Lars Koch

‚Eyy Du kommst hir net rein‘ – Repräsentation, Reflexion und Aneignung von Invektivität im deutsch-türkischen Kino

Trump, Le Pen, Pegida – es drängt sich der Eindruck auf, dass Formen symbolischer Herabwürdigung in der politischen Auseinandersetzung gegenwärtig Konjunktur haben. Das Invektive¹ – verstanden als verbale oder nonverbale Kommunikation, die das Potenzial besitzt, den sozialen Status der adressierten Personen zu verändern, sie also zu diskriminieren oder aus politischen Diskursen auszuschließen – ist zu einer wichtigen Ressource im öffentlichen Kampf um Deutungshegemonie geworden. Vor dem Hintergrund dieser Beobachtung scheint es zunächst intuitiv richtig, invektive Sprechakte als Ausfall oder Regression eines durch die Maßstäbe kommunikativer Vernunft regulierten Diskursgeschehens zu fassen und als destruktiv zu markieren. Dass eine generelle Pathologisierung des Invektiven allerdings eine unzulässige Komplexitätsreduktion des Phänomenbestands invektiv-gesättigter Konflikte darstellt, soll im Folgenden anhand einer exemplarischen Lektüre popkultureller Verhandlungen von Identität in der deutschen Einwanderungsgesellschaft der 1990er Jahre gezeigt werden.

Zuzugestehen ist, dass das Invektive ein wesentlicher Motor der Herausbildung von gesellschaftlichen Selbst- und Fremdbildern ist. Ob invektive Kommunikation aber immer zu einer Eskalationsspirale führt, die in eine unversöhnliche Feindsetzung münden muss, bleibt zu diskutieren. Die Bewertung verschiedener Realisierungsformen von Invektivität kann nur situativ, durch eine multiperspektivische Konstellationsanalyse erfolgen. Sie muss sowohl den diskursiven Ermöglichungszusammenhang invektiver Kommunikation in seinen soziokulturellen Bedingtheiten wie auch die jeweils ganz unterschiedlichen medialen und ästhetischen Ausprägungen und nicht zuletzt die durch entsprechende Anschlusskommunikationen produzierten Effekte im politischen Raum untersuchen. Wenn im Folgenden die Kinofilme „Geschwister – Kardeşler“ (BRD 1997) und „Gegen die

1 Der neue Dresdner SFB 1285 „Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung“ geht davon aus, dass Phänomene der Schmähung und Herabwürdigung, der Beschämung und Bloßstellung sich epochen- und kulturübergreifend als Fundamentaloperationen gesellschaftlicher Kommunikation verstehen lassen. Als Störungs-, Stabilisierungs- und Dynamisierungsmomente sozialer Ordnungen haben sie das Potential, Gemeinschaften zu bilden und Gesellschaften zu prägen; dabei wirken sie zugleich destruktiv wie produktiv. Der Forschungsverbund fasst solche Phänomene unter dem Terminus *Invektivität*. Vgl. hierzu Konzeptgruppe „Invektivität“ 2017.

Wand“ (BRD 2004) im Hinblick auf unterschiedliche Auseinandersetzungen mit invektiven Adressierungen migrantischer Lebensweisen in Deutschland genauer analysiert werden sollen, ist hierzu zunächst eine historische Einordnung des Beispielmaterials erforderlich. Bevor aber die jeweiligen (post-)migrantischen Aneignungs- oder Reartikulationsweisen invektiver Adressierung in ihrer historischen Genealogie skizziert werden, sind zudem noch einige methodische Hinweise zur Funktion des Invektiven in (post-)migrantischen Identitätskonflikten und deren populärkultureller Zirkulation notwendig.

1 Populärkultur als Stabilisator und Störung stereotypisierter Weltbilder

Symbolische Formen der Abwertung sind ein probates Mittel der Ausbildung und Stabilisierung von Gruppenidentitäten. Invektive Sprechakte dienen dazu, dichotomische In-Group/Out-Group-Unterscheidungen situativ zu erzeugen und asymmetrische Machtverhältnisse zu aktualisieren.² Sedimentieren sich solche herabsetzenden Sprechakte und die dort (re-)produzierten Semantiken zu seriell abrufbaren Sprachgebrauchsmustern, dann lagern sich an sie umfänglichere Skripte sozialen Verhaltens mit entsprechend stereotypen Verortungs- und Erwartungsstrukturen an. Das Invektive wird so gerade in Migrationsgesellschaften, die von massiven identitätspolitischen Aushandlungskonflikten charakterisiert sind, zum symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium von Diskriminierung und Marginalisierung (vgl. aktuell Kimmich/Schahadat 2016). Mit Blick auf das Leitbild einer diskriminierungsarmen Gesellschaft muss es daher darum gehen, solche invektiven Sprachgebrauchsmuster in resonanzstarken Kommunikationsformaten zu problematisieren und in ihren Potenzialen, Ungleichheit symbolisch zu reproduzieren oder gar zu forcieren, beobachtbar zu machen. Der Verweis auf Resonanzstärke macht insbesondere die populäre Kultur zu einem wichtigen Aushandlungsort von Identität und Normalitätsvorstellungen. Die populäre Kultur – literarische Texte, vor allem aber auch Kinofilme, TV-Serien, Musik und die sich hier anschließenden sozialen Praktiken – fungiert als zentrales Medium von gesellschaftlicher Inklusion³, insofern sie wesentlich zur Popularisierung von Identitäts- und Alteritätsvorstellungen beiträgt. Sie lädt zur Identifikation

2 Vgl. zu den sozialen Effekten invektiver Sprechakte Hermann 2015; Graumann/Wintermantel 2007.

3 Der Terminus *Inklusion* verweist hier nicht auf ein integrationspolitisches Leitkonzept, sondern beschreibt die spezifische Leistung populärer Kultur in funktional differenzierten Gesellschaften, insofern hier gesellschaftliche Selbstbeschreibungen produziert und semantische Kohäsion erzeugt wird. Vgl. hierzu Stäheli 2004.

mit unterschiedlichen sozialen Rollen ein und wirkt als narrativer Operator naturalisierend oder unterbrechend auf invektive Ausgrenzungs- und Abwertungsprozesse ein. Die hier präsentierten populären Narrationen über das Eigene und das Fremde prägen kollektive Vorstellungshaushalte. Da sie als Interdiskurs viele kommunikative Anschlüsse auf mittlerem Komplexitätsniveau eröffnen (vgl. präzische Ernst/Mein 2016) und zudem das in ihnen vollzogene kulturelle *Worldmaking* (vgl. Nünning/Nünning 2010) nicht nur diskursive, sondern auch affektive Verdichtungen produziert, orchestrieren solche Narrationen kollektive Gefühlslagen und formatieren oder destabilisieren herrschende emotionale Regimes (vgl. Reddy 2001).

Die Einsicht, dass invektive Stereotype (vgl. Petersen/Six 2008) gerade dann besonders effektiv an der Naturalisierung von leitkulturellen Vorstellungen des Eigenen mitarbeiten, wenn ihr kommunikativer Gebrauch als symbolische Ressource eines *Otherings* gar nicht mehr auffällt, ist ein wichtiger Schritt zu ihrer diskursiven Entkräftung, die Störung ihrer selbstverständlichen Evidenz.⁴ Eine solche Problematisierung kann aus zwei Richtungen erfolgen. In der bundesrepublikanischen Einwanderungs- und Integrationsgeschichte seit den späten 1960er Jahren kann man beobachten, dass diese beiden Richtungen, die man in einer ersten Annäherung als *Top-Down*- bzw. *Bottom-Up*-Variante der Stereotypenkritik bezeichnen kann, in unterschiedlichen historischen Phasen aufgetreten sind: Während bis etwa Mitte der 1970er Jahre nahezu überhaupt keine breitere populärkulturelle Auseinandersetzung über die symbolischen Grundlagen von Diskriminierung und xenophober Ausgrenzung stattgefunden hat, ändert sich dies – angestoßen von Rainer Werner Fassbinders Kinofilm „Angst essen Seele auf“ (BRD 1974) – nur langsam (vgl. Rings 2017), bis es in den 1980er Jahren zu einer ersten populärkulturellen Welle der Reflexion der Lebensverhältnisse der damals noch als *Gastarbeiter_innen* bezeichneten Arbeitsmigrant_innen aus Südeuropa und der Türkei kommt.

2 Im Zeitraffer: Eine kurze Geschichte des Deutsch-Türkischen Films

Für den sozial engagierten Film der alten Bundesrepublik und der ersten Jahre nach der Wende waren in der Regel Verlust- und Mangel-Diagnosen bestimmend, die eine klare Hierarchie zwischen moderner deutscher Umgebungsgesellschaft und traditionsverhafteter migrantischer Lebenswelt diagnostizierten. Erzählt wurde von in Deutschland lebenden Migrant_innen meist türkischen Hintergrunds, die mit dem Verlassen der Heimat ihre kulturellen Wurzeln verloren hatten und in Deutschland nicht

4 Zum Prinzip Störung als Strategie politisch-subversiver Kunst vgl. Koch/Nanz 2014.

wirklich heimisch werden konnten. Im deutsch-türkischen Film der 1980er Jahre herrschte die Tendenz vor, die Migrationsthematik in einem narrativen Setting zu bearbeiten, das in einer Mischung aus engagierter Anklage und Paternalismus die schwierige soziale Lage weiblicher Migrantinnen als Isolations- und Ausgrenzungsgeschehen beschrieb. Exemplarisch für diese erste Bearbeitung der Migrationsthematik ist Tevfik Başers Film „40 Quadratmeter Deutschland“ (1985), der von einer jungen Türkin in Hamburg erzählt, die von ihrem kulturell entfremdeten Mann aus Angst vor dem verderblichen Einfluss der deutschen Gesellschaft in der gemeinsamen Wohnung eingesperrt wird. Für die Frau wird das Leben zum Alptraum; erst als ihr Mann unerwartet an einem Schlaganfall stirbt, tritt sie unsicher in die fremde Welt hinaus. Başer ließ seinen preisgekrönten Film ausschließlich in einer tristen Hinterhofwohnung spielen und führte in hermetischer Stilisierung vor, was vielen Politiker_innen aus dem konservativen Lager heute noch bzw. wieder allzu leicht als allgemeine Diagnose über die Lippen geht: das Scheitern der deutschen Einwanderungspolitik (vgl. Ezli 2010, 211ff.).

Die erste Phase des deutsch-türkischen Films folgt einem *Top-Down*-Modell, insofern hier, meist finanziert von den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten, deutsche Kulturschaffende über migrantisches Leben erzählen. Die Intention, Formen von Ausgrenzung und Marginalisierung in kritischer Weise in den öffentlichen Diskurs einzuspeisen, übersieht gleichwohl, dass sie selbst eine hegemoniale „Aufteilung des Sinnlichen“ (Rancière 2006) reproduziert, in der zwar über Formen von Diskriminierung gesprochen werden kann, in der aber die Betroffenen selbst nicht zu Wort kommen. In Filmen wie z.B. „Shirins Hochzeit“ (BRD 1976) oder „Yasemin“ (BRD 1988) erscheinen Migrant_innen als Opfer einer kulturbedingten Selbstausgrenzung aus der deutschen Mehrheitsgesellschaft, die ihre Gründe in der mangelnden Anerkennung kultureller Vielfaltigkeit und einer hieraus resultierenden wechselseitigen Xenophobie hat. Der sich in dieser hegemonialen Deutung dokumentierende Multikulturalismus⁵ zeichnet sich trotz aller Toleranzemphase hintergründig durch einen invektiven Paternalismus aus, der – auf einem impliziten Essentialismus fußend – in der medialen Reproduktion einer „sprachlosen Präsenz“ (Bhabha 1997, 187) das Anderssein der Migrant_innen festschreibt.⁶ In medialen Repräsentationsformen des Migrantenschicksals – Feridun Zaimoglu benennt in diesem Zusammenhang die diskursive Praxis des Multikulturalismus spöttelnd als eine „Art Insektenforschung“ (Zaimoglu 2003, 14) – ist in etwa bis Mitte der 1990er Jahre immer klar, wer Subjektstatus und die damit ver-

5 Multikulturalismus hier verstanden als Multiplikation homogener Gemeinschaften. Vgl. hierzu die kritische Diskussion bei Reckwitz 2001.

6 Zur konstruktiven Charakter ethnischer Zuschreibungen vgl. Lutz 1995.

bundenen Sprechlizenzen für sich beanspruchen kann und wer bloßes Objekt von Integrationsbemühungen ist. Das Ziel solcherart fürsorglicher Bevormundung, so abermals Zaimoglu, sei die „friedliche Koexistenz der Speisekarten“ (2003, 14) gewesen, in der sich weniger wirkliches Interesse der Umgebungsgesellschaft an den Problemen der Minderheiten artikuliert habe, als vielmehr eine selbstbezügliche Vergewisserung über die Richtigkeit und Fortschrittlichkeit der eigenen – deutschen – Lebensweise (vgl. Reineck 1996, 9-19).

Neben dieses, um das Paradigma des weiblichen Opfers zentrierte filmische Narrativ, das von der kaum vermittelbaren Differenz zwischen deutscher und südosteuropäischer bzw. türkischer Kultur ausgeht⁷, trat in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre sukzessive eine neue Thematisierungsweise. Sie unternahm die Bearbeitung der Identitätskonflikte aus der Innenperspektive der migrantischen Lebenswirklichkeit heraus und ließ das bis dato vorherrschende essentialistische Kulturverständnis sukzessive porös werden. Auslöser waren generationelle Verschiebungen, besonders aber auch die Gewaltexzesse nach der deutschen Wiedervereinigung. Die schrecklichen Brandanschläge von Mölln und Solingen auf türkische Familien, die schon lange in Deutschland lebten, hatten in aller Drastik vor Augen geführt, dass die von der deutschen Mehrheitsgesellschaft seit Jahren propagierte Assimilationsforderung keine Strategie beinhaltete, die ein gutes Leben in Deutschland für die minoritären Gruppen gewährleisten konnte. Für die Frage nach der diskursiven Funktion und Funktionalisierbarkeit des Invektiven ist in diesem Kontext die Beobachtung interessant, dass mit der Zurückweisung der bislang die Populärkultur beherrschenden Formen der Viktimisierung der Minderheiten eine Aneignung jener invektiver Kommunikationsformen einhergeht, mit denen (Post-)Migrant_innen vor allem im rechtsextremen Sprachgebrauch, aber eben auch in Alltagssituationen auf dem Schulhof und der Straße fortwährend konfrontiert werden. In Thomas Arslans „Geschwister“ wie in Fatih Akins „Gegen die Wand“ sind es nunmehr die (post-)migrantischen Protagonist_innen der zweiten und dritten Einwanderungsgeneration selbst, die Formen symbolischer Herabsetzung nutzen, um diese in der programmatischen Überaffirmation zumindest zu entkräften oder sie gar im „Konflikt über das Dasein einer gemeinsamen Bühne“ (Rancière 2002, 38) zu Medien einer emanzipatorischen Selbstverortung zu machen.

7 Die gegenderte Identitätspolitik, die in der Vorstellung von der migrantischen Frau als Opfer in den Diskurs getragen wird, ist in den letzten Jahren zu einem zentralen Element im neo-rassistischen rechten Diskurs geworden, insofern er eine neue Orient-Okzident-Unterscheidung mit der daran gekoppelten Orientalisierung des südeuropäischen und nordafrikanischen Mannes forciert. Vgl. hierzu Dietze 2009.

3 Invektive Kommunikation und die Frage der Identität: „Geschwister – Kardeşler“

Stuart Hall, einer der Vordenker der *Cultural Studies*, betont in seinen Arbeiten immer wieder, dass Identität ein Prozess sei, der in der fortgesetzten Vermittlung eines diskursiven Außens mit den Binnenperspektiven personengebundener Subjektivität bestehe:

I understand identities as points of suture, points of temporary attachment, as a way of understanding the constant transformations of who one is or as Foucault put it, 'who one is to become'. You only discover who you are because of the identities you are required to take on, into which you are interpellated: but you must take up those positionalities, however temporarily, in order to act at all (Hall 1995, 65).

Für den Kontext von Diskriminierung bedeutet Halls Feststellung, dass Subjektpositionen nicht selbstständig ergriffen werden können, sondern – wohl stärker noch als dies generell der Fall ist – aus Prozessen sprachlich-symbolischer Anrufung resultieren (vgl. Althusser 1977). Mit Blick auf die Situation der migrantischen Minderheiten in der Bundesrepublik der 1980er und frühen 1990er Jahre lassen sich dabei zwei Quellen ausmachen, die eine marginalisierte Subjektposition konstituieren: zum einen eine Alltagserfahrung, die von Isolation, Stereotyp und schlechten symbolischen und sozialen Kapitalressourcen geprägt war, zum anderen ein öffentlicher Diskurs, der Sichtbarkeit nur in Form der Verschaltung von Viktimisierung und Assimilationsappell zuließ.

Allerdings – anders wären soziale Dynamiken gar nicht zu erklären – ist das Verhältnis von Diskurs und Subjekt nicht als maximale Determinierung zu denken, sondern als ein Erfahrungsraum, der auch unter schwierigen Bedingungen Spiel lässt für kreative Aneignungsweisen, sukzessive Positionswechsel und Praktiken der Reartikulation der zugewiesenen semantischen Rollen (vgl. Mouffe 2016). Eine der zentralen Bühnen, auf der sich solche Subvertierungen identitätspolitischer Festlegungen vollziehen können, ist die Sprache als der Ort, wo zuallererst soziale Positionierungen als Effekt invektiver Adressierung zustande kommen. Von daher kann es in der Retrospektive kaum überraschen, dass die emanzipatorischen Anstrengungen einer migrantischen Gegenkultur in den 1990er Jahren zunächst sprachpolitische Ziele verfolgen. Als 1995 Feridun Zaimoglus Text „Kanak Sprak: 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft“ erscheint, ist eine Strategie der Hegemoniekritik ins Leben gerufen, die in den Versuch einer „Entunterwerfung“ (Foucault 2010, 242) dann auch das Invektive als Ressource von Diskriminierung programmatisch mit einbezieht (vgl. zu Zaimoglus Sprachkritik Yildiz 2010). In Anlehnung an die Sprachkritik der afro-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung geht es in Zaimoglus Text in

24 Monologen, die von der Erfahrungswelt von Menschen am Rande der deutschen Mainstream-Kultur berichten, um Aneignungsweisen der Beschimpfung als *Kanake*. Bezeichnenderweise entwirft der Text eine deutsche Kunstsprache, die den Sound migrantischer mündlicher Rede nachempfindet, nicht aber reale Sprechweisen reproduziert. Diese Künstlichkeit, die etwa auf das typische *Code-Switching* (vgl. Hinnenkamp 2000) zwischen deutschen und fremdsprachigen Begriffen als Praxis einer bewussten Selbstsegregation verzichtet, rückt das Invektive als Bühne der Re-Artikulation ins Bewusstsein: „Das Resultat ist eine Sprache, die sonst weder auf der Straße noch in der Literatur zu finden ist. Nicht zuletzt durch die künstliche Sprache stellt „Kanak Sprak“ einen imaginären Raum dar, in dem sowohl die widerständige Kanak-Figur als auch die kulturelle und soziale Landschaft, in der sie steht, entworfen wird“ (Yildiz 2010, 188).

Zaimoglus Text entwirft mit dem Kanak eine identitätspolitische Figur,⁸ die die Frage nach Möglichkeiten der Repräsentation von Minderheiten als ästhetisches, sprachliches Problem behandelt, gleichzeitig aber klarmacht, dass das hier vorgestellte *Worldmaking* die klare Unterscheidung zwischen deutscher Mehrheit und türkischstämmiger Minderheit als kulturelle Festbeschreibung hinter sich gelassen hat. Dass damit aber jenseits einer konsequenten politischen Intervention noch nicht alles über eine soziale Praxis im Umgang mit der Hybridisierung von Herkunftsverhältnissen gesagt ist, zeigt Thomas Arslans Film „Geschwister – Kardeşler“ (BRD 1997).

„Geschwister“, der erste Teil einer „Berlin-Trilogie“, zu der noch die Spielfilme „Dealer“ (BRD 1999) und „Der schöne Tag“ (BRD 2001) gehören, erzählt von der komplizierten Identitätsfindung deutsch-türkischer Migrant_innen der zweiten Generation und führt dabei die Familie als Laboratorium der Aushandlung kultureller Zugehörigkeiten vor: Die drei Geschwister einer deutsch-türkischen Familie im Kreuzberger Kiez verkörpern unterschiedliche Identifikationsmodelle und deren Konfliktpotentiale, die die drei Protagonist_innen die deutsche Alltagswirklichkeit ganz unterschiedlich erleben lassen. Arslans Film setzt mit seiner personalen Ausdifferenzierung des Einwanderungskomplexes gewissermaßen Stuart Halls Hinweise zu unterschiedlichen Adaptionsmöglichkeiten zwischen Subjektivität und Diskurs in Szene: Leyla (Serpil Turhan), die die selbstbewusste Sibel aus „Gegen die Wand“ vorwegnimmt, macht eine Lehre als Schneiderin und plant den baldigen Auszug aus dem Elternhaus und das damit verbundene selbstbestimmte Leben; Ahmed (Savaş Yurderi), der jüngere der beiden Brüder geht aufs Gymnasium und sieht sich vor allem als Deut-

8 Auf Zaimoglus „Kanak Sprak“ folgen Iterationen des interventionistischen Grundgedankens, etwa in Form des Aktionsbündnisses „Kanak Atak“ oder auch als ironische Comicfigur Kanakmän (2002) bei Mushin Omurca, www.ormuca.de (Stand: 08.05.2017). Vgl. hierzu Koch 2008.

scher; sein älterer Bruder Erol (Tamer Yiğit) hingegen hat die Schule geschmissen und schlägt sich auf den Straßen von Kreuzberg mit Gaunereien durch. Erol, der der Sozialfigur des Kanaken nahekommt, ist kulturell entfremdet, perspektivlos und steht vor der Einberufung zum Militärdienst in der Türkei – was er angesichts seiner Situation aber nicht nur als angstvoll erlebt, sondern auch als befreiend. Für Erol ist das Leben in Deutschland geprägt von Minderwertigkeitsgefühlen, die er durch die Identifikation mit der türkischen Herkunft zu kompensieren sucht. Er gerät mit Ahmed und seinen Freunden immer wieder in Auseinandersetzungen über Männlichkeit, Ehre und ethnische Identität, die er – intuitiv – essentialistisch begreift. Teil seiner Identitätsstiftungsbemühungen ist die fortgesetzte Abwertung anderer Gruppen, die ihm – zumindest situativ – das Gefühl gibt, nicht ganz am unteren Rand der Gesellschaft zu stehen. Die Aneignung des invektiven Denkstils der Einwanderungsgesellschaft gerät so zur Kompensation für eigene Beschämungs- und Ausgrenzungserfahrungen. Erols Bemühen um ein viriles Auftreten, das oft genug in Aggressivität umschlägt, wird in „Geschwister“ als eine Praxis der Selbststabilisierung lesbar, die aber immer prekär bleibt. Insbesondere in einer Szene, die auf der abendlichen Straße vor einem Dönerladen spielt, macht Arslan deutlich, dass die von Erol verkörperte xenophobe Invektivität in sich immer hybrider gestaltenden Einwanderungsgesellschaften in die Aporie führt: Dort, wo sich Ethnien nicht mehr klar unterscheiden lassen, kann eine Identitätspolitik nicht mehr funktionieren, die die Aufwertung der eigenen Gruppe aus der autokommunikativen Abwertung anderer ethnischer Zugehörigkeiten zu gewinnen trachtet. Nachdem Erol zwei junge Männer, die augenscheinlich einer anderen minorisierten Gruppe angehören, mit den Worten „Is irgendwas? Gibt’s ’n Problem?“ aggressiv angegangen ist,⁹ entwickelt sich ein Gespräch zwischen Erol und seinen Freunden Tayfun und Ufuk, das Erol am Schluss wütend abbricht:

Erol: „He, hast Du nicht gesehen, wie die geglotzt haben, Mann die scheiß Zigeuner?“

Tayfun: „Na und, was soll dieser Zigeuner-Scheiß. Glaubst du, du bist was Besseres?“

Erol: „Sag mal, spinnst du? Klar bin ich was Besseres. Zigeuner sind das Letzte, Mann. Zigeuner sind scheiß Asylanten, Mann, die leben von der Sozi und arbeiten als Zuhälter.“

9 Eine erste Blickkonfrontation hatte es schon im Döner-Laden gegeben. Bevor es dann draußen zu einer zweiten Konfrontation kommt, entbrennt zwischen Erol und seinen Freunden auf Türkisch eine Diskussion darüber, aus welchem Teil des südlichen Europas die beiden anderen Männer wohl stammen könnten. Das Code-Switching hebt die Materialität der Sprache hervor und unterstreicht deren eminente Bedeutung für identitäre Verortungsprozesse. Vgl. Krumm 2009.

Tayfun: ‚Ey, was redest du für’n Scheiß, Mann.‘

Ufuk: ‚Klar, Mann, Alter, es gibt’s auch türkische Asylanten.‘

Erol: ‚Das ist doch was anderes, Mann.‘

Tayfun: ‚Was willst Du überhaupt? Du bist doch noch nicht mal ein richtiger Türke.‘

Erol: ‚Natürlich bin ich richtiger Türke!‘

Tayfun: ‚Quatsch, Du bist ein Bastard.‘

Erol: ‚Was redest Du für einen Scheiß, Du Trottel! Soll ich Dir meinen Ausweis zeigen, oder was?‘

Tayfun: ‚Hast Du eine deutsche Mutter oder nicht?‘

Erol: ‚Na und, trotzdem bin ich Türke!‘

Tayfun: ‚Ach was, Du bist ein scheiß Bastard.‘¹⁰

Interessant zu beobachten ist, wie Erol hier die rassistisch aufgeladene, invektive Adressierung, mit der minorisierte Gruppen aus Südeuropa in Deutschland häufig angefeindet werden, reproduziert. Er aktualisiert damit eine Asymmetrie-erzeugende, zweiwertige Logik der kulturellen Konkurrenz, die es erlaubt, ein positiv konnotiertes ‚wir‘ gegen ein pejorisiertes ‚sie‘ in Szene zu setzen. Analytisch schlagend ist nun, wie Arslan eher beiläufig zeigt, dass die Abwertung der ‚Zigeuner‘ einen unbeabsichtigten Transfer der invektiven deutschen Perspektive auf migrantische Minderheiten einleitet (zur ‚Zigeuner‘-Invektive vgl. Bogdal 2011). „Geschwister“ führt also vor, wie die invektive Adressierung der ‚Zigeuner‘ den in einem Dichotomisierungsdenken gefangenen Erol unweigerlich auf die ‚deutsche‘, von ihm ja eigentlich abgelehnte Seite bringt. Damit veranschaulicht der Film in interdiskursiv heruntergebrochener, aber präziser Weise die Aporien kultureller Essentialismen in der globalisierten Welt, in der letztendlich alle Menschen kulturellen Hybridisierungsprozessen unterliegen. Diese Einsicht ist Tayfun und Ufuk – nicht als postkoloniale Theorie, wohl aber als soziale Alltagserfahrung – durchaus präsent. Indem sie Erol widersprechen und dessen Superioritätsbehauptungen zurückweisen, unterstreichen sie zudem – fast schon modellhaft – eine Grundprämisse der Invektivitätsforschung: Dass nämlich über den kommunikativen ‚Erfolg‘ einer Invektive erst die Anschlusskommunikationen entscheiden.¹¹

10 0.30.10-0.31.18. Die Szenenangabe erfolgt nach dem Time-Track der DVD-Fassung, erschienen 2011 im Verleih „Filmgalerie 451“.

11 Vgl. hierzu noch mal Konzeptgruppe „Invektivität“ 2017.

4 Invektive Adressierung als Empowerment: „Gegen die Wand“

Fatih Akins Spielfilm „Gegen die Wand“ (BRD/Türkei 2004), der die Hauptdarstellerin Sibel Kikeli schlagartig zu einem Star der Filmszene machte, präsentiert einen sprachlichen Sound, der geprägt ist von Invektivität. Dem rohen Lebensraum des Hamburger Kiezes entspricht eine Sprachkultur, in der ständig beleidigt und verunglimpft wird. Der Sprachgebrauch ist hier eines der filmischen Code-Systeme, mit deren Hilfe Akins Film ein Portrait des Lebensgefühls in der zweiten Generation von Deutsch-Türken nach der Jahrtausendwende entwirft. „Gegen die Wand“ erzählt von der 20jährigen Deutsch-Türkin Sibel (Sibel Kikeli), die den patriarchalischen Strukturen ihres Elternhauses entfliehen will und darum mit dem 40jährigen Cahit Tomruk (Birol Ünel) eine Scheinehe eingeht. Sibel lernt Cahit, der von Alkoholismus und Perspektivenlosigkeit gezeichnet ist und gerade einen Selbstmordversuch überlebt hat, in der Hamburger Psychiatrie kennen. Auch Sibel hatte sich die Pulsadern aufgeschnitten, anders als bei Cahit ist ihre Tat aber Ausdruck von gestauter Lebensgier. Zunächst ein reines Zweckbündnis, verlieben die beiden sich ineinander. Bevor das Paar aber richtig zueinander finden kann, tötet Cahit im Eifersuchtsrausch einen von Sibels Ex-Liebhabern und kommt für viele Jahre ins Gefängnis.

Akins Film wurde in Feuilleton und Forschung bislang immer wieder als Einsatzpunkt eines deutschsprachigen Globalisierungskinos verhandelt, in dem Identitäten nicht mehr ethnisch eindeutig codiert sind, sondern sich letztendlich als postmodernes Pastiche aus Großstadterfahrung und Popkultur realisieren. Zugleich ist „Gegen die Wand“ in seiner Gewalttätigkeit und Intensität zugleich aber ein Krisenexperiment des Invektiven. Akin porträtiert Figuren, in deren Körper das invektive Moment sozialer Positionszuweisung Spuren hinterlassen hat. Die Gewaltausbrüche im Film sind einerseits kausal mit vorausgehenden kommunikativen Eskalationsspiralen verbunden, überdies sind sie aber auch eine Metapher für die Gewaltdimension invektiv-gesättigter Erfahrungsräume. Das Invektive kommt dabei in ganz unterschiedlichen Schattierungen in den Blick. Zunächst einmal nutzt „Gegen die Wand“ ebenfalls die *Kanaken*-Semantik, um auf die Bruchlinien deutsch-türkischer Biografien hinzuweisen. So artikuliert der kulturell entfremdete Cahit wiederholt seine Ablehnung den *Scheiß-Kanaken* gegenüber. Und nach der Hochzeit erklärt er, kurz vor einem Besuch bei Sibels Eltern, innerdiegetisch plausibel, aber auch metareflexiv lesbar: „Ich habe keinen Bock auf diesen Kanakenfilm, ich hab keinen Bock drauf.“

Sehr viel komplexer sind allerdings jene Szenen, in denen die invektive Adressierung in ihren gegenläufigen Effekten – als Erfahrung von Herab-

würdigung und als Erlebnis von Autonomie – reflektiert wird. Das invektive Register der Herabsetzung wird gleich am Anfang des Films in einer Szene durchgespielt. In der Psychiatrie soll Cahit mit einem Psychotherapeuten, der den leitkulturell markierten Namen Dr. Schiller (Hermann Lause) trägt, über seine Situation sprechen:

Dr. Schiller: ‚Woher kommt eigentlich der Name Tomruk?‘

Cahit: ‚Aus der Türkei.‘

Dr. Schiller: ‚Ich meine, was bedeutet er?‘

Cahit: ‚Keine Ahnung.‘

Dr. Schiller: ‚Die Namen haben doch alle so eine schöne Bedeutung.‘

Cahit: ‚Ist das so?‘

Dr. Schiller: ‚Viel mehr als bei uns. Zumindest von den Vornamen weiß ich das.‘ [Gesprächspause]

Dr. Schiller: ‚Wenn Sie Ihr Leben beenden wollen, dann beenden Sie doch Ihr Leben. Aber dafür müssen Sie doch nicht sterben. Beenden Sie Ihr Leben hier und gehen Sie weg. Machen Sie doch was Sinnvolles. Tun Sie was. Gehen Sie nach Afrika. Helfen Sie Menschen.‘

Nachdem Schiller seine Botschaft noch einmal mit dem Verweis auf den Song „If you can't change the world, change your world“ der Band „The The“ verdeutlicht hat, antwortet Cahit: „Darf ich Ihnen mal was sagen, Herr Doktor? Sie haben doch voll den Knall, oder?“¹² Während es innerdiegetisch in dem Dialog eindeutig um Cahits Selbstmordversuch geht – er ist mit seinem Auto frontal gegen eine Wand gerast –, ist die Szene darüber hinaus eine extradiegetische Reflexion auf den integrationspolitischen Diskurs der deutschen Mehrheitsgesellschaft und – die paternalistische Sprachgeste Schillers im Verbund mit der asymmetrischen Kommunikationssituation ist hier überdeutlich – dessen invektive Grundierung. Weiterhin ist der Dialog ein Metakommentar auf die Frage, welche Repräsentationsordnungen das popkulturelle Erzählen über Deutsch-Türken nach der Jahrtausendwende immer noch bestimmt: Der Filmtitel „Gegen die Wand“ ist dann ein Verweis auf die bornierte Sichtweise der deutschen Mehrheitsgesellschaft auf die Situation von Deutsch-Türken der zweiten und dritten Generation, die immer durch eine durchsichtige Wand ausgeschlossen bleiben bzw. sich zumindest so fühlen; und zugleich eine programmatische Selbstbeschreibung des Regisseurs Akin: Dieser tritt mit seinen Filmen an,

¹² Vgl. 0.07.00-0.08.30.

um die Wand einzureißen, die das essentialisierende Viktimisierungskino der 1980er und frühen 1990er Jahre weiter perpetuiert hat.

Die hier begonnene Reflexion über die Dimensionen des Invektiven setzt sich mit Cahits Totschlag fort, der als *Plot Point* der zweiten Hälfte des Films die Struktur vorgibt. Zu diesem Gewaltausbruch in einer Bar kommt es, als der durch Sibels Zurückweisung gedemütigte Nico (Stephan Gebelhoff) bei einem Trinkgelage den aufbrausenden Cahit mit der Unterstellung provoziert, er sei Sibels Zuhälter. Als Niko mit der Beleidigung „Ich will Deine Türkin griechisch ficken“ noch eins draufsetzt, rastet Cahit aus und erschlägt den Invektierer mit einem Aschenbecher. Die Szene ist eine Mikrostudie darüber, wie eine Kaskade von Invektiv-Adressierungen zur Eskalation führt: Der in der türkischen Kultur sehr beleidigende Begriff „ficken“ und die Griechenland-Anspielung, die ihr herabsetzendes Potenzial aus der Verbindung einer sexuellen Praktik mit dem langjährigen geopolitischen Konflikt zwischen der Türkei und Griechenland bezieht, wären alleine schon Zündstoff für eine Eskalation. Ein zusätzlicher Faktor, der massiv zur Dynamisierung der Situation beiträgt, resultiert aus dem Umstand, dass sich die Konfrontation vor dem ‚Publikum‘ der anderen Bargäste abspielt. Gerade weil viele Bekannte aus dem Szene-Kiez anwesend sind, empfindet Cahit den Gesichtsverlust so stark, dass er mit massiver Gewalt reagiert.¹³

Während die beiden vorgestellten Sequenzen mit Cahit im Mittelpunkt das männlich codierte Destruktionspotenzial des Invektiven zeigen, verkörpert Sibel die – keinesfalls konfliktfreie oder von vorneherein gewalthegende – Variante einer produktiven Aneignung des Invektiven: Nach Cahits Inhaftierung sieht sich Sibel angesichts der Wut ihres Bruders dazu gezwungen, zu ihrer Tante in Istanbul ins Exil zu gehen. Sie versucht hier an ihren früheren Lebensstil anzuknüpfen, gerät aber – weil sie die feinen Unterschiede und Codes nicht mehr zu lesen vermag, immer wieder in Schwierigkeiten, die sich sukzessive zuspitzen. Bei einem nächtlichen Zug durch die Bars, der die Isolationsgefühle sedieren soll, wird sie zunächst in völlig betrunkenem Zustand von dem Barbesitzer vergewaltigt und dann rausgeschmissen. Später auf dem Weg nach Hause gerät sie in einen handgreiflichen Streit mit einer Gruppe von Männern, die sich darüber aufregen, dass eine anständige Frau nachts nicht alleine unterwegs sein darf. Diese Szene, die in der Intensität der Gewaltdarstellung nur schwer auszuhalten ist, ist jedoch ein markanter Entwicklungsmoment Sibels. Hatte sie bis zu diesem Moment unterschiedliche Strategien verfolgt, um sich durch Ausnutzung kleiner Spielräume eine selbstbestimmte Existenz zu schaffen, greift sie den

13 Vgl. 01.06.00-01.06.50. Zur Forschungslage zum Verhältnis von Migration und Ehre vgl. Haun/Wertenbruch 2013.

männlichen Unterdrückungsmechanismus jetzt direkt an und dreht die Adressierungsrichtung der invektiven Kommunikation um: Als die Männer schon von ihr abgesehen haben, eskaliert sie blutüberströmt auf Türkisch mit dem wütenden Ausruf „Ich ficke Eure Mütter, ich ficke Eure Väter, ich ficke Eure Kinder, ich ficke Eure Sippen“ die Konfrontation weiter.¹⁴ Ihre Invektiven, die das Face der Gruppe bedrohen und einen der Männer dazu veranlassen, mit einem Messer auf Sibel einzustechen, sind Ausdruck eines Aufbegehrens gegen die verhasste tradierte Familienordnung, die Sibel in die Scheinehe getrieben hatte (vgl. Gutjahr 2007). In dieser Szene, die im Schwellenraum der nächtlichen Istanbuler Treppenstraße spielt und damit die Dynamik eines impliziten Kampfs um autonome Subjektpositionen in eine topologische Ordnung mit unterschiedlichen Richtungsvektoren überführt, kommt es durch die invektive Kommunikation zu einer Eskalation der Gewalt, die Sibel fast vernichtet. Gleichzeitig ist die ohne Rücksicht auf die Konsequenzen vollzogene Re-Artikulation der maskulinen sexistischen Rhetorik zugleich Ausdruck von Sibels innerer Autonomie und ihres Kampfs um symbolische und soziale Anerkennung.¹⁵ Ihr verletzter, bis an den Rand des Todes gebrachter Körper ist Schauplatz eines Embodiments all jener Verletzungen, die ihr in der Welt asymmetrischer Geschlechterverhältnisse bislang nur sprachlich zugefügt wurden.¹⁶ In der in doppelter Weise patriarchal codierten Repräsentationsordnung der 1970er und 1980er Jahre konnte der weibliche Körper nur als sexualisiertes Objekt erscheinen – entweder in einer Perspektive der Kontrolle oder einer solchen der Viktimisierung. Sibels Körper hingegen ist selbstbestimmt und überschreitet, indem er in seiner blutigen Materialität ins Kinobild tritt, die alte Aufteilung des Sinnlichen.

5 Schluss: Das Re-Entry der angeeigneten Invektive in den hegemonialen Diskurs oder: Über Identity-Trouble lachen

Der Kampf um eine andere Repräsentationsordnung (post-)migrantischer Lebensweisen in der bundesrepublikanischen Populärkultur ist in den 1990er Jahren zunächst von großem Ernst geprägt. Das vorherrschende ästhetische Paradigma ist die Tragödie, oftmals in melodramatischer Formatierung präsentiert. Gegen Ende der Nuller Jahre wandert dann aber die Invektive in den komischen Bereich ein (vgl. Götzürk 2003, 189f.). Unter

14 1.26.00-1.29.00.

15 Verstanden als Teil eines filmischen Interdiskurses ist Sibels Aufbegehren auch im Sinne von Laclau und Mouffe (1985, 93) eine Artikulation gegenhegemonialer Subjektpositionen: „articulation is a practice, and not the name of a given relational concept.“

16 Zur Verletzungsqualität invektiven Sprechens vgl. Gehring 2007.

gewachsenen Akzeptanzbedingungen, die von einer sich verstärkenden Normalisierung (post-)migrantischer Koexistenz geprägt sind, bringen Kinofilme wie „1. Mai“ (D 2008), „Almanya – Willkommen in Deutschland“ (D 2011) oder „300 Worte Deutsch“ (D 2013) eine neue Qualität in die Auseinandersetzung um das Eigene und das Fremde, die – nunmehr absolut massenkompatibel – eine Verschiebung des hegemonialen Diskurses und die (vorübergehende) Außerkraftsetzung essentialisierender Kulturbestimmungen anzeigt (vgl. Koch 2015). Dieser neue, transkulturell imprägnierte Humor setzt nicht – wie etwa der antisemitische Witz – auf das invektive Verlachen der Anderen. Im Gegenteil geht es hier um ein gemeinsames Lachen über die eigenen Stereotype, die im Medium einer Invertierung des Blicks im Hinblick auf ihre invektiven Effekte zur komischen Destruktion preisgegeben werden. Der Kampf um eigenständige Sprech- und Sichtbarkeitslizenzen übersetzt sich in der Ethno-Comedy in ein zunehmend leichtfüßiges Spiel mit kulturellen Codes und macht dabei die ironische Überaffirmation invektiver Stereotype zu einem *running gag*. Für rund zehn Jahre kann Kaya Yanars ‚Kanaken‘-Karrikatur Hakan mit seiner programmatischen Aussage „Ey, du kommst hier net rein!“ zur emblematischen Figur einer populärkulturellen Erosion kultureller Dichotomisierungen werden. Leider war die durch den ironischen Re-Entry des xenophoben Stereotyps angestoßene Transformation des hegemonialen Diskurses wenig nachhaltig. Spätestens seit 2015 könnte Hakans Spruch – wieder – invektiv aufgewertet als Kernbotschaft der Neuen Rechten dienen.

Literatur

- Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg/Berlin.
- Bhabha, Homi K. (1997): DissemiNation: Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation. In: Elisabeth Bronfen/Benjamin Marius (Hgg.): *Hybride Kulturen*. Tübingen, S. 181-196.
- Bogdal, Klaus (2011): *Europa erfindet die Zigeuner – Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin 2011.
- Dietze, Gabriele (2009): Okzidentalismuskritik. Möglichkeiten und Grenzen einer Forschungsperspektive. In: Gabriele Dietze/Claudia Brunner/Edith Wenzel (Hgg.): *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld, S. 23-54.
- Ernst, Thomas/Mein, Georg (2016): Literatur als Interdiskurs und das Werk von Rolf Parr: eine kleine Einleitung. In: Thomas Ernst/Georg Mein (Hgg.): *Literatur als Interdiskurs. Realismus und Normalismus, Interkulturalität und Intermedialität von der Moderne bis zur Gegenwart. Eine Festschrift für Rolf Parr zum 60. Geburtstag*. München, S. 1-5.
- Ezli, Özkan (2010): Von der interkulturellen zur kulturellen Kompetenz. Fatih Akins globalisiertes Kino. In: Özkan Ezli/Dorothee Kimmich/Annette Werberger (Hgg.): *Wider den Kulturreiz. Migration, Kulturalisierung und Weltkultur*. Bielefeld, S. 207-230.
- Foucault, Michel (2010): Was ist Kritik? In: Michel Foucault: *Kritik des Regierens. Schriften zur Politik*, Frankfurt am Main, S. 237-257.

- Gehring, Petra (2007): Über die Körperkraft der Sprache. In: Steffen K. Herrmann/Sibylle Krämer/Hannes Kuch (Hgg.): *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Bielefeld, S. 211-228.
- Göktürk, Deniz (2003): Strangers in Disguise. Role Play beyond Identity Politics in Anarchy Film Comedy. In: Ulla Haselstein (Hg.): *Iconographies of Power. The Politics and Poetics of Visual Representation*, Heidelberg, S. 187-202.
- Graumann, Carl Friedrich/Wintermantel, Margret (2007): Diskriminierende Sprechakte. Ein funktionaler Ansatz. In: Steffen K. Herrmann/Sibylle Krämer/Hannes Kuch (Hgg.): *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Bielefeld, S. 147-178.
- Gutjahr, Ortrud (2007): Migration in die Ungleichzeitigkeit. Fatih Akins Gegen die Wand und die Wende im deutsch-türkischen Film. In: Lars Koch/Waltraud 'Wara' Wende (Hgg.): *Krisenkin. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*. Bielefeld, S. 225-250.
- Hall, Stuart: Fantasy (1995): Identity, Politics. In: Erica Carter/James Donald/Judith Squires (Hgg.): *Cultural remix. Theories of politics and the popular*, London, S. 63-69.
- Haun, Daniel/Wertenbruch, Martin (2013): Forschungen und Entwicklungen zum Konzept der Ehre als Potential für Konflikte zwischen Kulturen. In: *OIF-Dossier*. http://www.eva.mpg.de/psycho/pdf/Publications_2014_PDF/Haun_Wertenbruch_2014.pdf [10.05.2017].
- Herrmann, Steffen K. (2015): Politischer Antagonismus und sprachliche Gewalt. In: Sabine Hark/Paula-Irene Villa (Hgg.): *(Anti-)Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller politischer Auseinandersetzungen*. Bielefeld, S. 79-92.
- Hinnenkamp, Volker (2000): 'Gemischtes Sprechen' von Migrantenjugendlichen als Ausdruck ihrer Identität. In: *Der Deutschunterricht* 5, S. 96-107.
- Kimmich, Dorothee/Schahadat, Schamma (Hgg.) (2016): *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2: Diskriminierung.
- Koch, Lars (2008): Das Lachen der Subalternen – Ethno-Comedy im deutschen Film und Fernsehen. In: Wara Wende (Hg.): *Wie die Welt lacht – Interkulturelle Formen von Welterschließung und Selbstbildung im Witz*. Würzburg, S. 208-223.
- Koch, Lars (2015): Die Ethno-Comedy – Lachen an den Rändern der 'Leitkultur'. In: Stefan Neuhaus (Hg.): *Das Komische in der Kultur*. Frankfurt am Main/New York, S. 465-481.
- Koch, Lars/Nanz, Tobias (2014): Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 173, S. 94-115.
- Konzeptgruppe „Invektivität“ (2017): Invektivität – Perspektiven eines neuen Forschungsprogramms in den Kultur- und Sozialwissenschaften, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 1 (2017), S. 70-103.
- Krumm, Hans-Jürgen (2009): Die Bedeutung der Mehrsprachigkeit in den Identitätskonzepten von Migrantinnen und Migranten. In: Ingrid Gogolin/Ursula Neumann (Hgg.): *Streitfall Zweisprachigkeit - The Bilingualism Controversy*, Wiesbaden, S. 233-247.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (1985): *Hegemony and socialist strategy. Towards a radical democratic politics*, London.
- Lutz, Helma (1995): Ist Kultur Schicksal? Über die gesellschaftliche Konstruktion von Kultur und Migration. In: Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hgg.): *Getürkte Bilder. Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg, S. 77-97.
- Mouffe, Chantal (2014): *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Frankfurt a.M.
- Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (2010): Ways of worldmaking as a model for the study of culture: Theoretical frameworks, epistemological underpinnings, new horizons. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning/Birgit Neumann (Hg.): *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*, Berlin/New York, S. 1-28.
- Petersen, Lars-Eric /Six, Bernd (Hgg.) (2008): *Stereotype, Vorurteile und soziale Diskriminierung: Theorien, Befunde und Interventionen*. Basel.

- Rancière, Jacques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin.
- Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main.
- Reckwitz, Andreas (2001): Multikulturalismustheorien und der Kulturbegriff: Vom Homogenitätsmodell zum Modell kultureller Interferenz. In: *Berliner Journal für Soziologie* 2, S. 179-200.
- Reddy, William M. (2001): *The Navigation of Feeling*. Cambridge.
- Reineck, Stefan (1996): Projektive der Übermalung. Zum Bild des Ausländers im deutschen Film. In: Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hgg.): *Getürkte Bilder. Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg, S. 9-19.
- Rings, Guido (2017): Transkulturelle Ansätze im Neuen Deutschen Film. Zur Grenzauflösung in Fassbinders *Angst essen Seele auf*. In: Ömer Alkin (Hg.): *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext*. Wiesbaden, S. 45-72.
- Stäheli, Urs (2004): Das Populäre in der Systemtheorie. In: Günter Burkart/Gunter Runkel (Hgg.): *Luhmann und die Kulturtheorie*. Frankfurt am Main, S. 169-188.
- Yildiz, Yasemin (2010): Kritisch ‚Kanak‘: Gesellschaftskritik, Sprache und Kultur bei Feridun Zaimoglu. In: Özkan Ezli/Dorothee Kimmich/Annette Werberger (Hgg.): *Wider den Kulturrenzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltkultur*. Bielefeld, S. 187-206.
- Zaimoglu, Feridun (2003): Sprache ist der Büchsenöffner. In: *taz*, 8. Januar, S. 14.

Prof. Dr. Lars Koch
Institut für Germanistik
Technische Universität Dresden
E-mail: lars.koch@tu-dresden.de