

Dominierende Leitkultur als Maßstab der Integration: Filmanalyse von Hark Bohms *Yasemin* aus interkultureller Perspektive

Kong Jingqian
(Shanghai)

Kurzzusammenfassung: Im Gefolge der Masseneinwanderung seit den 50er Jahren kann sich das sogenannte Migrantenkino als sozial-realistisches Genre in Deutschland etablieren. Während in den 60er und 70er Jahren das Thema „Fremdheit“ den Migratenfilm dominierte, rückte in den 1980er Jahren insbesondere das Schicksal der türkischen Frauen in den Vordergrund. Das von dem deutschen Regisseur Hark Bohm inszenierte Liebesdrama *Yasemin* (1987/88), in dem weibliche Identitätssuche im Kulturkonflikt thematisiert wird, gilt als der größte Publikumserfolg dieser Phase. Im Zeitalter der durch Asylsuchende und Flüchtlinge verstärkten Massenmigration in Deutschland ist dieser Film so aktuell und diskussionswürdig wie 1988. Im folgenden Aufsatz wird *Yasemin* unter einem interkulturellen Blickwinkel analysiert, wobei sich sowohl Potenziale zur interkulturellen Erziehung als auch kritische Aspekte des Films herausarbeiten lassen.

Zum Inhalt des Films

*Yasemin*¹ erzählt die tragische Liebesgeschichte zwischen der 17-jährigen Yasemin, Tochter eines türkischen Immigranten in Deutschland, und Jan, einem lebensfrohen deutschen Jungen, den die patriarchalische Familie des Mädchens nicht duldet.

Beim Judo-Training sieht Jan die anmutige und kämpferische Türkin Yasemin und verliebt sich auf den ersten Blick in sie. Yasemin, die sich zunächst unnahbar gibt und Jan stets abblitzen lässt, entdeckt allmählich ebenfalls Gefühle für ihren Verehrer. Vor ihrer Beziehung mit Jan spielt die ethnische Herkunft kaum eine Rolle in Yasemins Leben. Sie darf am Judo-Training in der Schule teilnehmen, kämpft mit großem Geschick und legt viele Jungs auf die Matte. Mit viel Charme und Erfolg führt sie ein Doppel-

¹ Der Film *Yasemin* war in den 80er Jahren eines der erfolgreichsten Filmwerke, das sich mit dem gesellschaftskritischen Thema „Migration“ auseinandersetzte. Neben der großen Popularität beim Publikum erhielt der Film 1988 den Bundesfilmpreis in Gold, beim „Deutschen Jugend-Video-Preis“ belegte er den 2. Platz in der Kategorie „Jugend“ und 1991 erhielt das Werk den „Deutschen Fernsehpreis“.

leben und bewegt sich zwischen zwei Kulturen. Doch diese scheinbare Harmonie wird durch die immer ernster werdende Liebesbeziehung mit dem deutschen Jungen Jan zerstört und entwickelt sich zu einem unlösbaren Konflikt mit der türkischen Familie, weil die Liebe zu einem Ungläubigen absolut tabu ist. Besonders Yasemins Vater, der eigentlich liebevoll ist, kann die Beziehung der Liebenden nicht mit seinen Normvorstellungen vereinbaren. Nach und nach verwandelt sich der liebevolle Vater in einen patriarchalischen Despoten. Nachdem Yasemins große Schwester Emine in ihrer Hochzeitsnacht keinen Nachweis für ihre Jungfräulichkeit erbringen konnte, ist die Ehre der Familie schwer verletzt, so daß sich der Konflikt verschärft. Um die Beziehung seiner Tochter zu einem Ungläubigen zu unterbinden und dadurch die Ehre seiner Familie zu wahren, entscheidet sich der Vater, seine in Deutschland geborene und aufgewachsene Tochter in die Türkei zurückzubringen. Bei der Verfrachtung kann Jan mit Yasemin gerade noch rechtzeitig auf dem Motorrad fliehen. Die emotional überaus eindrucksvolle Schlusszene zeigt, daß Yasemin zunächst droht, sich mit einem Messer umzubringen. Dann aber springt sie auf Jans Motorrad und flieht mit ihm einer ungewissen Zukunft entgegen. Ihr weiteres Schicksal bleibt offen.

Sozialer Kontext des Films

Seit Mitte der 70er Jahre kamen Ehefrauen und Kinder der Gastarbeiter im Zuge der Familienzusammenführung nach Deutschland. Die sogenannte zweite Generation, in Deutschland geboren oder als Kinder in Deutschland bikulturell aufgewachsen, zieht mehr und mehr öffentliches Interesse auf sich.

Während in den 60er und 70er Jahren noch die erste Generation von Gastarbeitern als Opfer der Gesellschaft im Film thematisiert wurde, griff das deutsche Kino seit den frühen 80ern die Probleme der zweiten Generation auf. Zu den beliebtesten Themen zählten das Leben zwischen zwei Kulturen, Identitätssuche, das Gefühl des Identitätsverlustes, der kulturelle Konflikt mit der Elterngeneration oder die Zwangsehe. Der Film *Yasemin*, in dem weibliche Identitätssuche sowie der Generationenkonflikt thematisiert werden, gilt als typisches Beispiel dieser Phase.

In diesem Film wird der gesellschaftspolitische Kontext mit einbezogen. In der Migrationsgeschichte gelten die 80er Jahre als Wende in der Ausländerpolitik. Zu Beginn der 1980er Jahre stieg in der Bundesrepublik die Arbeitslosigkeit unter Ausländern. Gleichzeitig blieb das Migrationsgeschehen bestimmt durch den Nachzug von Familienangehörigen aus den ehemaligen Anwerbeländern sowie, verstärkt seit Mitte der 1980er Jahre, durch Asylsuchende und Flüchtlinge. Aufgrund der wachsenden Arbeitslosigkeit, der Tendenz zur Ghettoisierung vor allem türkischer Arbeitnehmerfamilien, der Ethnisierung sozialer Ungleichheit und des steigenden Zuzugs von Auslän-

dem wuchs das öffentliche Unbehagen angesichts der politischen Konzeptionslosigkeit.

Das im März 1982 entworfene Ausländerkonsolidierungsgesetz, das Ausländer zur Rückkehr veranlassen sollte, signalisierte zumal türkischen Familien ihre Unerwünschtheit. Ingeheim forderte es auch die deutsche Bevölkerung dazu auf, politisch aktiv zu werden, um die Ausländerzahl zu verringern². Diese Bundesrats-Initiative wurde dann 1983 in ein Gesetz zur befristeten Förderung der Rückkehrbereitschaft von Ausländern überführt, das vor allem an türkische Migrantinnen und Migranten adressiert war, die für besonders integrationsunfähig gehalten wurden. Diese Angebote verfehlten auf Seiten der Einwanderer völlig ihre Wirkung. Statt zurückzukehren, holten viele Migranten ihre Familienmitglieder aus der Heimat nach. Auch in *Yasemin* wird das Thema der Rückkehr behandelt. In einigen Szenen wird gezeigt, wie die Familie sich Sorgen darüber macht, daß sie in die Türkei zurückgeschickt werden könne. Besonders für Yasemin, die in Deutschland geboren und aufgewachsen ist, scheint eine Rückkehr absurd. Durch das Erzählen einer anrührenden Liebesgeschichte wird beiläufig auf das soziale Problem der türkischen Einwanderer hingewiesen und leise um Verständnis für die Einwanderer der ersten und zweiten Generation geworben.

Inszenierung der Doppelidentität von Yasemin

Der Soziologe Abels bezeichnet „Identität“ zutreffend als einen „relativen Standpunkt“, so dass der moderne Mensch seine Identität alle Augenblicke aktualisiert: „Wirklich ist die Identität, die gerade geboten oder möglich ist, zurück wird die biographische Wirklichkeit schwächer, nach vorne hält man ganz neue Facetten für möglich“³. Identität muss also für sich selbst und vor dem Hintergrund konkreter gesellschaftlicher Bedingungen immer wieder neu entworfen werden. Wie Identität überhaupt ist die sogenannte „kulturelle Identität“ auch „nichts Statisches - nicht einmal dort, wo sie von traditionalistischen Auffassungen getragen wird - sondern Prozess und Leistung, abhängig vom historischen Individuationsprozess sowie den jeweiligen aktuellen Lebensbedingungen“⁴.

An Yasemin, die stellvertretend für die Türkinnen der zweiten Generation steht, werden die Identitätsprobleme junger Türkinnen, die mit beiden Kulturen aufgewachsen und in Zwiespalt zwischen der traditionellen und modernen Welt leben, vom deutschen Regisseur Hark Bohm aufgearbeitet.

² Vgl. Annette Treibel, *Migration in moderner Gesellschaft*. Weinheim und München, 1999, S. 63.

³ Heinz Abels, *Einführung in die Soziologie*. 3. Auflage. Wiesbaden 2007, S. 383.

⁴ Georg Auernheimer, *Einführung in die interkulturelle Pädagogik*. 5. Auflage. Weinheim 2007, S. 115.

Der ambivalente Charakter bzw. die Doppelidentität von Yasemin wird schon am Anfang des Films einfühlsam geschildert. Mit viel Charme führt Yasemin ein Doppelleben, bewegt sich zwischen zwei Kulturen und versucht, einen Kompromiss zu finden. Stark, souverän und selbstbewusst tritt Yasemin auf. Sie besucht die Schule, will Abitur machen und ist sogar Mitglied in der gemischten Judo-Gruppe. Nicht nur ihre Freundin Susanne legt sie auf die Matte, sondern auch einige Jungs. „Mann, spielst immer das schlafende Dornröschen und dann bist du brutaler als jeder Ker!“, so beschreibt Susanne Yasemins kämpferischen Charakter. In dieser Szene geht es darum, Yasemin als Siegertyp zu etablieren. Es scheint so, daß sie ein normales Leben als deutsche Gymnastiastin führt. Sie trifft sich mit Freunden, kleidet sich modisch und kann sich selbstbewusst behaupten, als die Lehrerin gegen sie Kritik äußert. Jedoch sobald Yasemin die Schule verläßt und auf dem Weg nach Hause ist, verwandelt sie sich den türkischen Anstandsregeln entsprechend. Ihren kurz gerafften Rock verlängert sie auf Knöchellänge und versteckt das bauchfreie Top unter einem Pullover, um bei ihrem Vater den Eindruck eines braven und frommen Mädchens zu hinterlassen. Der spontanen warmherzigen Umarmung des Vaters entzieht sie sich rasch mit einem traditionellen Handkuss, weil ihr sittenstrenger Onkel dabei ist. Als dieser fanatisch religiöse Onkel auf der Hochzeit ihrer älteren Schwester Emine seinem Bruder damit in den Ohren liegt, daß ein so großes Mädchen, das noch zur Schule geht und sogar den Judo-Verein besucht, das Ansehen der Familie gefährdet, fordert Yasemin den Vater einfach zum Tanzen auf. Auf dem Tanzparkett beherrscht Yasemin sowohl den Kanon der europäischen Tänze als auch den Rhythmus türkischer Geselligkeit. Somit beweist sie ihrem Vater, daß sie beides sein kann, ein modernes Mädchen und eine Türkin, die die vorgeschriebene Rolle der Frau auszuführen versteht. Auf charmante Weise erhält Yasemin die Erlaubnis von ihrem Vater, die gymnasiale Oberstufe zu besuchen, um später Medizin studieren zu können. Solch eine ausführliche Charakterisierung Yasemins dient nicht nur dazu, eine attraktive Identifikationsfigur zu schaffen, sondern auch der Illustrierung des Konfliktes zwischen westlicher Moderne und türkischer Tradition.

Insoweit kann Yasemin durch ihren spielerischen Umgang mit beiden Kulturen, den sie in Judo-Club, Schule, Gemüsehandlung und auf dem Tanzparkett charmant praktiziert, im Alltag bestehen und sogar schwierige Situationen meistern, obwohl sich in einige Szenen bereits fatale Untertöne einschleichen, beispielsweise, daß Yasemin aus moralischen Gründen allenfalls Kinderärztin werden könne. Yasemins Selbstverständnis ist das einer deutschen Türkin, die einerseits von einem selbstbestimmten, souveränen Leben träumt und andererseits sich mit der türkischen Kultur identifiziert und die für sie positiven Aspekte wie familiärer Zusammenhalt und Gastfreundschaft herausgreift, obwohl sie für manche fanatischen Moraleinstellungen kein Verständnis hat. Sie befindet sich gerade in einer Entwicklungsphase, in der sie sich eine eigene Identität erarbeiten und einen Mit-

telweg finden muss, der ihrer traditionellen Verbundenheit mit der Familie und ihrem eigenen Selbst gerecht wird⁵. Doch diese anscheinend harmonische Doppelidentität wird durch die Liebesgeschichte mit dem deutschen Jungen Jan zerstört, wodurch sie sie in einen Identitätskonflikt gerät.

Darstellung des Identitätskonfliktes

Mit dem Begriff „Ich-Identität als Balance“⁶ beschreibt Krappmann eine Identitätsbalance, die das Individuum befähigt, sich trotz Einzigartigkeit nicht von sozialen Interaktion auszuschließen und die soziale Erwartungen so zu interpretieren, dass es seine eigene Bedürfnisstruktur auf dem Hintergrund biographischer Erfahrungen in die Interaktionssituation mit einbringen kann. Geriete das Verhältnis zwischen sozialer und persönlicher Identität ins Ungleichgewicht, entstünde ein Identitätskonflikt. Als Jan in Yasemins Gefühlswelt eintritt, zerbricht das hart erkämpfte Gleichgewicht zwischen braver türkischer Tochter und souveräner deutscher Gymnasiastin. Erst jetzt erweist sich der alltägliche Spagat, zwischen zwei Kulturen zu leben, als konflikträchtig.

Auf Jans Annäherungsversuch hin reagiert Yasemin zunächst mit Flucht und Ablehnung, um sich Ärger mit ihrem Cousin Dursun bzw. mit ihrer Familie zu ersparen. Interessanterweise flüchtet sie in eine Kirche, um Jan abzuhängen, als dieser ihr auf dem Weg nach Hause folgt. In dieser Szene sieht man, daß Yasemin ein Bild der Maria mit dem Jesuskind besonders lange betrachtet, wodurch symbolisiert wird, daß Yasemin Schutz und Rat in der christlichen Kirche sucht. Auf den ersten Blick scheint dies ein unwichtiges Detail in der Gesamtgeschichte zu sein, doch in Bezug auf das Ende erweist es sich als ein aussagekräftiger Vorgriff⁷.

Als Yasemin sich allmählich in Jan verliebt, muss sie anfangen, ihre Eltern zu belügen, um diese Beziehung geheim zu halten. Die erste Verabredung mit Jan findet auf einer Elbfähre statt. Sobald Yasemin aus den Augen Dursuns entschwindet, zieht sie ihren züchtigen Pullover aus und genießt so symbolisch die Freiheit. Sie betritt das Schiff und will wie alle anderen Mädchen einen romantischen Nachmittag erleben. Das schwankende Schiff symbolisiert, daß sich die Liebe zwischen den beiden noch auf unsicheren Boden befindet.

⁵ Kim Brand, *Weiblichkeitsentwürfe und Kulturkonflikt im deutsch-türkischen Filmen: zur integrativer Wirkung von Filmen*. Saarbrücken 2007, S. 57.

⁶ Lothar Krappmann, *Soziologische Dimension der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*. Stuttgart 1969, S. 79.

⁷ Kim Brand, *Weiblichkeitsentwürfe und Kulturkonflikt im deutsch-türkischen Filmen: zur integrativer Wirkung von Filmen*. Saarbrücken 2007, S. 62.

Anfangs herrscht eine romantische Stimmung. Sie spielen Verstecken bzw. Fangen, unterbrochen von ersten zaghaften Annäherungsversuchen. Der Apfel, den Jan Yasemin überreicht, mag als Symbol der Verführung und damit auch für die Vertreibung aus dem Paradies angesehen werden. Es deutet darauf, daß Yasemin sich am Ende für die westliche Kultur entscheiden wird⁸. Das Tauschen des Apfels steht auch für die wechselseitige Teilhabe an der jeweils anderen Welt. Aber die Idylle bleibt nicht unbelastet. Beim Spielen begegnet sie einer Gruppe türkischer Männer, die Yasemin sogleich als Türkin identifizieren und sie für verdorben erklären, weil sie sich mit einem deutschen Jungen trifft und noch dazu ärmellose Kleidung trägt, die den türkischen Anstandsregeln nicht entspricht. Daraufhin zieht Yasemin ihren Pullover wieder an und beginnt einen kleinen Streit mit Jan.

Yasemin: Am liebsten würden sie mich in einem Harem verstecken, als ihr Eigentum.

(Jan und Yasemin setzen sich)

Yasemin: Und dafür missbrauchen sie auch noch den Namen Allahs.

Jan: Bist du etwas Rassistin ?

Yasemin: Nein.

Yasemin: Ich bin das zufällige Produkt einer Kopulation zweier natürlicher Dorfmenschen."

Jan: Ich war von Kopf bis Fuß auf eine romantische Flussfahrt eingestellt.

Yasemin: Ja, dann hättest du dich nicht ausgerechnet mit einer Türkentussi auf einem Industrieabwasser treffen dürfen.

Die Bemerkungen der türkischen Männer, die ihr wie die anonym vervielfältigte Stimme des sittenstrengen Onkels erscheint, holen Yasemin in die Realität zurück und erinnern sie daran, daß die Liebe zu Jan sich nicht mit den türkischen Werten vereinbaren lässt. Yasemin, die als selbstbewusster, emanzipierter Charakter eingeführt worden ist, hat viele Attribute der westlichen Kultur assimiliert, sei es der Ausdruck ihrer Wut auf die engstirnigen türkischen Männer, sei es die knackige Antwort auf Jans unzufriedene Bemerkung über die Verabredung. Gleichwohl hat sie von früh an die türkischen Sitten und Werte internalisiert und legt Wert darauf, was andere über sie sagen. Diese Szene zeigt zum ersten Mal die Unsicherheit Yasemins, das Richtige zu tun. Sie bleibt nicht unbeeindruckt von dem Gerede der Landsleute. Sie gerät daher in einen aufreibenden Identitätskonflikt: Auf der einen Seite möchte sie die Rolle einer verliebten jungen Frau spielen und einen romantischen Nachmittag erleben, auf der anderen Seite will sie der anerzogenen Rolle einer anständigen türkischen Tochter gerecht werden .

In dieser Szene überwiegt die Nahaufnahme. Das scheue Anblicken und das Niederschlagen der Augen drücken den schüchternen Anfang einer

⁸ Ebenda S.61.

Liebe aus. Yasemins innerer Konflikt und ihre Zerrissenheit ist besonders deutlich an einer Großaufnahme abzulesen.

In der letzten Szene, als Yasemin auf Jans Motorrad springt und mit ihm ins Ungewisse flieht, wird deutlich, daß Yasemin sich vor dem Hintergrund ihrer starken Liebe endlich doch für die westliche Lebensweise entscheidet, was auch den Verlust ihrer Familie und eines Teil ihrer Identität bedeutet. Dies ist jedoch keine überzeugende Lösung für den Konflikt, sondern eher ein Zugeständnis an unser aller Harmoniebedürfnis, da es zu keinem Kompromiss zwischen Moderne und Tradition kommt.

Angst und Unwissenheit gegenüber Fremden

Mit seinem erfolgreichen Liebesdrama versucht Bohm, den Zuschauer auf die real existierenden Konflikte in interkulturellen Begegnungen hinzuweisen. Im Film wird zuerst das Problem geschildert, daß auf beiden Seiten, sowohl bei Türken als auch bei Deutschen, eine latente, mit Unwissenheit gespeiste Angst vor fremden Kulturen bzw. Fremden herrscht.

Die Figur des Jan repräsentiert die moderne, westliche Kultur. Mit Hilfe dieser Rolle wird die Unwissenheit bzw. die mangelnde Auseinandersetzung der deutschen Gesellschaft mit ihren türkischen Mitmenschen exemplarisch angeschnitten. Jan wirkt spontan, unreflektiert und manchmal etwas naiv. Wegen seiner Unwissenheit begreift er nicht, daß er mit seinem unüberlegten Verhalten Yasemin in familiäre Konflikte stürzen kann und letztlich Auslöser für das familiäre Unglück wird. Im Film besucht er zwar immerhin eine Schule und einen Judo-Club mit türkischen Mitgliedern und lebt in einem Stadtteil mit hohem Ausländeranteil, dennoch weiß er nur wenig über die Konventionen und strengen Sitten der türkischen Kultur. Je mehr Jan in bester Absicht zu intervenieren versucht, desto schwieriger macht er die Lage für Yasemin. Er verfolgt sie mit dem Motorrad auf dem Heimweg, um ihr zu imponieren, ohne zu wissen, daß er sie damit in eine schwierige Lage bringt, weil ihr Anstandswauwau Dursun sie aus der Nähe begleitet. In ihrer ersten Verabredung scheint ihm Yasemins Verhalten unverständlich und rätselhaft, wenn diese, sobald sie Dursuns Anwesenheit bemerkt, plötzlich das Schiff verläßt. Yasemin fühlt sich ungerecht behandelt, sowohl von den türkischen Männern auf dem Schiff als auch von Jan, der keinerlei Verständnis für ihre Situation aufbringt. Wegen seiner Unwissenheit sowie Ignoranz scheint Jan wenig kompetent in Sachen interkultureller Kommunikation. Dazu bemerkt Kühn kritisch: „Andererseits sollen wir diesem jungen Mann, der sogar Türkisch lernen will, abnehmen, daß er weder Zeitung liest, noch die Nachrichten verfolgt, daß er täglich halbblind über Hamburgs Straßen trollt und deutscher ist als die Republikaner. Sonst

könnte er von den Türken in Deutschland ja schon das eine oder andere gehört haben.“⁹

Auf der anderen Seite ist Jan neugierig auf die fremde Kultur. Ausgesperrt von der Hochzeit, drückt er sich als Zaungast die Nase an einer Scheibe platt und beobachtet durchs Fenster, ein wenig von oben herab, das bunte Feiern. Damit versucht der Regisseur, die Annäherung an die türkische Kultur zu inszenieren. Die Hochzeitsfeier wird nun aus Jans Blickwinkel gezeigt. Der Zuschauer nimmt nun seine neugierige Perspektive ein und beobachtet das folkloristische Fest mit exotisch anmutenden Ritualen und die tanzende Yasemin. Dabei wird Yasemin als exotisches Wesen zum Objekt gemacht. Durch die Scheibe wird für den männlichen Protagonisten eine Bühne von räumlicher Illusion geschaffen. Die Frau wird in dieser Konstellation Objekt männlicher Schaulust. Die Scheibe kann hier als Symbol der Trennwand zur anderen Kultur gesehen werden.

Yasemins Vater sowie der sittenstrenge Onkel sehen die westliche Gesellschaft als verdorben und ungläubig an. Sie haben latent Angst vor der westlichen Kultur. Der Vater möchte seine Tochter vor einer solchen Welt schützen. Er wird als aufgeklärter Muslim eingeführt, der seine Tochter liberal erzieht. Jedoch verwandelt sich der Vater mit der dramatischen Handlung immer mehr zu einem patriarchalischen Despoten, vor allem, als er seine Ehre gefährdet sieht. Er unterwirft sich den Werten und Normen seiner Kultur und denen der Familie, denn nur so kann er den Respekt für sich und seine Familie aufrecht erhalten. Als Yasemin mit dem Vater auf Deutsch spricht, erklärt er in Türkisch, daß er die Sprache seiner Tochter, Deutsch, nicht mehr versteht, was auch bedeutet, daß er die deutsche Kultur nicht versteht. Damit zeigt er eine Verweigerung gegenüber der deutschen Kultur und schließt sich selbst von der deutschen Mehrheitsgesellschaft aus. Dabei wird deutlich suggeriert, daß für die Türken der ersten Generation noch kein Kompromiss möglich ist, daß ihnen aufgrund latenter Angst vor fremden Kulturen kein Mittelweg möglich ist.

Mangelhafte Dialoge in interkulturellen Begegnungen

Für eine konfliktfreie, bereichernde interkulturelle Kommunikation ist außer Vorwissen über die andere Kultur auch die Fähigkeit und Bereitschaft zum interkulturellen Dialog vorauszusetzen. In mehreren Szenen des Films werden interkulturelle Begegnungen inszeniert, in denen es aber nicht zu Freude und bereicherndem Austausch kommt, sondern zu gegenseitigem Miss-

⁹ Heike Kühn, „Mein Türke ist Gemüsehändler“ - Zur Einverleibung des Fremden in deutschsprachigen Filmen, in: Ernst Kampf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hg.), „Gestürkte Bilder“ - Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg 1995, S.50.

verstehen und Konflikten. Leise wird in dem Film somit um einen Dialog, einen Austausch zwischen Deutschen und Türken geworben.

Die erste Gelegenheit zu einem interkulturellen Dialog bietet sich, als Yasemin und Jan sich heimlich auf dem Schiff treffen. Yasemin versucht, das Treffen geheim zu halten. Die abfälligen Äußerungen der türkischen Männer verunsichern sie, verderben ihr plötzlich die Laune und führen zu einem leichten Streit mit Jan. „Am liebsten würden sie mich in einem Harem verstecken, als ihr Eigentum. Und dafür missbrauchen sie auch noch den Namen Allahs“, so drückt Yasemin ihre Wut aus. „Bist du etwas Rassistin?“ fragt Jan verwirrt. „Nein“, antwortet Yasemin trocken. Die Gespräche verlaufen weiter so stockend. Als Yasemin Dursun entdeckt, der am Hafen steht, schickt sie Jan unter einem Vorwand aufs obere Deck des Schiffes und verlässt ohne ihn das Schiff. In einer Großaufnahme sieht man Jans verwirrten Gesichtsausdruck. Für ihn, der von seinem eigenen kulturellen Verständnis ausgeht und nichts als einen romantischen Nachmittag erwartet hat, scheint Yasemins Verhalten unbegreiflich und rätselhaft. Indem Jan einerseits über so wenig Wissen hinsichtlich der muslimischen Werte verfügt und andererseits Yasemin unfähig ist, die Situation in ein paar Sätzen zu erklären, wächst sich eine romantische Verabredung zu einem zwar unerheblichen, aber doch spürbaren Konflikt zwischen den beiden aus. Jedoch siegt zu guter Letzt die Liebe. Indem sie einander nach dem Streit die Hände reichen, wird diese Liebe symbolisch besiegelt, ohne Worte, als verstünden und vertrauten sie einander blind.

Diese Szene der ersten Verabredung suggeriert, daß die Kommunikationsunfähigkeit und Passivität von Yasemin - und somit der türkischen Figur - verantwortlich für den interkulturellen Konflikt ist. Diese Botschaft findet sich auch in der Szene, wo Jan und Dursun in eine Prügelei geraten. Jan ist Yasemin auf dem Motorrad gefolgt, um mit ihr zu reden. Dann fährt Dursun mit dem Lieferwagen vor und will Jan von Yasemin fern halten. Unsicher grinsend macht Jan einen Scherz, um freundlich auf Dursuns Forderung zu reagieren und die Situation zu entschärfen. Dursun aber fühlt sich ausgelacht und damit bis ins Mark beleidigt. Das gegenseitige Missverständnis löst eine unversöhnliche Feindschaft aus und führt zu einer Prügelei. In diesen zwei Szenen wird dem Zuschauer somit nahe gelegt, daß insbesondere die türkischen Figuren unfähig seien, mit Fremden einen interkulturellen Dialog zu gestalten.

In der Szene, wo Yasemins Lehrerin den Vater im Laden aufsucht, wird der kritische Blick auf die deutsche Seite gerichtet. Ohne sich nach den Gründen für Yasemins Fehlen in der Schule zu erkundigen, droht sie ihm damit, daß er sich strafbar mache, würde er Yasemin weiterhin von der Schule fern halten; das nächste Mal würde sie mit der Polizei kommen. Sogar ein Gerichtsurteil lässt sie ihm da. Die Lehrerin möchte zwar ihre Schülerin bei der Weiterbildung unterstützen, verwendet dafür aber die falschen Mittel. Ihre Drohung bewirkt das Gegenteil: Yasemin soll in die Türkei zu-

rückgeschickt werden. Anstatt einen echten Dialog zu führen, der zu gegenseitigem Verstehen und womöglich zu einer Lösung des Problems hätte beitragen können, scheitert die Kommunikation schon im Ansatz. Indem die Lehrerin dem Vater mit „rechtlichen Schritten“ droht und ihn so unter Druck setzt, entsteht ein Hierarchie- und Machtverhältnis zwischen den beiden Figuren¹⁰. „Was sind das für Leute, die einen einsperren wollen, nur weil man seine Tochter schützen will“, so klagt der Vater, als er seiner Frau von dem Besuch erzählt. Sein Unverständnis gegenüber der fremden Kultur, das durch die Bedrohung der Lehrerin als Vertreterin der Mehrheitsgesellschaft verstärkt wird, kommt zum Ausdruck. Vom Vater wird schlicht verlangt, daß er sich dem deutschen Wertesystem anpasse, also sich assimiliere. Integration sieht anders aus.

Zum Bild der Türken im *Yasemin*

Hickethier nennt vier Grundmuster von Fremdheit in der filmischen Darstellung: Bedrohung und Gefährdung der Existenz des Zuschauers, das Untergeordnete, das sich in eine Hierarchie einzuordnen hat, das Verfolgte, dem Beistand zu gewähren ist, und das Komische¹¹.

Im Film *Yasemin* finden sich offensichtlich die ersten zwei Arten der Inszenierung von Fremdheit. Yasemins Vater, Onkel und Cousin, stellvertretend für die männlichen türkischen Figuren, repräsentieren die Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung, während Yasemin, ihre Mutter und ihre Schwester die Untergeordneten verkörpern, Mitleid erregen und nach Hilfe von außen verlangen.

Die drei männlichen Figuren werden zuerst als drei verschiedene Charaktere eingeführt. Der Onkel ist fanatisch religiös, was schon durch seine Kommentare und Argumente, die ein Gefühl der Fremdheit beim Zuschauer erwirken, verdeutlicht wird. Er fragt beispielsweise, warum ein so großes Mädchen noch zur Schule geht, oder er ist der Ansicht, daß ein Mädchen, das einen Judo-Verein besucht, das Ansehen der Familie gefährdet. Zum wiederholten Male redet der Onkel auf seinen Bruder ein, daß ein Mädchen auf keinen Fall Ärztin werden dürfe. „Die Sünden des Mädchens werden dir in den Nacken fallen“, so warnt er seinen Bruder, Yasemins Vater. Er repräsentiert die ursprüngliche türkische Gesellschaft mit all ihren traditionellen Moralvorstellungen und ihrem rigiden Begriff von Ehre.

¹⁰ Kim Brand, *Weiblichkeitsentwürfe und Kulturkonflikt im deutsch-türkischen Film: zur integrativen Wirkung von Filmen*. Saarbrücken 2007, S. 73.

¹¹ Knut Hickethier, *Zwischen Abwehr und Umarmung*, in: Ernst Kampf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hg.), *„Getürkte Bilder“ - Zur Inszenierung von Fremden im Film*. Marburg 1995, S.22.

Ähnlich wie der Onkel ist der Cousin Dursun sittenstreng und ein treuer Anstandswauwau für Yasemin. Besonders als sich für Yasemin eine Liebesbeziehung zu einem Deutschen anbahnt, folgt er ihr Schritt für Schritt, um den hartnäckigen Jan von ihr fern zu halten. Auffällig an ihm ist seine Gehorsamkeit, die zu den obersten Geboten der türkischen Erziehung gehört. Im Film agiert er weniger persönlich, als daß er die Rolle eines Instruments der strengen Regeln spielt. Er entspricht dem Stereotyp eines konservativen und blind gehorsamen Mannes, der, um der Tradition ergeben und seiner Familie treu zu sein, auch einmal aggressiv werden kann. Als Jan hartnäckig versucht, mit Yasemin zu sprechen, wird Dursun so aggressiv, daß beide in eine Schlägerei geraten.

Die Stellung des Vaters ist nicht eindeutig definiert. Anders als der Onkel wird er als aufgeklärter Muslim eingeführt, der seine Kinder liberal und liebevoll erzieht. Im Vergleich zu vielen türkischen Mädchen hat Yasemin viel mehr Freiheit. Der Vater erlaubt ihr, die Schule zu besuchen und sogar an einen gemischten Judo-Verein zu besuchen. Er ist sich zwar der türkischen Tradition völlig bewusst, aber die Liebe zu seinen Kindern überwiegt zumeist. Von deren Charme lässt sich der Vater gern vereinnahmen und erteilt, kaum gefragt, immer wieder bereitwillig seine Erlaubnis. So erlaubt er Yasemin etwa, die Oberstufe weiter zu besuchen und künftig Kinderärztin zu werden. Während der Vater in der Exposition vertraut erscheint, wird er im Verlauf der Handlung dem Zuschauer immer fremder, bis er zum Schluss gar als Bedrohung der gelebten Werte empfunden wird. Nach der verpatzten Hochzeitsnacht der Schwester, in der diese ihre Jungfräulichkeit nicht mit einem blutbefleckten Lacken beweisen kann, beginnt die Verwandlung des Vaters. Er sieht sein Ansehen und das der Familie in Gefahr und fällt schnell in die alten Strukturen zurück, in denen er zum Instrument des traditionsbewussten Onkels wird. Von diesem Moment an ist Yasemin ihre Freiheit endgültig los. Nachdem der Vater von der Liebesbeziehung zwischen Yasemin und Jan erfährt, wandelt er sich schließlich zu einem archaischen Despoten, zu einem Mann, der sich im Recht glaubt, seine Familie tyrannisieren zu können. Yasemin wird zum Tragen eines Kopftuches verurteilt, in ihr Zimmer gesperrt und soll über kurz oder lang in die Türkei zurückgeschickt werden. Am Ende, als Yasemin mit dem Messer droht, sich umzubringen, reden die Männer dem Vater zu: „Lass sie sich töten! Sie hat unsere Ehre zertreten. Es ist besser, sie stirbt.“ Aber die Liebe zur Tochter überwiegt. Er überwindet sich und lässt Yasemin ziehen.

Mit der Verwandlung des Vaters verändern sich auch die Kameraeinstellungen. Sein liebevolles Gesicht wird häufig groß und nah aufgenommen, um die Distanz des Zuschauers zu dieser Figur zu verringern. Je fremder und fanatischer sich der Vater gibt, desto weiter distanziert sich die Kamera, wodurch das Gefühl von Fremdheit beim Zuschauer verstärkt wird.

Was die drei männlichen Figuren innerlich verbindet, ist die Verteidigung der Ehre, die Verabsolutierung des Selbstwertgefühls. Hark Bohm be-

schreibt in einem Interview die archaische Identität der türkischen Männer: „(Er ist) ...befangen in einer Welt, die vor völlig anderen ökonomischen Konditionen entstanden ist. Das war ursprünglich eine Hirtengesellschaft, die dann langsam zu einer Agrargesellschaft wurde, in der ... Feudalstrukturen bestimmen. Das ist für mich historisch gewachsen, ich urteile nicht moralisch“¹². Da der türkische Mann in der feudalpatriarchalischen Gesellschaft für sein Überleben darauf angewiesen ist, daß die Gruppe ihn achtet - und die Ehre ist ja nichts anderes als dieser Gruppenrespekt -, muss er ums Verrecken willen diese Ehre verteidigen. In diesem Film geht es um die Ehre des Vaters, die an eine streng gewahrte Sittsamkeit der Tochter geknüpft ist.

Wie in den meisten Migrationsfilmen der 70er Jahre wird den türkischen Frauen in diesem Film eine Opferrolle zugeschrieben. Der Stereotyp der Unterdrückung der islamischen Frauen - den ganzen Tag Hausarbeit erledigen und auf das Wort bzw. die Entscheidung ihres Mannes hören - wird reproduziert.

Die große Schwester und die Mutter von Yasemin stehen stellvertretend für die traditionellen türkischen Frauen. Der Tradition nach kommt der Frau in der türkischen Gesellschaft ausschließlich eine private Stellung zu. Emine, die große Schwester, ist ohne Schulausbildung zu Hause aufgewachsen. Sie verfügt zwar über bilinguale Kompetenzen, hat jedoch keine Verbindung zur Außenwelt außer der Arbeit in dem Gemüseladen. Anstatt sich einen Mann selbst aussuchen zu können, ist ihr der Ehemann zugeführt worden. In der Hochzeitsnacht bei der Brautwache ist sie offensichtlich nicht in der Lage, ihre Unschuld nachzuweisen, weil ihr Mann impotent ist. Sie nickt, sagt nichts und verliert ihre Ehre im Schweigen. Yasemins Mutter liebt zwar ihre Töchter, hat aber nichts in der Familie zu sagen, weil sie sich ihrer Rolle als türkische Frau immer bewusst ist. Zu Beginn des Films, als Yasemin auf die Warnung der Mutter, das Gespräch um die Erlaubnis für das Abitur mit dem Vater vor dem traditionellen Onkel zu suchen, trotzig reagiert, weist die Mutter sie auf ihre Rolle als türkische Frau hin: „Du bist eine Frau, hast du das noch nicht begriffen?“, wodurch das Stereotyp von der Unterdrückung der islamischen Frauen abermals verdeutlicht wird. Als Frau muss sich Yasemin also unterwerfen, tun, was die Männer in der Familie für richtig halten, und sich mit dieser Rolle abfinden. Als Yasemin versucht, ihrer Mutter die verunglückte Hochzeitsnacht der Schwester zu erklären, sagt die Mutter, sie habe nichts begriffen, obwohl sie den Betrug sofort durchschaut hat, daß die Impotenz des Ehemannes Schuld war. Ein weiteres Beispiel findet sich in der Szene, wo Yasemin von Dursun und ihrem Vater mit Gewalt in den Lieferwagen gezerrt werden soll. Die Mutter ist entsetzt, traurig, unternimmt aber nichts. Sie bleibt stehen und schreitet nicht ein.

¹² Zit. nach Karsten Visarius, Ehrenrettung um jeden Preis. Zu „Yasemin“ von Hark Bohm, in: Ernst Kampf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hg.), „Getürkte Bilder“ - Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg 1995, S.121.

Im Vergleich zu ihrer Mutter und Schwester tritt Yasemin stark, souverän und selbstbewusst auf. Sie ist eine gute Schülerin und erfolgreiche Judo-Kämpferin. Scheinbar überall kann sich die attraktive junge Deutsch-Türkin emanzipiert und selbstbewusst behaupten, sei es gegenüber den Komplimenten der Gemüsegroßhändler oder der Kritik der Lehrerin. Wie eine modern denkende Frau mit Intelligenz hat Yasemin sich zu verhalten gelernt. Bei der ersten Verabredung mit Jan, als dieser beklagt, er habe sich auf eine romantische Flussfahrt eingestellt, weiß sie schlagfertig zu antworten: „Ja, dann hättest du dich aber nicht mit einer Türkentussi auf einem Industrieabwasser verabreden dürfen“. Ehrgeizige Ziele hat sie, nicht nur ihr Abitur zu machen, sondern auch zu studieren, um Ärztin zu werden. Auch der Aspekt der Sprache, daß Yasemin nämlich die Codes von zwei Sprachen und Kulturen beherrscht, wird vom Regisseur bewusst eingesetzt, um die Doppelidentität von Yasemin in Kontrast zu den Sprachschwierigkeiten ihrer Eltern zu setzen. Die Figur Yasemin repräsentiert eine Gruppe türkischer Frauen in Deutschland, die intelligent sind und sich mehr vom Leben erhoffen, als zu heiraten und Kinder zu bekommen. Sie ist aber keineswegs frei, so zu handeln, wie sie will, sobald es um das Abstraktum der „Ehre“ geht, welche sie nach türkischer Moralvorstellung um jeden Preis bewahren muss. Im Verlauf der Handlung und mit dem sich zuspitzenden Konflikt um ihre Liebe zu Jan wird Yasemin immer passiver und wehrloser. Gegenüber Jan verhält sie sich eher zurückhaltend und verweigernd, was der traditionellen Frauenrolle entspricht. Im dramatischen Geschehen der Handlung zeichnet sich das Verhalten von Yasemin immer häufiger durch Handlungsunfähigkeit und Hilflosigkeit aus. Warum kann sie Jan nicht in zwei Sätzen über die muslimischen Moralvorstellungen aufklären, die sie zur Geheimhaltung ihrer Beziehung benötigen? Warum kann sie, die so schlagkräftige Judo-Meisterin, nicht dazwischen gehen, als Jan und Dursun mit Stöcken aufeinander einschlagen? Warum widerspricht sie dem Vater nicht, als dieser sie zu Hausarrest verurteilt? Man sieht sie wiederholt in ihrem Zimmer eingesperrt sitzen. Sie starrt an die Wand und immer wieder auf das Bild von Atatürk, als ob sie bei Atatürk Rat suchte. Auch dadurch wird die Hilflosigkeit des Mädchens zum Ausdruck gebracht. Yasemin ist doch nicht ganz so stark und aufgeklärt, wie sie zu sein vorgibt. So jedenfalls suggeriert es der Film.

In der letzten Szene sieht man, daß Jan mit Yasemin auf dem Motorrad flieht, wie ein Ritter, der die Prinzessin auf sein Pferd nimmt und vor dem Bösen rettet. Dadurch geht die Emanzipationsgeschichte der jungen Türkin zu Bruch. Anfangs sucht Yasemin ständig nach einem Weg zwischen Zuneigung zur Familie, Respekt vor der Tradition und ihrer Selbstverwirklichung. Dadurch agiert sie als individuelles Subjekt. Die Rettung durch einen deutschen Mann aber lässt die Emanzipationsgeschichte der jungen Türkin

verblassen. In den Vordergrund rückt ein Kampf der Kulturen, den die Männer (Jan vs. Yasemins Vater) unter sich austragen¹³. Dabei ist Yasemin als Subjekt nicht mehr zu erkennen. Sie wird zum Objekt, über das verhandelt wird. Das Ende des Films suggeriert, daß Yasemin als Ausländerin und als Frau das Opfer eines Kulturkonflikts ist, dem sie nur mit Hilfe von außen, in der Gestalt eines westlichen Ritters, entkommen kann.

Zusammenfassung: Dominierende Leitkultur als Maßstab der Integration

Wenn man den Film aus der interkulturellen Perspektive betrachtet, die von einem selbstverständlichen Akzeptieren des Zusammenlebens verschiedener Kulturen ausgeht, scheint die Inszenierung dieser Liebesgeschichte, zumal in der interkulturellen Begegnung, nicht unproblematisch zu sein. In der filmischen Darstellung wird suggeriert, dass die Assimilation an die deutsche Kultur die einzige Möglichkeit der Integration ist.

Die Differenzen der beiden Kulturen verdeutlicht der Regisseur durch die Darstellung fremder Sitten und Gewohnheiten, die ich für vereinfacht und klischeehaft halte. Um den Konflikt voranzutreiben, wird in mehreren Szenen die türkische Kultur auf ein negatives Stereotyp reduziert. Es lassen sich diverse Beispiele dafür finden: Yasemins Schulausbildung ist zwar erlaubt, wird aber von der Familie als unnötig angesehen. Sie darf zwar zum Judo gehen, aber nur in Begleitung des Anstandswauwau. Aus moralischen Gründen darf sie nur Kinderärztin werden. Sie gilt ihren Landsleuten als Hure, weil sie mit einem Deutschen zusammen ist. Wenn Yasemins Schwester wegen der Impotenz ihres Mannes kein blutbeflecktes Laken vorweisen kann, wird die Ehre der Familie schwer geschädigt. Die Szene der Brautwache, in der Yasemin gemeinsam mit zwei alten Frauen Wache halten muss, um im blutbefleckten Laken das Pfand der jungfräulichen Braut zu entdecken, wird nur schwach beleuchtet, wodurch sich das Gefühl der Fremdheit und des Unheimlichen beim Zuschauer verstärkt. In der Lagerfeuer-Szene, in der eine Gruppe türkischer Schlepper in der Nacht um ein Lagerfeuer herumtanzt, bevor Yasemin in die Türkei zurückgebracht werden soll, wird dramatische und laute Musik eingespielt, wodurch die Bedrohlichkeit der fremden Kultur vermittelt wird. Solche Szenen hinterlassen einen negativen Eindruck von einer rückständigen, aggressiven, patriarchalischen Kultur und reproduzieren das altbekannte Stereotyp von Muslimen. Es gibt zwar auch Darstellungen der positiven Seiten der türkischen Kultur, sei es die Gastfreundlichkeit auf der türkischen Hochzeit, sei es die Verbun-

¹³ Vgl. Kim Brand, Weiblichkeitsentwürfe und Kulturkonflikt im deutsch-türkischen Film: zur integrativen Wirkung von Filmen. Saarbrücken 2007, S. 77.

denheit in der Familie, diese verlieren aber im Licht der ausdrucksstarken negativen Botschaften an Bedeutung.

Die Gefahr solcher negativen Stereotypisierung besteht einerseits darin, daß der Zuschauer sich unwillkürlich mit dem Eigenen identifiziert und sich vom Fremden absetzt. Andererseits laufen solche Bilder Gefahr, einen bedrohlichen und aggressiven Charakter zu verallgemeinern und auf die Gesamtgruppe der Türken zu übertragen. Ihre aggressive, administrative Ausgrenzung als Fremde gilt als das zentrale Problem der Integration. Es wird suggeriert, daß „das Lebenskonzept der älteren, traditionell ausgerichteten Generation inakzeptabel und frauenfeindlich ist, da die patriarchalische Geschlechtsordnung mit den Werten der westlichen Leistungsgesellschaft unvereinbar ist“¹⁴. Um einer solchen Gefahr vorzubeugen, sollte bei der Arbeit mit Yasemin zur interkulturellen Erziehung unbedingt die Methode der Multiperspektivität eingesetzt werden, d. h., einerseits sollte die fremde Kultur nicht als fester Block, sondern in ihrer Heterogenität vermittelt werden, andererseits sollte die filmische Erzählung, die handelnden Personen und die dargestellte fremde Kultur aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden.

Der zweite Kritikpunkt des Films liegt darin, daß im Verlauf der Handlung nicht mehr die Selbstverwirklichung der jungen Türkin im Vordergrund steht, sondern ein Kampf der Kulturen, wobei die türkische Frau zusehends in die Rolle des Opfers gedrängt wird. Yasemins sorgfältige Bemühungen, einen Mittelweg zwischen Zuneigung zu den Eltern, Verbundenheit mit der Tradition und ihrer Selbstverwirklichung zu finden, werden, indem sie sich von einem deutschen Mann befreien lassen muss, als gut gemeint, aber vergeblich dargestellt. Dazu bemerkt Kühn kritisch: „Aus eigener Kraft, suggeriert uns der Film, wird es türkischen Mädchen nie gelingen, sich vom Diktat der Verhüllung zu befreien“¹⁵. Nur durch viele junge mannhaft Deutsche wie Jan können die türkischen Mädchen aus den Klauen der traditionellen Familiengefängnisse befreit werden. Integration lässt sich nur durch einen radikalen Bruch zwischen der sogenannten ersten und zweiten Generation realisieren.

Die oben genannten problematischen Aspekte des Films, sei es die klischeehafte Darstellung der türkischen Kultur, sei es das vereinfachte Erzählen der Liebesgeschichte in der kulturelle Begegnung, gehen auf genretypische Erzählmuster zurück. Bohms Anliegen besteht darin, im Genre der Liebesgeschichte den Zuschauer auf real existierende Probleme in der interkulturellen Begegnung und auf den Konflikt, in dem sich die zweite Generation befindet, hinzuweisen. Dabei wird aber mehr auf die Einhaltung

¹⁴ Ebenda, S. 80.

¹⁵ Heike Kühn, „Mein Türke ist Gemüsehändler“ - Zur Einverleibung des Fremden in deutschsprachigen Filmen, in: Ernst Kampf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hg.), „Gestürkte Bilder“ - Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg 1995, S.52.

der genremäßigen Einstellungen als auf die Probleme selbst geachtet. Die klassischen dramaturgischen Genremuster der Liebesgeschichte bevorzugen in der Regel festgefügte, geschlossene Formen mit Konflikt und Lösung, mit Höhepunkten und Schürzungen der dramatischen Knoten sowie Retardierungen¹⁶. Ein Beispiel dafür wäre das vereinfachte Ende des Films. Zugunsten der genremäßigen Muster sollte am Ende eine Lösung für alle gefunden werden. So springt Yasemin auf Jans Motorrad und reitet mit ihm in die Ungewisse hinein, als ob die Probleme damit gelöst wären. Jan wird so zum Helden stilisiert, der seine Schöne davor bewahrt, gegen ihren Willen in die Türkei zurückzukehren. Das ist jedoch keine echte Lösung, sondern nur ein Zugeständnis an unser aller Harmoniebedürfnis. Die Konsequenzen werden ausgeblendet. Wird Yasemin ihre Familie verlieren? Wie soll sie, ein türkisches Mädchen ohne Pass und finanzielle Absicherung, in Deutschland existieren?

Das genremäßige Modell intendiert klare Ergebnisse, homogene Lebensformen sowie den Sieg und Erfolg des Helden. Gerade dieses Thema aber, welches das Zusammenleben der Kulturen betrifft, lässt sich schwer mit dem Genre-Modell verbinden, weil Kulturen als gleichwertig und dynamisch zu gelten haben und folglich weder Sieger noch Verlierer kennen. Vielmehr sollte das selbstverständliche Akzeptieren von Fremdheiten und ein friedliches, bereicherndes Zusammenleben bei aller Verschiedenheit angestrebt werden. Treffend merkt Hickethier hierzu an: „Wenn das Anliegen des Films auf ein selbstverständliches Akzeptieren des gelebten Nebeneinanders verschiedener Kulturen, des Miteinanders in den Differenzen abzielt, sind auch Formen zu wählen, die additive Muster, offene Strukturen, episodenhafte Gestaltungen des Erzählens bevorzugen“¹⁷. Kulturelle Selbstverständnisse sind nichts Hartes, Homogenes und Naturhaftes, sondern flexibel und veränderbar. Von der filmischen Darstellung sind mehr Selbstverständlichkeit, mehr Zwischentöne, Vermischungen und Abstufungen zu erwarten.

Trotz der kritischen Komponenten ist Yasemin ein anrührender, emotionaler und bewegender Liebesfilm. Es gelingt dem Regisseur, seine weltanschaulichen Überzeugungen über Emotionalisierungsstrategien zu vermitteln. Anstatt im klassischen Sinne aufgeklärt zu werden, werden die Zuschauer emotional so in Gang gesetzt, daß sie gezwungen sind, über den Film und seine Themen weiter nachzudenken. Die attraktiven Darsteller werden bewusst eingesetzt, um einer physiognomischen Diskriminierung zu entgehen. Der Regisseur etabliert seine Protagonisten in der Exposition als starke Identifikationsfiguren, die sich durch Sympathie und Attraktivität

¹⁶ Knut Hickethier, Zwischen Abwehr und Umarmung, in: Ernst Kampf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hg.), „Getürkte Bilder“ - Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg 1995, S.33.

¹⁷ Ebenda S. 33f.

auszeichnen. Sie fungieren als Sympathieträger und können in gewissen Maßen die vorhandenen negativen Bilder von Fremden außer Kraft setzen. Die junge Protagonistin Yasemin ist von ihrer Erscheinung her eine strahlende Figur. Mit ihren langen, dunkelbraunen Haaren und ihrer schlanken Figur ist sie eine Schönheit. Sie beherrscht die Codes für zwei Kulturen und versucht, zwischen den Menschen und Kulturen interkulturell zu vermitteln. Die Zuneigung der Zuschauer fliegt ihr fast automatisch zu. Durch viele Großaufnahmen von Yasemins Gesicht wird der Zuschauer stets nah an die Emotionalität der Figur herangeholt. Die Figur des türkischen Vaters wird nicht ins Monströse verteufelt. Er wird als ein liebevoller, toleranter, aufgeklärter Vater eingeführt, obwohl er im Verlauf der Handlung immer mehr zu einem patriarchalischen Despoten mutiert, um seine Ehre zu wahren. Jedoch überwindet er sich am Ende und lässt Yasemin mit Jan ziehen. Schließlich überwiegt die Liebe zu seiner Tochter. Solche sorgfältigen Figurenkonstellationen können einerseits die Identifikation erleichtern und andererseits über den Film hinaus wirksam sein, indem die Vorurteile durch positive Figurenkonstruktion destruiert werden. In dem anrührenden Erzählen der Geschichte wird Emotion und Identifikation ermöglicht. Dadurch können beim Zuschauer Empathie und Selbstreflexion für die Fremden aktiviert werden, was zum Vorurteilsabbau und Verständnis beitragen kann. Darin triumphiert die Strategie des Regisseurs.

In diesem Liebesdrama werden eine Reihe von interkulturellen Themen sensibel dargestellt und bearbeitet, die damals noch wenig Beachtung fanden. Auch heute hat der Film nichts von seiner Aktualität verloren, weil immer noch eine große Diskrepanz zwischen den verschiedenen Kulturen herrscht und die im Film aufgegriffenen kulturellen Themen nach wie vor diskutiert werden, sowohl auf der politischen Ebene als auch auf der interkulturell pädagogischen.

Im Film dominieren zwei Themen, die gewissermaßen als zwei rote Fäden fungieren: die verbotene Liebe zweier Jugendlicher mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund und die Identitätssuche einer jungen Deutschtürkin. Das erste Thema wird vor allem durch die widersprüchlichen Gefühlszustände der beiden dargestellt. Durch ihr zartes Werben, ihre Streiterei, ihre stockenden Sätze, schließlich durch Yasemins Liebesgeständnis und die verklärten Gesichter wird dem Zuschauer eine junge Liebe vor Augen geführt. Die Botschaft ist eindeutig: Liebe durchbricht alle kulturellen Barrieren. Dieses ‚Liebe geht über alles‘-Modell entspricht auch dem genre-typischen Erzählmuster der Liebesgeschichte: Trotz aller kulturellen Differenzen sind wir alle Menschen mit individuellen Vorzügen und Schwächen.

Wir lieben, und wir hassen, wir sind fröhlich, und wir sind traurig, und manchmal packt uns auch die Wut ¹⁸.

Das zweite Thema der Identitätssuche bzw. des Identitätskonfliktes der jungen Türkin wird vor dem Hintergrund dieser Liebe dargestellt, welche die Krise ja hauptsächlich erst auslöst. Dabei reißt der Film mehrere kulturelle Themen an: die Rolle der Frau in der türkischen Gesellschaft bzw. die klar verteilten Rollen von Mann und Frau in der Familie, das umstrittene Thema der Ehre, Angst und Abgrenzung gegenüber Fremden, und zwar sowohl von türkischer als auch von deutscher Seite. Dadurch wird die Binnenstruktur der türkischen Gemeinde erstmals in einem Spielfilm gezeigt. Leise wird um Verständnis für Menschen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen geworben. Wegen der diversen Themenstrukturen regt der Film zum Nachdenken an und bietet vielfach Anlass für Diskussionen im Bereich der interkulturellen Verständigung. Insofern gilt *Yasemin* als Denk- und Diskussionsanregung über den Umgang mit kulturellen Unterschieden. Spielfilme sind ursprünglich nicht zu pädagogischen Zwecken konzipiert worden. Es müssen bestimmte Methoden und Strategien wie beispielsweise Perspektivenübernahme, Perspektivenkoordinierung sowie Selbstreflexion bei der pädagogischen Arbeit eingesetzt werden, um zu vermeiden, daß die oben genannten Mängel des Films zur Reproduktion von Stereotypen und zur Verstärkung von Vorurteilen führen.

¹⁸ Vgl. Knut Hickethier, *Zwischen Abwehr und Umarmung*, in: Ernst Kampf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hg.), „Getürkte Bilder“ - Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg 1995, S.32.