les lois de l'attraction“, *Cahiers du cinéma*, Nr. 495 (1995): 34-41. Hier 38

métissage. Sie symbolisieren Freiheit und Grenze zugleich und stellen eine sehnsüchtige Verbindung zum Ursprungsland der Protagonist*innen her.

Mehdi Charef erstellt mit seinem Film prototypische Handlungsorte für das *cinéma beur*, die von den folgenden Filmen immer wieder aufgegriffen, variiert und erweitert werden. Neben der Pariser Banlieues und der vielen transitorischen Orte wird im Laufe der Zeit auch Südfrankreich als Ort der *métissage* stärker behandelt.

5.3. Fragen der Identität

Das Leben der Jugendlichen in *LE THÉ AU HAREM* ist durch einen in mehrfacher Hinsicht ambivalenten Zustand geprägt, welcher nicht selten zu Fragen der Identität führt. In Bezug auf ihr Alter stehen sie zwischen Kind und Erwachsensein ständig im Konflikt mit ihrer Elterngeneration. Bezüglich ihrer sozialen Position stehen ihnen gerade aufgrund ihres Alters viele Möglichkeiten offen, die sie aber aus verschiedenen Gründen nicht wahrzunehmen in der Lage sind. Und des Weiteren (besonders in Madjids Fall) befinden sie sich in einer ständigen Auseinandersetzung mit zwei Kulturen. Der Film beschäftigt sich insbesondere mit Madjids Identitätskonflikten, hin- und hergerissen zwischen den Erwartungen, die seine Mutter an ihn als Algerier stellt, und seinen Erfahrungen auf den Straßen von Paris mit Pat. Am häufigsten sieht man ihn in dessen Begleitung. Pat ist sein bester Freund, ein Franzose, der jedoch denselben unterprivilegierten Hintergrund teilt wie Madjid (Banlieue, keine Arbeit, kein Geld, keine Perspektiven). Die Solidarität ihrer gutmütigen, kumpelhaften Freundschaft wird durch eine Reihe gemeinsamer Erlebnisse dargestellt, darunter die gemeinsam begangenen Verbrechen (Diebstahl, Raubüberfall, Zuhälterei) und Momente der Entspannung (Trinken, Rumstreunen, Aufreißen von Mädchen). Eine der zentralen Aussagen des Films ist, dass es keinen grundlegenden Unterschied zwischen *beur* und weißen französischen Jugendlichen gibt. Ihre Kriminalität ist nicht das Ergebnis ihrer jeweiligen ethnischen Herkunft, sondern vielmehr das Ergebnis ihrer benachteiligten sozialen Klasse. Dieses Thema wird im Film durch die Rolle der Freundesgruppe aufgegriffen, deren Mitglieder unterschiedlicher ethnischer Herkunft sind, die aber alle in derselben Wohnsiedlung leben und gemeinsam Opfer der Gewalt und Aggression der älteren Generation weißer Männer sind (TC 00:57:55). Die Kluft zwischen den Generationen ist grundlegend für das Verständnis der sozialen Spannungen, die dem Film zugrunde liegen.

Das zerrüttete Bild der Familien wird im Film immer wieder in den Vordergrund gerückt, wobei wesentliche Unterschiede zwischen den Einwandererfamilien und den französischen Familien zu erkennen sind. Madjids Familie ist zwar geprägt von kulturellen Konflikten, jedoch ist hier ein großer Zusammenhalt mit affektiver Wärme festzustellen. Die graue Anfangsszene wird zum Beispiel beendet, als Josette

Malikas Wohnung betritt (TC 00:01:46): warmes Licht, Kindergeschrei und arabische Musik erhellen die Szene. Malikas Wohnung ist ein Ort der Geborgenheit und die Kamera ist dicht an den Personen, wodurch ein Gefühl der Nähe vermittelt wird. Ganz anders werden die trinkenden und gewalttätigen französischen Väter dargestellt, die ihre Familie im Stich lassen und die Mütter, die sich aus finanzieller Not prostituieren (TC 00:38:15). Malika hingegen, die Mutter Madjids, ist stets bemüht, die Familie in Takt zu halten und bei ihren französischen Freund*innen (insbesondere bei ihrer Nachbarin Josette) auszuhelfen (TC 00:46:10). Malika verkörpert somit eine Mutterfigur, welche die Familie und auch die verschiedenen Menschen im Viertel um jeden Preis zusammenhalten will. Ganz anders als Madjids Vater, der aufgrund seines, durch einen Arbeitsunfall ausgelösten, psychisch kranken Zustands keinen Beitrag zum familiären Zusammenhalt leisten kann (TC 00:28:45). Hier ist eine symbolische Abwesenheit der Vaterfigur für die zweite Einwanderergeneration herauszulesen: „Die französische Gesellschaft, in der er [Madjids Vater] durch Arbeit sein Glück zu machen suchte, hat ihn zerstört – ein mehr als deutliches Bild für ihren Umgang mit der ersten Generation maghrebinischer Immigranten.“¹⁰⁵

Das Thema der von schulischen Problemen und desolater Arbeitsmarktlage geplagter Jugendlichen, die sich in Gruppen zusammenfinden, um abseits des Konflikts mit ihren Eltern zusammen Zeit zu vertreiben, wird im *cinéma beur* häufig aufgegriffen. Dazu kommt die Gegenüberstellung der Einwandererfamilien mit affektiver Wärme und den zerrütteten, häufig durch Alkohol zerstörten französischen Familien. Sehr viele der folgenden Filme des Genres nehmen diese Thematiken auf: nicht nur erfolgreiche Filme, wie LA HAINE oder L'ESQUIVE (F, 2004, Abdellatif Kechiche) greifen auf diese prototypischen Elemente zurück, sondern auch weniger bekannte Produktionen wie CHEB (F/ALG, 1991, Rachid Bouchareb), LE RAID (F, 2002, Djamel Bensalah) oder JEUNESSE DORÉE (F, 2002, Zaïda Ghorab-Volta) zeigen diese Elemente auf.

Ein weiterer Identitätskonflikt, ist Madjids Zerrissenheit zwischen den beiden prägenden Kulturen. Die für die anderen geborgene Wohnung ist für Madjid wie ein Käfig und sein Zimmer wird als dunkel, kalt und eingeengt inszeniert. Dieser Konflikt mit seiner Herkunft und seinen Eltern zeigt sich in der Sprachlosigkeit, denn Madjids Mutter kann nicht richtig Französisch sprechen und er kann (oder will) kein Arabisch verstehen (TC 00:30:25). Madjid findet unter anderem deshalb keine Arbeit, da er keinen französischen, sondern „nur“ einen algerischen Pass besitzt. Seine Mutter sieht den Wechsel seiner Nationalität als Bedrohung an und will ihn lieber zum Militärdienst nach Algerien schicken. Malika will nach ihrem Mann nicht auch noch ihr Kind an das Gastland verlieren, doch innerlich hat sich Madjid von seiner

¹⁰⁵ Ruhe, *Cinéma beur*, 78.

algerischen Kultur schon längst entfremdet. Seine Entfremdung ist auch daran zu erkennen, dass er, im Gegensatz zu seiner Mutter, kaum noch einen Bezug zum Islam hat. Der Einzige, der beim Gebet Madjids Mutter Gesellschaft leistet, ist der Nachbarsjunge, der voller Neugier die Bewegungen Malikas nachahmt (TC 00:18:12). Abgesehen von dieser Szene wird der Religion im Film keinerlei Aufmerksamkeit geschenkt. Dieses Phänomen ist typisch für das *cinéma beur*, wie Carrie Tarr feststellt:

„First, even though adherence to Islam (however token) is perceived as a key component of the *beurs'* identity (and Islam is a key factor underlying Arabophobia in France), *beur* filmmakers have represented Islam through little more than picturesque references to the celebration of Eid or Ramadan.”^{106 107}

Doch besonders in der medialen Berichterstattung ist diese Thematik in den letzten Jahren in Frankreich sehr zentral geworden. Das liegt einerseits an der besonderen rechtlichen Situation in Frankreich: die *Laïcité*, der Verfassungsgrundsatz, der die Trennung von Kirche und Staat bestimmt und damit den religiösen Einfluss auf die Festlegung der staatlichen Politik verbietet. Seitdem die islamische Kultur jedoch gesellschaftspolitisch an Präsenz gewinnt (Stichworte: Moscheebau, konfessionelle öffentliche Schulen, Feiertage, Bestattungsfragen, Lebensmittelvorschriften), wird das Prinzip des Laizismus wieder diskutiert. Im Mittelpunkt der Debatte steht jedoch nicht, inwieweit Islam und Laizität in Einklang gebracht werden können, vielmehr appelliert die Mehrheit der Politiker*innen an die Angst der Bevölkerung vor einem Verfall der nationalen Werte und des sozialen Zusammenhalts. Kopftuch- und Burka-Debatten zeigen die zunehmende Stigmatisierung der Angehörigen islamischen Glaubens.¹⁰⁸

Andererseits ist der Islam nach den islamistischen Terroranschlägen in Frankreich besonders in den Fokus der Medien gerückt, nachdem in Frankreich eine Fülle von Sicherheitsgesetzen verabschiedet wurde. Diese werden von der Zivilgesellschaft nicht selten kritisiert, da vor einer Einschränkung von Rechten und Freiheiten gewarnt wird.¹⁰⁹

Zwischen der kulturellen Zerrissenheit ist Madjids Alltag auch von rassistischen Anfeindungen und Bedrohungen bestimmt. So wird Madjid als Taschendieb beschuldigt, als er und Pat ein touristisches Paar beklaun (TC 00:13:52). Doch anstatt ebenso Pat zu durchsuchen, der das geklaute Portemonnaie besitzt, erkennen sie nur in Madjid, dem einzigen Ausländer im Wagon, den Täter. Das Stereotyp des

¹⁰⁶ Carrie Tarr, *Reframing difference* (Manchester University Press, 2019), 211, <https://doi.org/10.7765/9781526141750>.

¹⁰⁷ Hierbei nennt er die Filme *DOUCE FRANCE* (F, 1995, Malik Chibane) und *LA NUIT DU DESTIN* (F, 1997, Abdelkrim Bahloul)

¹⁰⁸ Bundeszentrale für politische Bildung bpb, „Das Ideal einer neutralen Öffentlichkeit: Die Trennung zwischen Staat und Religion in Frankreich“, bpb.de, zugegriffen 27. Juli 2022, <https://www.bpb.de/themen/europa/frankreich/152521/das-ideal-einer-neutralen-oeffentlichkeit-die-trennung-zwischen-staat-und-religion-in-frankreich/>.

¹⁰⁹ Bundeszentrale für politische Bildung, „Terrorismus und innere Sicherheit“, bpb.de, zugegriffen 27. Juli 2022, <https://www.bpb.de/themen/europa/frankreich/506104/terrorismus-und-innere-sicherheit/>.

kriminellen Ausländers wird hier in effektiver Art und Weise genutzt und hält den Zuschauenden das klischeehafte rassistische Verhalten vor Augen.¹¹⁰ Auch bei den offiziellen Behörden wird er aufgrund seines algerischen Passes diskriminiert (TC 00:23:10). Zudem wird ihm eine Ausbildung zum Fahrlehrer wegen angeblicher Sehschwäche verweigert, woraufhin in karikativer Art und Weise ein weißer Franzose mit starker Brille problemlos angemeldet wird (TC 00:30:50). Dies symbolisiert die tief verankerten rassistischen Strukturen in der französischen Gesellschaft, mit denen sich die *beur* tagtäglich konfrontiert sehen. Rassismus gegen Maghrebener*innen ist ein Produkt der imperialen Vergangenheit Frankreichs. Die Einwander*innen standen in den 1970er und 80er Jahren im Mittelpunkt der französischen Ängste und Befürchtungen in Bezug auf Arbeitslosigkeit und Recht und Ordnung. Obwohl nach der Wahl Mitterands 1981 einige der härteren Maßnahmen der Vorgängerregierung fallen gelassen wurden, kam es in der Folge zu zahlreichen Unruhen in den Einwanderergemeinschaften. Diese Situation wurde vom Front National bei den Kommunalwahlen im März 1983 ausgenutzt, und es folgte eine Welle rassistischer Übergriffe, die als „l'été neutrier“ bekannt wurde.¹¹¹

LE THÉ AU HAREM ist geprägt durch einen obsessiven Umgang mit (Hetero-) Sexualität. Pat und Madjids haben eine sexistische Einstellung zu Frauen. Die Faszination für das weibliche Andere, verbunden mit der Kommerzialisierung des weiblichen Körpers, kristallisiert sich in der Szene heraus, in der sie einem jüngeren Jungen beibringen, wie sie Mado, das geistig zurückgebliebene Mädchen, das sich jedem Jungen hingibt, zu behandeln haben (TC 00:33:30). Die Entwicklung einer Liebesbeziehung oder auch nur einer Freundschaft zwischen den *beur*-Jungs und einem französischen Mädchen erweist sich hier als Illusion. Nicht die Frage der patriarchalen Gewalt gegen Frauen steht im Mittelpunkt der *beur*-Filme, sondern die übertriebene Konstruktion von Männlichkeit ist darauf ausgerichtet, negative Assoziationen von *beur*-Jugendlichen mit Sexualität, Gewalt und Kriminalität zu hinterfragen. Das problematische sexistische Verhalten junger Männer ist in anderen Filmen des *cinéma beur*, wie in LA HAINE auch zu erkennen. Man vermutet, dass es sich um ein männliches Genre handelt, das sich aus der Beobachtung der sozialen Realitäten ergibt. Junge *beurettes* wissen, dass sie dem Druck der Traditionen stärker ausgesetzt sind und erkennen, dass die einzige Möglichkeit, sich zu emanzipieren, darin besteht, zur Schule zu gehen und Bildung zu verlangen. Daher ist es unwahrscheinlicher, dass sie sich an den Aktivitäten der Gruppe der jungen *beurs* beteiligen, die im Mittelpunkt dieses Films stehen.¹¹²

¹¹⁰ „Es lässt sich festhalten, dass die Entlarvung und Anverwandlung ethnischer Stereotypen ein typisches bzw. prototypisches Kennzeichen der Filme des *genre beur* geworden ist, das bereits in *Le thé au harem* angelegt ist.“: Ruhe, *Cinéma beur*, 86.

¹¹¹ Tarr, *Reframing difference*, 27f.

¹¹² Dyer und Vincendeau, *Popular European cinema*, 54.

Anfang der 2000er Jahre zeigen SAMIA (F, 2001, Phillippe Faucon) und LA SQUALE jedoch rebellische Mädchen im Teenageralter, die sich gegen die ungleiche und gewalttätige patriarchalische Ordnung auflehnen. Sie stellen die Art und Weise, wie sie in der häuslichen Sphäre behandelt werden, in Frage und machen auf ihr Recht auf einen Platz in der *cité* aufmerksam. Die jungen Frauen versuchen, sich von den unterdrückenden patriarchalischen Auswüchsen ihres familiären Hintergrunds zu befreien.¹¹³

Charefs Film weist thematische Elemente auf, die sich in weiteren Filmen des Genres wiederfinden. Identit tskonflikte sind in den Filmen des *cinéma beur* allgegenwärtig. Hervorzuheben sind hierbei vor allem der Generationskonflikt mit der Elterngeneration, unter deren Gewalt und Repression sie leiden, und die Zerrissenheit zwischen der französischen Kultur und der Herkunftskultur, welche durch rassistische Anfeindungen geprägt ist. Ein weiteres prototypisches Element stellt das Hervorheben des jugendlichen Lebens ohne Perspektive und in Armut, in dem ein Ausweg durch Kriminalität, Drogen und Sex gesucht wird, dar. Religiöse Konflikte hingegen stehen nur selten im Mittelpunkt dieser Filme. Sind in der Anfangszeit im *cinéma beur*, wie bei LE TH  AU HAREM, noch sexistische, männlich dominierte Geschlechterrollen sehr pr sent, so werden ab den 2000er Jahren auch vermehrt Filme (auch von Frauen)¹¹⁴ produziert, in denen das Leben junger *beurettes* in den Vordergrund tritt.

6. Zusammenführung

Zusammengefasst kann festgestellt werden, dass es im Gegensatz zu Frankreich im deutschen Kino in den 1980er Jahren fast keine Auseinandersetzung mit dem Thema der Migration gab. 40 QM DEUTSCHLAND gewährt zwar einen Einblick in bestehende Parallelwelten, die bis dahin kaum beachtet wurde, jedoch stieß der Film keine „Neue Welle“ los. Es gab kein Genre mit typischen Merkmalen, welches sich aus diesem Film herausbildete und Nachahmer fand. Es wurde ein graues Bild sozialer und fremder Realität der Gastarbeiter*innen in Deutschland gezeichnet. Kulturelle Klischees und Stereotype prägten das Bild des Films und die Frau als Symbol des doppelten Opfers stand im Mittelpunkt einer sogenannten „Narrativik des Scheiterns“. Die Befreiung aus der Gefangenschaft sollte nur durch eine gelungene Integration ins Gastland geschehen. Ganz anders hingegen war die Situation in Frankreich. Zwar gab es hier auch bis in die Mitte der 80er Jahre kaum Filme, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzten, jedoch war die migrantische Kultur ein bedeutender Bestandteil in Frankreich, weshalb schon früher mehrere Filme mit

¹¹³ Tarr, *Reframing difference*, 121.

¹¹⁴ Hierbei ist das Kapitel „Beur women in the *banlieue*“ (S.86-97) zu empfehlen, in: Tarr, *Reframing difference*.

genretypischen Merkmalen entstanden. Allen voran steht LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE, der ab Mitte der 1980er den Grundstein für einen Bilderkanon mit charakteristischen Mustern legte, woran sich spätere Produktionen immer wieder orientierten. Der Film blieb auch die nächsten Jahrzehnte ein fester Bezugspunkt aller späteren Vertreter. Das Bild, was gezeichnet wurde, zeigte die maghrebinischen Immigrant*innen und ihre Kinder in den Banlieues der französischen Großstadt: „Die Verankerung eines Bildes von der *banlieue* und ihren Bewohnern im französischen kulturellen Gedächtnis ist zunächst ein wesentliches Verdienst dieser Filme.“¹¹⁵ Dies führte zu einer (Re-)Produktion von Stereotypen und Klischees über das Leben der Vorstadtbewohner, insbesondere der Jugendlichen. Stereotype und Klischees sind auch im *Deutsch-Türkischen Film* ein essenzieller Bestandteil des Filmkanons. Hier bedienen sich die Filme vor allem überspitzten und oberflächlichen kulturellen Klischees, die den Unterschied der deutschen und der türkischen Kultur offenbaren soll. Damit wird auch das in der deutschen Integrationsdebatte oft diskutierte Bild der inhärenten kulturellen Dichotomie reproduziert. Der Unterschied der Stereotype und Klischees kann im unterschiedlichen historischen und sozialen Kontext der Migration zwischen Deutschland und Frankreich begründet liegen. Während in Deutschland ausländische Gastarbeiter*innen lange keinen markanten Teil der Gesellschaft bildeten, sind die Klischees oft kultureller Natur und bestärken den Eindruck der kulturellen Kluft. In Frankreich hingegen ist die Einwanderung durch die Kolonialgeschichte über viele Jahrzehnte historisch gewachsen und viel früher ein fester Bestandteil der Gesellschaft. Es werden eher die sozialen Gegebenheiten der Immigrant*innen in den Vordergrund gerückt, wodurch vor allem das Leben in den Vorstädten, am Rande der Gesellschaft verhandelt wird. So werden im *cinéma beur* eher Klischees reproduziert, die sozialer Natur sind, auch wenn rassistische Klischees ebenso ein Teil der Handlung sind. Besonders auffällig ist, dass in Deutschland die Darstellung des Lebens in den Vorstädten in prekären Verhältnissen nicht existiert. Ein Äquivalent zu den französischen *Banlieues* ist in Deutschland nicht ausmachbar.

In der Narration fallen vor allem zwei Merkmale auf, welche in beiden Genres wiederzufinden sind. Sowohl im *cinéma beur* als auch im *Deutsch-Türkischen Film* werden realistische, sozial-kritische Geschichten erzählt (auch wenn dies im *cinéma beur* durch eine härtere und gewaltvoller Art und Weise geschieht). Bestehende gesellschaftliche Verhältnisse werden offengelegt und angeprangert. Der Einfluss gesellschaftlicher Normen und sozialer Benachteiligung hat psychische Folgen für die Protagonist*innen, die nicht selten tragisch enden. Diese narrativen Merkmale werden durch gezielt realistische filmische Mittel verstärkt, vor allem durch eine besondere

¹¹⁵ Ruhe, *Cinéma beur*, 255.

Kamera- und Lichtarbeit. In beiden Genres findet man ebenso das ambivalente Verhältnis der Figuren wieder. Hin und hergerissen in ihrer Identität, haben sie mit vielen Konflikten zu kämpfen: das Leben zwischen zwei Kulturen, der Konflikt mit den älteren Generationen oder sexuelle und geschlechtliche Normen machen ihnen das Leben nicht einfach.

Ein großer Unterschied stellt die historische Entwicklung der beiden Genres dar und inwieweit sie sich in ihrer Form verändern. Während das *cinéma beur* klare charakteristische Muster und genretypische Merkmale entwickelt, die zwei Jahrzehnte fester Bezugspunkt bleiben, ist dies in Deutschland anders. Das neue Selbstverständnis und der „Boom“ des *Deutsch-Türkischen Films* ab Ende der 1990er Jahre zeigt die Dynamik und rasante Entwicklung dieses jungen Genres. Während sich zu dieser Zeit in Frankreich die Bilder der Vorstadt verfestigen, werden in Deutschland neue urbane Räume für facettenreiche Geschichten mit interkulturellem Bezug genutzt. Figuren mit stark ausgeprägter Individualität bewegen sich selbstbewusst zwischen den Kulturen und lassen das alte Bild der klischeebeladenen Opferrolle hinter sich. Die Muster kultureller Traditionen werden somit langsam überwunden und der *Deutsch-Türkische Film* öffnet sich ab der Jahrtausendwende für ein Kino ohne Grenzen. Geschlechtliche Grenzen und Normen werden in der Tradition eines *New Queer Cinema* hinterfragt. Trotz der deutlichen männlichen Prägung des Genres fällt auf, dass diverse Geschichten und Frauen im *Deutsch-Türkischen Film* einen größeren Platz haben als im *cinéma beur*. Ebenso werden im *Deutsch-Türkischen Film* kulturelle Grenzen im Sinne einer „Postmigrantischen Gesellschaft“ aufgelöst. Dadurch wird die Dekonstruktion von Klischees vorangebracht und auch die Existenz des Genres „deutsch-türkisch“ in Frage gestellt. Auch das *cinéma beur* entwickelt sich weiter, auch wenn es weniger rasant ist als in Deutschland, und setzt sich mithilfe selbstreflektiver Tendenzen mit dem eigenen Genre auseinander. In der Folge versucht es klischeebeladene Bilder (Banlieue, kriminelle Jugendliche, etc.) durch alternative Narrationen und Settings zu dekonstruieren. Beide Genres schreiben sich in einen bestimmten (inter-) nationalen Kanon ein und verorten sich mit ihren Werken durch ein transkulturelles Dasein zunächst am Rande und schließlich im Zentrum der Kultur. Dies äußert sich insbesondere durch die Auszeichnungen und Kritiken, die viele der Filme bekommen. Sie haben sich einen Platz in der Mitte der Gesellschaft erkämpft und sich ins kulturelle Gedächtnis eingeschrieben. Nicht nur der *Deutsch-Türkische Film* wird als ein „neuer Deutscher Film“ bezeichnet, auch das *cinéma beur* wird als „Nouvelle Nouvelle Vague“ hervorgehoben:

„Accepter cette génération de cinéastes et d'acteurs comme les membres d'une „Nouvelle Vague“, c'est en effet entendre pleinement le sens de leurs films et dépasser

toute considération sur la question de l'immigration. C'est les compter, avant tout, comme des créateurs parmi les plus inspirés du cinéma français."¹¹⁶

Ce capital culturel permet d'asseoir la légitimité de ces nouveaux citoyens dans le paysage audiovisuel et, de façon moins prévisible, dans la société française.¹¹⁷

Les enfants de l'immigration renouvellent en définitive les élites culturelles et à ce titre apportent un point de vue nouveau et une parole métissée. À la lumière des succès grand public de ces dernières décennies, c'est toute l'économie cinématographique qui a, de gré ou de force, fait sa place à une génération de professionnels, d'acteurs et de réalisateurs issus de l'histoire ouvrière et migratoire française.¹¹⁸

Die Akzeptanz und der Erfolg des *cinéma du métissage* in Deutschland und Frankreich dekonstruiert zugleich das Genre und bietet den Künstler*innen die Möglichkeit, anstelle der biografischen Hintergründe der Künstler*innen die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk in den Vordergrund zu stellen.

Anders als in Deutschland, wo neue Formen der Gesellschaft, wie die „Postmigran-tische Gesellschaft“, Einklang in die öffentlichen Debatten finden und im Film ver-handelt werden, kommen in Frankreich diese Diskussionen im öffentlichen und fil-mischen Raum eher weniger auf. Dies könnte am universellen republikanischen Ver-ständnis der französischen Nation liegen auf dessen Grundlage auch die Integrati-onspolitik aufgebaut ist.

Frankreich misstraut der kulturellen Unterstützung von Identitäten und vertritt ein republikanisches Konzept der Nation, das politisch und nicht kulturell ist. In Deutschland ist dies anders. In den bis zum Ende des 19. Jahrhunderts zersplitterten deutschen Gebieten will das intellektuelle Bürgertum die Einheit der Nation schaf-fen, indem es sich auf die gemeinsame Kultur und Sprache stützt - im Gegensatz zum universalistischen Frankreich, dessen Kulturbegriff sich dem der Zivilisation annä-hert. Die Kultur wird somit partikularistisch und die „culture“ universalistisch.¹¹⁹ Dieses Verständnis ist grundlegend für den unterschiedlichen Ansatz der Integrati-onspolitik beider Länder und dem damit einhergehenden Konzept der Interkultura-lität.

Deutschland ist eine Nation, die sich historisch aus der Idee herausgebildet hat, nur eine einzige Ethnie zu sein, weshalb lange das „Abstammungsprinzip“ als Integrati-onsmodell galt.¹²⁰ Erst im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlebte Deutschland einen starken Zustrom von Einwander*innen. Im Laufe der Zeit entwi-kelte sich der Begriff "Multikulturalismus", welcher seitdem in Deutschland stark

¹¹⁶ Julien Gaertner, „Une nouvelle “Nouvelle Vague”?: Comment l'immigration maghrébine régénère le cinéma français (1970-2012)“, *Hommes & migrations*, Nr. 1297 (1. Mai 2012): 8

¹¹⁷ Sylvie Durmelat und Vinay Swamy, *Les écrans de l'intégration. L'immigration maghrébine dans le cinéma français*, Culture et Société (Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2015), 302,

¹¹⁸ Naïma Yah, „Le métissage en salle ou les “Algériens” à l'écran“, *Hommes & migrations*, Nr. 1295 (1. Januar 2012): 9

¹¹⁹ Roth und Wilhelm, „Médias culturels et Interculturalité“.

¹²⁰ Jean-Simon Couture, „Multiculturalisme“, *Anthropen*, 2017, <https://doi.org/10.17184/eac.anthro-pen.047>.

diskutiert wird. Andere Konzepte, wie die „Postmigrantische Gesellschaft“ oder „Transkulturalität“, finden in der heutigen Debatte immer mehr Einklang.

Frankreich ist dahingehend historisch anders gewachsen. Das Verständnis des „Universalismus“ geht auf die Französische Revolution zurück, wie Christoph Premat in seinem Artikel erklärt.¹²¹ Demnach ist das Frankreich der Ersten Republik seit der Französischen Revolution gegen Multikulturalismus und entwickelt die Idee des republikanischen Universalismus, d. h. die Gleichbehandlung aller Bürger, insbesondere ohne Unterschied der ethnischen Herkunft. Die Vorstellung vom französischen Volk entstammt seitdem der jakobinischen Vision eines vereinten französischen Volkes, dessen Souveränität nur dann vollkommen ist, wenn sie vollständig ist und keine Ausnahmen im Sinne Rousseaus zulässt, für den der Wille allgemein ist oder nicht. Die Hauptmotivation der Jakobiner bestand darin, eine politische und soziale Gemeinschaft zu schaffen, die die lokalen Besonderheiten und Ungleichheiten des *Ancien Régime* auslöscht. Dieses Jakobinermodell, das eine administrative Zentralisierung und eine von Rousseau inspirierte Politik durchsetzte, zielte in der Praxis darauf ab, die ethnische und kulturelle Vielfalt in den Provinzen und später in den Kolonien und unter den Einwander*innen zu beseitigen.

Das republikanische Integrationsmodell basiert auf den Grundzügen der französischen Republik:

“Der Begriff der Republik ist allgemein ein Synonym für ein politisches System und dessen Institutionen; für einen historischen Moment (die Französische Revolution von 1798); für ein Ideengebäude (die Philosophie der Aufklärung, der politische Liberalismus, die Menschenrechte, die Laizität (*laïcité*)); für Symbole (die Trikolore, der Nationalfeiertag und somit der Sturz der Bastille, die Marseillaise); und für universelle Werte (*liberté, égalité, fraternité*).“¹²²

Das Prinzip des „Universalismus“ führt unter anderem dazu, dass Frankreich eine Politik zugunsten ethnischer Minderheiten ablehnt. Der Staat verhandelt nicht mit Gruppen, sondern nur mit Individuen. Die staatliche Anerkennung von Minderheiten würde die Grundlage des republikanischen Integrationsmodells, dass alle Einzelnen gleichbehandelt werden sollen, in Frage stellen.¹²³

Im Gegensatz zu Frankreich wurde die Bundesrepublik Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem Einwanderungsland. Dieser Status wurde jedoch von den jeweiligen Regierungen abgelehnt, was zur Folge hatte, dass die Integration in Deutschland nicht nach einem klar strukturierten Muster verlief. Vielmehr waren Politik und Gesellschaft davon überzeugt, dass die Gastarbeiter*innen das Land nach

¹²¹ Premat Christoph, „Le modèle politique français, la société civile contre le jacobinisme de 1789 à nos jours.“, *Revue Sens public*, 2005, <http://www.sens-public.org/articles/112/>.

¹²² Edouard Morena, „Der französische Republikanismus - RLS Brüssel“, 24. Oktober 2019, <https://www.rosalux.eu/de/article/1509.der-französische-republikanismus.html>.

¹²³ Tobias Ruf, „Integrationspolitik in Deutschland und Frankreich: Unterschiedliche Voraussetzungen, ähnliche Ergebnisse“ (Diplomarbeit, Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2012), 37, <https://www.dfi.de/pdf-Dateien/abschlussarbeiten/DA-Ruf.pdf>.

Beendigung ihrer Arbeit wieder verlassen würden und die Integration von Gastarbeiter*innen daher irrelevant war. Während Frankreich nach dem Territorialprinzip operiert, galt in Deutschland lange Zeit das Abstammungsprinzip. Um die Jahrtausendwende vollzog sich auf allen Ebenen der Integrationspolitik ein Paradigmenwechsel, als Deutschland sich zu seinem Status als Einwanderungsland bekannte und das Staatsangehörigkeitsrecht reformierte. Im Gegensatz zu Frankreich beziehen die deutschen Integrationsmaßnahmen alle staatlichen Ebenen und ethnischen Minderheiten mit ein. Deutschland setzt in seiner Integrationspolitik auf Föderalismus und Dialog und unterscheidet sich damit deutlich vom französischen Universalismus.¹²⁴

7. Fazit

Diese Arbeit hat gezeigt, inwieweit das *cinéma du métissage* in Deutschland und Frankreich dazu beigetragen hat, den migrantischen Gruppen, der Kultur der *métissage*, eine Stimme im öffentlichen Diskurs zu geben. Anhand der Analysen von 40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND und LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE, die mithilfe von anderen Filmbeispielen ergänzt wurden, konnten Tendenzen Entwicklungen in diesem Kino herausgearbeitet werden. Das *cinéma du métissage* macht in sozialkritischer Art und Weise auf soziale und kulturelle Missstände aufmerksam. Es zeigt auf, wie ein transkulturelles Leben „zwischen den Kulturen“ aussieht und wie selbstverständlich es sein kann. Es ist geprägt durch kulturelle, generationelle und soziale Konflikte sowie eine flexible Anpassungsfähigkeit an kulturelle, sprachliche und soziale Gegebenheiten. Sowohl in Deutschland als auch in Frankreich hat sich das Genre zunehmend selbst dekonstruiert, was zeigt, dass es heutzutage ein fester Bestandteil der Kinolandschaft ist und nicht mehr „nur“ einen marginalen Bestand darstellt. Der Erfolg dieses Genres in Deutschland und Frankreich spiegelt die Wichtigkeit des Themas der Migration wider und stellt dar, inwieweit eine durch Migration geprägte Gesellschaft für das Leben in der Gegenwart und Zukunft essenziell ist. Es wurden Tendenzen in Deutschland und Frankreich herausgearbeitet, welche die Realitäten der Kultur der *métissage* abbilden und auch historische Entwicklungen darstellen. In Frankreich ist Transkulturalität durch die speziellen „Räume der *métissage*“, vor allem der Banlieue, geprägt, in denen eine ständige Auseinandersetzung mit der französischen Republik stattfindet. In Deutschland wird Transkulturalität facettenreicher, urbaner und offener verhandelt. Das *cinéma du métissage* zeigt auch die unterschiedliche Migrationsgeschichte Deutschlands und Frankreichs. Frankreich, als historisches Einwanderungsland mit festen republikanischen Werten, welche sich im

¹²⁴ Tobias Ruf, „Integrationspolitik in Deutschland und Frankreich: Unterschiedliche Voraussetzungen, ähnliche Ergebnisse“ (Diplomarbeit, Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2012), Abschn. 99–102, <https://www.dfi.de/pdf-Dateien/abschlussarbeiten/DA-Ruf.pdf>.

Integrationskonzept wiederfinden, fasst Kultur und Nation anders auf als Deutschland, welches erst Ende des 20. Jahrhunderts zu einem Einwanderungsland wird und keinen universellen, sondern einen partikularistischen Ansatz vertritt. In diesen unterschiedlichen Ansätzen lassen sich auch die Unterschiede des *cinéma du métissage* in Deutschland und Frankreich begründen. Man kann diesen Unterschied kurz und knapp wie folgt zusammenfassen: Das *cinéma du métissage* in Deutschland ist dynamischer in seiner Entwicklung und variabler, diverser sowie interaktiver in seiner Form als es in Frankreich der Fall ist. Die jahrhundertealten Paradigmen des französischen Universalismus spiegeln sich somit auch im französischen *cinéma du métissage* wider. Trotzdem kann man im *cinéma beur* einen Ansatz erkennen, der sich diesen Prinzipien entgegenstellt, wie auch Carrie Tarr feststellt:

„*Beur* filmmaking, then, can be seen as by, for and about the French, understood as a plural, multi-ethnic society; and, paradoxically, filmmakers of Maghrebi descent can themselves be seen as positive models of integration in France, entering but also re-framing the symbolic spaces of French culture.“¹²⁵

Der Ansatz, eine Filmanalyse auch als Gesellschaftsanalyse zu betrachten, lässt den Schluss zu, dass die herausgearbeiteten Unterschiede und Gemeinsamkeiten des *cinéma du métissage* in Deutschland und Frankreich ebenso die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der jeweiligen Kultur der *métissage* darstellen. Dieser Punkt ist jedoch aufgrund der realen Bedrohungen und Ausgrenzen dieser Bevölkerungsgruppe kritisch zu betrachten, und deshalb im Rahmen dieser Arbeit nicht zu klären. Denn das so oft beschworene „Fortschrittsnarrativ“¹²⁶ des Ausländerdiskurses findet sich auch im *cinéma du métissage* wieder, wenn von einem „Ankommen in der Mitte der Gesellschaft“¹²⁷ gesprochen wird. In narrativer Hinsicht stehen das *cinéma beur* und der *Deutsch-Türkische Film* zwar für ein angekommenes, ein transnationales, ein postmigrantisches Kino, jedoch werde dadurch ein Narrativ bedient, in dem, laut Nanna Heidenreich,

„die „Anderen“ – *die Moslems, die Türken, die Ausländer* – den Inbegriff von Rückschrittlichkeit, archaischen Geschlechterverhältnissen, Modernitäts- und Bildungs- und sonstigen Entwicklungsdefiziten verkörpern.“¹²⁸

Die gestiegene Akzeptanz des *cinéma du métissage* und seine international erzielten Erfolge bilden sicher auch eine reale gesellschaftliche Veränderung und mehr Akzeptanz migrantischer Gruppen ab. Jedoch bedient man sich mit diesem Narrativ weiterhin einer Politik der Dethematisierung von Rassismus in Verbindung mit massiver rassistischer Gewalt, welche tausende Tote an den europäischen Außengrenzen, gestiegene rechte Gewalt, eine Zunahme an rechtsextremen Strömungen und den

¹²⁵ Tarr, *Reframing difference*, 213.

¹²⁶ Wie Nanna Heidenreich es in ihrem Buch u.a. auf Seite 296 nennt. Heidenreich, *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*.

¹²⁷ Wie viele der erwähnten Kritiken und wissenschaftlichen Arbeiten zu beiden Genres zeigen

¹²⁸ Heidenreich, *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*, 296.

Verstrickungen von Polizei, Geheimdienst und Politik wie bei den NSU-Morden negiert.

8. Résumé en français

8.1. Introduction

« L'interculturalité apparaît comme un des questionnements principaux de ce début de xxie siècle avec ses migrants, ses attentats et l'ébranlement du plus vaste projet politique jamais élaboré en Europe. L'interconnexion des cultures va de pair avec l'interconnexion des enjeux : la complexité de nos sociétés ouvertes et traversées par de multiples tensions économiques, sociales et environnementales conduit à une remise en question des cadres habituels de coopération, pendant que la dimension multiculturelle, aujourd'hui partie intégrante de nos sociétés, appelle une communication créative et innovante entre les parties. »¹²⁹

La migration est une composante essentielle de notre société actuelle et compte parmi les grands défis et opportunités de notre avenir. Les facteurs d'attraction et de répulsion, les questions de sécurité, les aspects démographiques, les droits de l'homme, la pauvreté et le changement climatique comptent parmi les causes de la migration. L'Europe en particulier est une destination migratoire et a été confrontée ces dernières années au plus grand mouvement migratoire depuis la Seconde Guerre mondiale.¹³⁰ Dans une société (européenne) marquée par la migration, la cohabitation de différentes cultures apparaît donc comme l'une des questions les plus importantes. Dans le sens de l'interculturalité, les différentes cultures s'influencent mutuellement, ce qui se reflète à plusieurs niveaux dans la vie quotidienne, mais aussi et surtout dans les domaines artistiques. Le cinéma est un média qui mérite une attention particulière, car en tant que média de masse, il interagit en permanence avec les réalités sociales. Ce travail veut montrer comment les réalités de la vie et les questions de migration et d'interculturalité sont représentées dans les films et quelles tendances de développement sont visibles. Il est naturel de choisir des films français et allemands, car la construction de l'Europe après la Seconde Guerre mondiale a surtout été stimulée par l'amitié franco-allemande. En raison de leur position importante, ces deux pays sont considérés comme le « moteur de l'Europe ». ¹³¹ En France et en Allemagne, la relation entre migration et cinéma a donné naissance à deux genres que l'on peut classer dans ce que l'on appelle le *cinéma du métissage*, un « cinéma des doubles cultures ». En Allemagne, on peut citer dans ce contexte le film germano-turc et, du côté français, le *cinéma beur*. Dans ce qui suit, les tendances et les évolutions de ces deux genres sont mises en évidence et analysées en termes de points communs et de différences. Les questions centrales sont les suivantes :

¹²⁹ Roth et Wilhelm, „Médias culturels et Interculturalité“.

¹³⁰ „Migration nach Europa | Aktuelles | Europäisches Parlament“.

¹³¹ Jonas, „Deutsch-Französischer Motor“.

- Comment l'interculturalité est-elle négociée dans le cinéma ?
- Comment et par quoi les genres ont-ils évolué au fil du temps ?
- Quelles sont les caractéristiques marquantes du *cinéma du métissage* allemand et français ?
- Dans quelle mesure le cinéma révèle-t-il des différences historiques et culturelles entre la France et l'Allemagne en matière de migration et d'interculturalité ?

Pour répondre à ces questions, deux films sont analysés ci-dessous :

LE THÈ AU HAREM D'ARCHIMÈDE (FR, 1985, Mehdi Charef)

40 QM DEUTSCHLAND (D, 1986, Tevfik Başer).

Pour comprendre les évolutions et les tendances respectives du traitement de la thématique de l'immigration dans les films français et allemands, il est nécessaire d'esquisser le contexte historique des processus d'immigration. En conséquence, des thèmes de la théorie du cinéma et des genres sont expliqués, qui servent de base à l'analyse qui suit. Les analyses de films s'inspirent de la thématique de chaque film pour faire des digressions sur les réalités sociales. En outre, des liens sont établis avec des productions cinématographiques sélectionnées, qui permettent également d'identifier les tendances et les évolutions du genre. Le travail examine ensuite les différences et les points communs entre les analyses réunies. L'accent est mis sur les raisons des différences entre le *cinéma du métissage* en Allemagne et en France.

8.2. Culture du *métissage* au cinéma

La France et l'Allemagne sont toutes deux devenues des pays d'immigration au cours du XXe siècle. Plusieurs millions d'immigrés ont créé des sous-cultures dans leur contexte national respectif, qui interagissent en permanence avec la culture française ou allemande. Ce sont surtout les descendants des immigrés, c'est-à-dire la deuxième ou la troisième génération, qui ont un lien fort avec l'interculturalité. Cet espace créé par l'immigration, dans lequel se forme un mélange de cultures propre, est appelé *métissage*. Un métis, au féminin : une métisse (du latin : *mixticius*, ou *mixtus*, qui signifie « mélange »/ « mélangé »), est une personne dont les parents ont des origines géographiques ou culturelles différentes ou des caractéristiques phénotypiques différentes. La forme *mestis* (« qui est fait à moitié d'une chose et à moitié d'une autre ») est attestée depuis le 12e siècle. En 1615, le mot « métice » a été emprunté au portugais et désignait alors une personne née de parents appartenant à des groupes de population présentant des différences phénotypiques visibles (par exemple la pigmentation de la peau). Le terme métis était notamment utilisé pour désigner les nombreux

descendants de parents européens et « indigènes » issus de la colonisation.¹³² En conséquence, le *métissage* est le mélange de différentes cultures ou ethnies.

L'espace du *métissage* se compose ainsi de différentes influences culturelles et un troisième lieu apparaît selon Homi Bhabha : « Hybridity (...) is the 'third space' which enables other positions to emerge ».¹³³

Dans son article paru en 2000, le critique de cinéma Georg Seeßlen soulève la question de savoir comment et où la culture du *métissage* est visible. Il constate que ce que l'on appelle le « cinéma des doubles cultures » (Kino der doppelten Kulturen) recèle un potentiel identitaire pour les générations influencées par l'immigration :

« Wo aber ist die Heimat für den Immigranten? Sie kann nur in der Kultur der Métissage selbst, im Leben zwischen den Kulturen, sogar in einem Stolz des Ghettos liegen. Die Gesellschaft, die mit nichts als Geld und Spaß befasst scheint, erkennt die Métissage nicht als ihrer selbst, sondern allenfalls als ein Problem, das sie mit sich schleppt, und in der Métissage hat man es begreiflicher Weise schwer, die Zerrissenheit als Chance und Zukunft zu begreifen, als Vorgriff auf eine vollkommen andere Gesellschaft. Wo also ist diese Heimat der zweiten Art, diese Kultur der Métissage? Sie muss gefunden, ja sie muss erfunden werden. Zum Beispiel durch das Kino. »¹³⁴

Pour appréhender la culture du *métissage* dans ses réalités sociales et culturelles en France et en Allemagne, il convient de placer le *cinéma du métissage* au centre de l'analyse. Mais dans quelle mesure une analyse culturelle ou sociale est-elle possible à partir d'analyses de films ?

8.2.1. Le cinéma et la représentation de la société

Les films de fiction et les documentaires sont des représentations artistiques de la réalité sociale. Dans son ouvrage « Theorie des Films » (Théorie du film), paru pour la première fois en 1960, Siegfried Kracauer écrit :

« Filme sind, anders gesagt, in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen, und streben ihr deshalb auch unabänderlich zu. Die einzige Realität aber, auf die es hier ankommt, ist die wirklich existierende, physische Realität – die vergängliche Welt, in der wir leben. »¹³⁵

Les films peuvent donc être lus comme une étude sociologique des réalités sociales et culturelles dans les sociétés occidentales et non occidentales, ce qui nous permet d'en apprendre davantage sur celles-ci.¹³⁶ C'est là que réside également le lien avec la sociologie, puisque les deux constituent une tentative de saisie et de représentation globale de tous les thèmes et événements sociaux.¹³⁷ Selon Kracauer, le film, tout comme la sociologie, poursuit l'objectif de rendre visible l'invisible, de rendre

¹³² „MÉTIS : Etymologie de MÉTIS“.

¹³³ Bhabha, „The Third Space“, 211.

¹³⁴ Seeßlen, „Das Kino der doppelten Kulturen. Le *cinéma du métissage*. The cinema of inbetween. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain“.

¹³⁵ Kracauer, *Theorie des Films*, 55.

¹³⁶ Mai et Winter, *Das Kino der Gesellschaft, die Gesellschaft des Kinos*, 11.

¹³⁷ Heinze, Moebius, et Reicher, *Perspektiven der Filmsoziologie*, 22.

imaginable l'inimaginable et de mettre en lumière ce qui n'a pas encore été vu - tout en dépassant les limites de ce qui était jusqu'alors considéré comme acceptable.¹³⁸

De plus, les films ont toujours une double structure, c'est-à-dire qu'ils représentent et mettent en scène des réalités sociales d'une part, mais qu'ils agissent eux-mêmes sur la réalité en déclenchant et en influençant le discours social d'autre part. Cela amène Markus Schroer à constater que la réalité cinématographique n'est pas du tout une réalité qui reste dans l'espace fictionnel, mais une réalité qui s'étend à d'autres réalités.¹³⁹ Ainsi, les films deviennent eux-mêmes une réalité sociale. Selon Truffaut, lorsqu'un film rencontre un certain succès, il devient un événement sociologique et la question de sa qualité devient secondaire.¹⁴⁰ En ce sens, un film reflète la société et fait lui-même partie de cette réalité. Une analyse de film peut donc toujours être une analyse sociale si elle se concentre sur les aspects communicatifs (dialogue avec les spectateurs) du film.

S'il s'agit, comme dans le cas de ce travail, d'une analyse de film dans un certain contexte social ou culturel, il est utile de faire appel au concept d'intertextualité. Dans le cadre de cette étude, l'intertextualité est considérée comme une relation texte-texte au sens de Renate Lachmann.¹⁴¹ L'intertextualité est comprise dans le cadre des sciences culturelles et la culture dans son ensemble est considérée comme un texte. Ainsi, les films sont également considérés comme des textes. Le texte n'est pas une structure bien ordonnée de signes linguistiques, mais un réseau de cultures, de techniques culturelles et de systèmes sociaux. Il n'est donc plus possible d'avoir un texte autonome, car ils [les textes] sont entrelacés par d'autres textes, traditions ou événements sociaux. Selon cette théorie, l'intertextualité peut être comprise comme un dialogue avec la culture et l'insertion de textes du passé dans un nouveau contexte textuel.¹⁴²

La question est de savoir comment les films qui appartiennent au *cinéma du métissage* en France et en Allemagne parviennent à entrer en dialogue avec la culture. Quel est leur potentiel identitaire pour la culture du *métissage* ?

8.2.2. Cinéma germano-turc et cinéma beur

Pour que les caractéristiques identitaires se forment et deviennent visibles dans le film, elles doivent faire partie de la mémoire culturelle d'une société. Le concept de mémoire culturelle a été introduit pour la première fois en 1992 par l'égyptologue allemand Jan Assmann dans son livre *Das kulturelle Gedächtnis*. Dans ce livre, Assmann reprend la théorie de la « mémoire collective » du sociologue franco-allemand

¹³⁸ Kracauer, *Theorie des Films*, 23.

¹³⁹ Schroer, *Gesellschaft im Film*, 10.

¹⁴⁰ François Truffaut, „Movies: A kind word for critics“, *The Harpers Monthly*, 1977, 110.

¹⁴¹ Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*.

¹⁴² Lauer et Ruhrberg, *Lexikon Literaturwissenschaft*, 134.

Maurice Halbwachs et la dépasse pour développer le concept de mémoire communicative (expériences et souvenirs transmis oralement et de manière informelle de génération en génération) et de mémoire culturelle.¹⁴³ Par mémoire culturelle, Assmann désigne la tradition en nous, les textes, images et rites durcis au fil des générations, par des siècles, voire des millénaires de répétitions, qui façonnent notre conscience du temps et de l'histoire, notre vision de nous-mêmes et du monde.¹⁴⁴

Tant la littérature que les films (en tant que texte au sens de l'intertextualité) fonctionnent comme une partie de la mémoire collective (et culturelle) d'une société, en tant qu'art mnémonique par excellence, en fondant la mémoire pour une culture ; en enregistrant la mémoire d'une culture ; en étant un acte de mémoire ; en s'inscrivant dans un espace mémoriel constitué de textes ; en dessinant un espace mémoriel dans lequel les textes précédents sont intégrés par des étapes de transformation.¹⁴⁵

Une fonction particulière dans le contexte du cinéma et de la mémoire culturelle est attribuée au genre, dans la mesure où il s'inscrit dans un système particulier et négocie au sein de celui-ci. Le genre peut créer une conscience collective, tout comme il fait l'histoire d'un « système mythique » qui est constamment réévalué, embelli, retourné (mais jamais vraiment détruit).¹⁴⁶ Un genre répond à des besoins sociaux spécifiques et, comme un mythe, à un potentiel identitaire :

« The concept of a genre as a filmic system must be characterized, like that of a myth, by its function; its value is determined not according to what it is, but rather according to what it does. In its ritualistic capacity, a film genre transforms certain fundamental cultural contradictions and conflicts into a unique conceptual structure that is familiar and accessible to the mass audience. »¹⁴⁷

Dans ce contexte, le mythe doit être compris comme un mécanisme central de formation de texte, conformément à la sémiotique culturelle de Jurij Lotman.¹⁴⁸ Lotman utilise le concept de « sémiosphère » pour expliquer l'émergence de nouveaux systèmes culturels. Selon lui, chaque système culturel est en échange permanent avec d'autres cultures (ou sémiosphères), ce qui crée un dialogue interculturel. La sémiosphère est une construction cyclique flexible et influencée par un changement constant. Les normes situées au centre de la sémiosphère sont en échange permanent sous l'effet d'influences extérieures. Les courants venant de la périphérie de la sémiosphère se rebellent contre les normes situées au centre et deviennent ainsi eux-mêmes des normes centrales. Selon Lotman, ce processus d'échange entre la périphérie et le centre est à la base de l'émergence de nouvelles sociétés.¹⁴⁹

¹⁴³ Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*.

¹⁴⁴ Assmann, 70.

¹⁴⁵ Lachmann, *Gedächtnis und Literatur*, 36.

¹⁴⁶ Seeßlen, „Genre - mehr als ein Begriff. Die Übermittlung von Botschaften in ästhetischen Strukturen“, 214.

¹⁴⁷ Schatz, „9. The Structural Influence“, 115.

¹⁴⁸ Lotman, *Universe of the Mind*.

¹⁴⁹ Lotman, 146 ff.

Dans l'esprit de Lotman, la formation d'un genre permet aux films d'être remarqués par un large public, car ils sont conçus pour attirer le public et il n'est donc pas souhaitable de conserver durablement une situation périphérique. Ainsi, l'inscription des films dans un genre peut les placer au centre d'une culture, ce qui leur confère des possibilités auxquelles ils n'avaient pas accès dans une situation périphérique, comme le constate Cornelia Ruhe :

« Dabei bedeutet dieses Aufgeben der peripheren Perspektive nicht nur eine größere Aufmerksamkeit für das künstlerische Schaffen, sondern vielmehr auch eine Normalisierung dieser ästhetischen Produktionen und des ihnen unterliegenden Regelwerks. »¹⁵⁰

Les groupes marginalisés - situés à la périphérie d'une culture - ont la possibilité de se placer activement au centre d'une culture grâce à l'émergence d'un genre. Celui-ci rend donc commensurables des problématiques culturelles fondamentales et contribue ainsi à la visibilité de certaines thématiques, en particulier pour les groupes marginalisés.

Dans le contexte du cinéma français et allemand sur la migration, il existe un genre qui s'est formé au cours des années 1980/90. Du côté français, le *cinéma beur* peut être situé à la frontière entre la culture française et la culture naissante des enfants d'immigrés vivant en France (culture du *métissage*). Le pendant allemand est ce que l'on appelle le film germano-turc. Il est particulièrement intéressant d'analyser ces genres de manière comparative, car les arts nés dans le contexte national s'inscrivent toujours dans les milieux de vie et les sous-cultures respectifs de chaque pays. En quoi la culture du *métissage* diffère-t-elle en France et en Allemagne ? Quelles sont les réalités similaires ? Comment les réalités interculturelles sont-elles traitées cinématographiquement dans le genre concerné ?

8.3. 40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND

Peu après la migration des Turcs en Allemagne au début des années 1960, les immigrants ont commencé à produire un travail artistique, littéraire ou théâtral au sein de la société allemande. Le cinéma allemand n'est cependant pas concerné dans un premier temps : « Eine als türkisch identifizierbare Stimme innerhalb des deutschen Kinos gab es bis in die mittachtziger Jahre ebenso wenig wie die anderer Ethnien. »¹⁵¹ explique Claus Löser. L'année 1986 marque un tournant, lorsque Tevfik Başer fait sensation dans le monde entier avec son film 40 QM DEUTSCHLAND lors du plus important festival de cinéma du monde. Présenté à Cannes dans le cadre de la "Semaine de la critique", son film a réussi à attirer l'attention sur un thème qui n'était jusqu'alors guère représenté dans le cinéma de son pays d'origine. Le film de Başer a

¹⁵⁰ Ruhe, *Cinéma beur*, 36.

¹⁵¹ Schenk et al., *apropos Film 2004*, 130.

ensuite été présenté dans d'importants festivals internationaux et a reçu le Léopard d'argent du Festival international du film de Locarno. Le film a également été récompensé par le Deutscher Filmpreis (notamment dans la catégorie « Meilleure interprétation féminine » et « Meilleur film ») et par le prix du meilleur premier film au Festival international du film de Rotterdam. 40 QM DEUTSCHLAND est le premier film largement remarqué d'un réalisateur d'origine turque en Allemagne et est donc considéré comme le point de départ d'un film germano-turc. Mais contrairement à la France, où des caractéristiques de genre se sont déjà consolidées plus tôt dans le *cinéma du métissage*, 40 QM DEUTSCHLAND ne pose pas encore de caractéristiques typiques du genre : « Basers Impuls reichte nicht zur Initiation einer Bewegung, begründete keine Schule und zog nicht einmal Nachahmer nach sich. »¹⁵²

Synopsis :

Dursun mène une vie malheureuse en tant que travailleur immigré en Allemagne. Son quotidien morne et triste dans la ville étrangère de Hambourg ne confirme pas l'espoir d'une vie meilleure. Il fait venir sa jeune épouse Turna de Turquie en Allemagne pour commencer une nouvelle vie. Avec elle, il veut vivre selon les traditions pour préserver un peu de sa patrie perdue. Turna remarque qu'à chaque fois qu'il part travailler, il l'enferme dans l'appartement pour la protéger des influences immorales de la société occidentale. Ainsi, la vie de la jeune femme est un scénario cauchemardesque - enfermée dans un appartement de 40 mètres carrés. Parfois, elle parle à son reflet dans le miroir ou à sa poupée. Son seul contact avec le monde extérieur est une jeune fille à la fenêtre d'en face. La promesse de Dursun de l'emmener à la cathédrale de Hambourg n'est pas tenue, mais elle attend en vain toute la journée. Inaperçue par son mari hystérique et patriarcal, elle menace de plus en plus de s'effondrer psychologiquement. Sa grossesse et la pression croissante de la naissance d'un fils ne font qu'aggraver la situation. Le rêve d'une vie meilleure se transforme en un combat intérieur entre sa culture et sa liberté.

Ce n'est qu'à la mort soudaine de Dursun qu'elle peut vivre son combat secret pour la liberté et se voit maintenant confrontée à la réalité allemande qui lui est restée totalement étrangère. Il reste à savoir si le passage par la porte ouverte lui apportera un avenir meilleur.

8.3.1. L'intégration comme libération

Les premiers films germano-turcs des années 1980 d'un Başer ou encore YASEMIN de Hark Bohm incarnent des personnages germano-turcs exclusivement dans un rôle de victimes. Selon Deniz Göktürk, il est devenu habituel de présenter les nouveaux

¹⁵² Schenk et al., 134.

migrants comme des victimes en marge de la société.¹⁵³ Surtout dans les premiers films, ce sont des rôles caractérisés par la restriction et l'impuissance, une existence isolée en marge de la société allemande. Comme dans *40 QM DEUTSCHLAND*, les personnages ne sont capables ni d'agir, ni de réagir, ni de communiquer. On peut interpréter cela comme une critique des conditions sociales auxquelles les immigrés sont confrontés, notamment dans les années 1960 à 1980. Le rôle de victime est souvent associé à une métaphore carcérale, alors que seule une intégration réussie peut servir de libération. Ainsi, Turna ne peut se libérer de sa prison de 40 mètres carrés que lorsque son mari meurt et qu'elle peut se faire une première idée de la société allemande. Cette métaphore est également reprise dans un autre film de Baser. Dans *ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES* (D, 1988, Tevfik Başer), une jeune Turque emprisonnée pour homicide involontaire sur son mari se retrouve en prison. Elle y trouve également un lien avec la réalité de l'Allemagne fédérale grâce à la communauté solidaire des femmes en prison. Elle passe du statut de femme turque brisée à celui de dame allemande. Ici, c'est surtout l'apprentissage de la langue allemande qui est un facteur important d'intégration et ensuite de libération.

De nombreux films - en particulier les anciens films germano-turcs - présentent des caractéristiques qui font de l'étranger dans l'espace allemand une victime. Stefan Halft qualifie cette structure narrative de « narrativisme de l'échec » (Narrativik des Scheiterns). Cinq scénarios caractéristiques en font partie :¹⁵⁴ 1. difficultés d'adaptation (à l'espace sémantique « Allemagne »), 2. situation de choix (entre l'intégration assimilatrice, la marginalisation ou le retour), 3. points extrêmes (contrainte, emprisonnement, etc.), 4. conséquences (échec, conflit d'identité, maladie, etc.), 5. avenir incertain.

Même si ces films reproduisaient des stéréotypes et des clichés sur des coutumes et des traditions archaïques, ils permettaient justement d'atteindre un large public par le biais du cinéma. Ces premiers films contribuent ainsi de manière décisive à la compréhension sociopolitique entre les cultures allemande et turque. *40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND* montre donc un saut de phase essentiel dans le cinéma allemand, dans lequel il a ouvert une brèche de portes autrement fermées sur un monde parallèle au milieu du quotidien allemand.¹⁵⁵ Le *cinéma germano-turc* peut ainsi faire un deuxième saut vers un *cinéma du métissage* dans les années 1990.

¹⁵³ Deniz Göktürk, „Migration und Kino — Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“, in *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, publié par Carmine Chiellino (Stuttgart: J.B. Metzler, 2007), 330, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05264-3_23.

¹⁵⁴ Nies, *Deutsche Selbstbilder in den Medien*, 233.

¹⁵⁵ Schenk et al., *apropos Film 2004*, 142.

8.3.2. Des Turques désarmées aux nouvelles Allemandes

Comme d'autres films des années 1980, 40 QM DEUTSCHLAND place la femme turque sans défense au centre de l'action. Le destin de Tourna est symptomatique de la représentation de la femme turque dans les années 70 et 80 : doublement étrangère en tant que femme et en tant qu'étrangère - sans voix, sans droit, sans issue.

La représentation de la femme turque dans 40 QM DEUTSCHLAND caractérise la tendance de l'époque à penser la culture de manière statique et à reproduire le discours politique allemand sur l'intégration à partir de dichotomies culturelles inhérentes.¹⁵⁶ La femme turque se voit attribuer le double rôle de victime, ce qui fixe dans le domaine public l'image d'une femme turque sans langue et sans opportunités.¹⁵⁷

Pourtant, l'évolution de la femme turque dans le film germano-turc est emblématique de l'évolution du genre. Le nouveau film germano-turc s'éloigne du récit du rôle de victime et des attributions culturelles typiques et clichées.¹⁵⁸ A partir de la fin des années 1990, des réalisatrices comme Ayşe Polat, Seyhan C. Derin et Buket Alakuş se font également remarquer. Dans leurs films, elles montrent les histoires de jeunes filles et de femmes qui se battent pour se faire une place dans la vie. Le personnage féminin le plus original du *cinéma germano-turc* est sans doute la jeune Sibel (Sibel Kekilli) dans GEGEN DIE WAND (D, 2004, Fatih Akın). L'évolution de Turna à Sibel montre également l'évolution du film germano-turc. Sibel représente l'individualité extrême et explore ses possibilités dans la vie en équilibrant la rage de vivre et le désir de mort. Elle ne se préoccupe pas des rôles de genre ou des frontières entre la culture allemande et la culture turque.

Les rôles de genre hétéronormatifs sont également remis en question dans le film culte de Kutluğ Ataman LOLA UND BILIDIKID (D, 1999), dans lequel les subjectivités minoritaires et masculines sont réfléchies dans une perspective interculturelle migrante.¹⁵⁹ Le film se déroule à la fin des années 90 dans le milieu sous-culturel des homosexuels turcs à Berlin. Là, les personnages principaux tentent de trouver leur voie en devenant des drag queens, en travaillant comme prostituées ou simplement en se débrouillant comme de jolies criminelles. La représentation cinématographique de ces existences marginalisées montre différentes possibilités d'aborder les identités interculturelles queer dans une société hétéronormative et patriarcale. Le film peut être compris, en référence à Judith Butler, comme un récit de « subjectivation ».¹⁶⁰ Comme d'autres films du *cinéma germano-turc* ultérieur, LOLA ET BILIDKID

¹⁵⁶ Göktürk, „Migration und Kino — Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“, 333.

¹⁵⁷ Göktürk, 333.

¹⁵⁸ Plus de détails dans le prochain chapitre

¹⁵⁹ Menzel, „Globales Migrationskino, der Ghetto-Flâneur et Thomas Arslans »Geschwister«“, 53.

¹⁶⁰ Une analyse détaillée du film sur l'identité interculturelle et l'existence énantiomorphe est proposée par l'article de Nils Jablonski dans: *Der deutsch-türkische Film*, 119-156.

s'inscrit donc dans la tradition de ce que l'on appelle le New Queer Cinema, qui se démarque de l'idée d'une sexualité exclusive et clairement définie, qui détermine aussi bien le concept d'hétérosexualité que celui d'homosexualité.¹⁶¹

8.3.3. Nouvelle perception de soi

Une jeune génération de cinéastes germano-turcs, comme Yüksel Yavuz, Fatih Akın et Thomas Arslan, s'oppose aux caractéristiques typiques de la première phase du *cinéma germano-turc* dans les années 1990.¹⁶²

Les films de cette deuxième génération d'Allemands turcs présentent des traits nettement plus autobiographiques et décrivent la vie dans les espaces urbains en Allemagne, tout en rendant hommage à l'attachement à la tradition de la génération de leurs parents.

Avec leurs drames du milieu, ils montrent leur réalité sociopolitique pour finalement dépasser ces thèmes de recherche d'identification dans des modèles de tradition culturelle et se consacrer à des thèmes individuels et subjectifs dans la suite de leur film. Le thème de la migration est toujours au premier plan, mais d'une manière différente par rapport aux films précédents. La vie entre les communautés culturelles fait partie intégrante de l'identité et n'est pas, comme dans les films de la première génération, un sujet essentiel à discuter.^{163 164}

Dans les années 1990, des films se distinguent par une nouvelle approche de l'identité culturelle. C'est notamment le cas de deux réalisateurs germano-turcs qui, au cours de ces années, ont bouleversé le cinéma allemand : Fatih Akın et Thomas Arslan. A la fin des années 1990, la sous-culture turque s'est fait un nom dans le cinéma allemand. Cette nouvelle image de soi se reflète également dans l'initiative « Kanak Attak », fondée en 1998. Le manifeste de cette initiative, mis en circulation par l'écrivain germano-turc Feridun Zaimoglu, montre la position clairement anti-nationaliste et antiraciste du groupe, qui rejette toute forme de politique identitaire, telle qu'elle se nourrit d'attributions ethnologiques.¹⁶⁵ L'initiative dénonce les débats de l'époque sur la « société multiculturelle »¹⁶⁶, analysés dans son manifeste publié en 1998 comme étant latéralement racistes et abordés par des moyens artistiques et satiriques. Le plus grand succès du *cinéma germano-turc* est emblématique de cette évolution : GEGEN DIE WAND (2004) de Fatih Akın remporte l'Ours d'or de la Berlinale en 2004 et

¹⁶¹ Treiblmayr, „»Ein Mann ist ein Mann, und ein Loch ist ein Loch«, 198.

¹⁶² „Sowohl als auch: Das ‚deutsch-türkische‘ Kino heute | filmportal.de“.

¹⁶³ Schäffler, „*Deutscher Film mit türkischer Seele*“: *Entwicklungen und Tendenzen der Deutsch-Türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart*, 72f.

¹⁶⁴ „Sowohl als auch: Das ‚deutsch-türkische‘ Kino heute | filmportal.de“.

¹⁶⁵ „Kanak Attak“.

¹⁶⁶ Le concept de société multiculturelle désigne la vision d'une société dans laquelle des personnes de religions et d'ethnies différentes cohabitent pacifiquement.

offre au film allemand un baroud d'honneur inattendu.¹⁶⁷ Le film raconte l'histoire d'amour dramatique de deux germano-turcs, Cahit et Sibel, qui se trouvent entre deux cultures. Ainsi, le film de Fatih Akın traite certes de manière évidente des problèmes d'une jeune Turque allemande, mais les thèmes abordés dans ce film, par exemple l'amour et la liberté individuelle, sont en même temps si universels que l'origine ethnique des protagonistes n'a absolument aucune importance. GEGEN DIE WAND convainc également par l'action multilingue des protagonistes, qui peuvent s'adapter sans problème à la situation linguistique du moment.¹⁶⁸ Contrairement à 40 QM DEUTSCHLAND, où l'absence de langue et la culture étrangère sont au premier plan, l'évolution linguistique des Turcs allemands dans le film de Fatih Akın est exemplaire de leur nouvelle perception d'eux-mêmes. En 2004, GEGEN DIE WAND montre à quel point le mélange culturel avec le monde extérieur a été réalisé et à quel point les différences d'adaptation et de délimitation au sein de la communauté turque sont immenses.¹⁶⁹ L'évolution cinématographique du film germano-turc jusqu'au début des années 2000 représente donc également le développement culturel de la communauté turque en Allemagne. Des réalisateurs comme Fatih Akın, qui a remporté d'autres prix internationaux avec AUF DER ANDEREN SEITE (D/TR, 2007) et AUS DEM NICHTS (D/FR, 2017), comptent aujourd'hui parmi les cinéastes européens les plus renommés.

Avec le succès de GEGEN DIE WAND et les discussions qui ont suivi sur la nationalité à attribuer au lauréat de la Berlinale, le discours allemand sur les étrangers, critiqué par Nanna Heidenreich¹⁷⁰ dans son livre « V/Erkennungsdienste »¹⁷¹, est devenu visible. Afin de modifier ce discours, la notion de « postmigrant » s'est développée dans l'espace germanophone. Elle est due à Shermin Langhoff, créatrice de théâtre et actuelle directrice du Maxim-Gorki-Theater à Berlin. Elle a donné le nom de « théâtre postmigratoire » (Postmigratisches Theater) à son ancien théâtre « Ballhaus Naunynstraße ». Pour Langhoff, le théâtre post-migratoire concerne les histoires et les perspectives de ceux qui ne sont plus eux-mêmes des migrants, mais qui apportent ce passé migratoire comme savoir personnel et mémoire collective.¹⁷² Dans l'espace germanophone, le terme est depuis utilisé dans les débats publics comme une objection au débat hégémonique sur la migration et l'intégration et est discuté dans la recherche sur la migration.¹⁷³ Dans son interview avec Andreas Fanizadeh parue dans le taz en 2009, Shermin Langhoff rattache d'abord la notion de théâtre post-

¹⁶⁷ Schenk et al., *apropos Film 2004*, 129.

¹⁶⁸ Ludger Hoffmann examine l'action multilingue dans GEGEN DIE WAND ici : *Der deutsch-türkische Film*, 235–264.

¹⁶⁹ Schenk et al., *apropos Film 2004*, 142.

¹⁷⁰ Nanna Heidenreich était également membre de "Kanak Attak" dans les années 2000.

¹⁷¹ Heidenreich, *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*, 294.

¹⁷² Bildung, „Die Herkunft spielt keine Rolle - ‚Postmigrantisches‘ Theater im Ballhaus Naunynstraße“.

¹⁷³ Braun, „Deutschland steht unter erheblicher Spannung“.

migrant au cinéma.¹⁷⁴ En seulement deux décennies, le cinéma turc allemand est passé d'un « cinéma de la consternation » à un cinéma transculturel à caractère postmigratoire, dont la renommée a largement dépassé les frontières allemandes. Pour Muriel Schindler, le « *cinéma germano-turc* » est arrivé au cœur de la société.¹⁷⁵

8.4. LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE

Afin d'étudier de plus près le *cinéma beur* en tant que *cinéma du métissage* français, le film LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE (F, 1985) de Mehdi Charef est analysé. Ce film est considéré par les historiens du cinéma comme le premier du genre et peut donc être considéré comme un prototype pour d'autres films du *cinéma beur*.¹⁷⁶ Le film a remporté de nombreux prix, dont le Prix de la jeunesse au Festival de Cannes 1985, le Prix Jean-Vigo 1985 et le César du meilleur premier film au César 1986. Le film de Charef n'a pas seulement raflé les suffrages des critiques, il a également convaincu le public avec 100 000 spectateurs uniquement dans l'agglomération parisienne.

Synopsis :

Madjid, un fils d'immigrés algériens, et son ami Pat sont condamnés à passer leur jeunesse dans les tristes blocs de béton de la banlieue parisienne. Ils ont dix-sept ans et, comme ils ont déjà quitté l'école, il n'y a pas grand-chose à faire pour eux. L'insertion dans la vie active échoue à cause du manque d'efforts (Pat) ou du racisme des employés du centre d'emploi (Madjid). Sans surprise, ils finissent tous deux par devenir des criminels et se font tour à tour pickpockets, voleurs de voitures, cambrioleurs, braqueurs ou proxénètes.

Malika, la mère de Madjid, élève seule ses enfants et s'occupe de son mari, qui a perdu la raison après un accident du travail, et du petit garçon de son amie française Josette. Lorsque Josette se retrouve au chômage, la situation culmine avec une tentative de suicide infructueuse. Le seul qui semble avoir repris sa vie en main est Balou, qui était autrefois le cancre de la classe et qui a fini par s'enfuir après avoir subi trop de moqueries de la part de ses camarades. Aujourd'hui, il revient en chef de la pègre en pleine ascension, dans une belle voiture, et allume son havane avec un billet de cinq cents francs. Madjid est malheureux en amour avec Chantal, la sœur de Pat. Mais au lieu du travail de bureau qu'elle prétend avoir, elle travaille dans un quartier rouge de Paris, où elle est un jour découverte par Madjid, dont la vision du monde s'effondre, ce qui le pousse à s'enivrer violemment.

¹⁷⁴ Fanizadeh, „Wir inszenieren kein Getto-Theater“.

¹⁷⁵ Schindler, *Deutsch-türkisches Kino*, 291.

¹⁷⁶ Ruhe, *Cinéma beur*, 60.

Au volant d'une Mercedes volée et à la recherche d'une échappatoire, il se rend avec ses amis sur la côte à Deauville. Lorsque la police arrive soudainement sur la plage, les garçons prennent la fuite - sauf Madjid, qui reste apathiquement à côté de la voiture volée et se laisse arrêter. Pat, qui a en fait réussi à s'échapper, se met sur le bord de la route et se fait également arrêter en montant dans la voiture de police à côté de Madjid.

8.4.1. La banlieue et les espaces de *métissage*

Dès 1985, LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE pose des jalons stylistiques en se situant très clairement en banlieue. Hormis les excursions occasionnelles dans le centre de Paris et le « voyage » à la mer à la fin du film, toute l'action se déroule en banlieue parisienne. Les protagonistes sont également des personnages typiques de cet espace. Placer clairement le décor du film dans les immeubles de la banlieue, lieu de résidence de nombreux immigrés, est un élément fortement prototypique du *cinéma beur*. De nombreux films ultérieurs du genre reprennent cet élément. LA HAINE, en particulier, est un prototype du genre beur et de la localisation de l'action dans les banlieues. Un autre lieu de *métissage* dans le film de Charef est le métro (parisien), qui joue également un rôle important dans de nombreux autres films de genre beur.¹⁷⁷ Toujours dans l'esprit de Lotman, le métro est ici considéré comme le pendant de la métropole centrale, comme un moyen transitoire qui relie la périphérie et le centre. De manière générale, les moyens de transport public, avec leurs stations, gares et wagons, offrent, en tant que lieux de passage transitoires, un espace de mélange social et de neutralité. Ils doivent être considérés comme des hétérotopies au sens de Michel Foucault. Cela signifie que ces lieux de transit forment une zone d'utopie réellement réalisée, dans laquelle tous les autres espaces au sein d'une culture sont à la fois représentés, contestés ou inversés.¹⁷⁸

Cela donne aux protagonistes du film l'occasion de remettre en question l'ordre social. Paris (avec sa région métropolitaine), lieu de l'action du film, symbolise l'incarnation de la culture française et de ses valeurs républicaines universelles : liberté, égalité, fraternité. Cette ville exclut les jeunes autour de Madjid et Pat et les repousse à sa périphérie, où ils se sentent privés de perspectives et de libertés. Ils tentent de lutter contre ce Paris inhumain et sans visage, mais ils se retrouvent dans des banlieues tristes et carcérales. Mais la banlieue est aussi représentée comme un lieu divers, marqué par la solidarité entre les exclus de la société : « Die Türme der Peripherie sind bewohnbar geworden, ganz im Gegensatz zu dem rein semiotisch aufgeladenen leeren Metallskelett des Eiffelturms. Sie sind für die Menschen da und nicht

¹⁷⁷ On peut citer par exemple, outre LA HAINE et NÉS QUELQUE PART (F, 1997, Malik Chibane), SUBWAY de Luc Besson (F, 1985).

¹⁷⁸ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan* 54, N° 2 (2004): 12

jene für sie. »¹⁷⁹. Pour échapper à ces lieux et ouvrir aussi d'autres espaces d'action, certains films du *cinéma beur* se détournent de Paris et de ses banlieues. Le sud de la France devient le symbole du *métissage* culturel - région historiquement très liée à la culture maghrébine lors de sa colonisation par les Arabes, les « Sarrasins », il y a plusieurs siècles. Ici, la mer, le port et les bateaux sont des lieux de *métissage* importants. Ils symbolisent à la fois la liberté et la frontière et établissent un lien nostalgique avec le pays d'origine des protagonistes.

8.4.2. Questions d'identité

La vie des jeunes dans LE THÉ AU HAREM est marquée par un état ambivalent à plusieurs égards, qui conduit souvent à des questions d'identité. Du point de vue de leur âge, ils sont constamment en conflit avec la génération de leurs parents, entre l'enfance et l'âge adulte. En ce qui concerne leur position sociale, de nombreuses possibilités s'offrent à eux en raison de leur âge, mais ils ne sont pas en mesure de les saisir pour diverses raisons. De plus, ils se trouvent en permanence dans une confrontation avec deux cultures. Le film traite en particulier des conflits d'identité de Madjid, tiraillé entre les attentes de sa mère en tant qu'Algérien et ses expériences dans les rues de Paris avec Pat. Le thème des jeunes en proie à des problèmes scolaires et à une situation désastreuse sur le marché du travail, qui se réunissent en groupes pour passer le temps ensemble, loin du conflit avec leurs parents, est souvent repris dans le *cinéma beur*. A cela s'ajoute la confrontation entre les familles d'immigrés à la chaleur affective et les familles françaises décomposées, souvent détruites par l'alcool. De très nombreux films suivants du genre reprennent ensuite ces thématiques : non seulement des films à succès comme LA HAINE ou L'ESQUIVE (F, 2004, Abdellatif Kechiche) ont recours à ces éléments prototypiques, mais des productions moins connues comme CHEB (F/ALG, 1991, Rachid Bouchareb), LE RAID (F, 2002, Djamel Bensalah) ou JEUNESSE DORÉE (F, 2002, Zaïda Ghorab-Volta) présentent également ces éléments.

Le film de Charef présente des éléments thématiques sur lesquels d'autres films du genre reviennent régulièrement. Les conflits d'identité sont omniprésents dans les films du *cinéma beur*. On peut notamment citer le conflit générationnel avec la génération des parents, dont ils subissent la violence et la répression, et le déchirement entre la culture française et la culture d'origine, marqué par l'hostilité raciste. Un autre élément prototypique est la mise en avant de la vie adolescente sans perspective et dans la pauvreté, où l'on cherche une échappatoire à travers la criminalité, la drogue et le sexe. En revanche, les conflits religieux ne sont que rarement au centre de ces films. Si au début, comme dans LE THÉ AU HAREM, les rôles sexistes et

¹⁷⁹ Ruhe, *Cinéma beur*, 75.

dominés par les hommes sont encore très présents dans le *cinéma beur*, à partir des années 2000, de plus en plus de films (également réalisés par des femmes)¹⁸⁰ mettent en avant la vie de jeunes beurettes.

8.5. Jonction

En résumé, on peut constater que, contrairement à la France, le cinéma allemand des années 1980 n'a presque pas abordé le thème de la migration. 40 QM DEUTSCHLAND donne certes un aperçu des mondes parallèles existants, auxquels on n'avait guère prêté attention jusqu'alors, mais le film n'a pas déclenché de « nouvelle vague ». Il n'a pas donné naissance à un genre, dont les caractéristiques typiques auraient été développées et imitées. Une image grise de la réalité sociale et étrangère des travailleurs immigrés en Allemagne a été dépeinte. Les clichés et stéréotypes culturels marquaient l'image du film et la femme, symbole de la double victime, était au centre d'une soi-disant « narrative de l'échec ». La libération de la captivité ne devait se faire que par une intégration réussie dans le pays d'accueil. La situation était en revanche très différente en France. Certes, jusqu'au milieu des années 80, il n'y avait guère de films traitant de cette thématique, mais la culture immigrée était une composante importante en France, raison pour laquelle plusieurs films présentant des caractéristiques typiques du genre avaient déjà été réalisés auparavant. Le premier d'entre eux est LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE qui, dès le milieu des années 1980, a posé les bases d'un canon d'images aux motifs caractéristiques, dont les productions ultérieures se sont toujours inspirées. Le film est resté pendant les décennies suivantes un point de référence fixe pour tous les représentants ultérieurs. L'image qui était dépeinte montrait les immigrés maghrébins et leurs enfants dans les banlieues de la métropole française : « Die Verankerung eines Bildes von der *banlieue* und ihren Bewohnern im französischen kulturellen Gedächtnis ist zunächst ein wesentliches Verdienst dieser Filme ».¹⁸¹ Cela a conduit à une (re)production de stéréotypes et de clichés sur la vie des habitants des banlieues, en particulier des jeunes. Les stéréotypes et les clichés sont également une composante essentielle du canon cinématographique dans le film germano-turc. Ici, les films utilisent surtout des clichés culturels exagérés et superficiels qui doivent révéler la différence entre la culture allemande et la culture turque. Cela permet également de reproduire l'image de la dichotomie culturelle inhérente, souvent discutée dans le débat allemand sur l'intégration. La différence de stéréotypes et de clichés peut s'expliquer par la divergence du contexte historique et social de la migration entre l'Allemagne et la France. Alors qu'en

¹⁸⁰ Dans ce contexte, le chapitre „*Beur women in the banlieue*“ (S.86-97) est recommandé, dans: Tarr, *Reframing difference*.

¹⁸¹ Ruhe, *Cinéma beur*, 255.

Allemagne, les travailleurs immigrés étrangers n'ont longtemps pas constitué une partie marquante de la société, les clichés sont souvent de nature culturelle et renforcent l'impression de fossé culturel. En France, en revanche, l'immigration s'est développée historiquement pendant de nombreuses décennies grâce à l'histoire coloniale et a fait partie intégrante de la société bien plus tôt. Ce sont plutôt les conditions sociales des immigrés qui sont mises en avant, ce qui permet de traiter surtout de la vie dans les banlieues, en marge de la société. Ainsi, le *cinéma beur* reproduit plutôt des clichés qui sont de nature sociale, même si les clichés racistes font également partie de l'intrigue. Il est particulièrement frappant de constater qu'en Allemagne, la représentation de la vie dans les banlieues dans des conditions précaires n'existe pas. Il n'y a pas d'équivalent aux banlieues françaises en Allemagne.

Dans la narration, on remarque surtout deux caractéristiques que l'on retrouve dans les deux genres. Tant le *cinéma beur* que le film germano-turc raconte des histoires réalistes et critiques sur le plan social (même si le *cinéma beur* le fait de manière plus dure et plus violente). Les conditions sociales existantes sont exposées et dénoncées. L'influence des normes sociales et des désavantages sociaux a des conséquences psychologiques pour les protagonistes, qui se terminent souvent de manière tragique. Ces caractéristiques narratives sont renforcées par des moyens cinématographiques réalistes ciblés, notamment par un travail particulier sur la caméra et la lumière. Dans les deux genres, on retrouve également la relation ambivalente des personnages. Tirillés par leur identité, ils doivent faire face à de nombreux conflits : la vie entre deux cultures, le conflit avec les générations plus anciennes ou les normes sexuelles et de genre ne leur facilitent pas la tâche.

L'évolution historique des deux genres et la mesure dans laquelle ils changent de forme constituent une grande différence. Alors que le *cinéma beur* développe des modèles caractéristiques clairs et des traits typiques du genre qui restent une référence fixe pendant deux décennies, il en va autrement en Allemagne. La nouvelle image de soi et le « boom » du *cinéma germano-turc* à partir de la fin des années 1990 montrent le dynamisme et le développement rapide de ce jeune genre. Alors qu'à cette époque, en France, les images de la banlieue se renforcent, en Allemagne, de nouveaux espaces urbains sont utilisés pour des histoires aux multiples facettes et à la dimension interculturelle. Des personnages à l'individualité fortement marquée se déplacent avec assurance entre les cultures et laissent derrière eux l'ancienne image de la victime chargée de clichés. Les modèles de traditions culturelles sont ainsi lentement dépassés et le film germano-turc s'ouvre, à partir du tournant du millénaire, à un cinéma sans frontières. Les limites et les normes sexuelles sont remises en question dans la tradition d'un nouveau cinéma queer. Malgré la nette prédominance masculine du genre, on remarque que les histoires diverses et les femmes ont une place plus importante dans le film germano-turc que dans le *cinéma beur*. De même, les frontières culturelles

sont abolies dans le film germano-turc dans le sens d'une « société post-migratoire ». Cela fait avancer la déconstruction des clichés et remet également en question l'existence du genre « germano-turc ». Le *cinéma beur* évolue lui aussi, même s'il est moins rapide qu'en Allemagne, et s'interroge sur son propre genre à l'aide de tendances autoréflexives. Par la suite, il tente de déconstruire des images chargées de clichés (banlieue, jeunes délinquants, etc.) par des narrations et des cadres alternatifs. Les deux genres s'inscrivent dans un certain canon (inter)national et se situent avec leurs œuvres, par une existence transculturelle, d'abord en marge et finalement au centre de la culture. Cela se manifeste notamment par les distinctions et les critiques que reçoivent nombre de ces films. Ils ont réussi à se faire une place au centre de la société et à s'inscrire dans la mémoire culturelle. Le film germano-turc n'est pas le seul à être qualifié de « nouveau film allemand »¹⁸², le *cinéma beur* est également mis en avant en tant que « Nouvelle Nouvelle Vague » :

„Accepter cette génération de cinéastes et d'acteurs comme les membres d'une "Nouvelle Vague", c'est en effet entendre pleinement le sens de leurs films et dépasser toute considération sur la question de l'immigration. C'est les compter, avant tout, comme des créateurs parmi les plus inspirés du cinéma français.”¹⁸³

Ce capital culturel permet d'asseoir la légitimité de ces nouveaux citoyens dans le paysage audiovisuel et, de façon moins prévisible, dans la société française.¹⁸⁴

Les enfants de l'immigration renouvellent en définitive les élites culturelles et à ce titre apportent un point de vue nouveau et une parole métissée. À la lumière des succès grand public de ces dernières décennies, c'est toute l'économie cinématographique qui a, de gré ou de force, fait sa place à une génération de professionnels, d'acteurs et de réalisateurs issus de l'histoire ouvrière et migratoire française.¹⁸⁵

L'acceptation et le succès du *cinéma du métissage* en Allemagne et en France déconstruisent en même temps le genre et offrent aux artistes la possibilité de mettre en avant la confrontation avec l'œuvre d'art plutôt que le contexte biographique des artistes.

Contrairement à l'Allemagne, où de nouvelles formes de société, comme la « société post-migratoire », trouvent un écho dans les débats publics et sont traitées dans les films, ces discussions apparaissent moins dans l'espace public et cinématographique en France. Cela pourrait être dû à la conception républicaine universelle de la nation française, sur laquelle se fonde également la politique d'intégration.

La France se méfie du soutien culturel des identités et défend une conception républicaine de la nation, qui est politique et non culturelle. En Allemagne, la situation est différente. Dans les territoires allemands morcelés jusqu'à la fin du XIXe siècle,

¹⁸² Leweke, „Der neue deutsche Film ist da!“

¹⁸³ Julien Gaertner, „Une nouvelle “Nouvelle Vague” ? : Comment l'immigration maghrébine régénère le cinéma français (1970-2012)“, *Hommes & migrations*, N° 1297 (1. Mai 2012): 8

¹⁸⁴ Sylvie Durmelat et Vinay Swamy, *Les écrans de l'intégration. L'immigration maghrébine dans le cinéma français*, Culture et Société (Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2015), 302,

¹⁸⁵ Naïma Yahy, „Le métissage en salle ou les “Algériens” à l'écran“, *Hommes & migrations*, N° 1295 (1 Janvier 2012): 9

la bourgeoisie intellectuelle veut créer l'unité de la nation en s'appuyant sur la culture et la langue communes, contrairement à la France universaliste dont le concept de culture se rapproche de celui de civilisation. La *Kultur* devient donc particulariste et la culture universaliste.¹⁸⁶ Cette compréhension est fondamentale pour l'approche différente de la politique d'intégration des deux pays et le concept d'interculturalité qui l'accompagne.

L'Allemagne est une nation qui s'est historiquement construite à partir de l'idée de n'être qu'une seule ethnie, c'est pourquoi le « principe d'ascendance » a longtemps été considéré comme un modèle d'intégration.¹⁸⁷ Ce n'est qu'au cours de la seconde moitié du XXe siècle que l'Allemagne a connu un afflux important d'immigrés. Au fil du temps, le concept de « multiculturalisme » s'est développé et fait depuis l'objet de nombreuses discussions en Allemagne. D'autres concepts comme la « société post-migratoire » ou la « transculturalité » sont de plus en plus présents dans le débat actuel.

La France s'est développée différemment au cours de son histoire. La notion d'universalisme remonte à la Révolution française, comme l'explique Christoph Premat dans son article.¹⁸⁸ Selon ce dernier, la France de la Première République est opposée au multiculturalisme depuis la Révolution française et développe l'idée d'universalisme républicain, c'est-à-dire l'égalité de traitement de tous les citoyens, notamment sans distinction d'origine ethnique. Dès lors, la notion de peuple français est issue de la vision jacobine d'un peuple français uni, dont la souveraineté n'est parfaite que si elle est totale et ne souffre aucune exception au sens de Rousseau, pour qui la volonté est générale ou non. La motivation principale des Jacobins était de créer une communauté politique et sociale qui gomme les particularités et les inégalités locales de l'Ancien Régime. Ce modèle jacobin, qui imposait une centralisation administrative et une politique inspirée de Rousseau, visait en pratique à éliminer la diversité ethnique et culturelle dans les provinces et, plus tard, dans les colonies et parmi les immigrés.

Le modèle d'intégration républicaine est basé sur les grandes lignes de la République française :

« Der Begriff der Republik ist allgemein ein Synonym für ein politisches System und dessen Institutionen; für einen historischen Moment (die Französische Revolution von 1798); für ein Ideengebäude (die Philosophie der Aufklärung, der politische Liberalismus, die Menschenrechte, die Laizität (*laïcité*)); für Symbole (die Trikolore, der Nationalfeiertag und somit der Sturz der Bastille, die Marseillaise); und für universelle Werte (*liberté, égalité, fraternité*). »¹⁸⁹

¹⁸⁶ Roth et Wilhelm, „Médias culturels et Interculturalité“.

¹⁸⁷ Couture, „Multiculturalisme“.

¹⁸⁸ Christoph, „Le modèle politique français, la société civile contre le jacobinisme de 1789 à nos jours.“

¹⁸⁹ Morena, „Der französische Republikanismus - RLS Brüssel“.

Le principe de l'universalisme conduit notamment la France à refuser toute politique en faveur des minorités ethniques. L'État ne négocie pas avec des groupes, mais uniquement avec des individus. La reconnaissance par l'État des minorités remettrait en question le fondement du modèle d'intégration républicain, selon lequel tous les individus doivent être traités de la même manière.¹⁹⁰

Contrairement à la France, la République fédérale d'Allemagne n'est devenue un pays d'immigration qu'après la Seconde Guerre mondiale. Ce statut a toutefois été refusé par les gouvernements successifs, ce qui a eu pour conséquence que l'intégration en Allemagne ne s'est pas déroulée selon un modèle clairement structuré. Au contraire, la politique et la société étaient convaincues que les travailleurs invités quitteraient le pays une fois leur travail terminé et que l'intégration des travailleurs invités n'était donc pas pertinente. Alors que la France opère selon le principe territorial, l'Allemagne a longtemps appliqué le principe de l'origine. Au tournant du millénaire, un changement de paradigme s'est opéré à tous les niveaux de la politique d'intégration, lorsque l'Allemagne a reconnu son statut de pays d'immigration et a réformé son droit de la nationalité. Contrairement à la France, les mesures d'intégration allemandes impliquent tous les niveaux de gouvernement et les minorités ethniques. Dans sa politique d'intégration, l'Allemagne mise sur le fédéralisme et le dialogue, ce qui la distingue nettement de l'universalisme français.¹⁹¹

8.6. Conclusion

Ce travail a montré dans quelle mesure le *cinéma du métissage* a contribué, en Allemagne et en France, à donner une voix aux groupes migrants et à la culture du *métissage* dans le discours public. Les analyses de 40 QUADRATMETER DEUTSCHLAND et LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE, complétées par d'autres exemples de films, ont permis de dégager les tendances de l'évolution de ce cinéma. Le *cinéma du métissage* attire l'attention sur les dysfonctionnements sociaux et culturels de manière sociocritique. Il montre à quoi ressemble une vie transculturelle « entre les cultures » et à quel point elle peut être évidente. Elle se caractérise par des conflits culturels, générationnels et sociaux ainsi que par une capacité d'adaptation flexible aux conditions culturelles, linguistiques et sociales. Tant en Allemagne qu'en France, le genre s'est de plus en plus déconstruit lui-même, ce qui montre qu'il fait aujourd'hui partie intégrante du paysage cinématographique et ne représente plus « seulement » un stock marginal. Le succès de ce genre en Allemagne et en France

¹⁹⁰ Ruf, „Integrationspolitik in Deutschland und Frankreich: Unterschiedliche Voraussetzungen, ähnliche Ergebnisse“, 37.

¹⁹¹ Tobias Ruf, „Integrationspolitik in Deutschland und Frankreich: Unterschiedliche Voraussetzungen, ähnliche Ergebnisse“ (Diplomarbeit, Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2012), Abschn. 99–102, <https://www.dfi.de/pdf-Dateien/abschlussarbeiten/DA-Ruf.pdf>.

reflète l'importance du thème de la migration et montre à quel point une société marquée par la migration est essentielle pour la vie actuelle et future. Des tendances ont été mises en évidence en Allemagne et en France, qui reflètent les réalités de la culture du *métissage* et représentent également des évolutions historiques. En France, la transculturalité se caractérise par les « espaces de *métissage* » spécifiques, notamment la banlieue, dans lesquels se déroule une confrontation permanente avec la République française. En Allemagne, la transculturalité est négociée de manière plus diversifiée, plus urbaine et plus ouverte. Le *cinéma du métissage* montre également la différence entre l'histoire de l'immigration en Allemagne et en France. La France, en tant que pays d'immigration historique avec des valeurs républicaines solides qui se retrouvent dans le concept d'intégration, conçoit la culture et la nation différemment de l'Allemagne, qui ne devient un pays d'immigration qu'à la fin du XXe siècle et qui ne défend pas une approche universelle mais particulariste. Ces différences d'approche expliquent également les différences entre le *cinéma du métissage* en France et en Allemagne. On peut résumer cette différence de la manière suivante : le *cinéma du métissage* en Allemagne est plus dynamique dans son développement, plus variable, plus diversifié et plus interactif dans sa forme qu'en France. Les paradigmes séculaires de l'universalisme français se reflètent donc également dans le *cinéma du métissage* français. Néanmoins, on peut reconnaître dans le *cinéma beur* une approche qui s'oppose à ces principes, comme le constate également Carrie Tarr :

„*Beur* filmmaking, then, can be seen as by, for and about the French, understood as a plural, multi-ethnic society; and, paradoxically, filmmakers of Maghrebi descent can themselves be seen as positive models of integration in France, entering but also reframing the symbolic spaces of French culture.”¹⁹²

L'approche consistant à considérer l'analyse d'un film comme une analyse de la société permet de conclure que les différences et les points communs du *cinéma du métissage* en Allemagne et en France qui ont été mis en évidence représentent également les différences et les points communs de la culture du *métissage* respective. Ce point doit cependant être considéré de manière critique en raison des menaces et des exclusions réelles de ce groupe de population, et ne peut donc pas être clarifié dans le cadre de ce travail. En effet, le récit de progrès si souvent évoqué dans le discours sur les étrangers se retrouve également dans le *cinéma du métissage*, lorsqu'il est question d'une « arrivée au milieu de la société ». ¹⁹³ D'un point de vue narratif, le *cinéma beur* et le film germano-turc représentent certes un cinéma arrivé, un cinéma transnational, un cinéma post-migratoire, mais ils servent un récit dans lequel, selon Nanna Heidenreich, les « autres » - les musulmans, les Turcs, les étrangers - incarnent la

¹⁹² Tarr, *Reframing difference*, 213.

¹⁹³ Comme le montrent de nombreuses critiques et travaux scientifiques mentionnés sur les deux genres

régression, les rapports archaïques entre les sexes, les déficits de modernité, de formation et de développement.¹⁹⁴

L'acceptation accrue du *cinéma du métissage* et ses succès internationaux reflètent certainement un changement social réel et une meilleure acceptation des groupes de migrants. Cependant, ce récit continue à utiliser une politique de dédramatisation du racisme en lien avec la violence raciste massive, qui nie les milliers de morts aux frontières extérieures de l'Europe, l'augmentation de la violence de droite, la montée des courants d'extrême droite et l'implication de la police, des services secrets et de la politique comme dans les meurtres du NSU (Nationalsozialistischer Untergrund).¹⁹⁵

¹⁹⁴ Heidenreich, *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*, 296.

¹⁹⁵ un groupe terroriste néonazi en Allemagne, qui a assassiné des personnes issues de l'immigration entre 2000 et 2007 pour des motifs racistes et xénophobes.

Filmographie

- Adamidis, S., & Poyraz, S. (Regisseure). (1980). *Gölge—Zukunft der Liebe*. Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB), Sender Freies Berlin (SFB).
- Akin, F. (Regisseur). (1998). *Kurz und schmerzlos* [Krimi, Drama, Thriller]. Wüste Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- Akin, F. (Regisseur). (2004). *Gegen die Wand* [Drama, Liebesfilm]. ARTE, Bavaria Film International, Corazón International.
- Akin, F. (Regisseur). (2007). *Auf der anderen Seite* [Drama]. Anka Film, BKM, kulturelle Filmförderung des Bundes, Dorje Film.
- Akin, F. (Regisseur). (2017). *Aus dem Nichts* [Krimi, Drama, Thriller]. Warner Bros., Bombero International, Warner Bros. Film Productions Germany.
- Alakus, B. (Regisseur). (2002). *Anam* [Drama]. ARTE, Wüste Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- Arslan, T. (Regisseur). (1997). *Geschwister—Kardesler* [Drama]. Trans-Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- Arslan, T. (Regisseur). (1999). *Dealer* [Krimi, Drama]. Trans-Film, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- Arslan, T. (Regisseur). (2001). *Der schöne Tag* [Drama]. Filmboard Berlin-Brandenburg (FBB), Pickpocket Productions, Zero Film GmbH.
- Ataman, K. (Regisseur). (1999). *Lola + Bilidikid* [Drama, Liebesfilm]. Boje Buck Produktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), Witch.
- Baser, T. (Regisseur). (1986). *40 Quadratmeter Deutschland* [Drama]. Studio Hamburg Filmproduktion, Tevfik Başer Filmproduktion.
- Baser, T. (Regisseur). (1989). *Abschied vom falschen Paradies* [Drama]. Ottokar Runze Filmproduktion, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- Baser, T. (Regisseur). (1993). *Zwischen Gott und Erde* [Dokumentarfilm]. Tevfik Başer Filmproduktion.
- Bensalah, D. (Regisseur). (1999). *Le ciel, les oiseaux,... Et ta mère!* [Komödie]. Canal+, Extravaganza Films, France 2 Cinéma.
- Bensalah, D. (Regisseur). (2002). *Le raid* [Action, Abenteuer, Komödie]. Gaumont, Miroir Magique!, Josy Films.
- Benyamina, H. (Regisseur). (2016). *Divines* [Krimi, Drama]. Easy Tiger, France 2 Cinéma, France Télévisions.

- Bohm, H. (Regisseur). (1988). *Yasemin* [Drama, Liebesfilm]. Hamburger Kino-Kompanie, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- Bouchareb, R. (Regisseur). (1991). *Cheb* [Drama]. 3B Productions, Artédis, C.R.R.A.V.
- Cabrera, D. (Regisseur). (1997). *L'autre côté de la mer* [Drama]. Bloody Mary Productions, France 2 Cinéma.
- Charef, M. (Regisseur). (1985). *Le thé au harem d'Archimède* [Drama]. Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), K.G., M&R Film.
- Chibane, M. (Regisseur). (1994). *Hexagone*.
- Derin, S. (Regisseur). (2002). *Zwischen den Sternen* [Drama]. Mediopolis Film- und Fernsehproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- Dörrie, D. (Regisseur). (1992). *Happy Birthday, Türke!* [Krimi, Thriller]. Cobra Film GmbH, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- Dridi, K. (Regisseur). (1997). *Bye-Bye* [Drama]. ADR Productions, La Compagnie Méditerranéenne du Cinéma (CMC), La Sept Cinéma.
- Fassbinder, R. W. (Regisseur). (1974). *Angst essen Seele auf* [Drama, Liebesfilm]. Tango Film, Filmverlag der Autoren.
- Faucon, P. (Regisseur). (2001). *Samia* [Drama]. Arte France Cinéma, Canal+, Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).
- Genestal, F. (Regisseur). (2000). *La squala* [Drama]. Cine Nomine, M6 Films.
- Ghorab-Volta, Z. (Regisseur). (2002). *Jeunesse dorée* [Drama]. Agat Films & Cie, Arte France Cinéma, Ex Nihilo.
- Kassovitz, M. (Regisseur). (1995). *La haine* [Krimi, Drama]. Les Productions Lazennec, Le Studio Canal+, La Sept Cinéma.
- Kechiche, A. (Regisseur). (2005). *L'esquive* [Komödie, Drama, Liebesfilm]. Lola Films, Noé Productions, CinéCinéma.
- Kechiche, A. (Regisseur). (2008). *La graine et le mulet* [Drama]. Pathé Renn Productions, Hirsch, France 2 Cinéma.
- Kutlucan, H. (Regisseur). (1998). *Ich Chef, Du Turnschub* [Komödie, Drama]. Malita Film.
- Ly, L. (Regisseur). (2020). *Les misérables* [Krimi, Drama, Thriller]. Srab Films, Rectangle Productions, Lyly Films.

- Polat, A. (Regisseur). (2000). *Auslandstournee* [Drama]. Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).
- Polat, A. (Regisseur). (2004). *En garde* [Drama]. X-Filme Creative Pool, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), intervista digital media.
- Sanders-Brahms, H. (Regisseur). (1976). *Shirins Hochzeit* [Drama]. Westdeutscher Rundfunk (WDR).
- Shariat, F. (Regisseur). (2020). *Futur Drei* [Drama, Liebesfilm]. Jünglinge Film, Jost Hering Filmproduktion, Iconoclast Germany.
- Truffaut, F. (Regisseur). (1959). *Les quatre cents coups* [Krimi, Drama]. Les Films du Carrosse, Sédif Productions.
- Wacker, T. (Regisseur). (2004). *Süperseks* [Komödie, Liebesfilm, Krimi]. Magnolia Filmproduktion, Valerian Film, Studio Babelsberg Motion Pictures.
- Yavuz, Y. (Regisseur). (2000). *Aprilkinder* [Drama]. Zero Film GmbH, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF).

Literaturverzeichnis - Bibliographie

Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. C.H. Beck Kulturwissenschaft. München: C.H. Beck, 1992.

Ateş, Seyran. *Der Multikulti-Irrtum: wie wir in Deutschland besser zusammenleben können*. Berlin: Ullstein, 2007.

Atlantico. „Insee : la France recueille désormais des données de type ethnique“. Atlantico, 28. Dezember 2017. <https://atlantico.fr/article/decryptage/-revolution-silencieuse-a-l-insee--la-france-recueille-desormais-des-donnees-de-type-ethnique-et-voila-ce-qu-elles-nous-apprennent-sur-l-immigration>.

Berlinghoff, Marcel. „Geschichte der Migration in Deutschland“. bpb.de. Zugegriffen 27. Mai 2022. <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/dossier-migration/252241/geschichte-der-migration-in-deutschland/>.

Statistisches Bundesamt. „Bevölkerung mit Migrationshintergrund 2019 um 2,1 % gewachsen: schwächster Anstieg seit 2011“. Zugegriffen 27. Mai 2022. https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2020/07/PD20_279_12511.html.

Bhaba, Homi. „The Third Space“. In *Identity: Community, Culture, Difference*, herausgegeben von Jonathan Rutherford, 207–21. London: Lawrence & Wishart, 1990.

Bildung, Bundeszentrale für politische. „Die Herkunft spielt keine Rolle - ‚Postmigrantisches‘ Theater im Ballhaus Naunynstraße“. bpb.de, 10. März 2011. <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/60135/die-herkunft-spielt-keine-rolle-postmigrantisches-theater-im-ballhaus-naunynstrasse/>.

„Terrorismus und innere Sicherheit“. bpb.de. Zugegriffen 27. Juli 2022. <https://www.bpb.de/themen/europa/frankreich/506104/terrorismus-und-innere-sicherheit/>.

Bouquet, Stéphane. „Marseille: les lois de l'attraction“. *Cahiers du cinéma*, Nr. 495 (1995): 34–41.

bpb, Bundeszentrale für politische. „Problemgebiet Banlieue: Konflikte und Ausgrenzung in den französischen Vorstädten“. bpb.de. Zugegriffen 25. Juli 2022. <https://www.bpb.de/themen/europa/frankreich/152511/problemgebiet-banlieue-konflikte-und-ausgrenzung-in-den-franzoesischen-vorstaedten/>.

bpb, Bundeszentrale für politische Bildung. „Das Ideal einer neutralen Öffentlichkeit: Die Trennung zwischen Staat und Religion in Frankreich“. bpb.de. Zugegriffen 27. Juli 2022. <https://www.bpb.de/themen/europa/frankreich/152521/das-ideal-einer-neutralen-oeffentlichkeit-die-trennung-zwischen-staat-und-religion-in-frankreich/>.

Braun, Stefan. „Deutschland steht unter erheblicher Spannung“. *Süddeutsche.de*, 24. Januar 2018. <https://www.sueddeutsche.de/politik/integration-deutschland-steht-unter-erheblicher-spannung-1.3837398>.

Burns, Rob. „Images of Alterity: Second-Generation Turks in the Federal Republic“. *The Modern Language Review* 94, Nr. 3 (Juli 1999): 744. <https://doi.org/10.2307/3736999>.

Chiellino, Carmine, Hrsg. *Interkulturelle Literatur in Deutschland: ein Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2000.

Christoph, Premat. „Le modèle politique français, la société civile contre le jacobinisme de 1789 à nos jours.“ *Revue Sens public*, 2005. <http://www.sens-public.org/articles/112/>.

Couture, Jean-Simon. „Multiculturalisme“. *Anthropen*, 2017. <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.047>.

Der deutsch-türkische Film: neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Edition Kulturwissenschaft, Band 239. Bielefeld: Transcript, 2020.

Durmelat, Sylvie, und Vinay Swamy. *Les écrans de l'intégration. L'immigration maghrébine dans le cinéma français*. Culture et Société. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2015. <https://www.cairn.info/les-ecrans-de-l-integration-9782842924539.htm>.

Dyer, Richard, und Ginette Vincendeau, Hrsg. *Popular European cinema*. London; New York: Routledge, 1992.

„Ein Magazin von und über Türken In Deutschland“. *ZEIT-Magazin*, Nr. 51 (1997): 48.

Engler, Marcus. „Historische Entwicklung der Einwanderung und Einwanderungspolitik in Frankreich“. bpb.de. Zugegriffen 27. Mai 2022. <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/laenderprofile/246828/historische-entwicklung-der-einwanderung-und-einwanderungspolitik-in-frankreich/>.

Fanizadeh, Andreas. „Wir inszenieren kein Getto-Theater“. *Die Tageszeitung: taz*, 18. April 2009, Abschn. taz.

Foucault, Michel. „«Des espaces autres»“. *Empan* 54, Nr. 2 (2004): 12. <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>.

Gaertner, Julien. „Une nouvelle “Nouvelle Vague”?: Comment l’immigration maghrébine régénère le cinéma français (1970-2012)“. *Hommes & migrations*, Nr. 1297 (1. Mai 2012): 6-19. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.1539>.

Glasl, Sofia. „Bye, bye, Betroffenheit“. *Süddeutsche.de*. Zugegriffen 22. August 2022. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/berlinale-entdeckung-aus-deutschland-bye-bye-betroffenheit-1.4823643>.

„Glossar – Glossar | Neue Deutsche Medienmacher“. Zugegriffen 2. Juni 2022. <https://glossar.neuemedienmacher.de/glossar/filter:a/>.

Göktürk, Deniz. „Migration und Kino — Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“ In *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, herausgegeben von Carmine Chiellino, 329-47. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05264-3_23.

Heidenreich, Nanna. *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Post-koloniale Medienwissenschaft, Band 4. Bielefeld: Transcript, 2015.

Heinze, Carsten, Stephan Moebius, und Dieter Reicher. *Perspektiven der Filmsoziologie*. Konstanz: UVK Verl.-Ges., 2012.

Hickethier, Knut. „Zur Analyse des Visuellen“. In *Film- und Fernsehanalyse*, von Knut Hickethier, 37-87. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00222-8_4.

Jonas, A. „Deutsch-Französischer Motor“. *bpb.de*. Zugegriffen 25. August 2022. <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/das-europalexikon/176782/deutsch-franzoesischer-motor/>.

Jousse, Thierry. „Le banlieue-film existe-t-il?“ *Cahiers du cinéma*, Nr. 492 (1995): 37-39.

„Kanak Attak“. Zugegriffen 20. August 2022. https://www.kanak-attak.de/ka/about/manif_deu.html.

Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films: die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Herausgegeben von Karsten Witte. 1. Aufl. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 546. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Lachmann, Renate. *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Lauer, Gerhard, und Christine Ruhrberg, Hrsg. *Lexikon Literaturwissenschaft: hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: P. Reclam jun, 2011.

Leweke, Anke. „Der neue deutsche Film ist da!“ *TIP-Magazin*, Nr. 22 (1998).

Lotman, Jurij Michajlovič. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. 1. U.S. paperback print. Bloomington: Indiana Univ. Press, 2000.

Mai, Manfred, und Rainer Winter, Hrsg. *Das Kino der Gesellschaft, die Gesellschaft des Kinos: interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: H. von Halem, 2006.

Mennel, Barbara. „Globales Migrationskino, der Ghetto-Flâneur und Thomas

Arslans »Geschwister«. In *Studien Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, herausgegeben von Lydia Potts und Jan Kühnemund, 1. Aufl., 3:53–62. Bielefeld, Germany: transcript Verlag, 2008. <https://doi.org/10.14361/9783839409923-003>.

„MÉTIS: Etymologie de MÉTIS“. Zugegriffen 24. August 2022. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/m%C3%A9tis>.

„Migration nach Europa | Aktuelles | Europäisches Parlament“, 14. Juli 2017. <https://www.europarl.europa.eu/news/de/headlines/society/20170629STO78632/migration-nach-europa>.

Mioč, Petra. *Das junge französische Kino: zwischen Traum und Alltag*. Filmstudien 14. St. Augustin: Gardez!-Verl, 2000.

Morena, Edouard. „Der französische Republikanismus - RLS Brüssel“, 24. Oktober 2019. <https://www.rosalux.eu/de/article/1509.der-franzoesische-republikanismus.html>.

Nies, Martin, Hrsg. *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film - 1945 bis zur Gegenwart*. Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, Bd. 4. Marburg: Schüren, 2012.

Oltmer, Jochen, und Vera Hanewinkel. „Geschichte der Migration nach und aus Deutschland“. bpb.de. Zugegriffen 2. Juni 2022. <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/laenderprofile/deutschland/341068/geschichte-der-migration-nach-und-aus-deutschland/>.

Pflaum, Hans Günther, und Hans Helmut Prinzler. *Film in der Bundesrepublik Deutschland*. München: C. Hanser, 1979.

Rancière, Jacques. *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Übersetzt von Maria Muhle. 2., Durchgesehene Auflage. Reihe PoLYpeN. Berlin: b-books, 2008.

Roth, Catherine, und Carsten Wilhelm. „Médias culturels et Interculturalité: regards croisés France-Allemagne“. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, Nr. 9 (1. September 2016). <https://doi.org/10.4000/rfsic.2451>.

Ruf, Tobias. „Integrationspolitik in Deutschland und Frankreich: Unterschiedliche Voraussetzungen, ähnliche Ergebnisse“. Diplomarbeit, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2012. <https://www.dfi.de/pdf-Dateien/abschlussarbeiten/DA-Ruf.pdf>.

Ruhe, Cornelia. *Cinéma beur: Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2006.

Ruhe, Ernstpeter, Hrsg. *Die Kinder der Immigration =: Les enfants de l'immigration*. Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb, Bd. 4. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

Schäffler, Diana. *„Deutscher Film mit türkischer Seele“: Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart*. Saarbrücken: AV Akad.-Verl, 2012.

Schatz, Thomas. „9. The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study“. In *Film Genre Reader IV*, herausgegeben von Barry Keith Grant, 110–20. University of Texas Press, 2012. <https://doi.org/10.7560/742055-012>.

Schellenberg, Britta. „Rechtspopulismus im europäischen Vergleich – Kernelemente und Unterschiede“. bpb.de. Zugegriffen 2. Juni 2022. <https://www.bpb.de/themen/parteien/rechtspopulismus/240093/rechtspopulismus-im-europaeischen-vergleich-kernelemente-und-unterschiede/>.

Schenk, Ralf, Erika Richter, Claus Löser, und Egon Günther. *apropos Film 2004: das 5. Jahrbuch der DEFA-Stiftung*. Berlin: Bertz und Fischer DEFA-Stiftung, 2004.

Schindler, Muriel. „Deutsch-türkisches Kino“: eine Kategorie wird gemacht. Marburger Schriften zur Medienforschung 88. Marburg: Schüren, 2021.

Schroer, Markus, Hrsg. *Gesellschaft im Film*. Köln: Herbert von Halem Verlagsgesellschaft, 2017.

Seeßlen, Georg. „Das Kino der doppelten Kulturen. Le cinéma du métissage. The cinema of inbetween. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain“. *epd Film*, Nr. 12 (2000): 22–29.

„Genre - mehr als ein Begriff. Die Übermittlung von Botschaften in ästhetischen Strukturen“. *Medien & Erziehung*, Nr. 4 (1987): 209–18.

„Im Niemandsland der Kulturen - Vertraute Fremde“. *Der Freitag*, 17. Mai 2002. <https://www.freitag.de/autoren/georg-seesslen/vertraute-fremde>.

„Sowohl als auch: Das ‚deutsch-türkische‘ Kino heute | filmportal.de“. Zugegriffen 20. August 2022. <https://www.filmportal.de/thema/sowohl-als-auch-das-deutsch-tuerkische-kino-heute>.

Tarr, Carrie. *Reframing difference*. Manchester University Press, 2019. <https://doi.org/10.7765/9781526141750>.

Treiblmayr, Christopher. „»Ein Mann ist ein Mann, und ein Loch ist ein Loch«: Männlichkeit, Homosexualität und Migration in Kutlu□ Atamans »Lola und Bilidikid« (Deutschland 1998)“. In *Identitäten in Bewegung*, herausgegeben von Bettina Dennerlein und Elke Frietsch, 191–226. transcript Verlag, 2011. <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839414729.191>.

Truffaut, Francois. „Movies: A kind word for critics“. *The Harpers Monthly*, 1977, 95–101.

La Croix. „Un quart des Français issus de l’immigration?“, 30. Juli 2013. <https://www.la-croix.com/Actualite/France/Un-quart-des-Francais-issus-de-l-immigration-2013-07-30-992479>.

Yahi, Naïma. „Le métissage en salle ou les “Algériens” à l’écran“. *Hommes & migrations*, Nr. 1295 (1. Januar 2012): 130–42. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.1079>.

Yūsufī, Ḥamīd Rizā. *Interkulturalität und Geschichte: Perspektiven für eine globale Philosophie*. 1. Auflage. Reinbek: Lau Verlag, 2010.