

Geschlecht und Sexualität in den diskursiven Räumen der Migrationsfilme

Von der Fakultät für **Wirtschaft, Recht und Gesellschaft**
der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus-Senftenberg
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktor der Philosophie

genehmigte Dissertation

vorgelegt von

Master of Arts

Marine Sabauri

geboren am 01.07.1980 in Tiflis (Georgien)

Vorsitzende/Vorsitzender: **Prof. Dr. Heike Radvan**
Gutachterin/Gutachter: **Prof. Dr. Anna Amelina**
Gutachterin/Gutachter: **Prof. Dr. Christer Petersen**
Tag der mündlichen Prüfung: **25.01.2021**

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1. Grundlagen der Genderforschung	17
1.1 <i>Institutionalisierung und Diskursivität von Geschlecht: von den Analysen des Patriarchats bis zu poststrukturalistischen und feministischen Perspektiven</i>	19
1.2 <i>Institutionalisierung von Sexualität: die psychoanalytische, ideologiekritische und diskursanalytische Sexualitätsforschung sowie die Sex-Gender-Ordnungen</i>	24
1.3 <i>Perspektiven der Genderforschung in transnationalen Diskursräumen</i>	29
2. Bausteine einer kritischen und migrationssensiblen Genderforschung	
<i>Kontextanalyse aus der Geschlechter-, Sexualitäts- und Migrationsforschung</i>	30
2.1 <i>Kulturalisierte und mediale Performativität der Geschlechter</i>	33
2.2 <i>Intersektionalität - Marginalisierung von Geschlecht und Sexualität in den transnationalen sozialen Räumen</i>	39
2.3 <i>Die Macht der bildlich-symbolischen Darstellung von Differenz- und Hybriditätsmerkmalen im geschlechtlich-sexuellen und kulturalisierten Sinn</i>	44
2.4 <i>Dezentrierte und postmigrantische Sicht auf Sexualität in postkolonialen und gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Studien</i>	51
2.5 <i>Transnationale Perspektive der Migrations- und Genderforschung</i>	56
2.6 <i>Zusammenfassung</i>	65
3. Erzähltechniken in filmischen Texten und ihre Diskursivität	66
3.1 <i>Film als Ort diskursiver Ereignisse</i>	67
3.2 <i>Die Rolle der Zuschauer*innen im diskursiven Raum des Films und die Möglichkeiten der Interaktion und Interpretation</i>	71
3.2.1 <i>Authentizität oder Performativität</i>	72
3.2.2 <i>Intentionalität und Mediatisierung</i>	76
3.3 <i>Film und Gender - Diskurse und Parallel- und Querstudien</i>	78
3.3.1 <i>Analyse der Diskursereignisse zwischen Film, Gender und Sexualität</i>	86
<i>Unter dem Pflaster ist der Strand (Helma Sander-Brahms/ Deutschland 1974/75)</i>	
<i>Kleine Vera (Vasilij Pitchul/ Russland 1988)</i>	
<i>Das fünfte Pfund und Der weiße Zucker (Ahmed Khaled/ Ägypten 2005/2015)</i>	
3.4 <i>Zusammenfassung</i>	100

4.1 Die besondere filmische Ästhetik gegenwärtiger Migrationsfilme	
<i>Transnationalität und diskursive „imaginäre Räume“</i>	101
4.1.1 <i>Forschungsperspektiven der Migrationsfilme auf Geschlecht und Sexualität</i>	106
4.1.2 <i>Die Darstellung von Geschlecht und Sexualität in Migrationsfilmen und ihre Entwicklungsparadigmen</i>	108
4.2 Methoden der Filmanalyse und neue Strategien zur filmanalytischen Beschreibung der „Diskursereignisse“ in Bezug auf Geschlecht und Sexualität von Migrationsfilmen	115
4.2.1 <i>„Analyse der diskursiven Narration“ – ein alternativer Ansatz zur Analyse von diskursiven Räumen in Migrationsfilmen</i>	120
4.2.2 <i>Strategien der Filmauswahl für die empirische Analyse</i>	127
4.2.3 <i>Methodische Vorgehensweise der empirischen Analyse</i>	130
5. Transformationen und (Neu)Performance von Geschlecht und Sexualität in gegenwärtigen transnationalen (Film)Räumen	133
5.1. Kalender (Atom Egoyan / Kanada, Deutschland, Armenien 1993)	133
5.1.1. <i>Die Frau – eine geschlechtlich-sexuelle und kulturalisierte Brücke</i>	134
5.1.2. <i>Die Sehnsucht nach der Frau und der Heimat – ein imaginärer Raum des Transnationalen</i>	137
5.1.3. <i>Erotisierung der Sprachen und die kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Deutungen</i>	140
5.2 Gegen die Wand (Fatih Akin / Deutschland, Türkei 2004)	143
5.2.1 <i>Sibel Kekilli und Sibel Güner – eine Frau und ihre private sowie filmische Rebellion</i>	144
5.2.2 <i>Cahit Tomruks kulturalisierte und geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeiten</i>	147
5.2.3 <i>Die kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Brücken zu den traditionellen und neuperformierten Zugehörigkeiten in den neuen transnationalen (Film)Räumen</i>	149
5.3 Zusammenfassung der Analyse	153
6. Intersektionalität – Marginalisierung von Geschlecht und Sexualität	155
6.1 Lost Killers (Dito Tsintsadze / Deutschland 2000)	155
6.1.1 <i>Die intersektionellen Räume im filmischen Kontext</i>	156
6.1.2 <i>Mehrere Achsen der Marginalisierung in einem transnationalen Raum und die Verschiebung von Perspektiven/Grenzen</i>	157
6.1.3 <i>Sexualisierte Gewalt im Kontext der sozialen und kulturalisierten Marginalisierung</i>	160

6.2 Lola und Bilidikid (Kutlug Ataman / Deutschland 1999)	163
6.2.1 <i>Diskurse der Marginalisierung von nichtnormativen Geschlechtern</i>	163
6.2.2 <i>Marginalisierung in den zugeschriebenen Grenzen und Stereotypen, das Habituskonzept und der Perspektivwechsel</i>	166
6.3 Zusammenfassung der Analyse	169
7. Filmische Darstellung der differenzierten und hybridisierten Kodierungen von Geschlecht und Sexualität	170
7.1 East is East (Damien O'Donnell / Großbritannien 1999)	
Kick it like Beckham (Gurinder Chadha/Großbritannien, Deutschland 2002)	170
7.1.1 <i>Familiengeschichten und ihre differenzierten oder hybridisierten Kodierungen in den Filmen</i>	170
7.1.2 <i>Die geschlechtlich-sexuellen Diskurse in den filmischen Räumen</i>	174
7.1.3 <i>Die transnationalen Räume des Films von jungen Migranten in Bezug auf ihre geschlechtlichen und sexuellen Zugehörigkeiten</i>	178
7.2 Echte Frauen haben Kurven (Patricia Cardoso / USA 2004)	181
7.3 Zusammenfassung der Analyse	184
8. Diskursivität von Sexualität in den unterschiedlichen kulturalisierten Räumen	186
8.1 Der Schätzer (Atom Egoyan / Kanada 1996)	186
8.1.1 <i>ars erotica vs. scientia sexualis (Foucault) – unterschiedliche Wahrnehmungsmöglichkeiten von Sexualität und ihre Grenzen</i>	187
8.1.2 <i>Sexualität in privaten und öffentlichen Räumen: Experimentierfeld der transnationalen Räume</i>	190
8.2 Eine erotische Geschichte (Dito Tsintsadze / Deutschland 2000)	193
8.2.1 <i>Symbolische Erotik, Liebespoesie, philosophische Liebestheorie und die Praxis in der Sexualität</i>	194
8.2.2 <i>Die (aus)gelebte Sexualität der Filmakteure, ihre Selbstverortung und Stereotypisierung</i>	198
8.3 Kama Sutra, a Tale of love (Mira Nair / Indien 1996)	200
8.3.1 <i>Kama Sutra – die Kunst der Erotik und des Rausches im filmisch-ästhetischen Diskurs</i>	200
8.3.2 <i>Tabus in der Sexualität und ihre diskursiven Hintergründe</i>	204
8.4 Zusammenfassung der Analyse	206

9. Fazit - Geschlechts- und Sexualitätsdiskurse in den Migrationsfilmen	208
Liste der Primär-Filme	216
Liste der Sekundär-Filme	217
Literaturverzeichnis	218
Internetquellen	233
Danksagung	235

Einleitung

Geschlecht, Sexualität und Migration gehören zu den großen Themen unserer Zeit und stehen im diskursiven Zusammenhang zu einander. Die Diskurse von Geschlecht und Sexualität sind in den Institutionen und soziokulturellen Ordnungen der globalisierten Welt diskursiv verweben. Dennoch sind uns diese selten direkt zugänglich. Vielmehr erschließen sich uns die gesellschaftlichen Diskurse über Geschlecht und Sexualität in den kulturalisierten medialen Produkten.¹

Analysegegenstand der vorliegenden Arbeit sind deshalb die filmischen Diskurse über Geschlecht und Sexualität in Migrationsfilmen der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart, die damit diskursive transnationale Räume schaffen. Neben neuen Erkenntnissen über die geschichtlich-sexuellen Zugehörigkeiten der transnationalen Akteure und ihren diskursiven Rahmen und institutionellen Hintergründe, die in den Filmen zum Ausdruck kommen, gewinnt die vorliegende Arbeit vor allem einen Einblick darüber, wie sich medien- und filmwissenschaftliche Theorien erweitern und mit der Migrations- und Genderforschung diskursiv verbunden werden können. Somit werden die diskursiven Verflechtungen zwischen diesen Disziplinen theoretisch und empirisch belegt.

Die gegenwärtigen Migrationsfilme zeichnen sich durch ihre besondere Ästhetik und ihre ausgeprägte soziokulturelle Bedeutung aus (Naficy 1999; Göktürk 2000; Kraus 2000; Elsaesser 2009), indem sie die Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität in den filmischen diskursiven transnationalen Räumen generieren. Mit den in den Migrationsfilmen produzierten Diskursen über Geschlecht und Sexualität entstehen gleichsam die diskursiven und institutionellen Rahmen von transnationalen Räumen. Eine Untersuchung dieser Diskurse liefert wichtige Erkenntnisse über die geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten der transnationalen Akteure und ihren diskursiven und institutionellen Hintergründen.

Filmwissenschaftler*innen erkennen schon früh, dass das Kino nicht nur reine Kunstform oder fiktives Anschauungsmaterial zur Unterhaltung ist, sondern vielmehr als *soziale Technologie* und *Kulturtechnik* betrachtet werden muss, die damit nicht zuletzt auch den *institutionalisierten Diskurs der Geschlechter* widerspiegelt (De Lauretis, 1996 [1987]). Andere sprechen in diesem Zusammenhang auch von *Repräsentationsregimes* (Hall 2004 [1985]; Seier 2007),

¹ Die sozial- und kulturwissenschaftlichen Studien befassen sich zunehmend mit der Untersuchung der Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität in den transnationalen sozialen Räumen (Crenshaw 2010 [1989]; Butler 1991, 2003, 2009; Lutz 1991, 2001, 2005, 2010, 2017; Said 1994; Dietze 2008, 2017; Tuidier 2010; Amelina 2010, 2012, 2014, 2017; Kosnik 2010; Faist/Fauser/Reisenauer 2014)

wonach sich in Filmen Geschlecht und Sexualität sogar konstituieren. Es ist unerheblich, welcher filmwissenschaftlichen Theorie man folgt, denn allesamt legitimieren sie doch den Film als *das* Medium in der Vermittlung von diskursivem Wissen, das wesentlich zur Bildung von (geschlechtlich-sexuellen) Zugehörigkeiten beiträgt (Mulvey 2001 [1975]; Wrede 2000; Reichertz/Meitzler/Plewnia 2017).

Darüber hinaus ist es der Weiterentwicklung der Filmanalyse in den letzten Jahren zu verdanken, die sich in hermeneutische, wissenssoziologische und diskursanalytische Methoden ausdifferenziert hat (Reichertz/Engelt 2011; Keller 2011a, 2011b; Keller/Hirsland/Schneider/Viehöver 2011; Busse 2015; Reichert/Meitzler/Plewnia 2017), dass auch die geschlechtlich-sexuellen Machtordnungen und die damit verbundenen diskursiven Zusammenhänge im Film untersucht werden können.

Dass die Untersuchung der Diskurse von Geschlecht und die Sexualität aufschlussreich für die politisch-ideologischen und sozialen Ordnungen und Machtssystemen in einer Gesellschaft ist, belegte zunächst Foucault in seinen diskurstheoretischen Studien (1971, 1977, 1984).

Wie eng gesellschaftliche Institutionen, ideologische und politische Machtssysteme mit den geschlechtlichen und sexuellen Ordnungen einer Gesellschaft verknüpft sind, belegen ebenso zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit der Erforschung von diskursiven Konstruktionen einer Gesellschaft im Zusammenhang von Geschlecht und Sexualität auseinandersetzen (Freud 1920 [1913], 1999 [1919]; De Beauvoir 1960 [1949]; Runkel 1979; Kristeva 1982 [1974], 2013 [1988]; Butler 1991, 2003, 2009; Laqueur 1992; Bourdieu 1993, 2005 [1998]). Auch an den öffentlichen Debatten über Geschlecht und Sexualität und den zentralen politisch-gesellschaftlichen Umwälzungen im 20. Jahrhundert, den feministischen Bewegungen bzw. an den gesellschaftlichen Strukturen von Diktaturregimes zeigt sich, dass Geschlecht und Sexualität untrennbar mit den politischen und diskursiven Strömungen verwoben sind (68er-Bewegung, Perestroika, Arabischer Frühling). Die Konzepte von Geschlecht und Sexualität müssen innerhalb einer Gesellschaft erst als diskursive und institutionalisierte Ebenen legitimiert werden, die allerdings gleichzeitig auch wiederum die Diskurse aus den sozialen und politischen Systemen und Institutionen beinhalten. Eine diskursive Analyse von Geschlecht und Sexualität (re-)produziert und vermittelt demnach das diskursive Wissen über die sozialen, kulturalisierten Praktiken und Institutionen einer Gesellschaft oder verändert dieses.

Die vorliegende Analyse der Diskurse über Geschlecht und Sexualität in ausgewählten Migrationsfilmen baut sich auf Studien der Migrations- und Transnationalitätsforschung, die sich

der Untersuchung von diskursiven und politischen Institutionen ebenso wie der diskursiven Konstruktion von Geschlecht und Sexualität und der Untersuchung dieser Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität aus der unterschiedlichen Perspektiven widmen (Crenshaw 2010 [1989]; Butler 1991, 2003, 2009; Lutz 1991, 2001, 2005, 2010, 2017; Said 1994; Nira Yuval-Davis 1997; Reckwitz/Sievert, 1999, Reckwitz 2000; Schlehe 2001a, 2001b; Tschernokoschewa 2001; Gutiérrez-Rodríguez 2001; Hall 2004 [1985]; Dietze 2008, 2017; Tuidier 2010; Amelina 2010, 2012, 2014, 2017; Kosnik 2010; Faist/Fauser/Reisenauer 2014; Wodak 2017, Yildiz 2017).

Demzufolge zeigt die vorliegende Arbeit die diskursiven Verflechtungen zwischen medien- und filmwissenschaftlichen Theorien sowie der Migrations- und Genderforschung auf und betont die Relevanz ihrer Annäherung. Dadurch erweitert diese Untersuchung auch die bisherigen Forschungsrahmen der einzelnen Disziplinen. Deshalb werden die Diskurse von Geschlecht und Sexualität in der Film- und migrationssensiblen Genderforschung zunächst im ersten Teil der Arbeit theoretisch verortet und anhand der Migrationsfilme dann im zweiten Teil empirisch analysiert.

In den ersten vier Kapiteln der Arbeit (Teil 1: Kap.1–4) gehe ich auf die unterschiedlichen theoretischen Ansätze der Gender-, Sexualitäts- und Filmforschung ein, um erste Antworten auf die Verflechtungen und diskursiven Zusammenhänge zwischen Geschlecht, Sexualität und Filmen zu finden. Dabei wird die Diskursivität von Geschlecht, Sexualität und filmischen Texten theoretisch erörtert und die folgenden Forschungsfragen beantwortet:

1. Welche Bedeutung nehmen *Geschlecht und Sexualität* in der gegenwärtigen Migrations- und Transnationalisierungsforschung ein und wie werden sie dort bislang betrachtet und analysiert?
2. Welche Diskurse werden in Bezug auf Geschlecht und Sexualität in Filmen reproduziert und welche Entwicklung zeichnet sich diesbezüglich in den gegenwärtigen Migrationsfilmen ab?
3. Welche (filmanalytischen) Methoden eignen sich zur Analyse von Diskursen über Geschlecht und Sexualität in Migrationsfilmen?

Im empirischen Teil der Arbeit werde ich elf Migrationsfilme von unterschiedlichen Regisseuren aus verschiedenen Ländern empirisch untersuchen (Kap. 5–8). Darüber hinaus sind die untersuchten Filme unterschiedlichen Genres und Formaten zuzuordnen, wie z.B. Mainstream oder Avantgarde, die dementsprechend auch einen unterschiedlichen finanziellen Gewinn erzielten und die sich auch im Bekanntheitsgrad beim Publikum unterscheiden. Die Filme sind

nach vier Themenschwerpunkten gegliedert, die auf den aktuellen Debatten in der migrations-sensiblen Genderforschung beruhen.

So werden die filmischen Diskurse über Geschlecht und Sexualität nach folgenden Fragestellungen analysiert: (1) nach den Transnationalisierungsperspektiven und dem Performativitätskonzept, (2) nach den intersektionellen Achsen von mehreren Marginalisierungsformen, (3) nach der Darstellungssymbolik der rassifizierten und ethnisierten sowie hybridisierten Merkmale und (4) nach den Wahrnehmungsmechanismen von Sexualität aus unterschiedlichen kulturalisierten Ansichten und Machtordnungen in der Sexualität.

(Migrations-)Filme wurden bereits in Einzelstudien zur Konstruktion von Geschlecht und Sexualität in den gegenwärtigen transnationalen Räumen analysiert oder als Beispiele für wissenschaftliche Theorien angeführt (Butler 1991; Göktürk 2000; Seier 2007; Kosnik 2010; Faist/Fauser/Reisenauer 2014; Lutz/Amelina 2017). Überwiegend lieferten bislang Analysen von Interviews mit Migrant*innen oder aber deren Biografien die theoretische Grundlage zu diesem Themengebiet (Lutz 1991, Lutz/Gawarecki 2005; Schlehe 2001a, 2001b).

In filmwissenschaftlichen und -kritischen Studien zu Migrationsfilmen dominieren Einzeluntersuchungen zu den filmischen Diskursen in Bezug auf Geschlecht und Sexualität (Naficy 1999; Kraus 2000; Cussler 2002; Romney 2003; Zekri 2006; Jahn-Sudmann 2009; Elsaesser 2009; Wilson 2009). Diese Beiträge widmen sich der Ästhetik von Migrationsfilmen aus filmwissenschaftlicher Sicht sowie den damit geschaffenen diskursiven Räumen, implizit gewinnen wir dadurch neue Erkenntnisse zu geschlechtlich-sexuellen Ordnungen und ihren diskursiven Hintergründen.

Mit der vorliegenden Arbeit wird der Rahmen dieser Forschungen erweitert, indem sich die diskursiven Aspekte nun aufeinander zubewegen. Die Diskurse von Geschlecht und Sexualität werden in den Migrationsfilmen im diskursiven Zusammenhang zu den theoretischen Grundlagen, d.h. insbesondere vor dem Hintergrund einer migrations-sensiblen Genderforschung empirisch analysiert. Dieses Forschungsziel wird zunächst aus unterschiedlichen Forschungsperspektiven diskutiert und theoretisch fundiert.

Im ersten Kapitel werden die theoretischen Grundlagen zum Thema Geschlecht und Sexualität vorgestellt, sodass vor allem auf die Institutionalisierung und Diskursivität von Geschlecht und Sexualität eingegangen wird. Aufgrund von patriarchalen Gesellschaftsordnungen hat sich das passive Rollenverständnis der Frau verfestigt und patriarchale Muster in der Rollenverteilung haben sich herausgebildet. So wurden die Konzepte von Geschlecht und Sexualität in den politischen, religiösen, medizinischen und mythologischen Diskursen von Gesellschaft-

ten verankert. Strukturell wurden Geschlecht und Sexualität aufgrund der psychoanalytischen, poststrukturalistischen Egalitäts-, Alteritäts-, Differenz- und Dekonstruktionstheorien weiterentwickelt. Da in diesen Studien Geschlecht und Sexualität in die sozialen und politischen Systeme und Institutionen integriert betrachtet wurden, erweiterten sie bereits die theoretische Sichtweise auf deren diskursive Verflechtung. Gleichzeitig ließ sich damit in den Transformationsprozessen dieser Systeme und Institutionen die Konstruktion von Sexualität und Geschlecht theoretisch begründen. In dieser Hinsicht wird Foucaults diskurstheoretischer Ansatz zur Sexualität (1977) ausführlich als Ausgangspunkt für die vorliegende Analyse diskutiert. Foucault analysierte Sexualität anhand der diskursiven Mittel innerhalb von institutionellen Rahmen und gesellschaftlich-politischen Hierarchien. Dabei betrachtete er Sexualität als eine soziale und kulturalisierte Artikulation, die Wandlungen unterliegt und sich in geänderten diskursiven Räumen auch begrifflich und konzeptuell transformiert. Daraus leiten sich am Ende des ersten Kapitels die Forschungsperspektiven auf Geschlecht und Sexualität in der Migration ab, da auch hier per se von ständig transformierten diskursiven Rahmen der gegenwärtigen transnationalen Räume ausgegangen werden muss.

Im zweiten Kapitel werden nun spezifisch die theoretischen Ansätze aus der *migrationssensiblen Genderforschung* diskutiert und ihre Forschungsschwerpunkte erläutert. Da der Untersuchungsgegenstand sich auf die Migration bezieht, ist es hilfreich zu sehen, wie die *migrationssensible Genderforschung* Geschlecht und Sexualität analysiert und wie sie die klassische Genderforschung um die Perspektiven der Migrations- und Transnationalisierungsforschung ergänzt. Erforscht werden in solchen Studien vor allem die Transformationsprozesse von geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten in den gegenwärtigen transnationalen Räumen – und zwar hinsichtlich ihrer rassifizierten und ethnisierten Merkmale (Hall 2004 [1985]; Schlehe 2001a, 2001b; Tschernokoschewa 2001; Gutiérrez-Rodríguez 2001), ihrer Marginalisierungsformen in den hetero- oder nichtheteronormativen Geschlechterkonstellationen aus intersektionaler Perspektive (Crenshaw 2010 [1989]; Lutz 2010, Lutz/Amelina 2017; Kosnik, 2010), hinsichtlich der Machsysteme (Said 2017 [1978]; Dietze 2008, 2017) sowie hinsichtlich ihrer Performativität (Butler 1991) und Transnationalität (Reckwitz/Sievert 1999, Reckwitz 2000; Amelina 2012, 2014; Faist/Fauser/Reisenauer 2014). Mit dem Begriff Transformationen sind nicht ausschließlich die Modifikationen der Zugehörigkeit gemeint, sondern auch die Herstellung der diskursiven Verknüpfungen mit den alten Zugehörigkeiten und die (Aus-)Bildung von neuen diskursiven Grenzen und Bedeutungen. Betrachtet werden die etablierten Dichotomien und Vorstellungen von einer nationalkulturellen Identität nun aus einer dezentrierten und postmigrantischen Sicht (Said 1994; Bhabha 2012; Dietze 2017), einer kosmopolitischen

Sicht (Yuval-Davis 2009), sich immer wieder neu performierten Sicht (Butler 1991) und intersektionellen Sicht (Crenshaw 2010 [1989], Lutz/Herrera Vivar/Spuk 2010; Kosnik 2010; Lutz/Amelina 2017). Mit den theoretischen Ansätzen aus der migrationssensiblen Genderforschung lassen sich die Diskurse von Geschlecht und Sexualität und ihre institutionellen Hintergründe im diskursiven Zusammenhang zueinander untersuchen. Gleichzeitig werden dort die Möglichkeiten diskutiert, wie sich Zugehörigkeiten in den diskursiven transnationalen Räumen transformieren können. Diese Theorien werden im empirischen Teil in die Analyse der diskursiven Räume von Migrationsfilmen einfließen. Dabei gilt es zudem die Diskursivität der filmischen Texte und die Diskursereignisse zwischen Geschlecht, Sexualität und Kinematografie theoretisch zu begründen.

Im **dritten Kapitel** befasse ich mich mit Fragen zu den diskursiven Räumen von filmischen Texten in Bezug auf Geschlecht und Sexualität. Zunächst erläutere ich die Diskursivität der medialen Texte anhand von theoretischen Ansätzen, die den Film als Ort von Diskursereignissen definieren. Laut diesen Filmtheorien besteht die Diskursivität von filmischen Texten in der Komplexität ihrer filmischen Erzähltechniken und in der intensiven Interaktion mit dem Zuschauer (Winter 1999). Der Prozess des filmischen Erzählens, der Wissen aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, ihren Kontexten und Hintergründen vermittelt, lässt in den Filmen einen diskursiven sozialen Raum entstehen (Hepp/Winter 1999; „Mediatisierung“: Hartmann/Hepp 2010; „medialen Migranten“: Hepp/Bozdog/Suna 2011; „Wechselbeziehung zwischen Medienkommunikation und soziokulturellem Wandel“: Hepp /Lehmann-Wermser 2013). Die diskursiven Räume der filmischen Narration bilden die medialen Diskurse über Geschlecht und Sexualität, die in den poststrukturalistischen Studien bei Michel Foucaults *diskurstheoretischen Ansätzen* (1977) und danach in Judith Butlers Konzept der *Performativität* (1991) auftauchen. Im Kontext dieser Studien wird der filmische Text im dritten Kapitel als eine „Kulturtechnik“ verstanden, die an der Bildung oder Verschiebung von geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten mitwirkt (De Lauretis 1996 [1987], Mulvey 2001 [1975]) bzw. die neuen Diskurse über Geschlecht und Sexualität (re-)produziert. Um die empirische Analyse von filmischen Diskursen in Bezug auf Geschlecht und Sexualität zu illustrieren, stelle ich im Anschluss an diese Theorien vier Filme aus unterschiedlichen politisch-gesellschaftlichen und historischen Kontexten vor, wie z.B. für die 68er-Bewegung Helma Sanders-Brahms Film: „Unter dem Pflaster ist der Strand“ (1977–78); Vasily Pitchuls Film zur Perestroika: „Kleine Vera“ (1989) und die Filme „Das fünfte Pfund“ (2005) sowie „Weißer Zucker“ (2015) von Ahmed Khaled zum Arabischen Frühling. Dabei analysiere ich die

filmischen Diskurse über Geschlecht und Sexualität in den jeweiligen Filmbeispielen nach diskursiven Gesichtspunkten.

Im **vierten Kapitel** werden die Spezifika der ästhetischen Merkmale von Migrationsfilmen und deren Transnationalität ermittelt (Naficy 1999; Göktürk 2000, 2012; Seeßlen 2000; Kraus 2000; Jahn-Sudmann 2009; Elsaesser 2009). Der Fokus liegt dabei auf den narrativen, ästhetisch-visuellen sowie sprachlichen Besonderheiten von Migrationsfilmen. Insbesondere gehe ich dabei der Entwicklung in der Geschlechterdarstellung im Laufe der Migrationsfilmgeschichte nach. Im zweiten Teil des vierten Kapitels erläutere ich die Bedeutung der Filmanalyse sowie die wichtigsten methodischen Entwicklungsschritte in der Filmanalyse, wodurch nun die Diskurse von Geschlecht und Sexualität im filmischen Text nach den sozialen und ideologischen Rahmen und Hintergründen diskursiv analysiert werden können. Besonders hilfreich ist hierbei die *Analyse der diskursiven Narration*, die in Anlehnung an die *wissenssoziologische Analyse* (Keller 2011b; Reichertz/Englert 2011; Busse 2015) neue Analyseperspektiven für die besondere Ästhetik von Migrationsfilmen eröffnet und sich deshalb als eine alternative Methode für die in den Migrationsfilmen produzierten Diskurse von Geschlecht und Sexualität anbietet. Außerdem begründe ich die Auswahl der hier analysierten Migrationsfilme und stelle die methodische Vorgehensweise meiner Analyse vor.

Für die empirische Analyse, die in den Kapiteln 5–8 erfolgt, wurden insgesamt elf Filme ausgewählt. Die Filmauswahl stützt sich dabei auf folgende Überlegungen: Der erste Anhaltspunkt ist der ästhetische und inhaltliche Bezug. Demzufolge wurden die Filme selektiert, die sich mit Fragen der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten in der Migration befassen und sich aufgrund ihrer innovativen Ästhetik eignen. Dazu wurden gezielt Migrationsfilme herausgegriffen, die zu unterschiedlichen Zeiten spielen, von unterschiedlichen Regisseuren gedreht und in unterschiedlichen Ländern produziert wurden. Dies ermöglicht zugleich, dass die in den filmischen Texten produzierten Diskurse über Geschlecht und Sexualität gleichzeitig in den unterschiedlichen transnationalen sozialen Räumen untersucht werden können. Außerdem wurde insbesondere auf das Zusammenspiel der medialen Diskurse und auf die Vergleichbarkeit dieser Diskurse in den unterschiedlichen transnationalen Räumen geachtet. Dabei habe ich mich auf vier Fragen konzentriert, die ich anhand der Analyse von filmischen Diskursen über Geschlecht und Sexualität beantworten werde.

Die erste Frage, die **im 5. Kapitel** durch die Analyse der transnationalen diskursiven Räume beantwortet wird, bezieht sich auf den Prozess der Transformation und Performativität von geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten und ihrer Transnationalisierungsprozesse, die in den drei Migrationsfilmen geschaffen werden („Kalender“/1993 von Atom Egoyan; „Gegen

die Wand“/2004 von Fatih Akin; „Der Mann aus der Botschaft“/2005 von Dito Tsintsadze). Die Analyse der Migrationsfilme baut dabei auf der Performativitäts- (Butler 1991; Seier 2007) und Transnationalitätsforschung auf (Lutz/Amelina 2017; Faist/Fauser/reisenauer 2014; Reckwitz 2000, 2008), die beide in der migrationssensiblen Genderforschung zu verorten sind. Nach dem Performativitätsprinzip der Geschlechter konstruieren sich die Diskurse von Geschlecht und Sexualität nach jeder Begegnung mit anderen transnationalen diskursiven Räumen immer wieder neu. So betrachte ich die Performativität von Geschlecht und Sexualität als eine wichtige Achse dieser Transnationalisierungsprozesse der Zugehörigkeiten. Die filmisch performierten, neuen geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten, die in diesen Migrationsfilmen gebildet werden, sind gleichsam als Teil der neuen transnationalen Zugehörigkeiten zu verstehen. Darüber hinaus werden in diesem Kapitel auch die möglichen Verflechtungen zwischen den alten traditionellen und den neuen Zugehörigkeiten untersucht sowie die filmische Inszenierung der Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Akteuren und deren diskursiven und institutionellen Rahmen.

Im 6. Kapitel wird die zweite Frage nach den Formen der Marginalisierung bearbeitet. Dabei werden die Achsen der Intersektionalität sowohl von den hetero- als auch in den nichtheteronormativen Geschlechterkonstruktionen untersucht („Lola und Bilidikid“/ 1999 von Kutlug Ataman; „The lost Killers“/2000 von Dito Tsintsadze). Bei dieser Analyse beziehe ich mich auf die theoretischen Grundlagen der intersektionellen Geschlechterforschung, die die Gleichzeitigkeit von verschiedenen Marginalisierungsformen untersucht (Crenshaw 2010 [1989]; Dietze 2008; Lutz 2010, Lutz/Amelina 2017; Kosnik 2010; Amelina 2017). In den Migrationsfilmen werden ebenfalls mehrere Achsen von Marginalisierungsformen auch innerhalb eines Geschlechts am Beispiel der Migranten thematisiert, die beispielsweise eine nichtheteronormative Zugehörigkeit haben oder/und der sozialen Unterschicht angehören. Dadurch präsentieren die Migrationsfilme die rassifizierten, sozialen, kulturalisierten, ethnisierten und sexualisierten Achsen der Marginalisierung gleichzeitig, die damit auch zur Disposition und Diskussion stehen. Im sechsten Kapitel werden diese Achsen der Marginalisierungsformen am Beispiel der filmischen Diskurse und im Rahmen der intersektionellen Forschung über Geschlecht und Sexualität diskursiv analysiert.

Im 7. Kapitel beschäftige ich mich mit der Frage, welche rassifizierten oder hybridisierten Symbole in den filmisch reproduzierten Diskursen zum Ausdruck kommen, mit denen auf Migranten der unterschiedlichen Generationen und ihrer geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten in den Filmen Bezug genommen wird („East is East“/1999 von Damien O’Donell; „Kick it like Beckham“/2002 von Gurinder Chadha). Dies stützt sich auf die Theorie über die

Macht der Darstellung von solch ethnisierten (Hall 2004 [1985]), hybridisierten oder differenzierten (Gutiérrez-Rodríguez 2001; Tschernokoshewa 2001) geschlechtlich-sexuellen Symbolen. Die Diskurse von Geschlecht und Sexualität konstituieren sich in den differenzierten oder hybridisierten transnationalen Räumen von Filmen. Empirisch werden die filmisch dargestellten repräsentativen Symbole von Geschlecht und Sexualität untersucht, die in den differenzierten oder in den hybridisierten Räumen der Migrationsfilme präsentiert werden. Die Analyse der geschlechtlich-sexuellen Diskurse, die im sechsten Kapitel erfolgt, analysiert die Symbole der ethnisierten oder hybridisierten Formen von Geschlecht und Sexualität und ihre Diskurse in den transnationalen Räumen.

Im 8. Kapitel zielt die letzte Frage der empirischen Analyse auf die Wahrnehmung von Sexualität aus unterschiedlichen kulturalisierten Perspektiven und auf die Diskurse der institutionellen Rahmen und der Machtordnungen von Sexualität ab („Schätzer“/1999 von Atom Egoyan; „Eine erotische Geschichte“/2000 von Dito Tsintsadze; „Kama Sutra, a Tale of love“/1999 von Mira Nair). Die wichtigsten theoretischen Grundlagen liefern in dieser Hinsicht die Theorien zu den versteckten kulturalisierten Machtsymbolen und -strukturen in der Sexualität (Said 2017 [1978]; Dietze 2017). In diesem Kapitel werden die filmisch inszenierten Diskurse über Geschlecht und Sexualität sowie die dort festgeschriebenen Grenzen der Sexualität anhand der jeweiligen kulturalisierten Sichtweisen dekonstruiert. Die ausgewählten Filme provozieren gewollt ihr Publikum, sodass dessen Erwartungen und Wahrnehmungen von Sexualität aus den unterschiedlichen kulturalisierten Sichten herausgefordert wird. Dadurch sind die Zuschauer gezwungen, einen neuen Raum mit einer transnationalen und postmigrantischen Sicht zu bilden. Die filmisch produzierten Diskurse zu Geschlecht und Sexualität werden diskursiv anhand der filmisch erzeugten diskursiven Räume analysiert und den theoretischen Grundlagen gegenübergestellt.

Für die empirische Studie wurde die methodische Vorgehensweise der „Analyse der diskursiven Narration“ entwickelt. Mit dieser Methode werden nicht nur die filmisch produzierten Diskurse über Geschlecht und Sexualität in den diskursiven Narrativen der filmischen Texte untersucht, sondern auch die filmisch produzierten sozialen und institutionellen Hintergründe ermittelt.

Die „Analyse der diskursiven Narration“ gleicht damit einer *wissenssoziologischen Analyse* von medialen Texten (Keller 2011a, 2011b; Reichertz/Engelt 2011; Busse 2015), da dort auch das Hintergrundwissen der vermittelten Diskurse berücksichtigt und hermeneutisch untersucht wird. Die intertextuellen und intermedialen Zusammenhänge zu anderen wissenschaftlichen

und medialen Texten fließen in die Analyse mit ein, sodass die filmischen Texte vor dem Hintergrund ihrer Kontexte und Hintergründe dekonstruiert werden. Dadurch gelingt es, Zugang zu neuem Wissen über die geschlechtlich-sexuellen Diskurse und ihre diskursiven und institutionellen Hintergründe zu erhalten.

Die Methode der Diskursanalyse wird unter anderem in der Rezeptionsforschung eingesetzt (Winter 1999). Da hier aber nicht die Rezeptionsweisen interessieren, sondern die in den medialen Produkten selbst angelegten Lesarten, kommen hier andere Methoden der empirischen Analyse und Auswertung zum Einsatz.

Mit der hier angewendeten Methode, der *Analyse der diskursiven Narration*, wird die Struktur der filmischen Texte diskursiv untersucht, um Erkenntnisse über die geschlechtlich-sexuellen Diskurse zu gewinnen. Die filmischen Diskurse werden im diskursiven Zusammenhang mit den Studien aus der migrationssensiblen Genderforschung analysiert. Die medialen Diskurse werden nicht nur als Beispiele für diese Theorien diskutiert, sondern als neuer Diskurs betrachtet, der im diskursiven Zusammenhang mit den theoretischen Grundlagen untersucht wird und ihre Rahmen erweitert. So beziehe ich mich bei der Analyse auf die Darstellungssymbole der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten der Akteure, ihre diskursiven Bedeutungen, Codierungen und Hintergründe im filmischen Text sowie im Forschungsgebiet der migrationssensiblen Genderforschung. Berücksichtigt werden für diese Analyse deshalb neben den Protagonisten, ihren Handlungen und Dialogen, einzelnen Szenen auch die gesamte Narration des Films, die Aussagen über die Konstruktion von Geschlecht und Sexualität in den gegenwärtigen transnationalen diskursiven Räumen beinhalten und damit die diskursiven Bedeutungen produzieren.

1. Grundlagen der Genderforschung

In diesem Kapitel wird die Diskursivität der Konzepte Geschlecht und Sexualität theoretisch ermittelt. Insbesondere wird auf die Verwobenheit der Diskurse von Geschlecht und Sexualität mit den politischen und sozialen Diskursräumen und Institutionen eingegangen.

Die Diskursivität von Sexualität, die auf Foucaults diskurstheoretischem Ansatz (1993 [1976]) basiert, legitimierte Sexualität als einen institutionell-diskursiven Raum, wobei insbesondere die Verflechtung von Sexualität mit den gesellschaftlichen Institutionen und ihren etablierten Machtordnungen aufgezeigt wurde. Foucault betrachtete primär, welche Transformationsprozesse² diese Institutionen im Zusammenhang mit der Sexualität durchliefen.

Die Diskursivität und die Institutionalisierung von Geschlecht und Sexualität lässt sich auch in anderen gender- und sexualitätstheoretischen Ansätzen beobachtet, wie z. B. feministische, poststrukturalistische, psychoanalytische, ideologiekritische oder migrationssensible und transnationale Genderforschung. Sowohl in eher traditionellen Vorstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts, die Geschlecht und Sexualität als rein biologische Ebenen zur Reproduktion von Nachkommen ansahen, als auch in aktuelleren Studien, die von dieser Vorstellung grundsätzlich Abstand nahmen, wurden Geschlecht und Sexualität als diskursive Räume systematisiert. Als solche prägten diese die Diskurse über sozial-, kultur- und medienwissenschaftliche und politisch-ideologische Ereignisse und Debatten.

Erweitert wurden die Diskurse von Geschlecht und Sexualität durch poststrukturalistische, psychoanalytische und politisch-ideologische sowie sozial- und kulturwissenschaftliche Studien. Theoretisch wurde dort unter verschiedenen Aspekten die Verflechtung von Geschlecht und Sexualität mit den politischen Institutionen, sozialen Strukturen sowie mit medialen und kulturalisierten Praktiken erforscht (vgl. Von Braun/Stephan 2000: 9). In unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, wie z.B. der Medienwissenschaft, Psychoanalyse, Soziologie, Kulturwissenschaft, Politikwissenschaft, untersuchen Wissenschaftler Diskurse von Geschlecht und Sexualität auf verschiedenen Ebenen. So erforschen Psychoanalytiker und Poststrukturalisten³ im Zusammenhang mit Geschlecht und Sexualität Fragen der Zugehörigkeiten, der Macht, der sozialen und symbolischen Ordnung, der Sprache und der Kultur. Auch

² Foucault analysierte unter anderem die Transformationen des ideologischen Diskurses der Sexualität im historischen Zusammenhang und deren „Machtwirkungen“. Z.B. Die Transformationen der Vorstellung über die Sexualität wie über eine „Sünde“ in den religiösen und gesellschaftlichen Institutionen, die Politik der Zensur, des Verbotes und deren Transformationen (vgl. Foucault 1977: 18-20).

³ Als wichtige Vertreter sind hier zu nennen: Judith Butler, Michael Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Pierre Bourdieu, Sigmund Freud.

Historiker, Politikwissenschaftler, Soziologen und Kulturwissenschaftler⁴ untersuchen die Auswirkung von Geschlecht und Sexualität auf Machtstrukturen und sozialen sowie kulturalisierten Konstellationen in der Gesellschaft (vgl. Von Braun/Stephan 2000: 62). Obwohl in diesen Studien unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden, lassen sie sich häufig nicht voneinander trennen, denn in allen wird der diskursive Charakter von Geschlecht und Sexualität thematisiert, der verschiedene Disziplinen berührt. Gleichzeitig tragen alle gesellschaftlichen Bereiche (mediale, politische, historische Systeme) zur Institutionalisierung dieser Konzepte von Geschlecht und Sexualität in den unterschiedlichen gesellschaftlichen Ordnungen bei.

In diesem Kapitel werden deshalb zunächst die patriarchalen, poststrukturalistischen, psycho- und diskursanalytischen Studien vorgestellt, um in die gender- und sexualtheoretischen Grundlagen einzuführen. Anhand dieser wird die Institutionalisierung von Geschlecht und Sexualität als wissenschaftliche Konzepte aufgezeigt sowie ihre Verflechtung mit den sozialen und ideologischen Ebenen.

Da weder Geschlecht noch Sexualität als körperliche oder biologische Selbstverständlichkeit gelten können, sondern vielmehr eine diskursive Kategorie sind, die sich politisch und soziokulturell entfaltet, werden zunächst die Zusammenhänge zwischen Geschlecht und Sexualität theoretisch erörtert. Die medienwissenschaftlichen Theorien erweitern diesen Diskurs durch die Repräsentationsmechanismen von Geschlecht und Sexualität, die ebenso die gegenseitige Auswirkung von beiden Begriffen begründen. Im Anschluss daran beschreibe ich die Perspektiven des neueren Konzepts *Sex-Gender-Kategorie*⁵ (De Lauretis 1996 [1987]) und seine Relevanz für die vorliegende Arbeit, um die konzeptionelle Verflechtung und die gegenseitige Wechselwirkung von Geschlecht und Sexualität zu erläutern.

⁴ Zu prominenten Wissenschaftlern in diesen Disziplinen gehören Günter Runkel, Thomas Laquer, Stuart Hall.

⁵ Dies geht auf den Begriff der *Sex-Gender-Relation* (Von Braun/Stephan, 2000) zurück.

1.1 Institutionalisierung und Diskursivität von Geschlecht: von Analysen des Patriarchats bis zu poststrukturalistischen und feministischen Perspektiven

Da die Institutionalisierung und die Diskursivität von Geschlecht vor jedem zeithistorischen Kontext und in jeglicher politischeren Lage zu erkennen ist, gilt es zunächst die Diskursivitäts- und die Institutionalisierungsstrategien, aber auch die Transformationsperspektiven des Konzepts *Geschlecht* im letzten Jahrhundert zu eruieren. Deshalb werden in diesem Kapitel zunächst die patriarchalen Ideologien und Systeme vorgestellt, um dann die poststrukturalistischen und feministischen Sichtweisen zu erläutern. Bereits in den frühen patriarchalen Gesellschaften⁶ und ideologischen Hierarchien wurde Geschlecht strukturell durch theoretische Grundlagen, Gesetze oder symbolische Kodierungen in Religion, Mythologie und Literatur institutionell und diskursiv systematisiert. In späteren poststrukturalistischen und feministischen Paradigmen erweiterten sich die Diskurse innerhalb der Geschlechterforschung auf psychoanalytische, ideologischen sowie sozial- und kulturwissenschaftlichen Ebenen.

Patriarchale Ideologien und ihre Ursprünge liegen tief in den unterschiedlichen diskursiven Räumen und Religionen verwurzelt, die mit Frauenunterdrückung codiert wurden. So bestanden beispielsweise medizinische, religiöse, mythologische und gesetzliche Auffassungen, in denen beispielsweise ein Verbot zum Erlernen der Schriftsprache für Frauen⁷ und der Entwicklung der Bildkultur (*vera icone* siehe dazu: Geiger 2006: 44-50) begründet wurde. Auch in der Literatur⁸ herrschte die Vorstellung, dass die Frau Empfänger und der Mann Erzeuger ist. Nicht zuletzt zeigte sich dies auch in der Darstellung von Göttern und Göttinnen (vgl. Cyba 2004: 16), sodass die Frau mit einem reduzierten männlichen Geschlechterorgan porträtiert wurde (vgl. Runkel 1979).

⁶ Da Matriarchat auf einer gänzlich anderen sozialen Ordnung und politische Einstellung basierte, kann die patriarchale Gesellschaft nicht im Vergleich hinsichtlich ihrer hierarchischen Ordnung und ihren Machtstrukturen erforscht werden. Die Machtverteilung beruhte auf keiner schichtspezifischen Hierarchisierung der Gesellschaft in über- oder untergeordnete Schichten, sondern vielmehr trugen sie im Matriarchat die gemeinsame Verantwortung und konnten gleichermaßen über wirtschaftliche, politische und familiäre Angelegenheiten mitbestimmen. Gleichheit und Autonomie für beide Geschlechter herrschte auch im Bereich der Sexualität im Matriarchat, wobei Frauen für „die Reproduktion, das Weiterleben der Gemeinschaft“ zuständig waren. Aus diesem Grund wird das Matriarchat als „geschlechtssymmetrisches“ System der Gesellschaft definiert (siehe dazu: Göttner-Abendroth 2004: 21-26; Gutiérrez Rodriguez 2001: 29-32).

⁷ Die Schriftsprache könne nur von Männern erlernt werden, weil es den Frauen per Gesetz untersagt war (siehe dazu: Von Braun/Stephan 2000: 18-21).

⁸ Franziska Schlößer beschreibt die Geschichte der Geschlechter um 1800 anhand von literarischen Werken und philosophischen Schriften zu jener Zeit. In diesen Jahren galt die Vorstellung einer bürgerlichen Geschlechterordnung, die eine Vorstufe der französischen Revolution war und in der Literatur als solche legitimiert wurden. So entwickelt beispielsweise Jean-Jacques Rousseau in seiner Erziehungsschrift „*Emile oder über die Erziehung*“ (1762) oder in seinem Roman „*Julie oder Die neue Heliose. Briefe aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen*“ (1761) ein Geschlechtermodell, in dem die Frauen als den Männern untergeordnet präsentiert werden.

Auch im 20. Jahrhundert setzte sich dieses Bild vom unterlegenen weiblichen Geschlecht durch den ideologischen Druck des Faschismus und Kommunismus sowie in den unterschiedlichen Religionen fort. Auch die Theorien des Kulturanthropologen Bronislaw Malinowski trugen dazu bei, dass Anfang des 20. Jahrhunderts Sexualität und Gender und deren Funktionalität sozial-anthropologisch nicht anders konstituiert wurden. Theoretisch begründete er Sexualität als „Befriedigung eines Bedürfnisses“ (Malinowski 1949: 30), sodass sich im Umkehrschluss daraus ergab, dass Weiblichkeit nur noch als Objekt für das (männliche) Begehren verstanden wurde. Die Existenz von Weiblichkeit war auf die Bedürfnisse des Mannes ausgerichtet und blieb dadurch passiv (vgl.: De Laureties 1996 [1987]: 74). Zu den Aufgaben zählten dann auch öffentlich kaum wahrnehmbare gesellschaftliche Funktionen wie z.B. die Reproduktion, Fortpflanzung und Pflege der Familie. In dieser Rollenzuweisung für Frauen waren sich selbst kommunistische und faschistische Ideologie einig. Da politische Machtregime und Diktaturen reine Gesellschaft zwangsläufig zur Aufrechterhaltung ihrer Strukturen in Mächtige und Untergeordnete unterteilt, tragen sie dazu bei, auch hierarchische Geschlechts- und der Sexualitätsordnungen zu festigen, weil Macht an erster Stelle auf den Einzelnen auszuüben ist (vgl. Runkel 1979: 140).

Die Annahme, dass Geschlecht und Sexualität in gesetzlichen und ideologischen Instanzen von Machtregimen und ihren institutionellen Diskursen sozialisiert sind, setzt voraus, dass diese erst durch politische und institutionelle Ebenen entstanden sind. Die psychoanalytischen und (post-)strukturalistischen Perspektiven erweitern vor allem die institutionellen Diskurse, indem sie das Geschlecht jenseits der normativen biologischen und familiären Funktionen und im Zusammenhang der kulturalisierten, politischen und medialen Ebenen diskutieren. Gleichzeitig stellen sie dadurch die Normativität der Konzepte infrage und decken die zugrundeliegenden Systeme der ideologischen und institutionalisierten Hierarchisierungen auf (wie z.B. Lacan, Freud, Irigaray, Derrida, Butler und Foucault). Um die Fragen nach der Erweiterung der Diskurse von Gender und Sexualität aus poststrukturalistischer Sicht zu beantworten, werden im Folgenden die Egalitäts- und Alteritätskonzepte sowie die feministischen Sichtweisen erläutert.

Anhand der ersten poststrukturalistischen Erkenntnisse wurde Geschlecht und Sexualität nun anhand von Egalitäts-, Alteritäts-, Differenztheorien und nach ihren symbolischen Dimensionen analysiert (vgl. Runte 2010: 24). Die Alteritätstheorie nach Luce Irigaray (mit Jacques Derrida und Helene Cixous), bzw. die Differenztheorie, wie sie ebenfalls genannt wird, geht von der Zweigeschlechtlichkeit aus, d.h. sie definiert Geschlechter in ihren Unterschieden und determiniert sie als „ganz Andere“. Derridas Philosophie begründete die Differenztheorie,

nach der nun Männer und Frauen nach ihren Unterschieden und Gegensätzen analysiert wurden. Analog zu linguistischen Binär-Strukturen lassen sich Konzepte und die Welt in entgegengesetzten Systemen beschreiben: So sind „Geist/Natur, Form/Stoff, Gesetz/Chaos, Subjekt/Objekt, Selbst/Anders“ [zu verstehen, indem auch] „Mann/Frau“ [hinzugefügt wird, die sich] durch ihre Differenz zueinander [definieren. Sie] ...dienen dazu, Identität festzuschreiben“ (Lindhoff 2003: 91).

Das symbolische, imaginäre Geschlecht nach Jacques Lacan (und Julia Kristeva), „Die Frau, die es nicht gibt“ (Runte 2010: 95) oder das zweite psychoanalytische Modell der Geschlechter basiert auf der bekanntesten Theorie von Lacan: „Das Spiegelstadium“. Dort verbindet er theoretisch das Imaginäre mit dem Symbolischen und Realen. Bei Lacan entstehen das *Imaginäre Ich (moi)* und das *Wahre Ich (je)* als Teile des Bewussten und Unbewussten. Im Spiegelstadium entwickelt sich das Subjekt außerhalb von sich selbst, indem es sich selbst als Objekt wahrnimmt, z. B. durch die Mutter, die die Funktion des Spiegels übernimmt. Daraus entsteht auch eine Spaltung im Subjekt (vgl. Lindhoff 2003: 70-71). Die Lacansche Analyse der Geschlechter, die mit einem *imaginären Ich* auskommt, wurde von Runte als *Symbolische Gegebenheit* definiert, die „weder Affirmation noch Negation“ kennt (Runte 2010: 34), weil Frau- bzw. Mannsein rein symbolische Akte sind. Dies steht diametral zu Luce Irigarays und Derridas Alteritäts-/Differenztheorie, die die Entwicklung des Geschlechts in den binären und entgegengesetzten Ordnungen strukturieren.

Als Egalitätstheorie und *Renaissance-Humanismus* (Runte 2010: 50) bezeichnen Genderforscher Simone de Beauvoirs emanzipatorischen Ansatz über die zweigeschlechtlichen Dominanzverhältnisse. „Emanzipation“ umspannt nun schon nahezu zwei Jahrhunderte in der Menschheitsgeschichte und entstand sowohl zur sozialen Befreiung und Verbesserung von Frauenrechten innerhalb der bürgerlichen Revolution in Europa als auch als Rebellion wegen der Antisklavereibewegung in den USA entwickelt (vgl.: Thiessen 2004: 35). Politische Demokratisierungsprozesse legten in der ersten Phase des Feminismus den Grundstein für politische und gesetzliche Forderungen nach Gleichheit zwischen den Geschlechtern. Die Überlegungen von Simone de Beauvoir in ihrem im Jahr 1949 erschienenen Buch mit dem deutschen Buchtitel „Das andere Geschlecht“ setzten den Feminismus des 20. Jahrhunderts in Gang.⁹ In ihrem Werk diskutiert sie existenzialistische Fragen über Weiblichkeit und Patriar-

⁹ Beauvoir und ihr Buch waren als Manifest für den Feminismus betrachtet und zum Vorbild der internationalen Frauenbewegung erklärt, obwohl auch Kritik geübt wurde. So sei „der Widerspruch zwischen Beauvoirs Feminismus und ihrem Verhaftetsein in einem patriarchalen Denken...“ (Lindhoff 2003: 7) derart groß, dass sie nicht die „männlichen Vorurteile“ über die Frau überwinden könne (ebd.: 6) und, dass sie die Frau stets in Relation zum Mann erforscht hatte und eine verstärkte Idealisierung des Mannes in ihren Schriften zu spüren sei (Siehe

chat, soziale Ordnung und Differenzierung von Gesellschaft, Bedeutung und Stellung der Geschlechter in politischen und gesellschaftlichen Diskursen. Beauvoir sprach sich gleichzeitig für eine weibliche Autonomie in der Sexualität aus. Komplexe diskursive Zusammenhänge zwischen gesellschaftlichen Strukturen und Institutionen belegt sie mit Äußerungen über die Schwangerschaft („Die Schwangerschaft ist ein Drama“; Beauvoir 1960 [1949]: 129) und über die Frauenunterdrückung („Man kommt nicht als Frau zur Welt, sondern man wird es“). Damit belegt sie, welche Faktoren Macht über Frauen ausüben, was zu einer Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit und einer normativen sexuellen Identität führt. Mit dem Wort „wird“ entwirft Beauvoir bereits eine erste Konzeption von Geschlecht als gesellschaftliche Herstellungsleistung, die sich auf gesellschaftlichen Druck vollzieht und auf familiären, politischen und religiösen Diskursen basiert. Dies wird später von Judith Butler weiterentwickelt, die das weibliche Geschlecht als biologische Auffassung gänzlich negiert und von einem performativen Akt zur Konstitution von Geschlecht ausgeht (vgl. Butler 1991: 25). Damit verortet Butler Beauvoirs Thesen innerhalb von poststrukturalistischen Paradigmen, durch die Geschlecht anhand von institutionellen Diskursen erforscht und analysiert wird. Die Literaturwissenschaftlerin Annette Runte versteht Simone de Beauvoir sogar als Ausgangspunkt für die poststrukturalistischen und psychoanalytischen Geschlechter- und Sexualtheorien (Schema 1; in: Runte 2010: 34). Darüber hinaus begreift sie die Alteritäts-/Differenztheorien und das Modell der symbolischen Ordnung als Folge des Egalitätskonzepts (jedoch nicht nach Datum chronologisch, da Beauvoir ihre Theorien später entwickelt hat).

Die Forschungsgrenzen von Egalitäts-, Differenz- und Alteritätstheorien werden in der Folge durch weitere Dimensionen der poststrukturalistischen Geschlechter-Analysen erweitert: Dies sind im Wesentlichen die kulturwissenschaftlichen, medialen, institutionellen und sexuellen Diskurse in den Konzepten von Judith Butler (Performativität 1991) und Michel Foucault (Diskursanalytische Sexualitätsforschung 1977). So lässt sich die Entwicklungspyramide der Genderforschung mit Butlers und Foucaults poststrukturalistischer und diskursiver Analyse an der Spitze abschließen (vgl. Runte 2010: 34), die die neuen Dimensionen der Gender- und Sexualitätsforschung im Poststrukturalismus aufzeigen. Mit diesen beiden Forschungsperspektiven ist jedoch die Entwicklung in der Genderforschung keineswegs abgeschlossen.¹⁰

dazu: Holland-Cunz 2012). Der Titel des Buches lautet im Original „Das zweite Geschlecht“ („Le deuxième sexe“). Mit dem Titel wird die Frau in einer „zweiten“/„anderen“ Position im Vergleich zum Mann dargestellt, könnte jedoch ebenso als eine zweideutige existentialistische Frage gelesen werden.

¹⁰ Erforscht wird Gender als Konzept anhand von intersektionalen Forschungsparadigmen, sodass der Forschungsrahmen entweder auf rassifizierte-, klassen- und altersspezifische oder aber religiöse Ebenen erweitert wird (vgl. Crenshaw 2010 [1989]). Pierre Bourdieu untersuchte Ende der 90er-Jahre die Herrschaftspolitik innerhalb der Geschlechter im Zusammenhang mit den symbolischen Repräsentationsformen des Habitus. Die soziale Ordnung wird bei Bourdieu durch die „symbolische Gewalt“ der „männlichen Herrschaft“ und des Habi-

Butler hat den Feminismus mit ihrem Konzept der Performativität von Geschlecht aus dem engen Rahmen der Frauenforschung befreit und um nichtnormative geschlechtliche und sexuelle Zugehörigkeiten erweitert. Dabei hat sie die stabilen Zugehörigkeiten von Geschlecht und Sexualität durch die immer wieder neu zu konstituierenden und *neu performierten* Geschlechts- und Sexualitätszuschreibungen ersetzt. So ist nach Butler die sexuelle Zugehörigkeit keine stabile Größe. Indem sie sich für gesellschaftliche Zuschreibungen interessiert, hat sie den Blick der Genderforschung auf kultur- und medienwissenschaftliche Diskurse ausgeweitet.¹¹ Foucault hat hingegen Machtsysteme und institutionalisierte Hierarchisierungen innerhalb der Sexualitätsforschung diskursiv analysiert und damit Sexualität als essenziellen Faktor in der Bildung von geschlechtlicher Zugehörigkeit konzipiert.

Somit hat die poststrukturalistische Auffassung von Geschlecht dessen Institutionalisierung in sozial- und medienwissenschaftlichen Diskursen sowie auf der politischen und psychoanalytischen Ebene herausgefordert, weil Geschlecht nun als eine diskursive Artikulation verstanden wurde. Die theoretischen Grundlagen über die Repräsentationsmechanismen des Geschlechts, über seinen politischen und psychoanalytischen Charakter haben vor allem die primären Vorstellungen über die biologische Kategorisierung und Funktion des Geschlechts völlig geändert. Dadurch änderte sich nicht nur die Vorstellung vom Geschlecht grundsätzlich, sondern die poststrukturalistische Analyse des Geschlechts setzte auch Diskussionen über die Institutionalisierung und Diskursivität von Sexualität in Gang (Foucault 1977). So hat sich die Sichtweise von Sexualität als diskursive und politische Artikulation ebenfalls durchgesetzt.¹² Somit wurde auch die Sexualität nicht nur als ein biologischer Begriff betrachtet sondern als ein Produkt der Diskursen und der (Selbst)Repräsentation. Aufgrund der Grundsatzdebatten weisen die Konzepte von Geschlecht und Sexualität viele Gemeinsamkeiten auf, denn beide Kategorien durchlaufen die gleichen Entwicklungsphasen und sind somit eng miteinander verbunden. Im nächsten Kapitel wird die Entwicklung der Begriffsgeschichte von „Sexualität“ rekonstruiert, daneben erfolgt die poststrukturalistische Analyse von Sexualität, danach wird auf die historisch-ideologische und psychoanalytische Ansätze eingegangen. Zudem werden die konzeptuellen Gemeinsamkeiten zwischen Geschlecht und Sexualität diskutiert.

tus durchgesetzt (vgl. Bourdieu 2005 [1998]). Eine weitere Phase der Perspektivenerweiterung innerhalb der Genderforschung vollzieht sich durch die Migrations- und Transnationalisierungsforschung. Nun gewinnen auch kulturalisierte und transnationale Aspekte in der Genderforschung an Relevanz (vgl. Anm. Kapitel 2).

¹¹ Das Konzept der Performativität (von Geschlecht) wird in Kapitel 2.1. ausführlich diskutiert.

¹² Die ersten poststrukturalistischen Theorien hatten sich nach Moebius und Reckwitz (2008) entweder besonders auf die Erforschung des Geschlechts oder auf die Methode der Diskursanalyse konzentriert, die erst im Laufe der 90er-Jahre und danach auf mehreren Ebenen ergänzt wurden, wie Gesellschaft oder Individuum, Klasse oder Institution, Kultur und Historie (vgl. Moebius/Reckwitz 2008, 7-23).

1.2 Institutionalisierung von Sexualität: die psychoanalytische, ideologiekritische und diskursanalytische Sexualitätsforschung sowie die Sex-Gender-Ordnungen

Um der Institutionalisierung und Diskursivität von Sexualität in den wissenschaftlichen Debatten und gesellschaftlichen Strukturen nachzugehen, müssen zunächst die politisch-ideologischen und poststrukturalistischen Debatten über das Konzept Sexualität¹³ vorgestellt werden. Dazu wird in diesem Unterkapitel zunächst auf die Entwicklung des Begriffs im letzten Jahrhundert eingegangen, die von den sozialen Diskursen und psychoanalytischen Diskussionen und ihren Wandlungen geprägt war.¹⁴ Aus diesem Grund stelle ich zunächst das psychoanalytische Konzept von Freud 1920 [1913] vor und erweitere es durch die Foucaultschen diskursanalytische Perspektive (1977), nach der Sexualität innerhalb von Machtssystemen und institutionellen Hierarchisierungen beschrieben wurde. Anschließend analysiere ich die Institutionalisierung von Sexualität im historisch-ideologischen Raum, womit ich gleichsam die begriffliche Verflechtung von „Sexualität“ mit dem Gender-Begriff¹⁵ diskutiere. Als neues Konzept führe ich deshalb in die Sex-Gender-Kategorie (De Laureties 1996 [1987]) ein, das aufgrund von vielseitiger Verflechtung zwischen beiden Begriffen besondere Relevanz für die vorliegende Arbeit hat. Sexualität und Geschlecht werden zwar in vielen wissenschaftlichen Theorien (wie auch in der migrationssensiblen Genderforschung) getrennt voneinander analysiert, jedoch überschneiden sich die Debatten in allen essenziellen Aspekten, da Geschlecht und Sexualität miteinander und mit den soziokulturellen und politisch-gesellschaftlichen Institutionen diskursiv verbunden sind. Sie haben die gleichen Phasen der Entwicklung durchlaufen und wirken sich gemeinsam auf die Bildung von Zugehörigkeiten aus.

Die ersten Erkenntnistheorien zur Sexualität werden der Psychoanalyse zugeschrieben (vgl. Runte 2010: 81), womit vor allem der Name Freud und seine *Kastrationstheorie* und der *Ödipuskomplex*¹⁶ zu nennen sind. Von Feministinnen wurde jedoch die Kritik laut, dass Freud trotz seiner innovativen Erkenntnisse in der Maskulinität eingesperrt ist. So bemängelt Simone de Beauvoir an Freuds Theorien, dass dieser die Konstruktion der Frau nach dem Modell

¹³ Sexualität als Begriff wird laut Foucault erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts verwendet (vgl. Foucault 1990 [1984]: 9).

¹⁴ Das, was wir heute unter Sexualität verstehen bzw. damit verbinden, ist im letzten Jahrhundert entstanden. In diesem Sinne definiert Schmidt „Sexualität als Ausdruck von Liebe, Sexualität als Intimität, Sexualität als Basis einer Beziehung, Sexualität als besonders wichtiger Bereich für das Lebensglück“ (Schmidt 1986: 31). Sexualität steht damit nicht länger nur für pure Biologie, sondern gehört als integraler Bestandteil zu jedweder Form zwischengeschlechtlicher Kommunikation.

¹⁵ Der Begriff „Gender“ wird oft in den deutschsprachigen wissenschaftlichen Diskussionen als Synonym für den Begriff „Geschlecht“ benutzt, wobei mit beiden Begriffen die diskursive, institutionelle und nicht die biologische Bedeutung der Geschlechtlichkeit artikuliert wird. Dabei drücken beide Begriffe die Komplexität jener geschlechtlichen Zugehörigkeiten (Männlichkeit, Weiblichkeit, Intersexualität/Diversität) aus. In der vorliegenden Arbeit wird überwiegend das Wort „Geschlecht“ benutzt.

¹⁶ Erstmals wurden diese Begriffe in Freuds Schrift „Totem und Tabu“ erwähnt (siehe dazu: Freud 1920 [1913]).

des Mannes konstituiert. Schuld daran sei laut Beauvoir das soziale System und die gesellschaftliche Ordnung der damaligen Epoche, in der der Vater als wichtigste Autoritätsinstanz innerhalb der Familie und Gesellschaft galt: „Ganz besonders bei den Psychoanalytikern wird der Mann als Mensch definiert und die Frau als das dazugehörige Weibchen: Sobald sie sich als Mensch beträgt, heißt es, sie ahme den Mann nach“ (Beauvoir 1960 [1949]: 22).

Die weiteren Debatten in der Psychoanalyse belegen sogar den aufkommenden Widerstand gegen Freud (vgl. Runte 2010: 81; Lindhoff 2003: 57-62), in denen seine populären Begriffe wie *Kastrationskomplex* und *Penisneid* (unter anderem auch *Masochismus*¹⁷) ebenso kritisiert wie abgelehnt wurden. Die Frau wird bei Freud stets im Vergleich und im Unterschied zum Mann gedeutet, indem sie als „phallischer (d.h. klitoridaler), Kleiner Mann“ (Lindhoff 2003: 60) interpretiert wird, weil Mädchen sowie Jungen ihre Sexualität und ihr Geschlecht nur durch An- oder Abwesenheit des Penis entdecken. Der Akt der Geburt wird demnach auch nur als Entschädigung des mangelnden Penis verstanden (vgl. ebd.: 57-62; Freud, Sigmund: "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" 1989 [1905]). Die blinden Flecken, die hinsichtlich der Erforschung von Frauen vorhanden sind, ergeben sich aufgrund des Blickwinkels eines Psychoanalytikers, der von seiner spezifischen Klientel (hysterischen Frauen) auf das weibliche Geschlecht pauschalisiert. Diese Argumentationsweise erklärt sich Millett mit den Einstellungen der patriarchalen Gesellschaft, die in typisch für die damalige Epoche waren:

„Die wirkliche Tragödie der Freudschen Psychoanalyse besteht darin, dass die falschen Interpretationen des weiblichen Charakters auf klinischen Beobachtungen von unantastbarer Gültigkeit beruhen. Denn die Frauen, die zum Psychoanalytiker gingen, waren (und sind in vielen Fällen noch) die, nichtangepassten Frauen.“ (Millett 1971: 209)

Trotz dieser Kritik wird Freuds Psychoanalyse als eine „sexualtheoretische und erkenntnistheoretische Wende“ (Runte 2010: 81) in der Geschlechterforschung eingestuft, da seine Überlegungen zur sexuellen Entwicklung von Kindern und seine Erkenntnisse zu den Sexualorganen in die Sexualtheorie und ihren Grundlagen eingeführt haben. Mit seinen anthropologischen Untersuchungen zur Sexualität und den sexuellen Verhaltensnormen und Lebensstrukturen der ersten Völker trug er maßgeblich dazu bei, dass Sexualität und sexuelle Zugehörigkeit in gesellschaftliche Strukturen eingebettet und damit sozialisiert und institutionalisiert wurde. Dabei stellte er fest, dass das sexuelle Verhalten eines Volkes von beidem, von

¹⁷ Die bekannteste Schülerin von Freud, Marie Bonaparte, rationalisiert nach dem Beispiel der Photosynthese die Passivität und den Masochismus der weiblichen Sexualität, wobei auch sie zu vorschnellen Schlüssen neigt: Die „Verletzung der Gewebe“ „kann Zerstörung nach sich ziehen“ und „[Die] Weibliche Zelle (ist) von Anfang an ‚masochistisch‘“ (vgl. Millett 1971: 239).

Totem und Tabu,¹⁸ reguliert wird. Bei beiden handelt es sich um psychische und institutionelle Auffassung, die tief im Unbewussten verankert sind. Totem greift dabei auf sozialstrukturelle und Tabu auf religiös-mythologische Begründungen zurück, die oftmals automatisch übergeben und von den nächsten Generationen unreflektiert übernommen werden (vgl. Freud 1920 [1913]).

Eine Diskursanalyse der Sexualität begründete Foucault 1977 mit seinem Buch „Sexualität und Wahrheit“, in dem er Sexualität vor dem Hintergrund der diskursiven Mittel von Institutionen und Hierarchien in den sozialen und gesellschaftlichen Ordnungen analysiert. Während Butler Gender als ein diskursiver Raum fasste, die bereits zu jeder Epoche „vielfältige[n] Konvergenzen zulässt“ (Butler 1991: 36-37), sieht Foucault Sexualität und die Wahrnehmung des Körpers vor allem als einen diskursiven Begriff, der auch zeithistorischen Wandlungen unterliegt. Deshalb betrachtete Foucault Sexualität als ein Phänomen von historischer und institutioneller Dimension (Foucault 1990 [1984]), das er mit Praktiken und Erfahrungen aus der antiken Philosophie, der Institutionen und des Alltags verglich.

Sexualität und gesellschaftlich-politische Demokratie sind nach Foucault zu einem gemeinsamen Raum verschmolzen, da beide nach den Mechanismen der „Kontrollmentalität“ funktionieren (Foucault 1993 [1976]: 27). Foucault nennt dies eine „Verbindung zwischen den Technologien der Beherrschung anderer und den Technologien des Selbst“ (ebd.), wobei die gesellschaftlichen Institutionen der Strafjustiz, Polizei, Medizin, Pädagogik, des Staates und natürlich der Religion Sexualität unterdrücken (siehe dazu: Foucault 1977: 30-36).

Auch Simone de Beauvoir verbindet die Emanzipation und die Unterdrückung von Frauenrechten mit der Entwicklung von Institutionen, Eigentum und Erbschaft, weil in den Nomadenvölkern aufgrund dieser fehlenden Institutionalisierung keine männliche Herrschaft vorhanden war und noch keine Ungleichheit zwischen Männern und Frauen bestand, was sie auch auf die ausgewogene Ressourcenverteilung zurückführt (Beauvoir 1960 [1949]: 25). So ist es nicht verwunderlich, dass die feministischen und ersten emanzipatorischen Frauenbewegungen in den 70er-Jahren Sexualität als eine besondere Form der Unterdrückung betrachteten, wobei auch sie die Privatsphäre eng mit den politischen Diskursen verflochten sahen¹⁹ („the personal is the political“; Millett 1971; vgl. Dietze 2017: 11). Auch nach Foucault geht „Hierarchie nicht so wie im alten Märchen vom Kopf aus, sondern wird vom Sex [...] organi-

¹⁸ Mit diesen Begriffen erarbeitet Freud vor allem die in den ersten Völkern existierenden Verbote wie z.B. Inzest und Exogamie, die in vielen Gesellschaften bis heute existieren, bezeichnet sie als die Zwangsneurosen und untersucht sie psychoanalytisch.

¹⁹ Die feministische Bewegung der 60er- und 70er-Jahren wird häufig mit der *sexuellen Revolution* gleichgesetzt.

siert“ (Miller 1995: 225; 409-410). Die Tabuisierung von Sexualität ist nach Foucault ein ideologischer und pädagogischer Mechanismus, um Menschen zu kontrollieren, zu überwachen und repressiv zu behandeln und um letztendlich Macht auszuüben.

Auf der politischen Ebene ist es die Macht diktatorischer Regimes, die Sexualität zu ihren Zwecken instrumentalisiert. Um Sexualität jenseits der biologischen Dimension auch in ihrer politischen Funktion zu verstehen, braucht es den Akt des Aufbrechens, den Foucault selbst praktizierte. Persönlich praktizierte Foucault sadomasochistische Formen von Sexualität in der S-M-Szene in San Francisco (vgl.: Miller 1995; Von Sychowski 2004: 25), um „repressive Systeme performativ, theatralisch zu inszenieren“ (ebd.). Damit ging er weit über die theoretischen Grenzen hinaus, weil er das Spiel der Machtverhältnisse am eigenen Leib erlebt. Foucault bezieht sich in seinen Werken „Technologien der Macht“ und „Technologien des Selbst“ auf seine persönlichen Erfahrungen, wenn er schreibt:

„3. Technologien der Macht, die das Verhalten von Individuen prägen und sie bestimmten Zwecken oder einer Herrschaft unterwerfen, die das Subjekt zum Objekt machen; 4. Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, dass er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.“ (Foucault 1993 [1976]: 26).

Als „Technologien der Macht“ bezeichnet Foucault die Diktatur des Staates oder der Familie, der Religion oder der Gesellschaft und grundsätzlich ein übergreifendes Modell von Institutionen in totalitären Regimes. Im Gegensatz dazu sind mit „Technologien des Selbst“ die Rebellierenden gemeint, die gegen repressive Systeme kämpfen und sich als Akteure den Machtregimes widersetzen. Sie sind bereit, sich Schmerz zuzufügen, indem sie auch unbequeme Wahrheiten über sich selbst sagen. Ihnen wohnt eine selbstzerstörerische Kraft, die danach strebt, „einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit“ zu erzielen (Foucault 1993 [1976]: 26). Damit schließt Foucault die Repressionshypothese nicht aus, die besagt, dass der Sinn von Repression und Unterdrückung darin besteht, dass die Persönlichkeit (neu) rekonstruiert wird. Der Schmerz und die Grausamkeit, die der eigenen Persönlichkeit zugefügt wird, dekonstruiert jene Zugehörigkeit und befreit sie aus den repressiven Machtverhältnissen.

Die Unterdrückung von Sexualität in Form von gesellschaftlichen Institutionen und Moral ist der Ausgangspunkt für die Forschung von Günter Runkel. In seinem Buch versucht er sämtliche Ideologien des 20. Jahrhunderts und vor allem die Diktaturen mit ihren Sexualideologien

aufzuschlüsseln. Faschistische und kommunistische Diktaturen stützen sich nach Runkel auf eine Ideologie, welche die Phänomene „von Masse und Führer“ (Runkel 1979:140) konstituiert. Diese Regimes nutzen Sexualität und die Unterdrückung jener für ihre eigene Machtausübung aus, um nach Freud das „Über-Ich“ der autoritären Persönlichkeit zu etablieren: „Die Unterdrückung der Sexualität führt zu einer Verstärkung des Über-Ichs, das auf die Autoritäten projiziert wird, die damit wiederum verstärkte Macht über den Einzelnen gewinnen“ (ebd.). Ideologie, die jenseits der politischen Systeme wie Faschismus und Sozialismus auch in Religionen existiert, ist „ein System von Attitüden, Werten und Normen, das von einer Gruppe sanktioniert, sozial typisiert und psychisch internalisiert, selektive Verhaltensorientierung und generelle Handlungsanweisung leistet“ (ebd.: 46). Demnach besteht laut Runkel in der Gesellschaft eine ausgeprägte Sexualmoral, die bereits in der frühkindlichen Entwicklung durch ideologische Systeme der Familie und der Gesellschaft aufgebaut wird (ebd.: 40).

Die ideologische Funktion sexueller Unterdrückungsformen, wie sie bei Foucault und Runkel beschrieben ist, erweiterte Thomas Laqueur mit seiner historischen Darstellung über die anatomisch-biologische Vorstellung von Geschlechtsorganen und Sexualität (Laqueur 1992). Danach habe sich nach Laquer Sexualität von einem *Ein-Geschlecht-Modells* zum *Zwei-Geschlecht-Modell* entwickelt, was die wissenschaftlichen, medizinischen und psychoanalytischen Perspektiven revolutionierte. Vor dem 18. Jahrhundert habe man nach seinen Studien den weiblichen Körper als die geringere Version des männlichen Körpers verstanden. Erst im 18. Jahrhundert hat man begonnen, den weiblichen Körper vom männlichen Körper losgelöst zu betrachten: „Organe, die man als innere Version dessen gesehen hatte, was der Mann außen hat – die Vagina als Penis, der Uterus als Scrotum - wurden seit dem 18. Jahrhundert als etwas gänzlich anderes analysiert“ (Laqueur 1992: 10). Damit hat auch die Interpretation der menschlichen Anatomie eine historische Bedeutung, weil mit ihr unterschiedliche Interessen und Ideologien in den jeweiligen Epochen verfolgt wurden.

Die ideologische Funktion von Sexualität und die Mechanismen ihrer Unterdrückung zeigen, welche sozialen Diskurse vorherrschen, die gleichsam die soziale Positionierung ihrer Akteure festlegt. Aber auch die unterschiedlichen sozialen Institutionen prägen das Sexualverhalten und die sexuellen Zugehörigkeiten. Somit ist die Sexualität zwar durchaus ein persönlicher/privater Raum, aber gleichzeitig auch – analog zum Gender-Begriff²⁰ – eine Institution,

²⁰ Die Debatten über diesen Begriff setzten im anglo-amerikanischen Raum in den 80er-Jahren ein und wurden bald auch im deutschsprachigen Raum geführt. Der Vorteil dieser Artikulation liegt darin, dass Begriffe wie Männlichkeit und Weiblichkeit schon im Gender-Begriff enthalten sind. Gemeinsamkeiten sowie Überlappungen werden deutlich und mit dem Begriff Sexualität wird auch diejenige der Geschlechter erforscht (vgl. Von Braun/Stephan 2000: 10).

die mit den sozialen und politischen Räumen kommuniziert. Sexualität sowie Geschlecht wurde durch die poststrukturalistischen Perspektiven institutionalisiert und kulturalisiert.

Aufgrund dieser Erkenntnisse entwickelt Teresa de Lauretis den Begriff „Sex-Gender-System“ (1996 [1987]) und Christina Von Braun den Terminus „Sex-Gender-Relation“ (2000). Diese Zusammensetzungen deuten bereits darauf hin, wie eng verwoben Sexualität und Gender zu betrachten sind. Obwohl beide Begrifflichkeiten für sich alleinstehen, entwickelten sich die beiden Systeme nicht völlig unabhängig voneinander. Vielmehr drückt sich in diesen Termini die Gesamtheit von Geschlechtlichkeit aus, um der Begriff Geschlecht auf beiden Ebenen gleichzeitig und holistisch zu untersuchen, weil beide Systeme aufgrund der kulturalisierten, ideologischen und psychoanalytischen Institutionen diskursiv miteinander verwoben sind.

Für den Forschungsgegenstand eignet sich der Begriff „Sex-Gender-System“, weil sich mit diesem die parallelen Transformationsmöglichkeiten von Geschlecht und Sexualität in den veränderten diskursiven transnationalen Räumen in der Migration beschreiben lassen, was neue Perspektiven für die Forschung der geschlechtlichen und sexuellen Zugehörigkeiten und ihrer Transformationen in den gegenwärtigen diskursiven transnationalen Räumen eröffnet.

1.3 Perspektiven der Genderforschung in transnationalen Diskursräumen

Aufgrund der Deterritorialisierung gegenwärtiger Kulturen und der damit verbundenen Entstehung von multiplen Zugehörigkeiten und transnationalen Räumen stellen sich andere Fragen an die bestehenden Institutionen, als dies noch zu Zeiten Foucaults der Fall war. Auch die Diskurse über Geschlecht und Sexualität wandeln sich vor dem Hintergrund der Globalisierung. Deshalb sind in der gegenwärtigen Genderforschung Diskurse aus der Migrations- und Transnationalisierungsforschung eingeflossen, aus denen sich neue theoretische Ansätze zu Geschlecht und Sexualität entwickelt haben, die im nächsten Kapitel vorgestellt und diskutiert werden.

2. Bausteine einer kritischen und migrationssensiblen Genderforschung

Kontextanalyse aus der Geschlechter-, Sexualitäts- und Migrationsforschung

Zur Charakterisierung einer migrationssensiblen Genderforschung müssen zunächst drei zentrale Begriffe erläutert werden: Geschlecht, Sexualität und Migration. Dazu sind die Diskurse von Geschlecht und Sexualität theoretisch zu erfassen, die in der Migration und in den gegenwärtigen transnationalen Räumen vorherrschen. Dabei möchte ich die transnationalen Diskursräume und Institutionen beschreiben, in denen diese Diskurse vermittelt werden. Am Ende jedes Unterkapitels wird zunächst kurz erläutert, inwiefern sich diese Theorien filmisch darstellen lassen und welche Diskurse diesbezüglich in den Migrationsfilmen erzeugt werden.

In der *migrationssensiblen Genderforschung* lassen sich verschiedene theoretische Ansätze differenzieren, die allesamt die klassische Genderforschung mit Diskursen aus der Globalisierungs- und Transnationalisierungsforschung bereichert haben. Aus diesem Grund untersucht die *migrationssensible Genderforschung* die Rahmen der ethnisierten und kulturalisierten Diskurse im Zusammenhang von Geschlecht und Sexualität. Zunächst wird deshalb dieses interdisziplinäre Forschungsgebiet mit seinen komplexen diskursiven *migrationssensiblen* Räumen vorgestellt, um dann die Perspektiven einer *transnationalen Geschlechterforschung* aufzuzeigen. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die Transformationen²¹ bezüglich der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeit²² der Akteure innerhalb der gegenwärtigen transnationalen Migrationsgesellschaft beschreiben.

Studien sind im Bereich der *migrationssensiblen Genderforschung* relativ neu. Relativ spät erkannten Wissenschaftler*innen „[...] dass sowohl die auf den Nationalstaat orientierten Assimilationsansätze als auch die global orientierten Migrationstheorien die Thematisierung der Geschlechterverhältnisse vernachlässigen“ (Lutz/Amelina 2017: 45). In der Migrationsforschung wurden Geschlechterverhältnisse und die geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit am Anfang völlig ausgeblendet oder nur unzureichend beleuchtet (Lutz/Amelina 2017: 45-65).

²¹ Transformation bedeutet in diesem Fall nicht immer die Änderung, sondern auch die Stagnation, Rückkehr und die Herstellung von Verbindungen zu den traditionellen geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten (siehe dazu: Faist/Fauser/Reisenauer 2014).

²² Zur adäquaten Erfassung der Komplexität und Verflechtung der beiden Artikulationen (Geschlecht und Sexualität) wurde in dieser Arbeit der Begriff „geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit“ gewählt. Dennoch betrachte ich beide als unabhängige Ebenen, die zwar miteinander vernetzt sind und dennoch jeweils einzeln auch die Zugehörigkeit der Akteure innerhalb der transnationalen Gesellschaft gleichzeitig beeinflussen (siehe dazu: Foucault 1993 [1976]; De Lauretis 1996 [1987]: *Sex-Gender-Ordnungen*. Anm. Kapitel 1.2). Der prozessuale Begriff „Zugehörigkeit“ (Belonging: Yuval-Davis) ersetzt die statische Konnotation von „Identität“, was im Kapitel 2.5 ausführlich diskutiert wird.

Dank neuer Theorien²³ steht die geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit und ihre diskursive Konstruktion innerhalb der Migrationsforschung nun im Mittelpunkt.

Dadurch werden die diskursiven Räume der gegenwärtigen Gesellschaft ebenso auf die Stellung des Mannes und der Frau und ihrer geschlechtlichen Zugehörigkeiten und gesellschaftlichen Positionierungen untersucht. Dabei werden die Felder der Gender- sowie der Migrationsforschung erweitert und multiperspektivisch erforscht, indem sich nun auch die Untersuchungsfelder „Globalisierung“ und „Migration“ zu interdisziplinären Forschungsgebieten entwickelt haben. Die Ursachen von Migration und ihre historischen, politischen und sozioökonomischen Hintergründe werden nun anhand der transnationalen Akteure und ihren neuen Lebenssituationen mit den sozialen Konflikten und Regulierungen erforscht.

Die Forschungsschwerpunkte einer migrationssensiblen Genderforschung liegen nun in der Erkundung der gesellschaftlichen und sozialen Ordnungen der mikro- und makroökonomischen Aspekte, der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeit und ihrer Wandlung. Besonders sozialwissenschaftliche Studien widmen sich häufig den konkreten Akteuren und ihren individuellen Lebensgeschichten, den wirtschaftlichen, mikroökonomischen oder historisch-politischen Umständen, den Voraussetzungen und Gründen von Migration (Tuider 2010: 69) und nicht zuletzt dem Arbeitsmarkt, der zu einer Neuregelung der Genderverhältnisse geführt hat (Lutz/Amelina, 2017; Lauth Bacas 2001: 111-117; Tuider 2010: 67-86).²⁴ Zusätzlich liegt der Fokus nun auch auf der beruflichen Weiterentwicklung,²⁵ der Liebe,²⁶ auf der die neuen transnationalen exotischen Liebesbeziehungen und auch das Leben von binationalen Familien basiert (Lauth Bacas 2001: 111-131). Ein weiterer Forschungsschwerpunkt bilden intergenerationale Konflikte zwischen Migranten, die unterschiedlichen Generationen angehören, und dem Konfliktpotenzial aufgrund der Spannungen zwischen dem Leben innerhalb familiärer

²³ Hall 2004 [1985]; Crenshaw 2010 [1989]; Butler 1991, 2003, 2009; Lutz 1991, 2001, 2005, 2010, 2017; Said 1994; Nira Yuval-Davis 1997; Reckwitz/Sievert 1999; Reckwitz 2000; Schlehe 2001a, 2001b; Dietze 2008, 2017; Tuider 2010; Kosnik 2010; Amelina 2010, 2012, 2014, 2017; Faist/Faueser/reisenauer 2014; Wodak 2017.

²⁴ In diesen Untersuchungen wird vor allem die Arbeitsteilung zwischen Ehepartnern und insbesondere diejenige bei Frauen mit oder ohne Migrationshintergrund untersucht. Es stellt sich heraus, dass selbst hoch qualifizierte Frauen in geringfügig bezahlten Dienstleistungsbereichen mit niedrigen Einstellungs Voraussetzungen beschäftigt sind (*Gouvernementalität und Geschlecht* von Katharina Pühl und Susanne Schultz; 2001; Und *die Analyse der binationalen Paaren* von Jutta Lauth Bacas, Barbara Waldis, Mirjana Morokvasic-Müller 2001). Um die Möglichkeiten von *Empowerment* auszuloten, können Genderverhältnisse anders gestaltet werden, wie z.B. bei Elisabeth Tuider 2010.

²⁵ Siehe dazu: *Vielfältig alltäglich: Migration und Geschlecht in der Schweiz* 2014. Dort ist nicht nur die Entwicklung der beruflichen Wege in der Migration und deren Bandbreite von den hochqualifizierten Migranten oder Selbstständigerwerbstätigen dokumentiert, sondern auch ihre Schwierigkeiten bei der Anerkennung von Qualifikationen.

²⁶ Nicht unerwähnt darf die Sonderform von internationalen Liebesbeziehungen bleiben, so sind z.B. die Strände und Straßen in Indonesien mit einheimischen Jugendlichen und Touristen aus der ganzen Welt gefüllt, die dort ihre Liebesbeziehungen anbahnen. Wie diese neue internationale Liebe funktioniert, schildert Judith Schlehe in ihrem Artikel *Globalisierung und Gender in neuen Begegnungsräumen*, 2001b.

Traditionen und außerhalb der familiären Umgebung (Lutz 2001: 251-271; Schlehe 2001b; Cinar 1999). All diese Themen werden unter dem Gesichtspunkt der Globalisierung, d. h. „zwischen gesellschaftlichen Transformationsprozessen und geschlechterspezifischen Differenzierungen“ (Schlehe 2001b: 80) erforscht. Diese Studien gehen von Wandlungsprozessen innerhalb der sozialen Geschlechterstruktur aus, weil diese in einem anderen diskursiven Raum Veränderungen unterliegt, die dann in Bezug auf die religiösen und ethnisierten Ebenen erforscht werden. Für die Ausbildung von Zugehörigkeiten ist es unerheblich, aus und in welchen Ländern die Migration stattfindet: Ob aus Ost- nach Westeuropa oder aus Indien nach England, aus Armenien nach Kanada oder aus Süd- nach Nordamerika, der Wandel in den geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten setzt ein, weil sich die Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität und ihre institutionellen sowie die soziokulturellen Hintergründe verändern.

Wie die geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten von Akteuren in der Migration neu konstruiert werden, dazu wurden bereits zahlreiche Modelle entwickelt und Theorien entworfen: wie z. B. die Konzepte der *dezentrierten/postmigrantischen* Sicht (Said 1994; Yildiz 2017; Bhabha 2000), der *kosmopolitischen* Sicht (Yuval-Davis 1997), *Performativität* (Butler 1991), *Intersektionalität* (Lutz/Herrera/Vivar/Spuk 2010; Lutz/Amelina 2017), *Differenz-Hybridität-Inklusion* (Amelina 2010; Hall 2004 [1985]; Gutiérrez Rodríguez 2001; Tschernokoshewa 2001) oder die *transnationale Genderforschung* mit einer diskursiven und wissenssoziologischen Ausrichtung (Reichert/Meitzler/Plewnia 2017; Amelina 2012; 2017; Lutz/Amelina 2017; Faist/Fauser/Reisenauer 2014). All diese theoretischen Perspektiven untersuchen Migrations- und Transnationalisierungsprozesse und betrachten dabei insbesondere die Geschlechter und ihre Zugehörigkeiten. Zu diesem Zweck werden die ethnisierten und religiösen Räume rekonstruiert, die zur Entstehung von geschlechtlich-sexuellen Räumen beitragen.

Geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit wird ihrerseits als ein Diskurs der vielfachen Erfahrungen im transnationalen Raum verstanden. Erforscht wird dies als interdisziplinärer Forschungsgegenstand innerhalb der Cultural Studies, die sich nach Müller-Funk „zu einer einflussreichen Alternativ-Disziplin im akademischen Milieu entwickelt [hat], die in einem schwer zu definierenden Grenzgebiet zwischen Sozial- und Humanwissenschaften anzusiedeln ist“ (Müller-Funk 2010: 2).

Kultur gehört per definitionem zum klassischen Forschungsgebiet der modernen Kulturwissenschaften (Culture Studies), die sich für die Sinn- und Wissenssysteme einer Kultur, ihren symbolischen Codierungen, ihren institutionellen und diskursiven Praktiken und deren Interaktion für die Zuordnung der Handlungen und der Zugehörigkeiten von transnationalen Ak-

teure interessiert (Reckwitz 2000). In den nächsten Kapiteln präsentiere ich die erwähnten Theorien aus der *migrationssensiblen Geschlechterforschung*, die sich zu den diskursiven Praktiken und Transformationen der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten in der Migration äußern. Anschließend wird erläutert, inwiefern sich diese Theorien filmisch darstellen lassen.

2.1 Kulturalisierte und mediale Performativität der Geschlechter

Im Konzept der *Performativität* bezog Butler (1991) die diskursiven und medialen Räume auf die geschlechtlich-sexuellen Diskurse, die bislang unverbunden nebeneinanderstanden. Eine Performativität der Geschlechter setzt allerdings die kontinuierliche (Neu-)Aushandlung und Performanz von geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten in den neuen kulturalisierten Räumen und sozialen Ordnungen voraus. Um die Frage nach der *Performativität* von Geschlecht und Sexualität in den neuen transnationalen Räumen zu beantworten, aber auch die Rolle der medialen Performativität in diesem Prozess zu analysieren, stelle ich den theoretischen Ansatz der *Performativität* sowohl in seinen diskursiven und geschlechtlich-sexuellen (Butler 1991) als auch in seinen medialen Aspekten (Seier 2007) vor. Performativität fungiert hier – so meine These – sowohl im medialen als auch im kulturalisierten und geschlechtlichen Sinn als eine Achse mehrerer Diskurse, durch deren Verknüpfung die Transformation von Geschlecht und Sexualität in der Migration gefördert wird.

Nach dem Konzept der *Performativität* (Butler 1991) taucht das Geschlecht in der Migration, d. h. also in einem geänderten diskursiven Raum komplexer auf, da *Gender* nach Butler ein „offenes Bündnis“ darstellt. Sie orientiert sich nach den Zielen einer Gesellschaft, weshalb sie in den unterschiedlichen diskursiven Mustern stets eine neue Performanz und Institutionalisierung vollzieht. Als Begriff verändert sie sich selbst und damit auch die kulturalisierten Ebenen, Werte und sozialen Räume, dadurch *performiert* sie die eigene Bedeutung, Positionierung und den diskursiven Raum immer wieder neu:

„Die Geschlechtsidentität [ist] ein komplexer Sachverhalt, dessen Totalität ständig aufgeschoben ist, d. h., sie ist an keinem gegebenen Zeitpunkt das, was sie ist. Daher wird ein offenes Bündnis Identitäten bestätigen, die entsprechend den jeweils vorhandenen Zielen wechselweise instituiert und aufgegeben werden, ein offenes Bündnis ist eine offene Vereinigung, die vielfältige Konvergenzen zulässt, ohne dem normativen Telos einer definitiven Geschlossenheit zu gehorchen.“ (Butler 1991: 36-37)

In diesem Zitat wird die neue Qualität von Geschlechterzugehörigkeit erklärt, weil sich durch sie die Frage nach kulturalisierter und sozialer Zugehörigkeit *anders* stellt, da sie auf dem Konzept des *Performativen* basiert. Geschlechtlichkeit ist für Butler keine einfache Artikulation, die nur auf *Männlichkeit* oder *Weiblichkeit* reduziert werden kann. Judith Butler lehnt auch ein rein biologisch determiniertes *Geschlecht* ab (was sie eine „juristische Konzeption“ nennt (Butler 1991: 24) bzw. „Fiktion“, wie sich hinzufügen ließe). Auch lässt sich Geschlecht nach ihrer Theorie über keine kulturelle Auffassung festlegen, die „mit verschiedenen Bestandteilen wie Bestimmungen der Rasse, Klasse, Alter, Ethnie und Sexualität gefüllt werden muss, um vervollständigt zu werden“ (ebd.: 34).

Vielmehr hat Gender für sie einen *performativen* und *selbstgestifteten* Charakter, wobei sich die Geschlechtsidentität nicht allein aus der „Kultur“ herausbildet. Kultur sei dann wie Biologie als Schicksal zu verstehen, das unsere Zugehörigkeit fundiert und determiniert. Aber auch dadurch werden Geschlechter und die Zugehörigkeit als Frau und Mann wieder in den eingeschlossenen Rahmen festgelegt, was letztendlich eine Einschränkung bedeutet. Danach ist der Körper nur Empfänger von bestimmten kulturellen Codierungen und der Gender-Begriff wird wieder zu einer statischen und gesetzlich bestimmten Größe, die in ihren Grenzen bleibt.

Im Gegensatz dazu sollte sich die gegenwärtige Genderforschung nach Butler dynamisch und selbstproduzierend begreifen, denn Geschlechter und ihre Zugehörigkeiten haben eine Eigen-dynamik, die sich vor allem innerhalb der aktuellen, sozialen und kulturalisierten Globalisierungsprozesse entfaltet (ebd.: 24-26). Der Komplexität und Bedeutung dieser Prozesse nachzugehen, ist Gegenstand einer transnationalen migrationssensiblen Genderforschung. Geschlecht und Sexualität sind nach der These der Performativität nicht nur Produkte von kulturalisierten und biologischen Bestimmungen, sondern selbst dynamisch und performativ. Jede Kategorisierung von Gender und Sexualität analog zu einem nationalstaatlichen Container-Prinzip wird von Butler abgelehnt, weil dies die Möglichkeiten der Performanz und der dynamischen Entfaltung von Geschlecht und Sexualität verkennt.

Analog zum literarischen Topos zwischen Natur und Kultur fragt auch Butler: „Ist weiblich sein‘ eine ‚natürliche Tatsache‘ oder eine kulturelle Performanz?“ (ebd.: 9). Auf dieser Dichotomisierung baut ihre Argumentation auf, weil sie danach fragt, wie Geschlecht und Zugehörigkeit *stattdessen* zu konstruieren sind und welche Rolle kulturalisierte *Performativität* dabei spielt. Mit „Natürlichkeit“ meint sie einen „eingeschränkte[n] performative[n] Akt“, der das Geschlecht (sex) als rein biologische Ebene ihrer Meinung nach produziert und dadurch ihre Grenzen einschränkt. Sie setzt sich gegen die Zwangsheterosexualität und damit gegen den

Phallogozentrismus ein, wobei sie die Rolle institutioneller Macht für diese hegemonialen Diskurse erkennt. Sie hebt damit gesellschaftliche Indikatoren der Repräsentationen von Gender, die Selbstrepräsentation und die kulturalisierte Performativität der Geschlechteridentität²⁷ auf. Butler greift bei den gesellschaftlichen Repräsentationen von Gender auf Beauvoirs These zurück. Demnach wird die *Frau* durch die Gesellschaft zwangsmäßig konstruiert, indem sie sich ihre *Handlungen aneignet* (Butler 1991: 25).

Darüber hinaus bestreitet Butler, dass Geschlecht nur eine gesellschaftliche oder biologische Artikulation ist. Sie stellt Fragen nach den institutionell-politischen und kulturalisierten Systemen, die Einfluss auf das Geschlecht ausüben, wodurch die Bedeutung der Selbstrepräsentation hervorgehoben wird. Da Butler den politischen und gesellschaftlichen Institutionen eine erhebliche Einflussnahme auf die geschlechtliche Zugehörigkeitsbildung zuschreibt, nähert sie sich Foucaults These der Geschlechterkonstruktion, indem sie Geschlecht radikal als „ein[en] *Effekt* von Institutionen“ sieht, aber auch „[...] von Diskursen mit vielfältigen und diffusen Ursprungsorten“ (Butler 1991: 9). Geschlecht und seine Zugehörigkeit ist demnach zum einen eine institutionelle Ebene, die „im Dienste anderer politischer und gesellschaftlicher Interessen steh[t]“ (ebd.: 24). Zum anderen ist Geschlecht aber auch eine kulturalisierter Diskurse, die mit den Diskursen seines Ursprungsortes verbunden ist und sich davon ableitet. Den Ursprungsort definiert Butler als vielfältig, der nicht kategorisiert und universalisiert werden kann (vgl. ebd.: 18-19). Dass Geschlecht jedoch den jeweiligen Rahmen zugeschrieben wird, erklärt das Patriarchat laut Butler zur *nicht-westlichen Barbarei*, was selbst von Butler zu Recht kritisch betrachtet wird.

Geschlecht darf demnach nicht länger als der „passive[r] Empfänger des kulturellen Gesetzes“ (ebd.: 25) betrachtet werden, der sich als Produkt aus zwei oder drei Diskursen ergibt, wie z. B. Kultur, Biologie und Politik und deren Vernetzung. Vielmehr ist es ein sich neu zu konstituierender Begriff, der alle Systeme einer Gesellschaft umfasst. Am Geschlecht und jeder Transformation der geschlechtlichen Identität lassen sich demnach Transformationsprozesse auf institutioneller und diskursiver Ebene ablesen. Das Geschlecht repräsentiert somit jede Umwandlung dieser Ordnungen, ihre inneren und äußeren Modifikationen, analog zu den theoretischen Überlegungen Foucaults, der das Geschlecht und die geschlechtliche Identität mit den Transformationen aller politisch-institutionellen und gesellschaftlichen Institutionen gleichgestellt hat. Butler versteht dies allerdings als keine statische Analogiebildung, sondern

²⁷ Butler verwendet den Begriff Geschlecht für die biologische Artikulation (sex), wohingegen sie „Gender“ für die Geschlechteridentität wählt (siehe dazu: Butler 1991: 22).

als einen äußerst dynamischen Prozess, der sich durch geschlechtliche, kulturalisierte und institutionelle Begegnungen verändert und neu konstituiert (ebd.: 21, 36-37).

In diesem Prozess hat Geschlecht seinen eigenen „Schauplatz“ (ebd.: 35), der offen und flexibel ist. An diesem werden Bedeutungen immer wieder neu zugeschrieben und neu performiert. Die gegenwärtige Genderforschung muss sich bei der Untersuchung der Stellung der Frau und des Mannes nicht allein auf Biologie oder Ethnie, Klasse, Rasse und Sprache beschränken, sondern jede Begegnung und jeder Kontakt könnte die Zugehörigkeit von „*Mannsein*“ und „*Frausein*“ ändern und neu herausbilden. Dadurch dass es keine beständigen und dauerhaften Identitäten, keine rein kulturalisierten, biologischen oder genealogischen Indikatoren und Normen zur Konstitution von Geschlechterzugehörigkeiten gibt (siehe dazu Butler 2009: 71-96),²⁸ steht nun die offene Bühne mit der Performance im Analysefokus der Genderforschung. Dort verändern sich Geschlechteridentitäten immer wieder durch neue Performationen, wobei die alte Zugehörigkeit nicht komplett verloren geht, sondern immer wieder Verknüpfungen zu den alten Identitäten im Spannungsfeld des *Neuen* hergestellt werden.

Das Geschlecht und seine Zugehörigkeiten sind also ein „[...] prozessualer Begriff, ein Werden und Konstituieren [...], von dem man nie rechtmäßig sagen kann, dass es gerade beginnt oder zu Ende geht“ (Butler 1991: 60). Aufgrund der Komplexität dieser Prozesse wird Geschlechteridentität zu einer sozialen, institutionellen, historischen und nicht nur rein biologischen oder rein kulturellen Diskurse, wobei hier insbesondere auch die aktuellen sozialen und kulturellen Globalisierungsprozesse in die Betrachtung mit einbezogen werden, wozu Butlers Diskussion anregt. Damit konstituiert sich das menschliche Wesen mit seinem Geschlecht durch seine Performanz immer wieder neu. Da die Geschlechtszuschreibung nach diesem Verständnis nie abgeschlossen ist, bedeutet dies für die gegenwärtige transnationale Geschlechterforschung, dass sich auch das Geschlecht in Auseinandersetzung mit sozialen und kulturellen Räumen immer wieder neu herausbildet.

Damit wird Geschlecht selbst zu einer „Kulturtechnik“ (Seier 2007: 25), wobei die alten Muster der geschlechtlichen Zugehörigkeit nicht völlig abgelehnt, sondern diese als produktive Verknüpfungen zwischen den Identitäten verstanden werden, die immer wieder neu hergestellt werden müssen. In diesem Zusammenhang spielt kulturelle Heterogenität in der Kon-

²⁸ „Normen“ versteht Butler ebenso veränderbar. In diesem Kontext bestreitet sie sowohl Foucaults institutionelle Normen und ihre regulatorischen Gesetze über das Gender als auch Levi-Strauss' „universelle kulturelle Gesetze“, die nicht veränderbar sind und argumentiert mit dem Potenzial der Veränderung dieser Normen (vgl.: Butler 2009: 72, 78). Dabei versteht sie Sexualität als wichtiger Indikator für die Regulierungen von Gendernormen und -verhalten (vgl.: Butler 2009: 82-90).

struktion von Gender und seiner Zugehörigkeit eine entscheidende Rolle, was Andrea Seier („Remediation", 2007) mit dem medialen Begriff der *Performativität* konzeptualisiert.

Performativität und dessen Zusammenhänge sowie theoretischen Grundlagen erforscht Andrea Seier sowohl im kulturwissenschaftlichen, psychoanalytischen als auch im kinematografischen und filmwissenschaftlichen Kontext: „Zugunsten dieses Begriffs [Performativität] beinhaltet er die für die Medienwissenschaften äußerst wichtigen Begriffe wie Inszenierung, Repräsentation und Aufführung und lässt auch variierenden Einsatz der Begriffe Performativität, Performanz und Performance [entstehen]" (Seier 2007: 9). All diese mit dem Performanz-Begriff assoziierten Begriffe werden in unterschiedlichen Kontexten und Zusammenhängen benutzt und drücken sowohl die Ästhetik als auch den Akt der Ausführung oder Aufführung aus (ebd.: 10-11). In den Medienwissenschaften werden sie in einem ästhetischen, sprachtheoretischen, künstlerischen Sinn verwendet, um entweder eine schauspielerische Performance oder eine mediale (filmische, theatralische, musikalische) Performance bzw. Inszenierung der Realität zu beschreiben. Aufgrund dieser Mehrdeutigkeit kommt der Begriff inflationär und damit in oft verwirrender Weise zum Einsatz (ebd.: 33-36), dennoch zeigt sich daran auch die Komplexität dieser Zusammenhänge.

Aufführung oder Inszenierung stehen für die Performativität der Geschlechter sowie für die kinematografische (mediale) Performativität der Realität und der Geschlechter (ebd.: 25), wobei der Begriff auch die Dimension der kulturalisierten Performativität beinhaltet. Geschlecht wird deshalb im Sinne Butlers als eine Form bzw. Praxis von kulturalisierter Performativität subsumiert.

Es stellt sich dabei die Frage, ob Performativität in Bezug auf Medien und Gender als unabhängiger „Gender-Diskurs" (ebd.: 14) oder nur als eine mediale Performance zu fassen ist, die bei der Bildung der Geschlechterkonstruktion eine wichtige Rolle spielt und an die feministische Filmforschung anknüpft. Somit ist das Geschlecht entweder nur das Ergebnis der medial-filmischen Performativität (Seier 2007: 25), die ebenso für die Geschlechternormen und Subjektkonstruktion verantwortlich ist, oder aber es ist als Selbstperformativität zu verstehen, die durch die mediale Darstellung entsteht. In diesem Kontext sieht Seier Geschlecht als Kulturtechnik bzw. eine Performanz- oder Repräsentationstechnologie, die von den Medien und vom Geschlecht gleichzeitig betrieben wird, womit ein zusätzlicher Gender-Diskurs generiert wird, aus dem sich das Gender neben anderen Diskursen speist.²⁹ In diesem Sinne ist der Film

²⁹ Zwischen der Performativität von Gender und dem Film liegen zwar nach Seier eindeutige Korrelationen vor, allerdings spricht sie in ihrer weiteren Diskussion hier auch von „blinden Flecken": „Filmische Geschlechterinszenierungen werden z. B. vielfach als ‚Belege‘ für die Thesen zur Performativität der Geschlechteridentität her-

eine zusätzliche Bühne für die Performativität des Geschlechts, die sich der Heterogenität und Intermedialität von filmischen Texten bedient.

Aber nicht nur in der Genderforschung, sondern auch in der theoretisch- methodologischen Auffassung der Diskursanalyse und der hermeneutisch-wissenssoziologischen Betrachtungsweise wird Geschlecht als Kulturtechnik betrachtet, wobei die Diskurse aufgrund der Heterogenität von kulturalisierten, institutionellen Räumen und von medialen Texten entstehen. In dieser Hinsicht rücken die Theorien der Performativität und der Diskursivität näher zusammen. Die theoretischen Grundlagen der Performativität orientieren sich jedoch eher am Akt der Performanz und nicht an den Diskursen, die aus den sozialen und kulturalisierten oder politischen Räumen abgeleitet werden. Butler lehnt Foucaults institutionelle Macht und dessen Einfluss auf die Bildung der Geschlechterzugehörigkeit ab. Stattdessen betont sie die Möglichkeiten des Selbstproduzierens und der (Selbst)Performativität, die für sie zwar aus den Diskursen hergeleitet werden, wobei sich Geschlechterzugehörigkeit jedoch im Akt der Performativität und Repräsentation selbst konstituiert (Butler 1991: 16-17). Die Performativität von Gender könnte jedoch auch als eigenständiger Diskurs betrachtet werden, ebenso wie die filmische Performanz des Geschlechts (*Remediatisierung*; Seier 2007), der bei Seier als nur ein und nicht der einzige „Gender-Diskurs“ eingestuft wird. So sind an der gegenwärtigen Ausbildung einer komplexen heterogenen und transnationalen Geschlechterzugehörigkeit mehrere Diskurse beteiligt, unter anderem mediale bzw. filmische Diskurse, ihre Performationen und Inszenierungen. Für diese Arbeit dient zwar die Performativitätstheorie als theoretischer Ausgangspunkt und methodologische Grundlage, allerdings halte ich sie für unzureichend, weil sie lediglich als eine Achse der Diskurse zu sehen ist.³⁰

Die medialen Performationen der Geschlechter stellen lediglich einen Teil der gesamten Konstruktion dar, die durch weitere Diskurse und Institutionen, symbolische Strukturen, individuelle soziale Praktiken und *Performationen* als dynamischer Prozess verstanden wird, der sich ständig durch all diese Diskurse verschiebt (Reckwitz 2008: 40-45). Die *Performativität* von

angezogen, ihre mediale Performativität aber wird zugleich unterschlagen bzw. nicht hinreichend von der Geschlechterperformativität differenziert“ (Seier 2007: 33). Diesen Umgang mit der Film- und Genderforschung findet sie unzureichend, denn damit werde filmische Performativität nicht ausgeschöpft. Als kritisches Anschauungsmaterial einer filmischen Geschlechterinszenierung wählt sie Butlers Analyse des Dokumentarfilms „Paris is Burning“ (1991). Dabei bemängelt sie Folgendes: „die Filme werden oft als die Thesen der Ambivalenz der Subjektconstitution genommen, aber Effekte der medialen/filmischen Performativität werden ausgeblendet“ (S. 36). In wissenschaftlichen Diskussionen über die mediale Performativität des Genders findet nach Seier oftmals keine Untersuchung der medialen/filmischen Performativität statt, sodass die Filme lediglich als authentische Orte für Verifizierung oder Falsifizierung von Thesen herangezogen werden (vgl. Seier 2007: 33-36).

³⁰ Als andere Achsen der Diskurse betrachte ich die symbolisierte Darstellung von Geschlecht und Sexualität in einem medialen Bild, aber auch die Merkmale der Differenzierungsdarstellungen von russifizierten und ethnisierten Bildern.

Geschlecht und Sexualität in den neuen kulturellen und transnationalen Räumen ist eine Achse der Diskurse, die zur Inszenierung der neuen geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten von sozialen Akteure in den neuen Lebensräumen der Migration beiträgt und dementsprechend auch bei der Filmanalyse³¹ miteinbezogen werden müssen. Die filmischen *Performationen* werden als eine Erweiterung der neu gebildeten Zugehörigkeiten von Geschlecht begriffen, die es in der Filmanalyse zu erfassen gilt.

2.2 Intersektionalität Marginalisierung von Geschlecht und Sexualität in den transnationalen sozialen Räumen

In den spezifisch transnationalen und sozialen Räumen wird eine Marginalisierung von Geschlecht und Sexualität auf mehreren Ebenen sichtbar (Crenshaw 2010 [1989]; Dietze 2008; Lutz 2001; Lutz/Herrera Viva/Supik 2010, Lutz/Amelina 2017). Da die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Marginalisierungsformen in Betracht gezogen werden muss, bedarf es eines *intersektionellen* Forschungsrahmens, der Querbezüge zu den anderen Achsen und Institutionen der *Intersektionalität* herstellt. Insbesondere werde ich in diesem Kapitel die geschlechtlich-sexuellen Marginalisierungsformen im Zusammenhang mit den ethnisierten und sozialen Achsen diskutieren, um die Unterdrückungspraktiken von Geschlecht und Sexualität in den gegenwärtigen transnationalen Räumen zu analysieren. Anschließend werden die spezifischen Marginalisierungsformen innerhalb der Männlichkeitsforschung vorgestellt, um die Fragen zu Diskriminierungsformen innerhalb der hetero- oder nichtheteronormativen Geschlechterrollen zu beantworten.

Die unterschiedlichen Formen von Marginalisierung kommen nach der *intersektionellen* Auffassung aufgrund der Verschränkung der kulturell-ethnischen, geschlechtlich-sexuellen, klassenspezifischen und sozialen Systeme und Institutionen zustande (Lutz/Herrera Viva/Supik 2010: 10). Diese Räume werden dabei nicht getrennt voneinander betrachtet, sondern jede mögliche Überkreuzung³² zwischen und innerhalb dieser Institutionen fließt in die Analyse mit ein, die in der heutigen globalisierten Welt auf mehrere Systeme erweitert werden kann.

³¹ Siehe dazu: Anm. Kapitel 5; Die Analyse der Filme beinhaltet erstens den Film *Kalender* (Atom Egoyan) 1993; zweitens *Gegen die Wand* (Fatih Akin) 2004 und drittens *Der Mann von der Botschaft* (Dito Tsintsadze) 2005.

³² Der Begriff Intersektionalität wurde zuerst von Kimberlé W. Crenshaw mit der Metapher einer „Straßenkreuzung“ erklärt, denn verschiedene Diskriminierungsfelder wie Geschlecht und Rasse können wie der Verkehr an einer Kreuzung zusammenfließen und sich gegenseitig in ihrer Wirkung potenzieren. Im Englischen heißt Straßenkreuzung „intersection“, was den Namen für die gleichnamige Forschungsrichtung zur Erforschung der sozialen Positionierung von Menschen gab.

Zwar wird das klassische Diskriminierungsmodell „Rasse-Klasse-Gender“ dadurch auf weitere Analysefelder ausgedehnt,³³ die Differenzen auf den rassifizierten, klassenspezifischen und geschlechtlichen Ebenen werden jedoch anerkannt. Unterdrückung wird als soziales, ethnisches und geschlechtlich-sexuelles Phänomen begriffen, das als Symptom oftmals gleichzeitig entsteht.

In diesem Sinne ist die Theorie der Intersektionalität eine übergreifende Forschungsmethode, die den Stellenwert von Geschlecht und Sexualität innerhalb der komplexen, gegenwärtigen, transnationalen Migrationsforschung erforscht. Die institutionellen und diskursiven Dimensionen von Geschlecht und Sexualität werden intensiv seit den 70er-Jahren herausgearbeitet (vgl. hierzu Kapitel 1). Seitdem werden Geschlecht und Sexualität als Repräsentationssymbole von institutioneller Interaktion, ihrer Klassifizierung und Hierarchisierung verstanden. Innerhalb des intersektionellen Forschungsgebietes wird Geschlecht und Sexualität im Kontext von Hierarchisierungs- und Marginalisierungsmöglichkeiten untersucht. Dabei spielt das gegenseitige Zusammenwirken von Diskursen eine entscheidende Rolle. Gabriele Dietze sieht z.B. die „Simultanität“ der unterschiedlichen Marginalisierungsformen, „ihre Verknüpftheit und ihre Vielschichtigkeit“ (Dietze 2008: 31) als die erste Dimension des Begriffs Intersektionalität.³⁴ Dietze differenziert sogar zwischen insgesamt neun Achsen von Intersektionalität, wobei sie unendliche Erweiterungsmöglichkeiten dieser Liste sieht (Dietze 2008: 29). Damit ist das Zusammenspiel der sozialen, kulturalisierten und geschlechterspezifischen Diskurse in den spezifischen historischen und politischen Räumen gemeint.

Soziale Ordnung wird in jedem historischen diskursiven Kontext unterschiedlich hergestellt, weshalb die Formen von Diskriminierung und Verortung der Geschlechter in jedem historischen und diskursiven Raum divergieren. So unterscheidet sich die Diskriminierungsmarker im Nazi-Deutschland zur Exklusion von Juden am gesellschaftlichen Leben von jenen während der Sklaverei in den Südstaaten von Amerika. Durch die Einführung der intersektionellen Forschungsmethode wurden die spezifischen Räume und ihre Überkreuzungen greifbar

³³ Kimberlé W. Crenshaw löste 1989 erstmals Debatten über Intersektionalität aus. Sie plädierte für die Untersuchung der Marginalisierungsformen in ihren komplexen Überschneidungsmöglichkeiten, was sie als Potenzial von Intersektionalität sieht. Nach diesem Modell (2010) lassen sich drei Ebenen der klassischen Intersektionalität unterscheiden: „Rasse-Klasse-Gender“, was im deutschsprachigen Forschungsgebiet sogar auf neun (die nach Gabriele Dietze unendlich ausdifferenziert werden kann, Dietze 2008), dann auf dreizehn und letztendlich auf fünfzehn Ebenen erweitert wurde (Lutz 2010). Schließlich wurden folgenden Ebenen festgelegt: „Gender“, „Ethnizität“/ „Race“, „Sexualität“, „Gesundheit“/ „Behinderung“, „Alter“/„Lebenslauf“ und „Raum“ (Lutz/Amelina 2017).

³⁴ Dietze thematisiert die konzeptuellen Zusammenhänge zwischen Intersektionalität und Transkulturalität. Nach Dietze geht es in der Transkulturalität genauso wie bei der Intersektionalität um die Dezentralisierung und Antihegemonialisierung, wobei die Annahme von einer statischen Kategorisierung der Differenzen bei Transkulturalität ebenso dynamisch wird oder auch verschiebt (vgl. Dietze 2008: 37-39).

gemacht, weil nach dem intersektionellen Paradigma die spezifischen Kombinationen der oftmals subjektiven Erfahrungen erforscht werden.

Bei der Einführung der Methode hat Crenshaw die spezifischen Erfahrungen von Diversität bei schwarzen Frauen mit Migrationshintergrund in einer sozialen Unterschicht hinsichtlich der Kombination von Rassismus mit anderen Faktoren untersucht. Anhand dieses Fallbeispiels zeigte sich, dass dessen Spezifika für die Untersuchung bedeutsam waren, um es überhaupt zu verstehen und diese Art der Marginalisierung „zu überwinden“ (Crenshaw 2010 [1989]: 41). Eine marginalisierte Frau, die dazu noch schwarz ist und einer unteren sozialen Schicht angehört und demnach einer multiplen Diskriminierung unterliegt, erfordert ein anderes Untersuchungsinstrumentarium, weil dies nicht aus der Patriarchatsforschung übernommen bzw. aus dem Blickwinkel der weißen Kultur verstanden werden kann. Die spezifischen Verhältnisse von schwarzen Frauen benötigen ein auf den Gegenstand abgestimmtes Forschungsprogramm (ebd.: 48).

In der klassischen Diskriminierungsforschung werden diese Spezifika des Forschungsfelds nach Crenshaw ausgeklammert und nur am Rande der politischen Debatten geführt. Außerdem werden sie nicht komplex behandelt und gleichzeitig auch nicht mit Fragen zur Rasse und zum Feminismus verknüpft. Intersektionalität hat zum ersten Mal diese Markierungen verlassen, indem dieses explizit die komplexen Zusammenhänge, spezifischen Umfelder und, wenn nötig, die konkreten Lebensumstände in die Analyse mit einbezieht. Aus dem Grund „ermutigt [der Begriff Intersektionalität] ... jede einzelne feministische Wissenschaftlerin, die eigenen Annahmen im Interesse einer reflexiven, kritischen und verantwortungsbewussten feministischen Forschung zu hinterfragen“ (Davis 2010: 65).

Dies bedeutet, dass selbst die Ebenen von Rasse, Klasse und Geschlecht in ihrer Binarität und Homogenität kritisch zu beleuchten und keine Grenzen a priori festzuschreiben sind, sondern vielmehr jede Überkreuzungsmöglichkeit zu untersuchen ist, sodass Grenzen immer wieder bewusst verschoben werden. Gleichsam verrücken die jeweiligen historisch-politischen, ethnisierten, geschlechtlichen Kontexte auch die Rahmen von Intersektionalität. So versteht die amerikanische Soziologin Myra Marx Ferree Intersektionalität als einen historisch-dynamischen Prozess (Marx Ferree 2010: 70), der „bezüglich [...] Zeit und Ort variier[t]“ (Dietze 2008: 29). Im Zuge dessen werden in Rahmen der Intersektionalitätsforschung auch keine bestimmten und allgemein gültigen Regeln herausarbeitet, sondern die Rahmen werden dort immer wieder neu aufgegriffen und neue Diskussionen eröffnet (Davis 2010: 64). Die Verschiebung der Ebenen in den intersektionellen Forschungsrahmen geschieht durch die Be-

rücksichtigung der Transnationalisierungsprozesse. Aufgrund dieser Perspektiven versteht die transnationale Genderforschung, die von *multiplen Identitäten* (ebd.: 60, 62) und deren Verschiebung ausgeht, deshalb die soziale Positionierung und Zuordnung des Geschlechts sowie die Verschiebung seiner Zugehörigkeiten auch als dynamischen Prozess (Lutz/Amelina 2017: 14), da intersektionelle Grenzen und Achsen ebenso flexibel sind.

Die multiplen Identitäten setzen sich zusammen aus den (1) multilokalen Grenzen von Staaten, aus der (2) multilokalen Vielfalt sozialer Ungleichheit und (3) aus der Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen hierarchischen Positionierung der multilokalen Akteure (Lutz/Amelina 2017: 63). Geht man von der kulturalisierten und sozioökonomischen Mobilität der transnationalen Akteure aus, deren Bedeutung und Ziel jedoch nach der jeweiligen historisch-politischen Konstellation variiert,³⁵ bietet der intersektionelle Forschungsdiskurs eine neue Analyse-Dimension, welche die Prozesse der transnationalen Dynamik und Verschiebung angemessen berücksichtigt.³⁶ Dabei können die Besonderheiten und Differenzierungen sowie die essentialistischen Überbegriffe neu ausgehandelt werden. Die Zuschreibung der Akteure zu den bestimmten nationalisierten, sozialen oder geschlechtlich-sexuellen Gruppen wie z.B. schwarz, weiß, Migrant*in, homosexuell, soziale Ober- oder Unterschicht wird in den einzelnen Fällen aus der intersektionellen Perspektive binär analysiert. Die Verschiebung dieser Diskurse aufgrund von Transnationalisierungsprozessen zieht auch eine Änderung in der Zuschreibung der Akteure zu diesen Oberbegriffen nach sich. Mit der Methode der intersektionellen Analyse werden diese Prozesse untersucht.

Aus diesem Grund schafft es das Forschungsfeld der Intersektionalität, dass universalistische Begriffe aufgearbeitet und als antiuniversalistisch definiert werden, da sie sich ständig verschieben. Dabei wird die Positionierung der Geschlechter und ihre geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit unter Berücksichtigung der kulturalisierten, institutionellen und räumlichen Wandlungen neu konzipiert und dementsprechend untersucht (Dietze 2008: 33-34). Dies hat es dem Forschungsfeld der Intersektionalität zuletzt ermöglicht, die Ausprägungen von Diversität innerhalb der Männlichkeitsforschung und der Nichtheteronormativität zu erforschen.

³⁵ Zu den unterschiedlichen Bedingungen, Voraussetzungen und Ziele der Migration liegen viele Studien vor. Die Intersektionalität untersucht die Differenzierungen und die Hintergründe innerhalb dieser Prozesse, aber auch ihre Verschiebung im neuen diskursiven oder historischen Raum. Auf diese Weise werden die Unterschiede zwischen den aktuellen Migrationsströmungen der Flüchtlinge und der Gastarbeiter in den 70er-Jahren analysiert. Die neue Machtverteilung sowie die Gender- und Familienverhältnisse, die die Migrationsbewegung der Care-Berufe zwischen Ost- und Westeuropa gefordert hat, bieten sich ebenfalls für eine Untersuchung mit intersektionellem Forschungsparadigma an (siehe dazu: Lutz/Amelina, 2017: 67-120)

³⁶ Die transnationalen Perspektiven der Migrationsforschung und der migrationssensiblen Genderforschung werden in Kapitel 2.5 ausführlich diskutiert.

Folgende zentrale Forschungsfelder innerhalb der Männlichkeitsforschung lassen sich unterscheiden: die Erforschung der besonderen Form von Diversität in der Kriegsnarration (Zarkov 2010, Hearn 2010; Bereswill/Neuber 2010; Phoenix 2010), die männliche Herrschaftspolitik im Rahmen der sozialen Klassensysteme und der Sexualität unter Berücksichtigung der Heteronormativität oder Homosexualität sowie die Hegemonialität von Männlichkeit im muslimischen oder christlichen Glauben und die Besonderheit der Ethnizität bzw. des Migrationshintergrundes (Kosnik 2010; Zarkov 2010). Eine der relativ neuen Untersuchungsgebiete und Querschnitte der Intersektionalität widmet sich der Diversität unter den nichtheterosexuellen Akteuren mit Migrationshintergrund.

Marginalisierung innerhalb von männlichen Gruppen ist damit ein besonderes Forschungsfeld der Intersektionalität, das die klassische Forschung der geschlechtlichen und sozialen Ungleichheit um die Rahmen der Heteronormativität und Migration ergänzt hat. Die männlichen Akteure, die wegen ihrer Nichtheteronormativität und ihrem Migrationshintergrund unterdrückt werden, erfahren eine spezielle Form der Marginalisierung. Nach Kosnik sind in diesem Fall einige Stigmatisierungen zu erkennen, in denen Toleranz mit „westlicher Modernität“ gleichgesetzt wird und die traditionelle muslimische Gesellschaft gleich als „homophob codiert“ wird (Kosnik 2010: 147). Dies begründet die Autorin ausführlich mit den gesteigerten Chancen für eine Anerkennung und Erleichterung des Asylverfahrens für nichtheteronormative Akteure im Aufnahmeland (ebd.: 152-154). In diesem Kontext beschreibt sie die bemerkenswerte Tendenz, dass dies mehr auf der Anerkennung und Toleranz *besonderer Art*, die sich eher auf einer Doppelmoral und weniger auf der Marginalisierung der Migranten beruht. Das „Märchen“ von der Toleranz der Nichtheteronormativität in westlichen Ländern ist weit verbreitet. Die Doppelmoral offenbart sich jedoch anhand der Tatsache, dass Heteronormativität nur in der Form geduldet und in vielen Staaten anerkannt wird, wenn leibliche Kinder aus diesen Familien existieren. Mit dieser verschleierte Toleranz will man einerseits Anerkennung gewährleisten und andererseits die politische Legitimation verhindern. Außerdem trägt dies zu einer anderen Form von Marginalisierung bei, mit der im Umkehrschluss die übergeordnete Positionierung der westlichen Kulturen und Länder legitimiert wird. Das Forschungsgebiet der Intersektionalität untersucht die Relation(en) dieser Systeme, die die komplexen „Zusammenhänge zwischen Diskriminierung und Privilegierung“ (Walgenbach 2010: 251) sowie die Ebenen von Geschlecht und Sexualität und seiner kulturalisierten und sozialen Verortung gleichzeitig greifbar macht.

Die kritische Disposition und die Möglichkeiten der Intersektionalität für die Männerforschung wurden in der Kinematografie früher, in den 80er- und 90er-Jahren, aufgegriffen. Die

Filme erzählen von den Lebensgeschichten der nichtheteronormativen und prostituierten Migranten und illustrieren damit die Formen der Marginalisierung.³⁷ Diskriminierung findet in diesem Fall auf der nationaethnischen, sozialen und sexuellen Ebene statt. Die Diskursivität der filmischen Narration erlaubt es, dass all diese Achsen der intersektionellen Ebenen in kulturalisierten und sozialen Räumen konkretisiert werden. Zur Erforschung der intersektionellen Gefüge können diese Räume ebenso herangezogen werden. Die intersektionellen Räume treten in Filmen in der klassischen Form einer Straßenkreuzung auf, anhand derer sich die Privilegien und die mehrfache Diskriminierung metaphorisch darstellt. In den Migrationsfilmen werden ethnisierte, soziale und sexuelle Minderheiten den *normalen* und *universalisierten* Bildern von Frauen oder Männern³⁸ gegenübergestellt. Damit thematisieren die (Migrations-)Filme die Differenzen und Ungleichheitsebenen der sozialen und kulturalisierten Klassensysteme in Bezug auf Geschlecht und Sexualität einer globalisierten und transnationalen Gesellschaft.

2.3 Die Macht der bildlich-symbolischen Darstellung von Differenz- und Hybriditätsmerkmalen im geschlechtlich-sexuellen und kulturalisierten Sinn

In diesem Kapitel werden die Konzepte der *Differenz-* und *Hybriditätstheorien* auf die geschlechtlichen und kulturalisierten Gefüge übertragen, um die Möglichkeiten und die Macht der bildlich-symbolischen Darstellung von ethnisierten und geschlechtlichen Differenz- oder Hybriditätsmerkmalen aufzudecken. Parallel vollzieht sich die Zuschreibung der Grenzen und Differenzen sowie die Hybridisierungsprozesse innerhalb der geschlechtlich-sexuellen und kulturalisierten Räume. Das Erkennen dieser Symbole ist für Rezeption und Deutung von filmischen Textinhalten essenziell. Aus diesem Grund werden in diesem Abschnitt zuerst die Differenzierungsmerkmale und danach die Strategien der Hybriditätsdarstellungssymbole und -merkmale vorgestellt. Anschließend werden beide Perspektiven mit den Paradigmen der *Inklusion* ergänzt.

In den Sozial- und Kulturwissenschaften ist es gängige Praxis, Differenz als einen „erkenntnistheoretischen Ausgangspunkt beim Nachdenken über kulturelle Probleme der heutigen Zeit

³⁷ Siehe dazu: Anm. Kapitel 6; Die Analyse der Filme: 1. *Lola und Billidikid* (Kultur Ataman) 1999; 2. *The lost Killers* (Dito Tsintsadze) 2000.

³⁸ Wie die Bilder von weißen Frauen oder weißen Männern eine *universalisierte Vorstellung* von Geschlechtern und damit die *Norm* repräsentieren, thematisieren Lutz und Dietze (siehe dazu Lutz, 2010: 37; Dietze, 2008; 32, 34).

zu formulieren“ (Tschernokoshewa 2001: 56). Untersuchungen zur Differenz ermitteln die kulturellen und sozialen Merkmale, denen eine Logik des Unterschiedes, Gegensatzes oder Zwiespaltes zugrunde liegt. Für Stuart Hall sind Begriffe wie Rasse und Hautfarbe als Botschaft(en) über die Differenz bzw. über die Andersheit zu verstehen (Hall 2004 [1985]: 112). Ethnische und rassische Merkmale sind nach Hall Signale, die diese Differenzen kommunizieren. Er betrachtet diese Eigenschaften als repräsentative Merkmale, die in den Medien immer wieder aufgegriffen werden, um Differenzen und *Unterschiede kenntlich zu machen* (ebd.: 116). Dabei beschäftigt er sich intensiv mit den Fragen der Macht, die mit den Diskursen von Jacques Derrida über die Differenztheorie ausgehen. Derrida betrachtet Differenzen als Gegenpole, die primär die Unterschiede und Macht betonen und verdeutlichen sollen. Diese Annahme von Derrida bezieht sich auf die Differenz in der Persönlichkeit und Differenz zwischen den Geschlechtern,³⁹ die immer als Paare wie weiß-schwarz, Mann-Frau, männlich-weiblich, Oberklasse-Unterklasse sowie britisch-ausländisch und innerhalb einer Machtbeziehung zu denken sind, wobei hier ein Machtspiel zwischen dominanten und untergeordneten Gegenpolen zu beobachten ist (vgl.: Hall 2004 [1985]: 116-118).

Neben Derridas Differenztheorien formuliert Hall eine sprachtheoretische und anthropologische Annahme der Differenztheorie. Dabei wird es versucht, den Begriffen Bedeutungen durch die Benennung von Differenzen zuzuschreiben. Nach dem Linguisten und Philosophen Michail Bachthin sowie der Soziologin Mary Douglas und dem Anthropologen Claude Levi-Strauss bedeutet Differenz, Dinge nach Gruppen zu differenzieren und Systemen zuzuordnen. Auch kulturalisierte Merkmale werden auf diese Weise klassifiziert (ebd.).

Kommt die Differenztheorie in den sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen zum Einsatz, dann werden nach Stuart Hall die rassischen und ethnischen Merkmale erforscht, die von besonderem Interesse sind, weil sie „von anderen Dimensionen wie Sexualität, Geschlecht und Klasse durchkreuzt [sind]“ (ebd.: 116). Ausgehend von diesen Theorien diskutiert die Kulturwissenschaftlerin Tschernokoshewa Ethnizität und Kultur hinsichtlich ihrer sexuellen und geschlechtlichen Aspekte. Sowohl männerdominante Nationen als auch die Veränderungen in den Globalisierungsprozessen gehören zu den zentralen Forschungsgebieten von Tschernokoshewa, wobei alle Überkreuzungen von Ethnizität/Kultur und Gen-

³⁹ Die Gesellschaft hatte sich zwar hinsichtlich der Differenzen zwischen den Geschlechtern und den Hierarchien ausdifferenziert, allerdings wird dabei vergessen, die Differenzen bei den Migranten zwischen den ethnischen Gruppen zu berücksichtigen (Tschernokoshewa 2001: 66). Akkulturation, Assimilation und Marginalisierung als Konzepte der Mainstreamforschung thematisieren zwar kulturelle Differenz, aber nicht die Differenz zwischen Migranten und Einheimischen. Auch Überschneidungen und Wechselwirkungen bleiben ausgeklammert, stattdessen werden Vorstellungen über die „Migranten“ und die „Einheimischen“ verfestigt, indem folkloristische Vermittlungen wie Tanzen, Singen, aber auch Tracht im Vordergrund stehen.

der/Sexualität mit einbezogen werden. Eine homogene und statische Zuschreibung von Individuen zu einer Kultur ist für Tschernokoshewa untrennbar mit der hegemonialen Politik des Kolonialismus verbunden, die auch für die (Heraus-)Bildung der männlich dominierten Nationenbildung verantwortlich ist. *Wir sind ein Volk von Brüdern* nach Schillers *Wilhelm Tell* ist für sie ein Topos für die Bildung der hegemonialen Ethnizitäts- und auch eine Geschlechtertheorie:

„Die Gegenüberstellung Mann-Frau entspricht der Gegenüberstellung Innen–Außen, wobei nur die eine Seite positive Wertung und strukturelle Beachtung erfährt. Die Frau ist das, was der Mann nicht ist und nach nationalistischen Idealen, utilitaristischen Praktiken und realen Machtverhältnissen nicht sein darf: Körper, Natur, Gefühl, Privatheit. Weiblichkeit wird als Gegenwelt konstruiert und die Frau bekommt die Rolle der Hüterin von Heim, Herd und Familie und als ‚Mutter‘ der ‚Söhne der Nation‘.“ (Tschernokoshewa 2001: 61)

Wird Differenz auf der kulturalisierten und geschlechtlichen Ebene parallel hergestellt, handelt es sich nach Tschernokoshewa um eine historische Gegebenheit, durch die das *Andere* definiert wird. Es ist „Gestalt von Fremden oder von Frauen – jenseits der Norm, jenseits der Vernunft und der Gesellschaft. Somit schließen sie das Andere aus, vernichten es – zuerst diskursiv, dann strukturell“ (ebd.: 61). Dabei expliziert die Autorin, dass diese Ausgrenzung in allen Schichten zu beobachten ist.

Differenz, die eine menschliche Vorstellung des Eigenen und des Fremden entwirft, gehört auch für die Herausgeber des Buches *Transkulturalität, Gender und bildungshistorische Perspektiven* zum Grundverhalten aller Gesellschaften, da es gleichsam zum Zugehörigkeitsgefühl einer kulturalisierten Gruppe oder Gemeinschaft beiträgt. Alle Zivilisationen entwickeln sich und bilden ihre Zugehörigkeiten nur dann aus, wenn sie miteinander agieren, die Unterschiede zueinander festschreiben und sich abgrenzen oder anpassen (Gippert/Götte/Kleinau 2008: 13).

In diesem Sinne wird *Differenz* und die Entwicklung eines Zugehörigkeitsgefühls nicht nur als interkulturelles Verständnis und zwischenkulturelles Verhalten verstanden, sondern auch als Grundprinzip jedweder zwischengeschlechtlichen Beziehung, womit das eine Geschlecht im Vergleich und Gegensatz zum anderen Geschlecht repräsentiert ist. Das Fremde und das Andere wird als etwas *nicht Eigenes* wahrgenommen, das für eine „kulturelle [ich würde hinzufügen: geschlechtliche] Zentriertheit“ (Gippert / Götte / Kleinau 2008: 14) sorgt, durch die Unterschiede erst festgestellt und gefestigt werden. Differenz als Zuschreibung von Bedeutung und als Ausbildung einer kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeit

wird von Hall wegen der Repräsentationsmechanismen in der Darstellung des *schwarzen Körpers* kritisiert, wobei die rassifizierte und sexualisierte Symbole gleichzeitig in einem Bild präsent sind. Daneben impliziert dies eine Gefahr „von negativen Gefühlen, Spaltungen, Feindseligkeiten und Aggressionen gegenüber dem ‚Anderen‘“ (Hall 2004 [1985]: 122). Negative Gefühle und Aggressionen entstehen besonders dann, wenn die Differenzen nicht mehr eindeutig und strukturiert sind, sondern verschwimmen:

„...die kulturelle Ordnung wird dann gestört, wenn Dinge in der falschen Kategorie auftauchen oder wenn sie in eine Kategorie passen – beispielsweise eine Substanz wie Quecksilber, die ein Metall, aber trotzdem flüssig ist, oder eine soziale Gruppe wie ‚gemischte‘ Mulatten, die weder weiß noch schwarz sind, sondern sich vieldeutig in einer instabilen, gefährlichen, hybriden Zone der Unbestimmtheit zwischen beiden Polen bewegen.“ (ebd.: 119)

Wenn diese Ordnung gestört wird und Grenzen verwischen, werden die unpassenden *Materien* und *Kategorien* ausgegrenzt und abgestoßen, um Normalität zurückzugewinnen, denn „symbolische Grenzen sorgen für die ‚Reinheit‘ der Kategorien und geben Kulturen so ihre einmalige Bedeutung und Identität“ (ebd.: 119). Die Abgrenzung und „Schließung“ gegenüber den anderen diskursiven Räumen, gegenüber Migranten und das Zuweisen dieser zu den unpassenden Kategorien ist die Hervorhebung linearer und eindeutiger Differenzen, Stigmatisierungen und Kategorisierungen.

Und wie ist es, wenn man ununterbrochen in Differenzen lebt? Wenn man in der Fremdheit gefangen ist? Wenn man sich als eine Besonderheit (nicht im positiven Sinne) fühlt? Wenn man ständig differenziert und als etwas Anderes oder Fremdes angesehen wird? In Anlehnung an Julia Kristevas „Das Schweigen der Polyglotten“ (2013 [1988]: 24-30) diskutiert Tschernokoshewa *Schweigen* als ein Phänomen und einen Ausweg, sich als Migrant oder als Frau, und damit als Fremder bzw. Anderer in der Gesellschaft unsichtbar machen zu können (siehe dazu: Tschernokoshewa 2001: 65-70).⁴⁰ Die Differenzierten, die Minderheiten, die Andersartigen *schweigen* in der Gesellschaft, damit sie sich unsichtbar und unauffällig verhalten und ihre Andersartigkeit eliminieren. Damit bilden sie kein System der Vielfalt mehr, sondern werden Teil des Monolithischen, das über die kulturalisierten Minderheiten und über die Frauen *schweigt*. Das *Schweigen* der Minderheiten ist wie das Schweigen der Frauen, das in einer männerdominierten Gesellschaft überwiegt. Im Zusammenhang mit Migranten fragt Ju-

⁴⁰ Die Migranten, die sich unauffällig verhalten oder unsichtbar machen und „in der Landschaft verschwinden“, sind auch Thema der Migrationsforscher Tom Helort und Mark Terkessidis, siehe dazu: Holert /Terkessidis 2006: 248.

lia Kristeva: „Wer hört euch zu?“ und zieht das Fazit: „Man toleriert euch höchstens. Im Übrigen, wollt ihr wirklich sprechen?“ (Kristeva 2013 [1988]: 24). Die Stille bzw. das Schweigen der Minderheiten und Frauen ist eine Seite der systematischen Analyse Tschernokoshevas: „Das Schweigen über Andersheiten“ (Tschernokosheva 2001: 67) – die zweite Seite. Die unzähligen Lücken in der kulturwissenschaftlichen Forschung, wie z.B. keine Untersuchungen zu den Differenzen unter Migranten oder zwischen Frauen nennt Tschernokosheva das Schweigen über den Anderen.⁴¹ Auch diese Art der Differenzierung, bei der das Anderssein von Frauen und Nationen nicht ausreichend thematisiert wird, birgt die Gefahr von zunehmenden Stigmatisierungen, Kategorisierungen und Hierarchisierungen.

Im Anschluss an die Differenztheorie diskutiert Tschernokosheva den „Blick der *Hybriden*“ (ebd.: 70-75) folgendermaßen: „Keine Gegenwelt, sondern eine Reihe von Unterschieden, Überkreuzungen und Vermischungen“ (ebd.: 71). In diesem Fall werden „Kultur und Identität nicht homogenisiert, nicht als monolithisch oder essentiell verstanden, sondern als höchst vielfältige, mehrfach veränderbare, dabei immer von der konkreten Lebensgeschichte abhängige Erfahrungswirklichkeit“ (ebd.: 71). Das Wort Hybridität meint aber nicht das Ausschließen, sondern das Anerkennen der Unterschiede. Dies lässt ein neues Bündnis entstehen, das die Vielfältigkeit der Nationen und Geschlechter respektiert und in seiner Heterogenität bestehen lässt und eine neue Gemeinsamkeit konzipiert. Diese Prozesse sind für beide kultur- und sozialwissenschaftlichen Phänomene notwendig – Hybridität innerhalb der Geschlechter und der Kulturen. Hybridität ist ein wissenschaftlicher Begriff, der vom Kulturwissenschaftler Homi K. Bhabha Mitte der 90er-Jahre im Zusammenhang mit Globalisierungsprozessen erstmals benutzt wurde. Hybridität bedeutet im Sinne von Bhabha (2000), der einerseits von einer Annäherung an die neuen hybriden Räume spricht, aber dabei immer wieder die Unterschiede entdeckt oder auf sie „stößt“, weil Hybridität gleichzeitig immer ein „Ort der Differenz“ ist (Bhabha 2000: 5), wie es auch bei Gutiérrez Rodríguez heißt:

„Im Zentrum dieses Anerkennungsprozesses steht nicht die Abspaltung des Identischen vom Nicht-Identischen, sondern gerade die Wahrnehmung des Nicht-Identischen als das Andere, das nicht vereinnahmt werden muss, um ein eigenes Selbst auszubilden. Es geht hier eher um die Umschreibung eines Selbst, das im Antlitz eines Anderen keine Haltung der Abwehr oder Negierung annimmt, sondern eine der Anerkennung von Differenzen im Prozess der Interaktion und der Kommunikation.“ (Gutiérrez Rodríguez 2001: 43)

⁴¹ Die Kulturwissenschaftlerin Deniz Göktürk charakterisiert den Prototypen von Migranten in den 60er-Jahren als „eine mythisch-stumme Figur – unfähig zur Kommunikation und Integration“ (vgl. Göktürk 2000: 330).

Mit diesem Pathos diskutiert Gutiérrez Rodríguez in ihrem Beitrag „*Auf der Suche nach dem Identischen in einer ‚hybriden‘ Welt*“ die Hybriditätstheorie zwischen den geschlechtlichen und kulturalisierten Räumen. Am Beispiel des im Magazin SPIEGEL erschienenen Artikels mit dem Titel „Fremd und Deutsch“ versucht sie, den Zustand der Migrantenkinder als Bindestrich-Identitäten zu rekonstruieren, die mit den Bezeichnungen „deutsch-türkisch“, „afro-deutsch“ oder „asian-britisch“ zu kämpfen haben. In der gesetzlichen Regulierung der Ausländerpolitik, die fast keine Anerkennungschancen für Migranten vorsieht, lassen sich die rassifizierten und ethnisierten Merkmale der gegenwärtigen Globalisierungsprozesse identifizieren. Durch diese Begriffe entstehen neue Formen von Nationen, wodurch eine nationalitäts-hybridisierende Vermischungspolitik neben einer Anerkennungspolitik zugelassen wird. Gutiérrez Rodríguez sieht darin den neuen Hybrid-Blick, den sie einerseits als einen Akt der Anerkennung von beiden Kulturen und auch als einen Konflikt betrachtet, weil dies die Hybridisierung der Kulturen und gleichzeitig die Betonung der Differenzen vermittelt. Dies Ad-hoc-Fügungen mit dem Bindestrich demonstrieren jedoch die neue Ordnung und die neue Philosophie in einer globalisierten Welt: „`Ein Universum schrumpft – ein anderes expandiert`, so heißt es in Salman Rushdies Roman „Der Boden unter ihren Füßen“. So könnte es, zumindest als Vision oder Provokation, auch im Hinblick auf die Universen heißen, die sich mittels eines homogenisierenden Blicks, eines stummen oder eines hybridisierenden Blicks eröffnen“ (Tschernokoshewa 2001: 75).

Diese unterschiedlichen und *hybriden* Blicke zur Nationalität und Ethnizität sind für Tschernokoshewa entscheidend, weil sie für sie eine neue Art der Sensibilisierung zum anderen Geschlecht und zu anderen kulturalisierten und sozialen Normen gleichzeitig darstellen. Deswegen ist sie davon überzeugt, dass die „mehrfache Vermischung der Perspektiven“ (Tschernokoshewa 2001: 74) es dem marokkanisch-französischen Schriftsteller ermöglicht hat, „sein bekanntes antirassistisches Buch ‚Papa, was ist ein Fremder?‘ zu schreiben“ (ebd.: 74). Der Schriftsteller schreibt in seinem Buch: „Es hat mein Leben bereichert, als Frau zu denken“ (ebd.: 7), was Tschernokoshewa auch zitiert. Die Parallelen in der Entwicklung von Feminismus und Transnationalität sind für sie unübersehbar. Die Anerkennung des Andersseins bzw. der Ungleichheit ist für sie dabei die Entwicklung einer „doppelte(n) Blickrichtung“, die die Männer und Frauen und auch Kulturen/Ethnien aufeinander zubewegt und zur Interaktion, zur Einheit auffordert: „Zwischen den Kulturen – zwischen den Geschlechtern (wie es im Titel eines Buches von Judith Schlehe (2000) heißt)“ (Tschernokoshewa 2001: 74). Mit den Differenzen, die sich auf den ethnisierten und kulturalisierten Ebenen offenbaren, stößt man nicht selten an die Grenzen der Anthropologie, weshalb diese oft in Stigmatisie-

nungsschemata fällt. Dies begünstigt die Aufhebung der Differenzen zwischen den kulturalisierten und ethnisierten Räumen. Sogar die Kritik des weißen Feminismus, dass sie den ersten Versuch in der Genderforschung unternommen hat, die Geschlechter mit den unterschiedlichen Räumen wie Klasse, Rasse, Sprache, Sexualität, Ethnie und soziale Schichten zu bereichern, führte zur s.g. *Krise der Differenzen*, denn die Differenzen innerhalb dieser Forschung und die dichotomischen Positionierungen der Geschlechter erschienen ziemlich statisch (Strasser 2001: 37-38). Stuart Halls und Homi Bhabhas entwarfen mit ihren Ethnizitäts- bzw. Hybriditätstheorien ein neues Denkmodell jenseits der Differenzen und anthropologisch zugeordneten nationalisierten Grenzen, Ethnizitäten und geopolitischen Identitäten (ebd.: 46,47), wobei sie gleichsam die Dezentralisierung der westlichen Geschlechterkonstruktion forderten, um die westliche Vorstellung von der Geschlechterkonstruktion der „Anderen“ zu überwinden. Der „dritte Raum“ und das „neue Ethnizitätsmodell“ widersetzten sich dem traditionellen Bild, obwohl auch sie oft wegen ihrer starren und statischen Grenzen der ethnischen und anthropologischen Differenzen in der Kritik standen (Hepp/Winter 2006: 51-54) bzw. die politische und soziale Umsetzbarkeit dieser Theorien angezweifelt wurde (Strasser 2001: 36). Dennoch müssen deshalb die Differenz- und Hybriditätstheorien von Bhabha und Hall nicht völlig ausgeblendet und ignoriert werden, denn in diesen Studien wurde die Differenzierung und Hierarchisierung der Geschlechter gleichzeitig innerhalb mehrerer Felder wie Kultur, Klasse, Rasse/Ethnie überarbeitet, womit sie sich als theoretischer Ansatz für die vorliegende Arbeit eignen.

In der Transnationalisierungsforschung werden sie heute jedoch mit den immer wieder neu ausgehandelten und sich reproduzierenden Feldern und Grenzen innerhalb der theoretischen Ansätze der *Intersektionalität* und *Inklusion*⁴² ergänzt, die die transnationale Zugehörigkeit der gegenwärtigen Akteure adäquat beschreiben. Aus intersektioneller Sicht werden Differenzen ebenso anerkannt, jedoch wird auf starke Dichotomien sowie essentialistische und homogenisierende Kategorisierungen verzichtet und die Differenzen als keine Hierarchien sowie auch die Hindernisse der Assimilation betrachtet, was an Integrationsdebatten kritisiert wird (Lutz/Amelina 2017: 48). Inklusion befreit ebenso die Assimilations- und Akkulturationsprinzipien von nationalstaatlichen Modellen und wird als Ersatzkonzept gehandelt (Amelina 2010: 267-271), indem die Zuschreibung von Akteuren zu den national-kollektiven Differenzierungen durch die neuen theoretischen Ansätze der *Inklusion* (Amelina) und *Interferenz* (Reckwitz) mit dem Prinzip des Individualismus ersetzt wird. Demzufolge stellt Inklusion die

⁴² Das Forschungsfeld der *Inklusion* beinhaltet nach Amelina mehrere „Makrofelder“, wie z.B. die private, ökonomische, politische und religiöse Dimension, (vgl. Amelina 2010: 268-269).

Alternativmethode zum Hybriditätskonzept dar, nach dem sich hier keine neue hybride Form der Kulturen, Geschlechter oder Nationen bildet, sondern ein Individuum akzeptiert werden muss. Das Hybriditätskonzept wird bei Reckwitz mit dem Konzept der kulturellen *Interferenz* ersetzt (Reckwitz 2008: 81-93) und ebenso auf einer individualisierten Ebene der Akteure betrachtet, die aus eigenen „Wissensvorräten“ und -strategien handeln und individuelle Zugehörigkeit ausbilden (Ebd.: 87).

In den Filmen werden Differenzen oder die neuen hybriden Räume überwiegend anhand von nationalisierten und kulturalisierten Symbolen vermittelt. Dabei werden Differenzen aufgrund der geschlechtlich-sexuellen Ordnungen und Normen in den national-homogenen Räumen thematisiert, im Vergleich zu den Normen der anderen kulturalisierten Räume differenziert oder es wird ein neuer Raum der Hybridität geschaffen. Filme stellen die repräsentativen und symbolischen Bilder der Geschlechter dar und damit schreiben sie die Diskurse von Geschlecht und Sexualität in den differenzierten oder hybridisierten kulturalisierten Räumen der Migrationsfilme ein.⁴³

2.4 Dezentrierte und postmigrantische Sicht auf Sexualität in postkolonialen und gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Studien

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit postkolonialen und kulturwissenschaftlichen Studien und ihren Fragestellungen zur Sexualität. Hier wird versucht, der Polarisierungs- und Radikalisierungspolitik von *Sexualität* in den orientalischen und okzidentalischen Räumen nachzugehen. Aus diesem Grund werden zuerst die kulturtheoretischen Ansätze zu Sexualität diskutiert und deren Forschungs- und Analysestrategien vorgestellt. Anschließend wird die Strategie diskutiert, bei der die Wahrnehmung von Sexualität in transnationalen Räumen auf der Suche nach Gemeinsamkeiten ist (Dietze 2017) oder auf die Entwicklung von kritischen Theorien gerichtet ist (Said 2017 [1978]). Die Spaltung von Sexualität in ethnisierte und kulturalisierte Räume sowie die Zuschreibung der Differenzen (Hall 2004 [1985]) wird dabei kritisiert und abgelehnt.

Die Diskussionen in Bezug auf Sexualität in den orientalischen und okzidentalischen Räumen werden nicht nur radikalisiert, sondern führen die Debatten einer Übermachtspolitik im kulturalisierten und geschlechtlichen Sinn an, wobei der Westen als Befreier mit fortgeschrittener

⁴³ Siehe dazu: Anm. Kapitel 7; Die Analyse der Filme: 1. *East is East* (Damien O'Donell) 1999; 2. *Kick it like Beckham* (Gurinder Chadha) 2002; 3. *Echte Frauen haben Kurven* (Patricia Cardosos) 2004.

Kultur positioniert wird. Dafür werden sowohl die feministische Literatur und Feministen aus dem Westen und den USA als auch die politischen Debatten verantwortlich gemacht (Dietze 2017; Said 2017 [1978]). Sexualität steht in diesem Fall gleichermaßen repräsentativ für die politisch-gesetzlichen und soziokulturellen Institutionen, die zu einer abgegrenzten Position innerhalb der Gesellschaft und zur Ethnozentrierung beitragen.

Im Jahr 1978 wies Edward Said die Wissenschaften auf die kulturelle Abgrenzung und Zentralisierung der Kulturen aus westlicher Sicht hin und schlug gleichzeitig vor, dass die gesellschaftlichen Dominanzverhältnisse *kontrapunktisch* gelesen werden sollten. Damit gewann er einen anderen Blick zugunsten einer Vervielfältigung der kulturellen Räume. Gleichzeitig entwickelte er eine Antithese gegen die Reduzierung der Kulturen und der Identitätskonstruktion auf eine dominante kulturelle Vorstellung hin, die oft nicht der Wahrheit über die Zugehörigkeit der Akteure und ihrer Verortung oder Selbstpositionierung entspricht (Said 1994: 66, 112). In diesem Zusammenhang entwarf Said eine *postkoloniale Theorie*, in der nach Verantwortlichen für die Bildung der territorialen, geografischen und ethnisch-kulturellen „Anderen“ gesucht wird (vgl. Said 2017 [1978]: 65-90). Dabei analysierte er in der Position des „Hauptbeobachters“ und damit als kulturelle „Gewalt“ gegenüber den „Anderen“ Europa als eine Macht gegenüber dem Orient (vgl. Said 2017 [1978]: 141-142). Unter dem Begriff der „kulturellen Macht“ versteht Said die Vorstellungen über die homogenen kulturellen Räume, indem „Einer“ die Position des *Beobachters* und *Erforschers* innehat und der „Anderer“ „das Fremde und Exotische“ ist (ebd.: 142, 261). Diese „Verallgemeinerungen“ (ebd. 143, 144, 145) wurden in den wissenschaftlichen Studien und in der Literatur hinsichtlich von Religion, Geschichte, Sprache, Ethnizität und Lebensweise verbreitet und haben den Orient im Vergleich zur europäischen Kultur als ein „Anderer“ legitimiert. Eine wichtige Rolle spielt in Saids Analyse die Verallgemeinerung der *orientalischen Sexualität*, die nach Said generell für die Ausübung der „kulturellen Gewalt“ verantwortlich ist, da ebenso in der Sexualität der Orient den Okzident erforscht und die orientalische Sexualität als der „Anderer“ „das Fremde und Exotische“ definiert wird.

Die Geschlechternormen wurden ebenso aus europäischer Sicht betrachtet, wobei Frauen im Orient nach europäischer Vorstellung „als Geschöpfe männlicher Machtphantasien figurieren, [...] mehr oder weniger dumm, [sind] vor allen Dingen aber willfährig“ (ebd.: 238). Zur wichtigsten Erkenntnis einer okzidentalischen Bewertung von Geschlechterrollen im Orient gehört im direkten Vergleich, dass diese Rollenverteilung „in der zeitgenössischen westlichen Kultur fast gar nicht vorkam“ (ebd.: 239). Daneben wurde die orientalische Sexualität durch Symbole und „Metaphern der Tiefe, des Rätselhaften und der erotischen Verheißung“ (ebd.:

254) kodiert und als das ganz „Andere“ im Gegensatz zum Okzident definiert, indem der Okzident den „schwer greifbaren Gegenstand übersetzte“, um *den Schock zu mildern* und um eine „kaum verständliche Zivilisation oder Kultur“ greifbarer zu machen (vgl. ebd.: 254). Dabei ging die europäische Forschung immer vom eigenen Wissen aus und versuchte die orientalische Sexualität aus der (geografischen) Distanz mit Symbolen und Metaphern zu erfassen.

Die Aufteilung der *Sexualität* in die diskursiven Räume des Orients und Okzidents, des Westens und Ostens, in die unterentwickelten und überentwickelten Kulturen betrachtet Dietze ebenso als Problem der kulturalisierten Machtverteilung, was durch Sexualität etabliert und aufrechterhalten wird (Dietze 2017: 37, 44). In den Begriffen Orient und Okzident sind nach Dietze bereits die „Kontraste“ angelegt, die sowohl die Einheimischen und die Migranten in den unterschiedlichen Kulturen und Identitäten beschreiben und dadurch polarisieren (ebd.: 45). Die „Kontraste“ werden mit den symbolischen Kodierungen der emanzipierten Frauen aus der weißen westlichen Kultur und den unterdrückten Frauen der muslimischen, kopfbedeckten Gesellschaft ebenso medial und politisch aufbereitet bzw. (re-)produziert (Dietze 2017: 57). Dadurch erhält die *weiße nichtkopfbedeckte Frau* eine Rolle, die die Leitkultur repräsentiert und als Orientierungsmuster für eine entwickelte und überlegene Kultur betrachtet wird. Ebenso wird die sexuelle Revolution des Okzidents der orientalischen Kultur als Orientierungsmuster aufgezwungen, obwohl auch die sexuelle Revolution im Westen mit vielen Enttäuschungen verbunden ist.⁴⁴ Damit wird der Blick von den eigenen Unzulänglichkeiten weggelenkt: „Indem man sich [...] auf die Metapher des Kopftuchs als sichtbares Zeichen hierarchisierter Sex-Gender-Systeme fixiert, werden eigene Machtasymmetrien unsichtbar“ (ebd.: 72).

Die westliche Position, nach der die Entschleierung der orientalischen Frau als ein Zeichen des fortgeschrittenen westlichen Feminismus dargestellt wird, sieht Dietze prinzipiell kritisch, wenn nicht sogar als eine „gefährliche Provokation“ (ebd.: 89). „Orientalistisches Patriarchat“ wird wegen der Verschleierung in erster Linie „als sexuelle Herrschaft über den Körper der Frau verstanden“ (ebd.). Nur der Westen könne den Osten „aus dieser Lage befreien“ (ebd.: 93). Jedoch schreibt Dietze, dass „Die Übertragung der westlichen Emanzipationsmodelle [z.B. in Lybien und Jemen] große Probleme erzeugt haben“ und für die unsicherere Positionierung der Frauen in der Gesellschaft und für mehr wirtschaftliche Abhängigkeit gesorgt haben. Da die Frauen von den eigenen Familienkreisen „isoliert“ und in die städtische Wohnge-

⁴⁴ Die 68er Bewegung und die sexuelle Revolution in Europa hat nicht die reibungslose Änderung der sexuellen und geschlechtlichen Normen und Ordnungen gefördert. Viele Probleme blieben ungelöst. Siehe dazu die Analyse des Films „Unter dem Pflaster ist der Strand“ in: Anm. S. 105-107.

gend "übersiedelt" wurden, waren sie mehr auf die Hilfe angewiesen. Dietze sieht in diesem Schicksal der Frauen in Lybien und Jemen „ein Effekt des Zusammenwirkens von *zwei* Patriarchaten, dem westlichen *und* dem östlichen" (ebd.).

Die Diskussionen über die Verschleierung oder die Zugangsbeschränkung der orientalischen Frauen zur Bildung wurde nach Dietze sowohl politisch als auch gesetzlich fundamentalisiert, was wiederum vom weiß-okzidentalischen Feminismus als Übermacht und fortgeschrittene kulturelle Position ausgenutzt wurde. Die von dem weissen Feminismus heftig kritisierte „Harem“ könnte doch gleich mit der stattlichen Legalisierung der Prostitution im Westen verglichen und diskutiert werden, da es eine andere Form der Machtausübung auf die Frauen ist (ebd.: 96-97). Nicht selten wird die mediale Darstellung des erotisierten und sexualisierten weiblichen Körpers im okzidentalischen Raum von vielen westlichen Feministinnen und feministischen Filmkritikern heftig kritisiert und als Ausübung der sexuellen Gewalt auf die Frau im okzidentalischen Raum betrachtet (Siehe dazu Anm.: 84-89). Dies würde bedeuten, dass die Frauenunterdrückung sowohl im okzidentalischen als auch im orientalischen Raum stattfindet. Aus diesem Grund muss es nach Dietze vielmehr als gemeinsame Pflicht und eine Aufgabe verstanden werden, „für die Befreiung aller Frauen dieser Welt von einem sexuellen unterdrückenden Patriarchat zu kämpfen“ (Dietze 2017: 96).

Saids Versuch, die Machtpolitik der europäischen „weißen“ Kultur auf den Orient im kulturellen und geschlechtlich-sexuellen Sinn zu dekonstruieren und zu dezentralisieren, zog weitere postkoloniale Theorien nach sich, wie z.B. von Stuart Hall (1986), Samuel Huntington (2002 [1996]) und Homi K. Bhabha (2000). Diese kritisierten die Zentralisierung der kulturellen Sicht, den Ethnozentrismus und Wahrnehmung von Sexualität aus europäischer Sicht und deren Stereotypisierung. Während Huntington und Bhabha sich auf die kulturelle Machtpolitik fokussierten, analysierte Hall Machtpolitik durch die Stereotypisierung von Sexualität in den Darstellungs- und Repräsentationssymbolen der schwarzen Frauen und Männer. In seiner Forschung beschäftigt sich Hall mit den *Repräsentationsregimen* (Hall 2004 [1985]: 115), die er als Verflechtung der rassifizierten und sexualisierten Diskurse mit den ideologischen Mustern medialer Repräsentation analysiert. Die Machtpolitik und die Zentralisierung der weißen Kultur realisiert sich nach Hall durch die Visualisierung der Differenzen und Sexualisierung des schwarzen Körpers, die ebenso symptomatisch für die Bildung des „Anderen“ verantwortlich ist (vgl. ebd.: 108-120). Der Körper des „Anderen“ wird repräsentiert, um ihm die Differenzen im Vergleich der Leitkultur zuzuschreiben und ihn damit zu sexualisieren und zu rassifizieren.

Die Ambivalenz des Begriffs *Differenz*, die neben den positiven Aspekten immer auch die negativen Inhalte vermittelt, befremdet das „Andere“ und gibt ihm eine negative Bedeutung (vgl. Hall 2004 [1985]: 122), die schließlich zu einer Machtausübung und -position über das *negative Fremde* führt. Dabei wird das „Andere“ stereotypisiert und in eine Ordnung der zugeschriebenen Grenzen eingeschrieben, wodurch das Machtspiel sich selbst verstärkt und reifiziert (vgl. ebd.: 144-145). Bei der Stereotypisierung der schwarzen Frauen und Männer hebt Stuart Hall die Darstellungstechniken der Körperteile und Organe der schwarzen Frauen und Männer hervor, indem sie sexuell kodiert, „fetischiert“ und zum Objekt des Zuschauens stilisiert werden (Hall 2004 [1985]: 154). Zum Schluss präsentiert Hall die neuen medialen Strategien der Repräsentationsdarstellung von schwarzen Männern und Frauen, die Stereotype weder untergraben noch umstürzen (ebd.: 161), sondern diese vielmehr komplexer aufladen und inhaltlich erweitert haben. Das nennt Hall die „Gegenstrategie“ der Darstellungs- und Repräsentationsmuster, die häufig selbst von schwarzen „Künstler/innen, Fotograf/innen und Filmemacher/innen“ aufgegriffen wurden (ebd. 162-163).

Said lobte fünfzehn Jahre nach dem Erscheinen seines Buchs die Entwicklung der „kritische[n] wissenschaftliche[n] Analyse“ der Frauenbewegung, Minderheiten und Randgruppen, die die Wissenschaften in den 80er-Jahren beeinflusst haben (Said 2017 [1978]⁴⁵: 398-403). Damit meinte Said ebenso den *schwarzen Feminismus* der 80er-Jahre, der als eine alternative Bewegung zum weißen Feminismus entstanden ist und die Grenzen des Feminismus erweitert hat. Innerhalb des *schwarzen Feminismus* lässt sich die *intersektionelle Genderforschung* neben anderen verorten (Crenshaw 2010 [1989]), die die Forschung der Frauenunterdrückung und der Sexualität unter Berücksichtigung der unterschiedlichen sozialen Räume förderte. Gleichzeitig versuchte diese die Forschungsparadigmen nicht auf zwei Ebenen in *leitende oder untergeordnete* Kulturen einzuschränken, sondern sie davon zu befreien. *Sexualität* wurde in der intersektionellen Genderforschung ebenso im Sinne der Machtverteilung und Herrschaftspolitik zwischen den ethnisch-kulturellen Gruppen analysiert (siehe dazu: Kosnik 2010), wie dies zuvor auch schon bei anderen Spielarten der Diskursanalyse der Fall war, jedoch wurde darüber hinaus noch versucht, sowohl die Leitkulturverhältnisse als auch die Stereotypen zu dekonstruieren und mehrere soziale Achsen in die Forschung gleichzeitig einzu beziehen. Dadurch wurde die Machtausübung dezentralisiert und die spezifischen Formen der unterschiedlichen geschlechtlich-sexuellen und ethnisierten Räume analysiert (siehe dazu Anm. Kapitel 2.2).

⁴⁵ Das Schlusswort zum Buch „Orientalism“ (1978) wurde im Jahr 1994 von Said neu geschrieben.

Mit den dezentralisierten Forschungsrahmen in der Sexualitätsforschung erweiterten sich gleichsam die Rahmen der migrationssensiblen Genderforschung, die dadurch eine neue Sicht auf ihren Untersuchungsgegenstand gewinnen konnte. Stereotype und Differenzen erhalten eine neue Bedeutung im kulturalisierten Sinn und in geschlechtlich-sexuellen Ebenen. Die Grenzen der transnationalen Genderforschung werden angetastet, indem Forschende die Rahmen der national-kulturellen Stereotype brechen und festgeschriebenen Identitäten neue Paradigmen entgegensetzen.

Differenzen in den unterschiedlichen transnationalen diskursiven Räumen zeigen sich in den filmischen Beiträgen in erster Linie an der (Inszenierung von) Sexualität. Die medialen Darstellungsbilder polarisieren, Repräsentationen in der Filmästhetik provozieren die Zuschauer, weil sie ihren Rezeptionserwartungen zuwiderlaufen. Durch die Erzählungs- und Bildtechnik versuchen die Migrationsfilme die festgeschriebenen dogmatischen Grenzen zu dekonstruieren und eine neue postmigrantische und transnationale Sicht auf Sexualität und Geschlecht zu gewinnen.⁴⁶

2.5 Transnationale Perspektive der Migrations- und Genderforschung

Die Perspektive der *transnationalen Genderforschung* geht aus der transnationalen Migrationsforschung hervor und basiert auf dem Paradigmenwechsel der Konzepte *Identität* und *nationale Kultur*, da diese durch die dynamischen Rahmen von Transnationalität und diskursiv-wissenssoziologischen Ansichten ersetzt werden.⁴⁷ Deshalb stelle ich zunächst die Konzepte der transnationalen Migrationsforschung vor, die ich dann durch die Rahmen der transnationalen Genderforschung erweitere, um innerhalb dieser Forschungsgebiete die Prozesse einer Reorientierung aufzudecken. Darüber hinaus wird aufgezeigt, inwiefern die Geschlechter- und Sexualitätsforschung von der Perspektivenerweiterung der Transnationalität profitiert.

Der Begriff „Identität“ wurde stets als sozialer Diskurs konzipiert, die sich in der Interaktion oder in der Dialektik mit dem sozialen Raum und der Umgebung oder aus dem Unbewussten nach Freuds psychoanalytischem Modell entwickelt (vgl. Lutz 1991: 39). Die „kollektive Identität“ oder „ethnische Identität“ einer Gruppe ist nach Helma Lutz ein „Verteilungs-

⁴⁶ Siehe dazu: Anm. Kapitel 8; Die Analyse der Filme: 1. *Schätzer* (Atom Egoyan) 1996; 2. *Eine erotische Geschichte* (Dito Tsintsadze) 2000; 3. *Kama Sutra, a Tale of love* (Mira Nair) 1996.

⁴⁷ Beide Forschungsgebiete arbeiten zunehmend mit den gleichen Begriffen und verändern oder verschieben ihre Bedeutungen (siehe dazu Hepp/Lehmann-Wermser, 2013: 22-23).

kampf“ (ebd.: 47), der auf sozio-biologischen Merkmalen und dem Prinzip der Ethnizität, dem ethnischen Habitus und der ethnischen Identität beruht und die ‚Fremde‘ im Zuge der Migration definiert“ (vgl. ebd.: 47). Das Konzept der kollektiven Identität in einem ethnisch-nationalen Sinn ist eine anthropologische Idee, die mit den Konzepten um die symbolischen Codes (nach Levi-Strauss), mit Handlungs- und Habituskonzepten (nach Pierre Bourdieu) und mit rassifizierten und ethnisierten Merkmalen (nach Stuart Hall) ergänzt werden kann. Es stellt einen Überbegriff der *kulturellen oder nationalen Identität* (Differenzierung) dar.

Der Begriff der *kulturellen Identität* rekurriert auf ein homogenes, kulturelles und nationales System, das auf essentialistischen Grenzen der Kulturen und Nationen basiert. Bei der Begegnung mit den anderen kulturellen und sozialen Systemen bildet es keine Einheit, sondern eine Dichotomie. Dadurch kategorisiert kulturelle Identität die Gesellschaft in „Migranten“ und „Einheimische“. Die Orientierung der Migranten im Aufnahmeland läuft über die Anerkennung von Differenzen, Unterschieden und Gegenpolen sowie über die klaren Vorstellungen von den kulturellen und nationalen Grenzen. Gleichzeitig belastet der Begriff die sozialen und kulturellen Räume mit den Debatten über die Notwendigkeit einer *Integration*, was aus politischer Sicht zwangsläufig ein Akt der Veränderung, Anpassung und Assimilation bedeutet (Gürbüz-Bicakci 2017: 25-26). Ebenso verstehen traditionelle Theorien innerhalb der Migrationsforschung den Begriff *Integration* als den Weg, der über die Prozesse der Assimilation und Akkulturation läuft. Dies beinhaltet die Übernahme des Wissens und Anpassung an die kulturellen Normen der Mehrheitsgesellschaft (Amelina 2010: 258-263).

In der Kritik stehen in aktuellen Studien das Container-Prinzip der nationalen Kulturen und Identitäten, die dann für klare Grenzen und begrenzte Integrations- oder Interaktionsmöglichkeiten stehen. Diese verkennen die Diversität und Vielfalt der kulturellen Felder und Identitätsvariationen sowie deren Dynamik. Jenseits der engen Rahmen des Integrations- oder Assimilationsmodells⁴⁸ gilt es die Forschungsperspektiven für die Transnationalität der Gegenwartsgesellschaft zu öffnen. Die gegenwärtige Gesellschaft kennzeichnet sich gerade nicht durch Homogenität der Kulturen und Identität aus, sodass sich dadurch auch die theoretischen und methodischen Perspektiven der Forschung geändert haben. Der Paradigmenwechsel hat

⁴⁸ Dennoch sind die Integrationsdebatten nicht völlig überwunden. Ruth Wodak zeigt am Beispiel des aktuellen Integrationsberichts vom „Expertenrat für Integration“ in Österreich, dass die traditionellen Argumentationslinien in den Debatten über Integration und Migration bis heute vertreten sind. Die Integrationspolitik ist nach wie vor auf eine befremdliche Politik ausgerichtet und auch die Migrationsforschung beruft sich immer noch auf Gegensätze, indem diese sich entweder auf die Unterschiede oder auf eine reine Assimilationsthese beschränkt. Die Kategorisierung in Migranten und Einheimische sind immer noch die Gegenpole, die homogene und essentialistische Felder der Migrationsforschung bilden (vgl. Wodak, 2017). Für die politischen Systeme und die Nationalstaatlichkeit sind dabei nach wie vor die territorialstaatlichen Grenzen bedeutsam, die klare nationale Linien ziehen und sich am Prinzip der Abgrenzung und Homogenisierung orientieren (vgl. Amelina, 2010: 267).

eine Denkweise gefördert, die Identität und Kultur nicht als geschlossene, statische, homogene und nationalistische Entitäten, sondern als einen dynamischen Prozess zu betrachten, was das Modell der kulturellen und ethnischen Abgrenzung infrage stellt und einen Raum für transkulturelle Ansätze, Dynamik und Diskurse bildet. Von jeglicher Stigmatisierung und Dichotomisierung befreien den Begriff „kulturelle Identität“ solche Theorien über Hybridität bzw. „dritter Raum“ (Bhabha 2000; Tschernokoshewa 2001), Transkulturalität (Welsch 1994; Gutiérrez-Rodríguez 2001), Inklusion, Pluralismus, Transnationalisierung (Amelina/Faist 2012) sowie „Politik der Zugehörigkeit“ (Yuval-Davis 2009), die allesamt homogene Gefüge ablehnen. Aus diesen theoretischen Blickwinkeln ist „kulturelle Identität“ eine Erfahrung von unterschiedlichen diversen Ereignissen, Interaktionen und Diskurse innerhalb einer Biografie, die immer wieder neu ausgehandelt wird (Yuval-Davis, Butler, Lutz, Amelina, Faist). Bei Begegnungen bildet kulturelle Identität einen Raum der Heterogenität, Hybridität und Transkulturalität aus (Bhabha 2000; Welsch 1994).

In Homi Bhabhas etabliertem Begriff – „dritter Raum“ (1994) – ist dieser Raum der Hybridität und Verflechtung konzeptionell ausgearbeitet, der sich jedoch auf die Anerkennung von Differenzen *innerhalb* der Kulturen und nationalen Räume bezieht. Der „dritte Raum“ resultiert aus der Begegnungspraxis von Kulturen, wobei sich Identität und kulturalisierte Machtprozesse verschieben. Die neue Identität bildet sich aus der Politik des Wegwerfens, Infragestellens und Neuabhandelns heraus. In diesem Prozess passen sich die Akteure der neuen Kultur an, dezentralisieren sie gleichzeitig, indem sie die neuen kulturalisierten Normen mit den eigenen vergleichen, sie annehmen, modifizieren oder ignorieren. So hat er einerseits die Entwicklung des hybriden kulturellen Raums gefördert, sich andererseits weiterhin an den Differenzen der kulturalisierten Räume orientiert. Man könnte vermuten, dass der „dritte Raum“ ein immer wieder wandelbarer hybrider Raum ist, weil jede Begegnung die Verschiebung des kulturalisierten Raumes nach sich zieht. Jedoch erarbeitet Bhabha diesen Prozess nicht ausreichend und konzentriert sich eher auf die Konstruktionsmechanismen *der kollektiven nationalen Gemeinschaften*, des *kulturellen „Anderen“* und auf die Dezentralisierung der westlichen Macht, wodurch er die Perspektiven aus den Kolonialkulturen in den Vordergrund seiner Forschung stellt.

Wolfgang Welschs Konzept zur Transkulturalität (1994) greift ebenso das Konzept der Hybridität auf, das von einer Auflösung der nationalkulturellen Grenzen ausgeht. Damit spricht er in der gegenwärtigen transnationalen Gesellschaft über die „Vermischung“ und „Verschmelzung“ der kulturalisierten Räume und Zugehörigkeiten, was zum Paradigmenwechsel der Wandlungen beiträgt. Dadurch wird die nationale Identität dezentralisiert und neu rekonstru-

iert. Auch in diesem Fall werden die Vermischungen und Überkreuzungen als Ausgangspunkt der gegenwärtigen transkulturellen Gesellschaften, ihrer Zugehörigkeiten und der daraus etablierten Entnationalisierung gesehen. Aber auch hier wird der permanente Wechsel der Perspektiven und die Dezentralisierung von Machtverhältnissen innerhalb der kulturalisierten Räume nicht hinlänglich erklärt. Außerdem haben sich beide Theorien nur auf die Veränderung des traditionellen Kulturbegriffs konzentriert und dabei Geschlecht und Sexualität aus dem eigenen Forschungsparadigma völlig ausgeblendet.⁴⁹

Die begriffliche Weiterentwicklung von *Identität* hat in den Räumen der geschlechtlich-sexuellen und transnationalen Perspektive einiges bewegt. Edward Saids Konzept des *kontrapunktischen Blickes* vor dem Hintergrund der Sexualitätsforschung hat ebenfalls einen wichtigen Punkt der transnationalen Migrationsforschung berührt: Neben der Dezentralisierung kultureller Macht und der Entwestlichung der kulturellen Hegemonie, die zur Dezentralisierung des Forschungsparadigmas beiträgt, verhindert dies auch die Verortung von Akteuren hinsichtlich einer klar definierten nationalen, sozialen, geschlechtlichen und sexuellen Identität, die oft nicht der Selbstpositionierung entspricht (Yildiz 2017: 16). Aufgrund dieser Diskussion lässt sich die Kultur und „Identität“ nicht länger auf festgeschriebene homogene, nationale, kulturelle und soziale Grenzen festlegen, sondern nun wird die Mehrdeutig- und Mehrschichtigkeit eines Individuums berücksichtigt, die in einem kulturellen Sinn auf die transnationalen Erfahrungen zurückzuführen sind.

Die translokalen Erfahrungen im Prozess der Migration werden nun aus unterschiedlichen Diskursen und Praktiken der Interaktion hergeleitet. Daraus entwickelt sich eine translokale Identität, die gleichzeitig mehrere Erfahrungen und Positionierungen in sich vereint, die sich letztendlich nicht immer aus der (Herkunfts-)Kultur speisen. „Kulturelle Identität“ wird dabei als Konzept nicht vernachlässigt, sondern lediglich die Perspektive wird gewechselt: Der *postmigrantische Blick* (Yildiz 2017) dezentralisiert das Verständnis von Identität und füllt diesen Begriff mit den divergenten diskursiven Erfahrungen, Positionierungen und mehrseitigen Zugehörigkeiten eines Individuums, das dieses im Laufe seiner Biografie erwirbt. In diesem Zusammenhang entwickelt Yuval-Davis das Konzept der *Zugehörigkeit* (Yuval-Davis, 2009), wodurch sie die klaren nationalen und kulturellen Identitäten und eine klare soziale Position der „Bürger“⁵⁰ mit mehrschichtigen Zugehörigkeiten ersetzt. Sie bezieht sich auf

⁴⁹ Im Anschluss an das Hybriditätskonzept von Bhabha entwickelte sich später, im Jahr 2001, der Ansatz mit den genderspezifischen Rahmen heraus, der in der vorliegenden Arbeit in Kapitel 2.4 vorgestellt wird.

⁵⁰ Yuval-Davis verwendet den Begriff „Bürger“ im Kontext seiner gesellschaftlichen Verantwortung und seinem Aktivismus.

Praktiken aus unterschiedlichen globalen Diskursen, was sie als „Mehr-Ebenen-Bürger“⁵¹ bezeichnet („multi-layered citizen“, Yuval-Davis: 1997). Damit wird sie den unterschiedlichen sozialen Positionen der Bürger (Geschlecht, Klasse, Rasse, Ethnie, Sexualität, Behinderung, Alter) und ihrer Zugehörigkeit zu den verschiedenen nationalen oder subnationalen Gemeinschaften gerecht, wie z.B. Träger der lokalen religiösen und ethnischen Zusammenhänge.

Die Zuordnung und Kategorisierung von Menschen zu einem klaren Identitätsmuster entspricht nach Yuval-Devis nicht den persönlichen und translokalen Erfahrungen der Akteure. Vielmehr plädiert sie für eine kosmopolitische und mehrschichtige Zugehörigkeitsebene von Individuen, die einen einheitlichen „transversalen Dialog“ (Yuval-Davis 2009: 604) zwischen den Bürgern „über die Anerkennung der unterschiedlichen sozialen Positionen“, „zugehörigkeitspolitische Projekte auf mehreren Ebenen, [...], mit veränderbaren, umkämpften und porösen Grenzen“, „geleitet durch einen globalen Diskurs“ (ebd.) fördert.⁵² Damit ist auch die geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit der transnationalen Akteure das Ergebnis mehrerer soziokultureller Achsen (Lutz/Amelina 2017: 62), die sich auf mehrere soziale und kulturalisierte Ebene erweitern lässt. Diese verändert gleichzeitig die eigene Positionierung innerhalb der unterschiedlichen Klassen, Rassen oder Nationalitäten und Ethnien. Dabei stellt sie die Verknüpfungen zwischen diesen Achsen und zu ihrer alten und neuen Identität immer wieder her.

In der Genderforschung haben sich dadurch einige theoretische Ansätze innerhalb der Migrationsforschung entwickelt, die die Dynamik und Diskursivität dieser geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeit von transnationalen Akteuren diskutieren. Damit wird nun auch innerhalb der Migrationsforschung die soziokulturelle Konstruktion der transnationalen Gesellschaft durch die diskursiven Grenzen des Geschlechts und der Sexualität erforscht. Wissenschaftler*innen profitieren durch die neuen theoretischen Paradigmen von der transnationalen Migrationsforschung, weil diese sowohl die anthropologischen als auch die kulturalisierten Ansätze erweitert hat und damit Geschlecht und Sexualität sowie Kultur/Nationalität und Identität innerhalb der transnationalen Gesellschaft als ein übergreifendes, immer wieder sich neu zu konstituierendes System verstanden werden kann. Diese Ansätze verzichten darauf, Differenzen zuzuschreiben oder einen hybriden Raum bzw. eine neue Ethnizität zu entwickeln, sondern betrachten die geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit der transnationalen Akteure vielmehr als

⁵¹ Im Zusammenhang des Begriffs „Mehr-Ebenen-Bürgerschaften“ erarbeitet Yuval-Davis den Begriff „Kosmopolitismus.“ Die unterschiedlichen Perspektiven des Begriffs versteht die Autorin als keine Suche nach dem Universalismus, sondern als „Respekt für die legitime Verschiedenheit“ und als eine Herausforderung, die keine Lösung, sondern „eine unkosmopolitische Sache“ ist, die nicht nur über die Anerkennung von Grenzen und über die multikulturelle Akzeptanz läuft, sondern aus den unterschiedlichen sozialen Positionen und Zugehörigkeiten und den globalen Diskursen hergeleitet ist und den Dialog sucht (vgl. Yuval-Davis 2009: 600-604).

⁵² Aus diesem Grund wird in der Arbeit statt dem Begriff „Identität“ der Begriff „Zugehörigkeit“ gewählt, der die Komplexität der gegenwärtigen transnationalen Kulturen und ihrer Akteure ausdrückt.

dynamisches-diskursives Ereignis (Hepp/Winter 2006: 51-54), das sich gleichzeitig auf mehreren Achsen abspielt. Da Grenzen innerhalb von Kulturen, Nationen, Religionen, Ethnien, Klassen und Identitäten diskursiv ausgehandelt werden und hierbei zwangsläufig mehrere Indikatoren zusammenspielen, entwickelt sich kulturelle *Interferenz* oder *Überlappung* (Reckwitz 2000; Amelina 2010, 2012) aufgrund der Gleichzeitigkeit dieser Prozesse – ebenso wie die geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit der transnationalen Akteure.

Im Prinzip der *kulturellen Interferenz* (Reckwitz 2000) drückt sich eine Überlagerung und Überschneidung der Wissensordnung und Sinnesmuster aus. Ein Akteur wird dabei als Träger der „sozialen Praktiken“ (Reckwitz 2000: 96, 97, 98) betrachtet, wobei sich dies aus einer Vielzahl von Wissen, Sinn, Diskursen und körperlichen Verhaltensweisen zusammensetzt. Dadurch ändert sich die Position und Zugehörigkeit der Akteure immer wieder neu, wobei die Praktiken aus den unterschiedlichen Wissensmustern hergeleitet werden.

Als Alternativmodell stuft Amelina den Begriff der kulturellen *Interferenz* (Amelina 2010, 2012) ein, weil sich dagegen homogene und statische Identitäten auf Prinzipien der Assimilation und Akkulturation beschränken (Amelina 2010). Interkulturelle Interferenz offenbart die diskursiven Grenzen des Wissens und der kulturellen oder politischen, familiären und anderen sozialen Systeme („Makro-Institutionen“), die den Migranten Teilhabe und unterschiedliche Positionen in der Gesellschaft zusichern. Die „kulturelle Überlappung“ (Amelina 2010, 2012) stellt Identität als dynamisches Modell der Gleichzeitigkeit und Inkorporation dar (vgl. Amelina 2010: 270). Nach der hermeneutischen Wissenssoziologie (nach Reichertz 2004) und der multilokalen Ethnographie (nach Marcus 1995) leiten sich Individuen Wissensordnungen ab, womit sich die Akteure in die „multilokale kulturelle Ordnung“ einordnen (Amelina 2012: 37). Aus diesem Grund ist selbst *Kultur* ein dynamischer Begriff, der sich durch gesellschaftliche Diskurse und Wissenspraktiken ständig verschiebt. Ebenso verändern sich die symbolischen Strukturen, individuellen oder kollektiven, sozialen, körperlichen Praktiken und Handlungen der Akteure, die nach Reckwitz zu den Bestandteilen von kulturellen Mustern gehören (Reckwitz 2008: 40-45).

In diesem Zusammenhang ersetzt Reckwitz die Begriffe „Hybridität“ und „Multikulturalismus“ durch die Rahmen der kulturellen *Interferenz*, wobei er die Bedeutung der „subjektiven Perspektive“ betont (ebd.: 86). Demnach liegen allen Handlungen, Ansichten und Zugehörigkeiten aufgrund der Individualisierung der einzelnen Akteure eine „interpretative Unbestimmtheit“ zugrunde (ebd.), sodass die Ergänzungen der Transformationsprozesse nicht „eindeutig bestimmbar“ sind (ebd.). Der Hybriditätstheorie und dem Multikulturalismuskon-

zept mangelt es an der Beachtung von kollektiven und subjektiven Praktiken im kulturellen oder sozialen Sinn, weshalb beide Begriffe als ungeeignet für die Erforschung einer transnationalen Gesellschaft eingeschätzt werden (ebd.: 84-85).

Die Unterscheidung zwischen kollektiven und subjektiven Ebenen, personellen Wissensstrukturen, kulturellen Codierungen und Erfahrungen der einzelnen Akteure innerhalb der kulturellen Minderheiten oder Mehrheiten bestimmen die Muster ihrer Zugehörigkeiten und die Komplexität der einzelnen Ebenen. Die Kollektivität der Kulturen und die Vorstellung des sozialen Kollektivs (Reckwitz 2000: 75), was die Handlungsnormen der zu einer Kultur gehörenden Akteure präge, werden als Hindernis eines *wissenssoziologisch orientierten* Kulturbegriffs betrachtet. Mit dem *wissensorientierten Kulturbegriff* stehen die Praktiken aus den Wissensmustern und individuellen Erfahrungen und die Konstituierung von „Subjektpositionen“ innerhalb der Diskurse im Vordergrund (ebd.: 266). Diskurse sind nach Foucaults Auffassung die spezifischen subjektiven Erfahrungen und Wissensordnungen in einer Gesellschaft. Damit wird sowohl die statische Kulturerkenntnis als auch das kollektive Kultursystem durch das dynamische und individualisierte Prinzip einer transnationalen Gesellschaft ersetzt, indem gleichzeitig die Vorstellung von der *Normalität* der kulturalisierten oder geschlechtsspezifischen Regeln und Praktiken abgeschafft wird. Die geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit der Akteure wird, nach dieser Ansicht, durch die Diskurse und Praktiken der wandelnden sozialen, kulturalisierten oder subjektiven Räume geprägt, sodass die Zuschreibung der Grenzen jenseits von Normen und statischen Identitäten erfolgt. Normen und Identitäten verändern sich ständig und verlieren ihre klaren Konturen und Grenzziehungen, sobald sich die Diskurse und soziokulturellen Hintergründe wandeln.

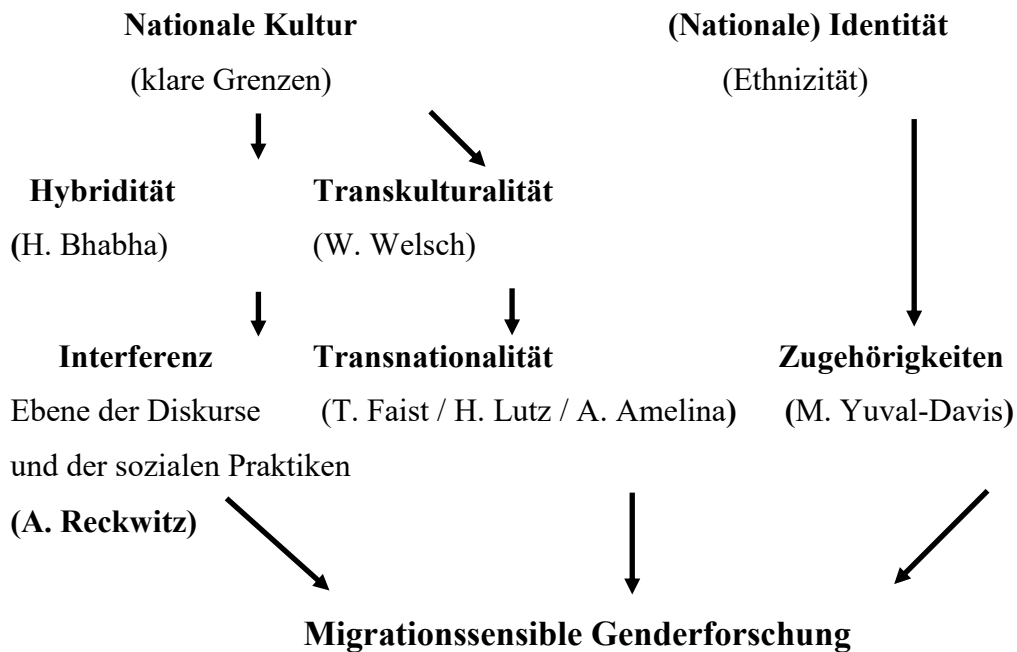
Die Transnationalisierungsprozesse (be-)fördern die Mobilität der diskursiven Räume und Praktiken und beschleunigen die Austauschprozesse der Diskurse, weil sich durch Transnationalität diese Prozesse noch enger verflechten und intensivieren. Brechen Migranten den Kontakt zu ihrer Heimat nicht ab (Faist/Fauser/Reisenauer 2014: 18), sind die Diskurse und Handlungspraktiken der Akteure weiter dahingehend verzweigt. Darüber hinaus verabschiedet sich die transnationale Perspektive der migrationssensiblen Genderforschung von der *naiven* Vorstellung, dass sich immer Transformationsmöglichkeiten der Zugehörigkeiten vollziehen. So verändern Migranten ihre sozialen, kulturellen und geschlechtlichen Handlungspraktiken nicht immer und passen sich auch nicht immer an die neuen diskursiven Räume an.

Die transnationale Genderforschung geht davon aus, dass die geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit in der Migration nicht immer *transformiert* werden muss, weil die Verknüpfungen zu

den traditionellen Werten ständig hergestellt werden müssen. Die Zugehörigkeiten werden auch deswegen nicht immer grundsätzlich infrage gestellt, weil nicht immer nach Differenzen oder starken Dichotomien gesucht wird, sondern die Gemeinsamkeiten der Diskurse stehen im Vordergrund. Die Vorstellung von einer nationalen, kulturellen und ethnischen Grenze, die sich im Bindestrich im Wort Deutsch-Türken ausdrückt, wird dann durch Verflechtungen der Grenzen und durch die Suche nach Gemeinsamkeiten ersetzt (Faist/Fauser/Reisenauer 2014: 14). Damit können die nationalen Grenzen erweitert und überschritten werden. Mit dem Überschreiten von Grenzen multiplizieren sich die Kombinationsmöglichkeiten und die Identität geht damit weit über die nationalen oder nichtnationalen Vorstellungen hinaus. Dadurch, dass die unterschiedlichen sozialen Rollen vielfältig kombinierbar sind, wie dies im Begriff *Inklusion* zum Tragen kommt (Amelina 2010: 268), erhöhen sich in den Transnationalisierungsprozessen auch die Kombinationsmöglichkeiten der territorialen, sozioökonomischen oder geschlechtlich-sexuellen Grenzen und ihren Verflechtungen. Die territoriale Transnationalisierung kommt in einem sozioökonomischen und politischen Sinn zustande und wird noch durch die Transnationalität der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten ausgedehnt. Die Überkreuzungen und Verflechtungen innerhalb der geschlechtlich-sexuellen Rahmen bilden die Räume der Transnationalität. Die Einheit der Diskurse und des Wissens basieren auf einer individuellen Erfahrung und einem Wissensmuster, die das Handeln und die Zugehörigkeit der transnationalen Akteure prägt.

Die Transnationalität der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeit der Akteure äußert sich insofern in der Simultanität der unterschiedlichen kulturalisierten und geschlechtlichen Muster, ihren Normsetzungen und Abweichungen, was eine statische Betrachtung dieser Prozesse ausschließt. Stattdessen müssen vielmehr unterschiedliche Möglichkeiten der Modifikationen von Geschlecht und Sexualität expliziert werden. Zur Erkundung dieser Prozesse eignen sich transnationale und diskursive Forschungsparadigmen und die Fokussierung auf die Räume, die in den Migrationsfilmen gebildet und im empirischen Teil dieser Arbeit vorgestellt und interpretiert werden.

Abb. I Entwicklungstaxonomie



- **Postmigrantische und kontrapunktische Sicht** (E. Said, G. Dietze)
 - **Performativitätstheorie** (J. Butler)
- **Differenz-Hybridität-Inklusion** (S. Hall / E. Tschernokoschewa / A. Amelina)
 - **Intersektionalität** (K. Crenshaw / H. Lutz)
- **Die transnationale Perspektive aus der diskursiven und hermeneutisch-wissenssoziologischen Sicht**
 - (J. Reichertz / A. Amelina / T. Faist)

(Quelle: Eig. Darstellung)

2.6. Zusammenfassung

Wie die eingangs vorgestellten Theorien belegen, nimmt die Gender- und Sexualitätsforschung seit einigen Jahren einen einflussreichen Platz in der Migrations- und Transnationalisierungsforschung ein. Die gesellschaftlichen Strukturen in der Migration werden nun anhand der Stellung von Geschlecht und Sexualität und ihren Transformationen untersucht. Transformation bedeutet die (Aus-)Bildung von Verknüpfungen und Verflechtungen zwischen den unterschiedlichen (auch alten) Zugehörigkeiten und Erfahrungen eines Individuums. Diese Forschungsrichtung fördert damit die Dezentralisierung von zugeschriebenen Grenzen, *Normalitäten* oder *universalen Gesetzen*, wobei sich die neuen Rahmen aus Diskursen der unterschiedlichen kulturalisierten Räume, Wissensstrukturen, Institutionen und ihren Kontexten innerhalb der transnationalen Gesellschaft herausbilden.

In den diskursiven Räumen der filmischen Narration lässt sich die Diskursivität dieser Prozesse ablesen, die dort durch die individuellen Geschichten der Akteure innerhalb ihrer konkreten sozialen und kulturellen Lebensräume präzisiert und individualisiert werden. Durch deren Wiederholung in unterschiedlichen diskursiven Räumen werden die Prozesse der Transnationalisierung generalisiert. Obwohl die Migrationfilme in den unterschiedlichen Ländern gedreht und von den Regisseuren mit verschiedener Herkunft und Hintergründen produziert wurden, bilden alle identische diskursive Räume in Bezug auf Geschlecht und Sexualität. Deshalb stehen der diskursive Raum und die diskursive Erzählungstechnik der Filme im Zentrum der nächsten beiden Kapitel.

3. Erzähltechniken in filmischen Texten und ihre Diskursivität

In diesem Kapitel wird der Frage nachgegangen, inwieweit sich der Film mit seiner Darstellung von Geschlecht und Sexualität als Raum der *diskursiven Ereignisse* legitimieren lässt. Neben der Filmanalyse wird erörtert, ob sich zur Beantwortung der Fragestellung auch Ansätze der Hermeneutik, Wissenssoziologie und Diskursivität eignen (Winter 1999; Keller 2011a, 2011b; Reichertz/Englert 2011; Busse 2015). Dabei wird sowohl auf die Besonderheiten von filmischen Erzähltechniken als auch auf die Bedeutung der Rezipienten für die Diskursivität der filmischen Texte eingegangen.

Aus diesem Grund stelle ich zunächst die filmtheoretischen Pionierarbeiten zu filmischen Erzählungstechniken und ihrer Komplexität vor, die dann mit Überlegungen zur Diskursivität der Kinematografie ergänzt werden. Letzteres begreift den Film als Vermittler von komplexen symbolisch-visuellen Deutungen, welche auf Wissen aus unterschiedlichen Wissenschaften und Institutionen beruhen, wobei dadurch auch neues Wissen generiert wird. Dies fördert die intensive Auseinandersetzung des Zuschauers mit dem filmischen Text, weil dadurch auch die soziale und kulturalisierte Positionierungen und (geschlechtlich-sexuellen) Zugehörigkeiten der Zuschauer geprägt und diskursiv gebildet werden. In diesem Zusammenhang wird die (aktive) Aneignung von Filmen durch Zuschauer diskutiert, die in einem diskursiven Interaktions- und Interpretationsverhältnis mit den Filmen stehen.

Zum Schluss werden am Beispiel der diskursiven Filmanalyse drei ausgewählte Filme aus unterschiedlichen kulturalisierten Räumen (Sowjetunion, Ägypten und BRD) und historisch-politischen Zeiten (Perestroika, Gegenwart/Arabischer Frühling, 68er-Jahre), interpretiert, wobei insbesondere die Diskursereignisse zwischen Film, Geschlecht und Sexualität analysiert werden.

3.1 Film als Ort diskursiver Ereignisse

Um auf die Diskursivität von filmischen Texten einzugehen, muss zunächst die Komplexität der filmischen Erzähl- und Darstellungsmethoden geklärt werden, auf die bereits in den ersten theoretischen Aufsätzen zum Film hingewiesen wurde. Zunächst werden deshalb den frühen theoretischen Aufsatz zu einer eigenständigen Filmästhetik (Pudowkin 2014 [1928]) vorgestellt, um danach die weiterführenden Konzepte der Intermedialität und Intertextualität zu veranschaulichen (Deleuze 1991 [1985]; Kristeva 1972 [1967]; Hickethier 2012; Korte 2010; Winter 1999). Im Anschluss wird die Komplexität von filmischen Texten aus hermeneutischer und wissenssoziologischer Perspektive beleuchtet und die Diskursivität der Kinematografie aufgezeigt (Keller/Hirsland/Schneider/ Viehöver 2011; Reichertz/Englert 2011; Busse 2015).

Mit den ersten theoretischen Grundlagen zum Film waren die Autoren bemüht, die Priorität und der Vorrang der filmischen Narration im Vergleich zu den anderen Künsten zu erfassen (wie z.B. der Theaterbühne, der Fotografie, der Malerei, dem Radio etc.). Angesichts der Tatsache, dass der Film eine neue Erfindung war, näherte man sich diesem, indem seine besonderen (narrativen und technischen) Eigenschaften mit denen der *alten* Künste verglichen wurden. Das Kino zählt zu den jüngsten Künsten der Gegenwart, da es erst Ende des 19. Jahrhunderts erfunden wurde und sich im 20. Jahrhundert als eine neue Kunstform in der Bevölkerung etabliert hat. Kino bedeutete seit Anbeginn eine besondere Form der Ästhetik, eine Kunst der Synthese, die alle bisherigen Künste in sich vereint. Manche Kritiker sehen darin eine Imitation bzw. Repetition des Films, der dadurch in Abhängigkeit zu anderen Medien gerät (siehe dazu: Seier 2007: 15). Im Umkehrschluss könnte diese Eigenschaft des Films als eine Übermacht verstanden werden, denn nach dem Filmtheoretiker Wladimir Pudowkin nutzt und synthetisiert der Film die Traditionen der anderen, um als eine neue Kunstform eigene, neue Formen hervorzubringen (vgl. Pudowkin 2014 [1928]: 81). Mit den Filmtechniken der Kameraführung und Montage⁵³ gelingt es dem Kino neue Formen des Erzählens auszuschöpfen, die zu innovativen Methoden der künstlerischen Narration geführt haben.

In der filmischen diskursiven Narration werden komplexe Inhalte, Gedanken und Interpretationen vermittelt, die mehrere gesellschafts- und kulturelevante Deutungen zulassen. Kine-

⁵³ Z.B. die Technik der „Parallelmontage“ (David W. Griffith: *Die Geburt der Nation* 1915; Sergei M. Eisenstein: *Panzerkreuzer Potemkin* 1925) oder die Großaufnahme bzw. Panorama in „Rettung in letzter Sekunde“ (David W. Griffith: *The Lonely Villa* 1909) etc. Diese Techniken erlauben es den Regisseuren, die Ereignisse aus den unterschiedlichen Orten, Zeiten und Perspektiven parallel zu erzählen, wodurch sie die Zuschauer emotional ansprechen und die Spannung in der Filmnarration steigern.

matografie wird deshalb als eine interdisziplinäre Kunstform anerkannt, die einen Kontext zu den politischen und soziokulturellen Prozessen herstellt. Gilles Deleuze nannte die Kinematografie „Intellektuelles Kino“ (Deleuze 1991 [1985]: 207), das die Zuschauer*innen zum Denken anregt und sich damit als Kunst der Wissensvermittlung aus den unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen speist.

Die Kontextualisierung in filmischen Produkten und deren Interpretation ist unter dem Begriff der *Intermedialität* bekannt. Besonders seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Kinematografie als synthetisches Produkt der anderen Künste und zusätzlich der Sozialwissenschaften verstanden, das dem Kontext der psychoanalytischen, institutionellen oder kulturalisierten Prozesse zugeordnet wird. Statt von einer sogenannten *Verfremdungspolitik* des Kinos im Gegensatz zu den anderen Künsten auszugehen, wie dies in den ersten filmtheoretischen Ansätzen noch postuliert wurde, werden nun die neuen Dimensionen der Intermedialität bzw. Intertextualität beschrieben (vgl.: Griem/Voigts-Virchow 2002: 155-161).

In wissenschaftlichen Diskussionen zur filmischen Darstellung findet nun keine Distanzierung der anderen Künste vom Film statt, sondern vielmehr wird Kinematografie als Teil der anderen Kunstformen verstanden. Besonders ab den 60er-Jahren gewinnen *Medien* insgesamt als Untersuchungsgegenstand sowohl im amerikanischen als auch später im europäischen Raum zunehmend an Bedeutung, sodass alle Künste und auch Massenmedien wie Fernsehen, Radio, Presse im Medien-Begriff erfasst werden (Hickethier 2012: 6). Aber in der interdisziplinären Verschränkung der gegenwärtigen Studiengänge (Korte 2010: 8) offenbart sich Medienwissenschaften als übergreifendes Fach, das neben Literatur- und Theaterwissenschaft, Soziologie, Politik, Kulturwissenschaft auch Psychologie, Journalismus, Allgemeinhistorie, Ethnologie und Medienpädagogik umfasst (ebd.).

Die Relevanz des Films als Medium und Kunstform ist damit im Kontext all dieser Disziplinen zu betrachten, sodass der Film als Forschungsobjekt genutzt wurde, an dem sich die gesellschaftlich relevanten Prozesse, die historischen und kulturalisierten Ereignisse analysieren lassen. Unter anderem drückt der Begriff Intermedialität die Verflechtung dieser wissenschaftlichen Disziplinen aus, was häufig mit dem Begriff Intertextualität als synonym verwendet wird. Julia Kristeva und Mikhail Bakhtin verstehen unter Intertextualität einen zwischen mehreren Texten existierenden inhaltlichen und konzeptionellen Zusammenhang. Gleichzeitig beinhaltet der Begriff, dass in einem medialen Text unterschiedliche Medien zum Einsatz kommen (z.B. Theater im Film und umgekehrt). Intertextualität selbst wird als terminologischer Ausgangspunkt von Foucaults Überlegungen zur Diskursivität verstanden, weil

sich daran die machtvollen Verknüpfungen zwischen Gesellschaft, Politik, Geschlecht und Sexualität zeigen. Wird ein (filmischer) Text diskursive analysiert, dann wird dieser „in Abhängigkeit“ von sozialen Räumen und den anderen wissenschaftlichen Texten analysiert. „Demnach ist die Kritische Diskursanalyse interdisziplinär konzipiert.“ (Titscher/Wodak/Meyer/Vetter 1998: 180). Die Diskursanalyse untersucht demnach die Diskurse innerhalb eines (medialen) Textes im intertextuellen Kontext mit anderen Texten, aber auch mit den sozialen, historischen und kulturalisierten Räumen, indem diese "eine Verbindung des Textes mit seinen sozialen Bedingungen, Ideologien und Machtbeziehungen" herstellt. (ebd. 181). Aber auch die Hermeneutik und die hermeneutische Wissensphilosophie stützt sich letztendlich auf die Mechanismen der intertextuellen Verknüpfung im Zusammenhang mit Diskussionen über die Diskursivität (Reichert/Englert 2011: 32-36; Busse 2015: 62-86). In der hermetischen Wissenssoziologie werden die „gesellschaftlichen Bedeutungen von (kommunikativen) Handlungen“ in einem medialen Text analysiert (Reichert/Englert 2011: 38). Dabei wird dort davon ausgegangen, dass alle Kommunikationen, auch die bildlichen ihre eigene Bedeutung haben (ebd.). So werden in der Hermeneutik und Diskursanalyse mediale Texte als Interpretationsgrundlage genommen, die sich durch gesellschaftliche Ordnungen/Institutionen und Wissenssysteme zusammenhängend konstituieren.

Die Diskursivität von medialen Texten versteht Reiner Keller als eine wissenssoziologische Ebene (Keller/Hirsland/Schneider/Viehöver 2011: 140-143), die sich als Produkt der Interaktion zwischen unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen und sozialpolitischen sowie kulturalisierten Institutionen und ihrer Verflechtung ergibt. Der mediale Text strukturiert sich selbst dazwischen, indem er das Wissen konstituiert und vermittelt. Innerhalb der *Culture Studies*, die sich selbst als komplexer, disziplinenübergreifender Ansatz versteht, werden filmische Texte demnach als Diskursereignisse aufgefasst, durch die sich Diskurse aus der unterschiedlichen Wissensproduktionen zeigen und die gesellschaftlichen Institutionen konstruieren. So bezieht sich der Film auf Wissenspraktiken aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen und erzeugt dadurch einen Diskurs, der sich aus wissenssoziologischen Erkenntnissen, komplexen Hintergründen, Deutungen und Bedeutungen zusammensetzt und sich selbst zwischen dem Wissen und diesen sozialen Institutionen strukturiert.

Die theoretische Konzeptualisierung des Films als Ort der „diskursiven Ereignisse“ (Busse 2015: 72), um deren Ausarbeitung sich intensiv seit Ende der 90er-Jahre bemüht wird, trägt dazu bei, dass der Film nun als relevante Instanz zur Erkundung des Wissens für die gegenwärtige transnationale Gesellschaft angesehen wird. Kino stellt demnach ein Diskursereignis dar, das die gesellschaftlichen Prozesse und die sozialen Konstruktionen der Gesellschaften

mit vielfältigen Kontexten abbildet. Damit etabliert sich das Kino als eine zwischen mehreren wissenschaftlichen Disziplinen angesiedelte besondere Kunstform, die eine diskursive Narration schafft. Dort vermittelt sich das Wissen von den diskursiven Grenzen und Zusammenhängen der gegenwärtigen Gesellschaft und ihrer komplexen, feinen diskursiven Konstruktion.

Soziale Identitäten sind nach heutiger Auffassung von sozial- und kulturwissenschaftlichen Studien nicht mehr einheitlich, sondern als mehrschichtige Zugehörigkeiten zu verstehen, die sowohl in ihrer Bedeutung als auch in ihren Grenzen veränderbar sind (Winter 1999: 60) und sich dadurch flexibel an den permanenten Wandel der soziokulturellen Räume anpassen. *Culture Studies* verstehen die gegenwärtigen Kulturen als Schnittmenge ihrer diskursiven Grenzen. Kulturelle Identität bedeutet demnach keine stabilen und einheitlichen Grenzen, sondern vielmehr wird nun die Diskursivität dieser Grenzen beleuchtet, die als Prozesse des ständigen Wandels und der Verschiebung beschrieben werden.

Wenn selbst die medialen Texte vielschichtig sind, aber auch die Kulturen, Identitäten und sozialen Räume der Gegenwart selbst diskursiv sind, bleibt die Schlussfolgerung unvermeidlich, dass auch das Filmmedium selbst ein diskursives Ereignis ist. Filmische Narration erklärt sich dann weniger anhand von statischen Grenzen als vielmehr durch die diskursiven Ereignisse, die sich im medialen Text durch dessen Komplexität und Verflechtung ergeben.

Culture Studies erforschen diese Interaktion zwischen den Systemen und Zugehörigkeiten, die sich durch die medialen Texte ebenso verändern. Gleichzeitig bilden die Medien die diskursiven Grenzen, Kontexte und Verflechtungen immer wieder neu aus. Diskursivität bedeutet nicht nur die diskursiven Grenzen und Kontexte der sozialen und kulturellen Räume, sondern auch die ständige Verschiebung dieser innerhalb der sozialen und kulturellen Räume. So bilden sich immer wieder neue diskursive Grenzen, Erfahrungen und Ereignisse, die sowohl die Diskursivität der Gesellschaft, ihrer Zugehörigkeit und der transnationalen Räume als auch die Diskursivität der medialen Texte und des Wissens, das sie vermitteln, zu betrachten haben. Laut Reiner Winter ist es für eine diskursive Analyse von medialen Texten unerlässlich, Gesellschaft hinsichtlich ihrer „sozialen Diversifikation, ihrer Multidiskursivität und Multikulturalität (unter der Bedingung der Globalisierung)“ zu analysieren (Winter 1999: 57). Ansonsten werde Gesellschaft nicht umfassend abgebildet, weil man nicht allen Randgruppen, allen sozialen Gruppen oder der transnationalen Gesellschaft gerecht werden könne.

Die vielfältigen Systeme und Dispositionen generieren kulturelle Zugehörigkeit und Interaktion. Auch nach Winter sind die „...kulturelle[n] Auseinandersetzungen [...] diskursiv vermit-

telt [...] die sich z.B. auf das Geschlecht, die Bildung oder die ethnische Zugehörigkeit beziehen können“ (ebd.: 59). Somit sind die gegenwärtigen *Culture Studies* und insbesondere die Studien, die sich dem Medium Film widmen, ein diskursiver Prozess des Wissens, der die Kontexte der unterschiedlichen sozialen und kulturellen Räume erforscht. Gleichzeitig wird das in den filmischen Texten produzierte Wissen als diskursives Ereignis betrachtet, in welchem sich die diskursiven Verflechtungen zwischen dem Film, Geschlecht und Sexualität vermitteln. Der Film selbst ist diskursiv und vermittelt zugleich diskursives Wissen über die gegenwärtigen diskursiven Räume der transnationalen Gesellschaft. Filme können deshalb in ihrem konzeptuellen und diskursiven Zusammenhang zur Gesellschaft, ihren geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten, sozialen und politischen Räumen sowie zu Machtverhältnissen diskursiv gedeutet werden. Diese drei Diskursphären werden in der vorliegenden empirischen Analyse anhand der ausgewählten filmischen Texte diskursiv erforscht.

3.2 Die Rolle der Zuschauer*innen im diskursiven Raum des Films und die Möglichkeiten der Interaktion und Interpretation

Für die Entwicklung des diskursiven Raums im Film nimmt der Zuschauer eine wichtige Rolle ein, da das Prozess des Zuschauens eine intensive Auseinandersetzung mit dem filmischen Text fordert. Wahrnehmungstheoretisch (Valera, 1990) wird dem Zuschauer nun eine aktive Rezeptionshaltung zugesprochen, was an die ersten theoretischen Annahmen anknüpft, die den Film zum authentischen Ort erklärt haben (Balász 2014 [1938]; Vertov 2014 [1923]), der gleichzeitig viele Möglichkeiten zur Interpretation und Performance anbietet (Elsaesser 2009).

Darüber hinaus wird an den Begriffen *Intentionalität* (Hickethier 2012) und *Mediatisierung* (Reichert/Meitzler/Plewania 2017) deutlich, dass der Film nun als Ort der kritischen Auseinandersetzung betrachtet wird.⁵⁴ Für die Wahrnehmung der transnationalen Kinematografie, ihrer Funktion und besonderen Ästhetik⁵⁵ eignet sich das Konzept der *Mediatisierung* besonders, das mit den Perspektiven der Diskursivität verknüpft wird, weil dies die soziale Funkti-

⁵⁴ Diese theoretischen Konzepte ermöglichten es, dass der Film nicht nur als Mittel der Manipulation oder Vermittler von Ideologien betrachtet wurde (siehe dazu Hickethier 2012).

⁵⁵ Mit dem Begriff „transnationale Kinematografie“ ist das gegenwärtige Migrationskino gemeint, das in Kapitel 4.2 ausführlich diskutiert wird.

on des Films, die Vermittlung des diskursiven Wissens, der Verflechtungen in Bezug auf Geschlecht und Sexualität und die soziale und kulturalisierte (Selbst)Positionierung der Zuschauer erfasst.

3.2.1 Authentizität oder Performativität

Zunächst wird hier die Frage nach der Zuschauerrolle aus den theoretischen Perspektiven der *Authentizität* und *Performativität* des Films beantwortet, die den Zuschauer im Spannungsfeld zwischen *Realismus* und seinen *Interpretationen* betrachten. Kognitionswissenschaftlich werden die Möglichkeiten der individuellen Wahrnehmung, Auswirkung und Interpretationen des filmischen Bildes vorgestellt.

Nach dem theoretischen Konzept der *Authentizität* ist Kino eine Kunst, die die Distanz zwischen dem Zuschauer und der Kunst aufhebt und das authentische Leben in seiner Komplexität am ehesten abzubilden versteht, aber Räume zur Interpretation anbietet und damit die Kunst der Performativität schlechthin darstellt: „Die Distanz zwischen Mensch und Kunstwerk ist ein Grundprinzip der europäischen Ästhetik und Kunstphilosophie gewesen seit der griechischen Antike bis zum heutigen Tag“ (Balász 2014 [1938]: 211-212). Die Rahmen der Bilder im Museum oder die Rampe einer Theaterbühne sowie der Orchestergraben in der Oper sicherten seit jeher die Trennung von Kunst und Realität zu, sodass sich der Zuschauer der Fiktionalität des Ereignisses vergewissern konnte: „die Isoliertheit und Distanz im Bewusstsein besteht darin, dass ich in den Raum der Handlung nicht eintreten kann, mich nicht unter die Figuren mengen kann, nicht innerhalb der Komposition des Kunstwerks erscheinen kann [...]“ (ebd.).

Mit der Auflösung dieser Distanz durch die Filmkamera, die nach Bela Balász die Funktionen des menschlichen Auges übernommen hat, wird der Zuschauer inmitten der filmischen Handlungen und Ereignisse platziert (ebd.). Dadurch erhält der Zuschauer das Gefühl von Unmittelbarkeit, was dem Empfinden von realen Handlungen entspricht. Er verlässt damit die Zuschauerposition und begibt sich ins Geschehen auf der Leinwand, weil dieser sich selbst mit den Protagonisten des Films identifiziert. Für diese veränderte Zuschauerwahrnehmung war der Raum des *Kinosaals* mitverantwortlich, denn durch dessen besondere Eigenschaften wurde dieser zum Ort der Authentizität und Performativität. Dies zeigte sich an der Reaktion der Zuschauer während der ersten Filmvorführung, die die Brüder Lumière in Paris am 28. Dezember 1895 im Keller des Grand Café organisierten. Angeblich sollen die Zuschauer beim Film „Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat“ aus Angst schreiend aus dem

Saal geflohen sein. Durch die Authentizität der Filmhandlung glaubten die Zuschauer vom Zug überfahren zu werden, weil diese mit ihrer Alltagswahrnehmung übereinstimmte. Kurz davor ist in Paris ein Zug verunglückt. Diese Handlung wird von den nicht als „Naivität“ und Unfähigkeit betrachtet, die die Realität von Fiktion nicht unterscheiden können, vielmehr ist es eher als Kraft der filmischen Darstellung zu deuten, die Realität des Lebens wiederzugeben, um neue Möglichkeiten der Realitätswahrnehmung zu schaffen (vgl. Geng 2017: 62).⁵⁶

Auf diesen ersten Stummfilm folgten andere Filme und die bewegten Bilder im Kinosaal, die nicht nur die dynamischen Handlungen präsentierten, sondern durch Ton und Musik noch für zusätzliche Spannung und Emotionen beim Zuschauer sorgten.⁵⁷ Durch die drei semiotischen Systeme – Bild, Musik, Sprache – liefern Filme als „*Stücke WIRKLICHER Energie*“, wie Vertov es bezeichnet (2014 [1923]: 49), mehr Expressivität, Authentizität als andere Künste, die nicht alle Sinnesorgane gleichzeitig anzusprechen vermögen. Die Wirkungsmöglichkeiten des Films sind dadurch vielseitig und intensiv, was von den ersten Filmtheoretikern besonders in der ersten, sogenannten „formalistische[n] Periode“ der Filmforschung betont wurde (Griem/Voigts-Virchow 2002: 157), die darin einen klaren Vorteil des Films gegenüber der Literatur, dem Theater, Radio, der Malerei und Bildhauerei sahen. Als Gefahr von Zuschauer-manipulation schätzen Theoretiker deshalb die Inhalte und Positionen der Filmkünstler in ihren ersten theoretischen Überlegungen über die Kinematografie ein.⁵⁸ Zumeist sahen die Filmtheoretiker auch im Film die Machtpositionen der Filmproduzenten (Regisseur, Kameramann, Montage...) gegenüber dem Publikum gestärkt.⁵⁹

⁵⁶ Der realistische Anspruch an das Filmmedium wurde später noch, in den 40er-Jahren, durch die s.g. *Neorealisten* und auch in den Nachkriegszeiten in anderen europäischen Ländern verstärkt gefordert, sodass man die Funktion des Films schlicht in seiner Darstellung der Realität des Lebens sah (vgl.: Griem/Voigts-Virchow 2002: 158).

⁵⁷ Bis zu den 1920er Jahren gab es zwar nur die „Stummfilme“, jedoch von Anfang an wurden die Filme mit der musikalischen Begleitung vorgeführt.

⁵⁸ Die ersten filmtheoretischen Beiträge von Bela Balász, Dziga Vertov, Wsesolod I. Pudowkin und Michael Eisenstein lieferten die Grundlage für die Kinematografie, die den Vorrang des Kinos und seine besonderen Eigenschaften rechtfertigten. Neben den Theorien zur Montagetechnik, zur Einstellung der Kamera, Kameraführung, Ton, Musik und dem Schachspiel erkannten die Theoretiker zunächst die Komplexität der Kinematografie und die besonderen Wirkungsmöglichkeiten des Films im Vergleich mit anderen Künsten. Die Fähigkeit des Films, sowohl auf der bildlichen als auch emotionalen Ebene gleichzeitig auf den Rezipienten zu wirken, beurteilten sie als besonderes filmisches Merkmal, womit der Film als Instrument zur Meinungsbildung und sowie zur Verbreitung von Ideologien genutzt werden kann. Die ersten wissenschaftlichen Diskussionen beziehen sich dementsprechend auf spezifische kinematografische Techniken, über den Film als Kunstwerk und auf dessen Potenzial als Ideologie (siehe dazu: Albersmeier, 2014).

⁵⁹ Obwohl Stuart Halls „encoding-decoding“-Theorie zur filmischen Rezeption dem Zuschauer eine besonders aktive Rolle zuschreibt, weil diese die Möglichkeiten des individuellen Rezeptionsvorgangs mit einbezieht, betont sie dennoch implizit die Machtposition der Medienmacher, denn die Wirkungsmöglichkeiten des Films beschränken sich auf die mit bestimmten Wissen codierten Texte. Hall sieht zwar mehrere Möglichkeiten der Decodierung von medialen Texten, die in diesen angelegt sind, jedoch ist ihnen durch ihre Codierung auch eine präferierte Lesart immanent (vgl.: siehe dazu: Winter 1999: 52-53).

Dass das Kino synästhetisch wirkt, beschrieben später auch noch andere Filmwissenschaftler: „Die synthetischen Sinne, die als dynamische Wirkung der Bilder `auf die gesamte Gehirnrinde`“ abgeleitet werden, machen nach Gilles Deleuze die Wirkung des kinematografischen Bildes aus. Eine besondere Bedeutung kommt dabei der Montage zu, die vorab geplant ist: „Ebenso hängt es von der Montage ab, obgleich es sich vom Bild ableitet: es ist keine Summe, sondern ein `Produkt`, eine Einheit höherer Ordnung“ (Deleuze 1991 [1985]: 207). Der Film nimmt zwar die Realität in seinen Bildern auf, jedoch werden diese Bilder durch die Montage auch strukturiert, was alle Sinnesorgane der Zuschauer gleichermaßen beeinflusst.⁶⁰

Der Mensch nimmt seine Umwelt mit den Sinnesorganen wahr. Kognitionswissenschaftlich vollzieht sich dann folgender Vorgang: Diese Informationen werden im Gehirn rekonstruiert und neu organisiert. Die Sinnesorgane können die elektronischen Impulse von Neuronen ableiten. Die Neuronen transportieren Informationen ans Gehirn, und das Gehirn funktioniert wie ein Empfänger, der diese Informationen verarbeitet (Valera 1990: 52). Wenn der Film mehr Sinnesorgane anspricht als jede andere Kunstform, liegt dies an seinen audiovisuellen Möglichkeiten, die Sinne anzusprechen. Der Film bietet aufgrund seiner Komposition einen geplanten Stimulus für die menschlichen Sinnesorgane.

Die filmische Wahrnehmung der Welt wird durch die Regieanweisungen zur Kameraführung und Montage derart systematisiert, dass dem Rezipienten neue Interpretationen zur Verfügung stehen. Damit wird dem Zuschauer eine gewisse Lesart nahegelegt (*preferred reading*). Die Sinnesorgane und das Gehirn können sich nach dieser Auffassung den filmischen Reizen nicht entziehen. Allerdings sehen dies neuere kognitionswissenschaftliche Ansätze seit den 80er-Jahren skeptisch: In der „Neoformalistischen Filmanalyse“ von Kirstin Thompson wird der Zuschauer als „kognitiv aktiver Rezipient“ verstanden (Griem/Voigts-Virchow 2002: 159). Diese Theorie wurde an der Wisconsin School zusammen mit David Brodeur entwickelt und besagt, dass ein vorher kodiertes Deutungsmuster zwar durch den Film angeboten wird, jedoch besitzen Rezipienten ihre eigenen kognitiven Fähigkeiten und Schemata, um diesen zu dekodieren.

⁶⁰ Selbstverständlich war das alles für den Film nicht von Anfang an so. David W. Griffith „wagte“ durch die Erfindung der kinematografischen Techniken der Kameraführung und der Montage „die Grundprinzipien einer vieltausendjährigen, großen Kunst zum ersten Mal zu verlassen [...], um nicht nur neue Werke, sondern eine neue Kunst zu schaffen.“ (Balázs 2014 [1938]: 211). Griffith hat die ersten Kameratechniken der Landschaftsdarstellung, die wechselnden Einstellungen innerhalb der Szene, die Steigerung der Dramatik durch die Montage, s.g. „Rettung in letzter Minute“, die Großaufnahme und die Kunst des Schauspielens vor der Kamera erfunden. Damit hat er in seinen Kurz- und Monumentalfilmen die wichtigsten Bestandteile von kinematografischen Erzählformen und der filmischen Dramaturgie bereits eingeführt. „In sechs Jahren hatte er den Film vollends von einem Mittel der mechanischen Reproduktion zu einem differenzierten Medium der Erzählung entwickelt“ (siehe dazu: Gregor/Patalas, 1962: 31-33; Balázs 2014 [1938]: 210-211).

Auch der Filmwissenschaftler Knut Hickethier distanziert sich später, in den 90er-Jahren, vom Vorwurf der „Manipulation“ und ersetzt diesen durch die „Intentionalität“ von Filmen bzw. „Mediendispositive“ (Hickethier 2012: 18-21), die Rezeption als Kommunikationsprozess zwischen Zuschauer und Film/Medium beschreiben. Es findet keine Manipulation, sondern eine Beteiligung der Zuschauer an der Illusion und der filmeigenen Realität unter Berücksichtigung seiner „mentalen Disposition“ statt (Hickethier 2012: 19). Mit dem Begriff „mentale Disposition“ meint Hickethier die kulturellen und psychischen Aspekte des Rezipienten und dessen Verarbeitungsprozesse, was Helmut Korte als „Konstruktion des Zuschauers“ bezeichnet (2010: 16). Auch Korte sieht darin eine aktive Zusammenarbeit zwischen Film und Zuschauern, wobei er die Individualität des Vorgangs betont, da jeder Zuschauer demnach seinen eigenen Film sieht (ebd.).

Diese Annahme wird durch Christian Doelker mit seiner Ausdifferenzierung in drei Wirklichkeitsebenen W1, W2 und W3 konzeptionell untermauert. Nach Doelker existieren drei Ebenen der Wirklichkeit: W1 ist „die“ Realität des Lebens, W2 die mediale Realität und W3 dann die Realität, die im Gehirn des Betrachters entsteht (Doelker 1989: 65-70). Dadurch bietet der Film seiner Zuschauerschaft nahezu unbegrenzte Möglichkeiten der Interpretation. Der Film stiftet durch seine Komposition Kohärenz, wodurch die Interpretationsmöglichkeiten intensiviert werden, weil die aktive Mitarbeit der Zuschauer im Film eingefordert wird. Die Realität der kinematografischen Erzählung sowie die Authentizität eröffnen dem Zuschauer vielfältige Dimensionen und Konstellationen zur Interpretation, wodurch widersprüchliche und dennoch zusammenhängende Anknüpfungen entstehen. In diesem Zusammenhang fordert der deutsche Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser auch, dass wir uns letztendlich von den Debatten „Realismus vs. Illusionismus“ verabschieden und „zu einem anderen Begriffspaar kommen: *vom Anspruch auf Authentizität zur Performanz von Präsenz*“ (Elsaesser 2009: 37). Die filmische Art der Fiktion entsteht in der Wiedergabe von Welt, indem diese jedoch Interpretationsspielraum und Performativität zulässt. Medien konstruieren Realität mit ihren eigenen technischen-sozialen Logiken.

Für das Verständnis der filmischen Darstellung von Gender und Sexualität ist essenziell, dass auch diese in den Medien „performiert“ werden. Zu den wichtigsten Elementen einer filmischen Repräsentation gehören die im Film „performierten“ Geschlechter, ihre Charaktere, Einstellungen und Vorlieben. Sie geben Aufschluss über die geschlechtsspezifischen Variationen und *Performationen* im Film. Innerhalb der gegenwärtigen *Culture Studies* beeinflussen sich die vielfältigen Kontexte und Grenzziehungen von Geschlecht und Sexualität, sodass neue Grenzen entstehen und neues Wissen reproduziert wird. Im Filmmedium haben sich

auch einige Genres entwickelt, die mehrere Bezugskontexte zu anderen Disziplinen hergestellt haben und dadurch als Schnittmenge der filmischen Diskursereignisse zu verstehen sind. In einer genderorientierten Filmanalyse gilt es nun zu verstehen, welches Wissen die medialen Texte hinsichtlich der neu performierten Geschlechter erzeugen. Aber gleichzeitig setzen die gesellschaftlichen und politischen Prozesse und Diskurse in den filmischen Beiträgen die dort performierten neuen Rollen der Geschlechter und ihre Zugehörigkeit voraus. Somit ist der Film ein Diskursereignis, das nicht nur das neue Geschlecht und Sexualität performiert, sondern die Diskurse diesbezüglich vermittelt. Der filmische Text basiert nicht nur auf Intertextualität zwischen medialen Texten, sondern auf der Interaktion und dem diskursiven Agieren zwischen dem Filmmedium, dem Filmemacher, den Zuschauern und den geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten. Während der Filmrezeption kommt beim Zuschauer neues Wissen zustande, das dieser sich aktiv mit dem filmischen Diskursereignis auseinandersetzt.

3.2.2 Intentionalität und Mediatisierung

Um die aktive Beteiligung des Zuschauers im Rezeptionsprozess und die soziale Bedeutung des Films aufzuzeigen, werden nun die theoretischen Ansätze der *Intentionalität* und *Mediatisierung* vorgestellt. Daraufhin wird der Film als Ort der *diskursiven Ereignisse* begründet, der sich in der Interaktion zwischen Filmtext und Zuschauer bildet.

In beiden Konzepten (*Intentionalität* und *Mediatisierung*) sind Rezipienten aktive Subjekte, die an der Handlung mitwirken und kommunizieren. So sind Rezipienten keine reinen Empfänger von medialen Botschaften, sondern diejenigen, die das Geschehen auf der Leinwand durch ihre aktive Mitarbeit entschlüsseln, indem sie das Medium immer wieder neu herstellen. Dadurch geben sie dem Film jedes Mal eine neue Bedeutung, indem sie den Film nicht nur interpretieren oder rekonstruieren, sondern indem sie auch die „soziale Bedeutung der Handlung“ (Reichert/Englert 2011: 29) und des medialen Bildes wiedergeben. Der Zuschauer ist der „korporierte Akteur“ (ebd.), der sich im medialen Bild beteiligt. Dieser „schiebt sich zwischen Abgebildetes und Betrachter und bringt sich damit selbst ins Gespräch“ (ebd.). Deswegen werden die Handlungen im medialen Text von Betrachtenden nicht nur rekonstruiert und interpretiert, sondern auch deren (sozialen) Bedeutungen diskutiert und analysiert. Infolgedessen werden die von den Filmen performierten Geschlechter und ihre Zugehörigkeit durch die Zuschauerrezeption erst aktiv belebt und fließen dann in die Konstruktion der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten der Zuschauer.

Diese Filmtheorien gehen grundsätzlich von der vielfältigen Interpretations- und Interaktionsmöglichkeit während des Rezeptionsprozesses aus und diskutieren dennoch die Wirkung von medialen Texten auf wissenssoziologischer und filmtechnischer Ebene (Hicketier 2012; Korte 2010; Faulstich 2013; Reichertz/Englert 2011; Hepp/Winter 2006). Dennoch schließen diese Annahmen die anfänglichen Diskussionen über die Macht und Wirkung des kinematografischen Bildes und der Kamera auf die Zuschauer nicht kategorisch aus. Rezipienten sind auf das Kamerabild angewiesen, denn sie sehen grundsätzlich nur das, was die Kameralinse ihnen anbietet. Dadurch vermittelt die Kamera Inhalte und kommuniziert dahingehend mit dem Zuschauer. Auch bei Stummfilmen „will [die Kamera] etwas vom Zuschauer und sie setzt sich immer in Relation zum Zuschauer und sie spricht zum Zuschauer - selbst dann, wenn sie keine Worte benutzt.“ (Reichertz/Englert 2011: 26). In den Eigenschaften der Kamera und des medialen Bildes, mit dem Zuschauer über die Inhalte kommunizieren, entfalten sich die Wirkungsmöglichkeiten des Kamerabildes auf die Zuschauer. Außerdem liefert das Kamerabild mit seinen Inhalten und Deutungen auch gleich die interdisziplinären Kontexte und Interpretationsrahmen mit, was eine aktive Rolle der Zuschauer voraussetzt: „Kameras zeigen nicht nur Handlungen, sondern durch ihr Zeigen vollziehen sie selbst Handlungen, sie leisten Welt-Deutungen und bieten diese auf einem Markt an, sie bauen Beziehung zum Zuschauer auf und nutzen sie, sie haben Interessen und verfolgen sie. Es gibt kein unschuldiges (Kamera-)Bild und es gibt auch kein unschuldiges Video“ (ebd.: 11).

Deshalb ist die Rezeption von medialen Texten eher als „Aneignung“ zu verstehen (Reichertz/Meitzler/Plewnia 2017: 21), weil es „der *situativen Selbstverortung*, dem *situativen Gefühls- und Stimmungsmanagement*, aber auch der *reflexiven Selbstvergewisserung* und der *reflexiven Vergewisserung über bestehende und zirkulierende Wissensordnungen* [dient].“ (ebd.).

Der Film wird zum Ort diskursiver Erfahrungen und Ereignisse, der Wissen vermittelt, aber gleichzeitig vom Zuschauer eine aktive Rezeptionshaltung einfordert, weil dieser auch dessen Gefühle, sein bestehendes Wissen und seine „Selbstverortung“ durch die Konfrontation mit dem Filmtext herausfordert (ebd.: 20). Die unverzichtbare Kommunikation zwischen Zuschauer und medialem Text hat somit eine soziale Funktion, weil sie auf die Wissenshintergründe der unterschiedlichen sozialen Institutionen Bezug nimmt und damit sich selbst zwischen den zahlreichen sozialen Institutionen und innerhalb der gegenwärtigen *Culture Studies* verortet. Mit dem Begriff der „Mediatisierung“ (Reichertz/Meitzler/Plewnia 2017: 54) kommt einerseits die Wissensvermittlung in einem wissenssoziologischen Deutungsmuster zum Ausdruck, die durch die Medienmacher und die beteiligten Institutionen produziert wird, anderer-

seits beinhaltet dies auch die Zuschauerbeteiligung, durch die die Inhalte verbreitet werden. Die Bedeutung von medialen Texten erschließt sich dem Zuschauer erst interaktiv über den intensiven intellektuellen Austausch der Diskurse und des Wissens.

Im medialen Text werden die gesellschaftlichen und kulturellen Institutionen, ihre Erfahrungen und ihr Wissen sichtbar. „Mediatisierung“ erweitert den Prozess im transnationalen Sinn der Globalisierungsprozesse und beschreibt den Kulturwandel als mediales Ereignis, das zu den Prägungen des Individuums und zum Wandel der Zugehörigkeiten beiträgt (Hepp/Lehmann-Wermser 2013: 184). Der Prozess der Mediatisierung und die Vermittlung von diskursivem Wissen über die medialen Texte erklärt nicht nur die Mechanismen in Zeiten der Globalisierung, sondern ist eine Praxis, die in unterschiedlichen sozialpolitischen Kontexten diskursive Grenzen ausgebildet hat. Deshalb wird die Interaktion zwischen Zuschauer und dem Medium Film als Diskursereignis verstanden.

3.3 Film und Gender – Diskurse und Parallel- und Querstudien

Zur Analyse der Geschlechterdarstellung und Sexualität wurden bereits einige medien- und filmwissenschaftliche Theorien (Mulvey 2001 [1975]; Hall 2004 [1985]; Seier 2007; De Lauretis 1996 [1987]) entwickelt. Um die Frage nach der Rolle von Filmen in der Bildung von geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten zu beantworten, die sich aber generell für alle visuellen Medien stellt, werden in diesem Kapitel die Diskurse und Parallel- und Querstudien zwischen den Forschungsgebieten von Film und Gender diskutiert. Neben einer historisch übergreifenden medialen Praxis der Geschlechterdarstellung gehe ich hier auch auf die historisch bedingten Veränderungen ein.

Das Spannungsfeld zwischen Geschlecht, Sexualität und Medien hinsichtlich der Zuschauer und ihrer Genderzugehörigkeit wurde in den 70er-Jahren vor allem aus *feministischer Perspektive* diskutiert (*Feministische Filmforschung*; Mulvey 2001 [1975]). Etwas später wechselte die Debatte zu Fragen der *Repräsentationsregime* (Hall 2004 [1985]) oder *Repräsentations- und Visualisierungsverfahren* (Seier 2007), sodass das Filmmedium als eine *soziale Technologie* und *Kulturtechnik* analysiert wurde (De Lauretis, 1996 [1987]). In diesen Theorien wurden die Zuschauer und ihre Geschlechterzugehörigkeiten durch die aktive Rolle im medialen Bild bereits mit einbezogen.

Anhand von diesen frühen Studien rückten auf den ersten Blick voneinander getrennte Gebiete zu zusammengehörenden Bereichen zusammen, wodurch der Film als ein geschlechtlich

kodierter, *institutionalisierter Diskurs* begründet wurde (De Lauretis 1996 [1987]: 59), der das neue Wissen über die Geschlechterzugehörigkeit vermittelt, prägt oder dieses sogar verändert:

„Ein Ausgangspunkt könnte sein, *gender* im Sinne von Michel Foucaults Sexualitätstheorie als ‚Technologie des Sexes‘ zu verstehen und damit nahezu legen, dass das Geschlecht, sowohl als Repräsentation wie als Selbstrepräsentation, ebenfalls ein Produkt verschiedener sozialer Technologien wie Kino und institutionalisierter Diskurse, Erkenntnistheorien, kritischer Praxisformen und auch von Alltagspraxis ist.“ (ebd.)

Mit dieser Aussage integriert De Lauretis den filmischen Diskurs in Foucaults Sexualitätsforschung als einen Bestandteil innerhalb des Institutionalierungsprozesses von Sexualität. Das mediale Bild und Kino als Institution wird als ein Diskurs mehrerer Diskurse und Institutionen betrachtet, welche die Geschlechterzugehörigkeit durch ihre mediale Repräsentationsmacht diskursiv bilden, d.h. Zuschauer konstruieren ihre eigenen Vorstellungen nicht losgelöst von medial angebotenen Bildern und Repräsentationen. Zusätzlich sind die medial repräsentierten Geschlechter-Bilder mit der gesellschaftlichen Bildung von Geschlechtermodellen verflochten. Folgt man dem Konzept der *Mediatisierung* (Reichert/Meitzler/Plewnia 2017), dann konfigurieren die medial angebotenen Bilder gleichzeitig die Bildung der (geschlechtlich-sexuellen) Zugehörigkeiten der Zuschauer und deren Positionierungen in der Gesellschaft, weil sie Bezugsfolien schaffen. Das Geschlecht sieht Seier sogar „als produktive[n] Effekt von Medien“, denn Medien fördern eine „prozesshafte, heterogene und diskontinuierliche Herstellung sämtlicher Geschlechtsidentitäten“ (Seier 2007: 21, 24). Demnach existierten im Anschluss an Butlers Performativitätskonzept keine Geschlechter jenseits der Medien (Seier 2007: 21, 24), weil alle Gender- und Sexualitätstheorien dem gesamten *Repräsentations- und Visualisierungsverfahren* (ebd.: 28) untergeordnet sind, die an der Bildung von Geschlechterzugehörigkeiten diskursiv beteiligt sind.

Die Erforschung der medialen Darstellung von Geschlecht und Sexualität wird außerdem hinsichtlich der technischen Realisierbarkeit von Geschlechterdarstellung diskutiert. Gleichzeitig ist die „Leinwand [...] Projektionsfläche für unbewusste Wünsche, die über Rollenwechsel befriedigt werden können“ (Schlösser 2008: 146), sodass der Film keinen Freiraum bei der Erfindung oder Bildung von Geschlechtern lässt („Wie frei sind wir bei der Erfindung unserer Geschlechter eigentlich?“; Geiger/Rinke/Schmiedel/Wagner 2006: 18). Das auf der Leinwand inszeniert Unbewusste der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten befriedigt dabei die eigenen Bedürfnisse und konfrontiert die Zuschauer mit neuen Rollen und Zugehörigkeiten. Der besondere Raum des Kinosaals und die Möglichkeiten der Kinematografie, eine Ge-

schichte mit authentischen Bildern zu erzählen, die viel (Spiel-)Raum für die Performativität von Geschlecht und Sexualität zulassen, gibt den im Film repräsentierten Geschlechterrollen eine wichtige Funktion bei der Aneignung des diskursiven Erlebnisses.

Auch im Buch „Wie der Film den Körper schuf“ wird die Antwort auf die Frage nach der Darstellungspraxis der Geschlechter und der Sexualität in der Darstellungstechnik der Kinematografie gesucht (Geiger/Rinke/Schmiedel/Wagner 2006). Gleichzeitig wird dies mit dem philosophischen Begriff *Voyeurismus* verknüpft, denn „das Sehen und Gesehen-Werden“ (Von Braun/Stephan 2000: 47) ist eine Eigenschaft des Kinos, die ebenso zur Erfindung der normativen, heterogenen Geschlechterrollen gehört. Die Grundlagen dieses kinematografischen Phänomens liegen im *Voyeurismus*, das mit dem im 19. Jahrhundert in Paris entstandenen Phänomen des *Flaneurs* verbunden ist. Der Flaneur war ein Beobachter, der auf der Straße langsam entlangschlenderte und dadurch die Bewegung der Bilder vor seinem inneren Auge imaginierte. Diese Form der Kontemplation wird als Vorstufe zur Entwicklung der Videokamera verstanden (Geiger/Rinke/Schmiedel/Wagner 2006: 24). Durch die Kinematografie wird der voyeuristische Moment erotisiert, wodurch der männliche Blick auf die Frau zum Machtinstrument wird. Die Frau wird zum sexualisierten Objekt, die dem Voyeurismus und dem männlichen Blick ausgesetzt ist.

Zur Rolle des männlichen Blicks und filmischen Darstellungspraxis der Geschlechter publizierte die britische feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey den Beitrag „Visuelle Lust und narratives Kino“, in dem sie den Begriff *Feministische Filmforschung* einführte. Nach Mulvey betont das narrative Kino (und allgemein die gegenwärtige Darstellungskunst) die Sexualität der weiblichen Körper. Filme kommunizieren den Körper als sexuell kodiertes Symbol, das wiederum mit dem weiblichen Geschlecht korrespondiert. Die Frau wird dadurch zum Sexualobjekt der männlichen Begierde. Wenn die Frau im narrativen Kino repräsentiert wird, ist sie lediglich als der Part „konnotiert“, der nur von einem Mann angesehen werden will (Mulvey 2001 [1975]: 397). Der Mann übt mit seinem erotischen Blick Macht auf die Frau aus, weil durch sein sexuelles Verlangen die Frau in ihrem Geschlecht ihre Bestimmung erfährt und nicht umgekehrt: „Entsprechend den Prinzipien der herrschenden Ideologie und den sie fundierenden psychischen Strukturen kann der Mann nicht zum Sexualobjekt gemacht werden“ (ebd.: 398).

Die Vorstellung, dass der weibliche Körper für Sexualität steht, aber der Mann den Geist repräsentiert, ist sehr alt, denn sie ist sowohl in vielen Kulturen verankert als auch in den ersten

medialen Darstellungen kodiert.⁶¹ Frühe Narrationen von der Passivität der Frau und ihrer Rolle als Empfangende finden sich in den Religionen und der Mythologie über die Entwicklung der Schrift- und Bildkultur (Von Braun/Stephan 2000: 18-21; Geiger/Rinke/Schmiedel/Wagner 2006: 45-50; Anm. S. 18-19). Die Entwicklung der Schrift und des Bildes sind nach Annette Geiger ebenfalls mit geschlechtlichen Metaphern kodiert. In der christlichen Religionslehre wird beispielsweise Maria als passiver, aber zeugungsfähiger Körper der Frau durch *vera icon*⁶² stilisiert, der die Gottesbotschaften empfängt. Somit sind bereits die ersten Medien in der Menschheitsgeschichte mit der Passivität des weiblichen Körpers kodiert. Ebenso in dem Gesetz über das Erlernen der Schriftsprache wurde der Mann als der Träger des Wissens und die Frau als der passive Empfänger symptomatisiert. Die Schriftsprache hieß bei den Gelehrten im Mittelalter „Vatersprache.“ Demzufolge behauptet Christina Von Braun, dass das Geschlecht schon lange nicht nur eine biologische Rolle spielt, sondern eher eine Fähigkeit darstellt, „bestimmte kollektive oder kulturelle Aussagen zu symbolisieren“ (Von Braun/Stephan 2000: 16-21).

Auch der Blick in die historischen Diskurse mit der Frage der symbolischen Geschlechterdarstellung bestätigt die Überzeugung, dass jede Epoche den Körper in eigenen Mythen und Künsten passend zur jeweiligen soziokulturellen Moral(vorstellung) der Zeit darstellte. Die Kodierung der medialen Texte durch geschlechtlich-sexuelle Symbole ist eine historisch übergreifende Realität, weshalb Flussers Aussage nur zuzustimmen ist: „Nicht der Körper ist das Wesentliche, sondern das Entwerfen“ (zit. nach: Von Braun / Stephan 2000: 73).

Körper- und Geschlechterdarstellungen in der Antike, Gotik oder Renaissance hatten immer eine symbolische Funktion, die sich an den gesellschaftlichen diskursiven Zielen des Landes ausrichtete. Die antike Welt der Römer und Griechen, die großen Imperien mit Kämpfen, Gewalt und Brutalität aufbauten, stellten diesen gesellschaftlichen Zustand auch in der Malerei durch die Geschlechterrepräsentation dar. Von dieser Ästhetik waren auch die Bildhauerei und das Theater geprägt. In der Gotik, einer Epoche der Religiosität, etablierte sich eine geschlechtslose Kunst, in der sich Frauen und Männer in der Darstellung kaum unterschieden.

An diesen Beispielen zeigt sich, wie eng verknüpft die politischen und religiösen Kontexte mit den medialen Sexual- und Geschlechtersymbolen sind, wobei die Symbolik dynamisch ist. Sobald die Gesellschaft sich verändert, modifizieren sich auch die Darstellungsmuster der

⁶¹ Die Kulturwissenschaftlerin Christina Von Braun analysiert in ihrem Buch „Gender Studies“, wie die Ungleichheit der Geschlechter mit dem Gesetz über das Erlernen der Schriftsprache festgelegt wurde, wie z.B. keine Zulassung zur akademischen Bildung, Gebundenheit von Körper und Geschlechtlichkeit (2000: 18-21).

⁶² Dies steht für das wahre Abbild von Jesus Christus auf einem Tuch, das Veronika Jesus reichte. Damit wurde auch Veronika zur passiven Empfängerin des Abbildes von Jesus Christus.

Geschlechter: Beispielsweise verteidigt Thomas Laqueur in seinem Buch „Auf den Leib geschrieben“ (1992) die Entwicklung der anatomischen Vorstellungen und die Sexualität im Zusammenhang mit der Evolution (siehe dazu Anm. Kapitel 1.2).

Sowohl Epochen als auch Geistesströmungen haben die Darstellung und die Wahrnehmung der Körper maßgeblich verändert: Antike, Gotik, Renaissance, Surrealismus, Psychoanalyse und selbstverständlich die gegenwärtige Kunst und die Cyberwelt zählen zu den bedeutsamsten Ausdrucksformen der Visualisierung. In diesem Zusammenhang ist „Geschlechterrepräsentation“ (De Lauretis 1996 [1987]) ein wichtiger Begriff, der zwar von einer Vermittlung der Geschlechterrollen durch Film (und visuelle Medien generell) ausgeht, daneben aber auch den real existierenden Akteur im realen Leben mit einbezieht. Auch die Frage nach der Beschaffenheit des Mediums spielt dabei eine Rolle: „Ist ein Medium in seiner Medialität [...] bereits geschlechtlich codiert?“ (Geiger/Rinke/Schmiedel/Wagner 2006: 9).

Stuart Halls Theorieentwurf zur Repräsentation, Identität und Ideologie zeigt ebenso, wie eine bildliche/mediale Darstellung der Akteure die Ideologien über ihre Identität, Geschlechtlichkeit und Sexualität festschreiben. Nach seinen Überlegungen bilden sich Ebenen von rassifizierten und stereotypisierten Identitäten der Geschlechter und Ethnien aus. Nach Hall ist jedoch die Bedeutung und Intertextualität dieser Bilder für die Geschlechterkonstruktion bedeutsam, die in den Differenzen innerhalb des Bildes und in Relation zu den historischen, sozialen und kulturalisierten Konstellationen zu lesen sind (Hall 2004 [1985]: 115). Stuart Hall nennt diesen Prozess *Repräsentationsregime*, in dem durch die Medien die Repräsentation des Körpers zu einem historisch und ideologisch übergreifenden Phänomen wird.

Die Weiblichkeits- und Männlichkeitsdarstellung durch Kinematografie und die Bildung von neuen kinematografischen Rollen oder sogar von Filmgenres⁶³ zieht sich als Topos durch die ganze Filmgeschichte und verläuft parallel zu den politisch-kulturellen Entwicklungen des jeweiligen Landes. In Mainstream-Formaten und im Avantgarde-Kino werden sowohl Stereotype als auch die neuen *role models* zur Identifikation der neuen geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten angeboten (Geiger/Rinke/Schmiedel/Wagner 2006: 18). Aber auch die Darstellungsbilder und Ästhetik der Sexualität hat sich im Laufe der Zeit transformiert. Die Bedeutung der Sexualität und ihre Natur wurden durch die gegenwärtigen filmischen Bilder auf eine neue Ebene der gesellschaftlichen und institutionellen Geschlechterzugehörigkeiten oder des „Feminismus“ (Petersen 2018) entwickelt. Die Ästhetik dieser Bilder mag manchmal eine

⁶³ Im Laufe der Filmgeschichte haben sich in Bezug auf die Geschlechterrepräsentationen einige Filmgenre wie Melodrama, Film Noir oder Western entwickelt, in denen sich durch die Darstellung der Geschlechter bestimmte Geschlechterrollen und -zugehörigkeiten ausgebildet haben.

verstörende Auswirkung haben, doch wiedergibt sie die kulturalisierten, psychoanalytischen oder individualisierten Rahmen (Petersen 2018: 26-27). Die filmischen Eigenschaften, nämlich seine Authentizität und Performativität, lassen die mediale/kinematografische Darstellung dieser Prozesse expressiv und gleichzeitig realistisch erscheinen.

Die in den Filmen dargestellten authentischen *role models*, die gleichzeitig performiert werden und viele Interpretationsspielräume zulassen, eignen sich der Erforschung von Frauen- und Männerbildern und auch der Sex-Gender-Ordnungen in jener Epoche. Einerseits übt die „[kulturwissenschaftlichen] Kategorie Gender“ (Blaseio 2004: 30-31), aber auch die in den Filmen *performierten* Rollen eine gewisse Macht auf die kulturwissenschaftlichen Debatten aus. Andererseits führten die diskursiven transnationalen, politischen und geschlechterspezifischen Modifizierungen zur Bildung der neuen kinematografischen Rollen.⁶⁴ Deshalb ist der politische und transnationale Kontext stets in die Analyse der Geschlechterdarstellung miteinzubeziehen. Auf diese Weise entsteht in den Filmen ein Raum der diskursiven Ereignisse, in dem sich neue Geschlechter/Akteure und ihre neuen geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten in den diskursiven politisch-ideologischen und transnationalen Räumen herausbilden und in dem sich durch den diskursiven Raum der filmischen Erzählungen auch Übergangsphasen realisieren.

Als eine solche Umbruchphase ist auch die in den 60er-Jahren sogenannte *Neue Welle* zu bezeichnen, die in der französischen und deutschen Kinematografie entstanden ist und einen Vorläufer im italienischen *Neorealismus* hatte. Die Filmemacher hatten das Ziel, politische Filme zu drehen, in denen die politischen und sexuellen Umbrüche des Landes sowie der Generationskonflikt wiedergegeben wurde.⁶⁵ Auch die unter dem Eindruck der *Perestrojka* entstandenen Filme zeichneten sich durch ihre Kritik an den damaligen politischen Institutionen, an der Elterngeneration und der Darstellung der offenen, fast pornografischen Szenen aus, die in der sowjetischen Kinematografie bis zu diesem Zeitpunkt tabuisiert waren. Auch in der Filmwissenschaft wurden zwischen dem wichtigsten filmischen Beitrag der Generation

⁶⁴ Nach Andrea Seier schließen sich jedoch die Perspektiven des kulturwissenschaftlichen und des kinematografischen Gender-Begriffs in vielerlei Hinsicht gegenseitig aus, weil das narrative Kino von Laura Mulvey nicht das feministische, sondern eher das antifeministische Kino ist. In der kinematografischen Darstellung sind die Zäsuren des kulturwissenschaftlichen Begriffs, die mit Freuds und Lacans Psychoanalyse erreicht wurden, kaum zu sehen und als „blinde Flecken“ zu bezeichnen (vgl. Seier 2007: 33-36).

⁶⁵ Zum gleichen Zeitpunkt verstärkten die Filmemacher in Italien die kinematografischen Traditionen des Neorealismus, die sich auch in Ablehnung der faschistischen Ideologie herauskristallisiert haben (vgl. Gregor/Patalas 1962: 234-240; S. 458).

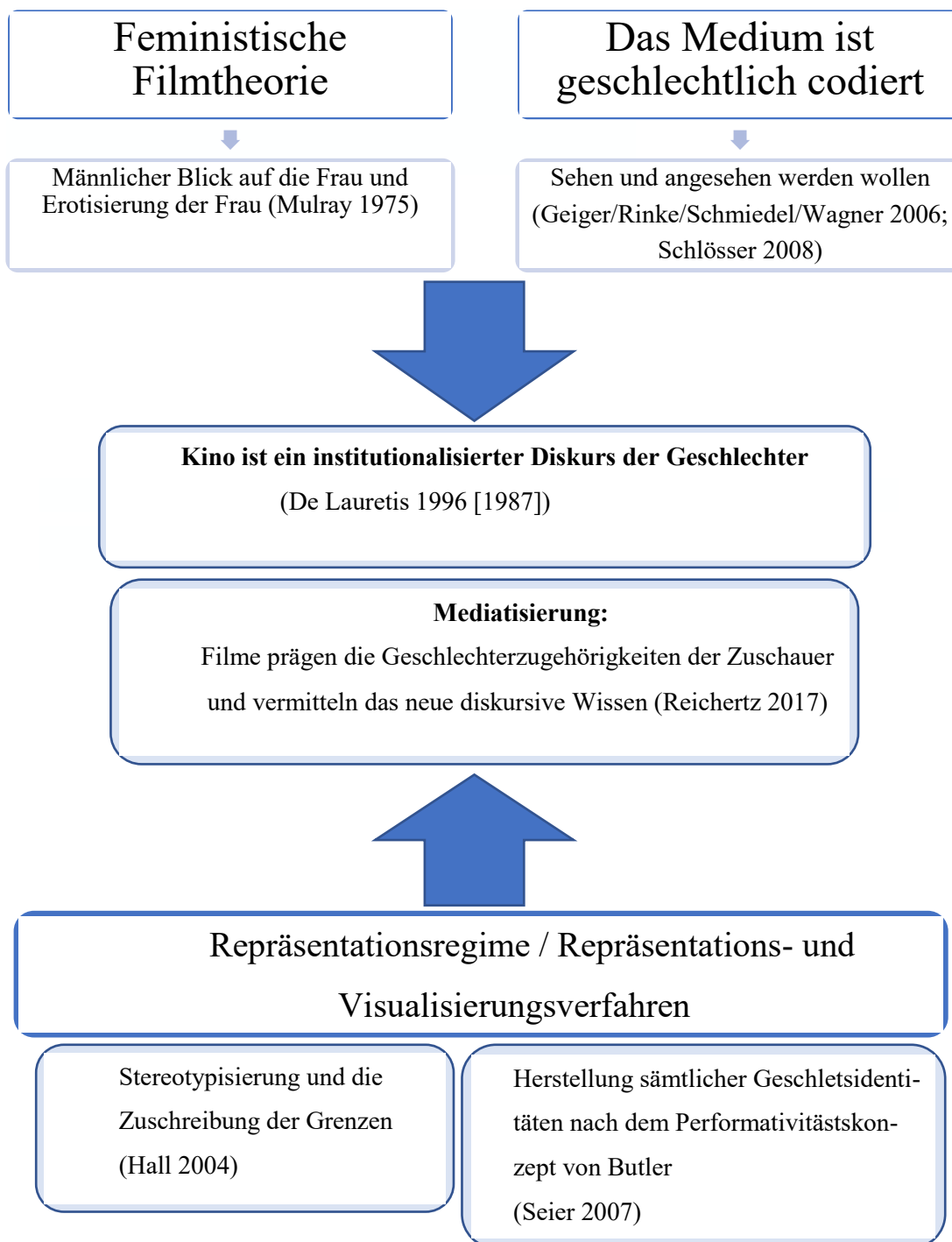
Perestroika, dem Film „Kleine Vera“ (1989), und dem ersten neorealistischen Film von Luciano Visconti „Ossessione“ Parallelen gezogen (siehe dazu: Kilb 1990).⁶⁶

Für die Analyse des diskursiven Raums zwischen Gender und Film habe ich vier Filme ausgewählt: *Unter dem Pflaster ist der Strand* (Helma Sanders-Brahms 1974/75), *Kleine Vera* (Vasilij Pitchul 1989), *Das fünfte Pfund* (Ahmed Khaled 2005) und *Weißer Zucker* (Ahmed Khaled 2015). In allen Filmen werden durch die Hauptprotagonisten und deren neue geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit der gesamte politisch-ideologische Raum, die kulturalisierten Umbrüche und Hintergründe mit filmischen Mitteln diskursiv vermittelt. Dabei konfrontieren die Filme die Zuschauer mit den neuen (geschlechtlich-sexuellen) Zugehörigkeiten, indem sie mit der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeit der Zuschauer kommunizieren und dadurch einen diskursiven Raum mit den komplexen institutionellen und transnationalen Räumen entstehen lassen.

Welche Diskurse hier auf das Medium Film einwirken, wie diese zusammenhängen und welche Theorien hier der Analyse der Diskurse zugrunde liegen, wird im nachfolgenden Schaubild zusammengefasst.

⁶⁶ Mit „Kleine Vera“ wird der Anfang einer neuen Ära eingeläutet, wie dies Luchino Viscontis „Ossessione“ vor vierzig Jahren getan hat: „Heute wie damals antwortet der Neorealismus auf den Zusammenbruch einer Welt. Die kleine Vera ist das Leitbild einer Generation, die sich ihre Wahrheiten aus einem Scherbenhaufen zusammensuchen muss“ (Kilb 1990).

Abb. II Diskurse zwischen Film/Medien, Geschlecht und Sexualität



(Quelle: Eig. Darstellung)

3.3.1. Analyse der Diskursereignisse zwischen Film, Gender und Sexualität

Um die theoretischen Grundlagen zu den diskursiven Räumen zwischen Film, Geschlecht und Sexualität exemplarisch zu beleuchten, analysiere ich in diesem Kapitel die folgenden vier Filme aus unterschiedlichen historischen und kulturellen Räumen diskursiv, um die Diskursereignisse empirisch zu präzisieren, die zwischen der Genderforschung und der Kinematografie existieren:

- *Unter dem Pflaster ist der Strand* (Helma Sander-Brahms) 1974/75
- *Kleine Vera* (Vasilij Pitchul) 1988
- *Das fünfte Pfund* (Ahmed Khaled) 2005
- *Weißer Zucker* (Ahmed Khaled) 2015

Die bisherigen Ausführungen zur Genese von Geschlechterordnungen und Sexualitätsvorstellungen im ersten und zweiten Kapitel belegten, dass Geschlecht und Sexualität sich in ideologischen und historischen Diskursen institutionalisieren, die jeweils Transformationen unterliegen. In jeder Epoche und in jedem Machtregime erhalten diese eine neue Dimension und Bedeutung. Dementsprechend verändert sich die Darstellung von Sexualität und der Geschlechter auch in visuellen Medien im Allgemeinen und in Filmen im Speziellen. Dass sich der politische und gesellschaftliche Kontext, Machtregimes bzw. die politische Entschlossenheit an dem Genderdiskurs und der Regulierung von Sexualität innerhalb der Gesellschaft identifizieren lässt, diskutierten auch die Poststrukturalisten. Die Beziehung zwischen Geschlecht, kulturalisierten und politischen Ordnungen, der Einfluss von gesellschaftlichen Normen auf das Sexualverhalten, die Sexualität einzuschränken und zu unterdrücken, zeigt sich in allen diskursiven Räumen, Geschlechtern, Religionen und Ideologien, denn:

„Sexualität und Ideologie stellen symbolisch generalisierte Medien der Kommunikation und Interaktion dar, die einerseits primär zwischen Organismus- und Persönlichkeitssystemen und andererseits primär zwischen Sozial- und Kultursystem angesiedelt sind.“
(Runkel 1979: 12)

An diese Allgegenwärtigkeit lässt sich Judith Butlers Einwand anschließen, die die Meinung kritisiert, dass die patriarchale Gesellschaft und „die Geschlechter-Unterdrückung“ nur eine Barbarei der „dritten [nicht-westlichen] Welt“ sei (Butler 1991: 19). Die „Vorstellung von einem Patriarchat [ist nach Butler] unfähig, den spezifischen Vorgehensweisen der Geschlechter-Unterdrückung (gender oppression) in den konkreten kulturellen Zusammenhängen Rechnung zu tragen“ (Butler 1991: 18-19). Damit ist die männliche *Hegemonie* bzw.

männliche Herrschaft in jeglichen sozialen und kulturellen Systemen und Institutionen vorzufinden und kein Spezifikum von Schwellen- und Entwicklungsländern.

Wenn diese Aussage für alle Machtsysteme charakteristisch ist, dann sind die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche ebenso mit den diskursiven und geschlechtlichen Transformationen gleichzusetzen. Als Beginn der feministischen Bewegungen werden deshalb auch die Aufklärung und die Französische Revolution im 18. Jahrhundert als gesamtgesellschaftliche Ereignisse angesehen, weil sie eine Revolution für die Menschenrechte bedeuteten. Dabei wurden auch Fragen nach der Gleichheit der Geschlechter aufgeworfen sowie Diskussionen über die Ungewissheit des Wahl- und Eigentumsrechts geführt (Schlößer 2008: 23-24; Millett 1971: 75-107). Europa griff die gleichen Fragestellungen in der 68er-Bewegung auf. In den postsozialistischen Ländern stellte man sich solche Fragen nach Gleichheit und sexueller Freiheit in den 90er-Jahren im Rahmen der politisch-kulturellen Perestroika. Die muslimische Gesellschaft diskutiert die Prozesse gegenwärtig heftig (Arabische Frühling). Seit den 90er-Jahren schließen sich die einzelnen Studien im Bezug auf Geschlecht und Sexualität der Migranten diesen Debatten an (Butler 1991; Lutz 1991; Crenshaw 2010 [1989]).⁶⁷ Nach Judith Schlehe müssten deshalb frühe feministische Anstrengungen, die durch die unterschiedlichen sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskurse untersucht wurden, heute auf „die Dimension des Globalen erweitert“ (Schlehe 2001b: 80) und dabei alle Geschlechtermodelle mit einbezogen werden.

Wie könnten und warum sollten diese historisch auseinanderliegenden Ereignisse als eine Gemeinsamkeit von gleichen Diskursen diskutiert werden? Weil sich in den politischen Prozessen wiederkehrende Muster wiederfinden lassen, in denen rebellierende Frauen und der Kampf um sexuelle Freiheit eine zentrale Rolle spielen und die mit Generationskonflikten einhergehen. Die 68er-Bewegung in Europa hatte politische Gründe und wurde dennoch als sexuelle Revolution bezeichnet, an den Frauen und feministische Bewegungen einen großen Anteil hatten. Auch die politischen Ereignisse in den 90er-Jahren haben im sowjetischen Raum nicht nur politische, sondern auch kulturelle und gesellschaftliche Veränderungen bewirkt, sodass auch sexuelle Umwälzungen in Gang gesetzt wurden. Die Komplexität der gegenwärtigen Lebenswirklichkeiten in den muslimischen Ländern beeinflusst die Sex-Gender-Ordnungen und lässt auch die politische Ebene nicht unerheblich. Die muslimischen Länder haben die großen gesellschaftlichen Umbrüche noch vor sich, was sich auch an den spektaku-

⁶⁷ Die Studien untersuchen gegenwärtig die geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit der transnationalen Akteure aus den unterschiedlichen Perspektiven, die im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit vorgestellt und diskutiert wurden.

lären Auseinandersetzungen, bei Demonstrationen und in Straßenkämpfen zeigt (wie z.B. der Arabische Frühling), bei denen sich Menschen für eine neue Politik, für Menschenrechte und für die Verbesserung der Frauenrechte (Zugang zur Arbeit, Wahlrecht, mehr Rechte in den familiären Strukturen) engagieren. Die muslimische Gesellschaft befindet sich noch in einer Phase der Transition, was die gesellschaftlichen Strukturen beeinflusst. So sieht Sonja Zekri die Straßenkämpfe geradezu symptomatisch für die Ereignisse in Ägypten, einem Land, das sich in einer Perestroika und damit mitten im Umbruch befindet:

„Natürlich gehören Aufstände gegen gewählte Präsidenten nicht zu den Empfehlungen für die parlamentarische Demokratie. Aber für postrevolutionäre, postautoritäre Übergangssysteme sind sie ein Klassiker: Die Erwartungen sind riesig, die Wirtschaft angeschlagen, die Institutionen schwach, das alte Regime destruktiv, das politische Personal ungeübt. Bleibt die Straße.“ (Zekri 2013)

Straßendemonstrationen zählten auch in der 68er-Bewegung zum wichtigsten performativen Schauplatz des demokratischen Europas. In den 90er-Jahren waren auch die Straßen der postsozialistischen Länder mit Demonstranten gefüllt, die für die Unabhängigkeit und Demokratie rebellierten. Auch damals wurden die politischen und diskursiven "Institutionen [von der Bevölkerung noch als] schwach und das alte Regime [als] destruktiv“ (ebd.) wahrgenommen, wobei die neuen Regime durch ihre Unerfahrenheit die alten noch nicht ersetzen konnten. Dadurch waren die Generationen gespalten und die Gesellschaft bereit für eine Rebellion auf der Straße und im Privaten. Möglicherweise sind für die zweite und dritte Migrantengeneration die Institutionen und Erzählungen ihrer Väter schon zu schwach und destruktiv, sodass diese durch neue Narrative ersetzt werden müssen. Oder ist die religiöse und gesellschaftliche Moral für die junge Generation eine mit vielen Identitäten überkreuzte und fragmentierte Substanz, die zur Rebellion zwingt? Zwar spielt die Straße⁶⁸ ebenso hier eine zentrale Rolle, aber der Machtkampf verläuft auch innerhalb von und zwischen Familien.

In der Totalität der 68er-Bewegung ist das Politische und Private in Westeuropa zusammengefallen. Deshalb waren die Demonstrationen eine Wende im politischen und privaten Sinne zugleich. Es wurde als politische Korrektheit und soziale Gerechtigkeit gleichermaßen empfunden, dass die Gleichberechtigung der Geschlechter endlich gesellschaftlich vollzogen wurde. Die Revolution veränderte gleichzeitig das private, sexuelle und gesamte gesellschaftlich-institutionelle Leben. In der Kinematografie wurde die Revolution durch die unzähligen politi-

⁶⁸ Die Ausschreitungen in mehreren Städten des Europas sind ein Beleg hierfür (Paris 2017, Berlin 2018, Köln 2018, Chemnitz 2018). Aber auch die privaten und familiären Konflikte finden ihren Schauplatz auf der Strasse. Im Jahr 2005 und 2013 wurden wegen Verletzung der Familienehre mitten in der Stadt in Berlin die Frauen von den Mitgliedern der eigenen Familien ermordet.

schen Filme, aber auch durch Dokumentarfilme, Manifeste (Ciné-Tracts), Experimentalfilme und feministischen Werke, die in diesen Jahren in Frankreich, Italien und Deutschland entstanden sind⁶⁹, vorangetrieben sowie auch durch das persönliche politische Engagement der Regisseure. So demonstrierten beispielsweise die Regisseure der französischen *Neue Welle* während der Filmfestspiele in Cannes (1968). Die *Solidarität der Protestierenden und Streikenden* war nicht anders zu verstehen (Steinitz 2018). Das private und gesellschaftliche Leben war nicht mehr vom Politik zu trenen. Das eigentliche Ziel war die Filme politisch zu gestalten (ebd.).

Etwas später, in den 80er-Jahren haben sich die Ereignisse fast identisch im sowjetischen Raum vollzogen. Im September 1982 entstand in der Sowjetunion die erste öffentliche Telebrücke zwischen Russen und Amerikanern.⁷⁰ Im November 1983 entführten junge Menschen im Alter zwischen 17-25 Jahren aus Protest gegenüber der Sowjetunion ein sowjetisches Flugzeug mit 58 Passagieren, um über die Grenze der damaligen Sowjetunion in die USA zu fliegen.⁷¹

Im Jahr 1984 sah ein Großteil der sowjetischen Bürger den Film *Reue* im Kino (im Original *Monanieba*; Regisseur: Tengis Abuladze, 1984). Dort wurden der Stalinismus und seine Nachfolgesysteme zum ersten Mal öffentlich kritisiert und angeklagt. Damit wurde ein neues Kapitel in der sowjetischen Geschichte aufgeschlagen, das im Jahr 1987 in eine eindeutige politische, soziale, kulturelle und sexuelle Perestroika mündete, als in Ostdeutschland das ers-

⁶⁹ In Frankreich und Deutschland entstand eine neue politische Kinematografie, die sogenannte *Neue Welle*, die die dokumentarische Ästhetik der politischen Filme des italienischen Neorealismus weiterentwickelte.

⁷⁰ Am 4. Juni 1982 ist in einer Wohnung in Moskau eine Friedensgruppe entstanden, die sich „Gruppe für die Herstellung des Vertrauens zwischen der UdSSR und den USA“ oder kurz „Vertrauen“ nannte. Das Ziel der Gruppe war, das Vertrauensverhältnis zwischen der Bevölkerung der USA und der UdSSR herzustellen, was mithilfe von Dialogen geschehen sollte, an denen nicht nur Politiker, sondern auch Bürger teilnehmen sollten. Dies diente zum gegenseitigen Kennenlernen und zur Vertrauensbildung. Im Endeffekt wurden die 84 Unterzeichner des Dokuments durch den Staat verfolgt oder teilweise inhaftiert und verurteilt. Nach knapp einem Monat fand aber die erste offizielle Telebrücke zwischen Amerikanern und Russen statt. Bis zum Jahr 1990 wurden insgesamt 29 Telebrücken gesendet, die wesentlich mehr gesellschaftliche Aufmerksamkeit in der Sowjetunion als in den USA erhielten (vgl. Risch 2012).

⁷¹Die Entführung des Flugzeugs wurde zum Terrorakt gegen die Sowjetunion deklariert. Das Flugzeug landete nicht in der Türkei, wie es von den Entführern geplant war, sondern flog zurück zum Airport von Tiflis und wurde durch die militärischen „Speznas“ gestürmt. Dabei sind zwei Entführer ums Leben gekommen, einer hat im Flugzeug Selbstmord begangen. Drei wurden zum Tode verurteilt und die einzige Frau unter den sieben Entführern wurde zu 14 Jahren Haft verurteilt. Dabei wurden auch unschuldige Passagiere getötet. Aus diesem Grund wird die Tat als krimineller Akt eingestuft. Trotzdem gelten die sieben Entführer als romantische Helden der Nation, die für die Freiheit gestorben sind. Alle sieben stammten aus privilegierten Familien. Die Geschichte inspirierte viele Künstler in Georgien. Im Jahr 2001 schrieb der georgische Schriftsteller Dato Turashvili „Die Generation der Jeans“ (im Original: Jinsebis Taoba) und rekonstruierte die Geschichte. Im selben Jahr inszenierte der Regisseur Davit Doiashvili ein gleichnamiges Stück, das bis heute läuft. 2003 widmete Regisseur Zaza Rusadze dem Thema seinen Film „Räuber“ (im Original: Banditebi).

te Mal Samuel Barclay Beckett aufgeführt⁷² wurde. Auch als der lettische Fotograf Rimantas Dichavicius, der ausschließlich Frauen nackt fotografierte, mit 50 Jahren sein erstes Fotoalbum veröffentlichen durfte, kam dies einer (sexuellen) Revolution gleich. Dem Fotoalbum folgte eine offizielle Fotoausstellung, die täglich von 20 000 Zuschauern besucht wurde. In der Sowjetunion war damit die politische, mediale und sexuelle Perestroika in vollem Gange. In der Phase des Übergangs schuf der 27-jährige junge Regisseur Vasilij Pichul im Jahr 1988 den für den sowjetischen Raum skandalösen, ersten erotischen Film *Kleine Vera*. Einen ähnlichen Aufschrei verursachte der ägyptische Regisseur Ahmed Khaled mit seiner Kinematographie im 21. Jahrhundert, denn er versucht mit seinen Filmen gegen das Diktaturregime Ägyptens zu rebellieren. Das ägyptische Kino als größte Filmproduktionsnation in der arabischen Welt bekam seit 1970 eine große kommerzielle Konkurrenz von der amerikanischen Filmproduktion, zusätzlich ist eine Amerikanisierung der Filmindustrie zu beobachten, denn die einheimische Produktionsfirmen schaffen überwiegend Mainstream, der oft als oberflächlich von den eigenen Kritikern charakterisiert wird (Farzanefar 2004: 49). Die Kinoindustrie wird seitdem (70er Jahren) politisch überwacht bzw. monopolisiert, weil das „Kino [...] ein wunderbares Instrument für die Revolution“ ist (Goebbels; zit. In: Farzanefar 2004: 26). Auch heute noch werden in Diktaturen Fernsehsender und Zeitungsverlage geschlossen, Medien weltweit zensiert und verboten (Richter 2013). Der ägyptische Regisseur Atef Hetata zeigt sich bestürzt über die heutigen fundamentalistischen Auswüchse, die jegliches künstlerische Schaffen verhindern: „Es ist nicht möglich, in einem Klima zu arbeiten, das grundlegend extremistisch oder islamistisch ist – dies ist eine Spielart des Faschismus, also müssen wir dagegen angehen. Jeder kreative Mensch leidet darunter“ (Farzanefar 2004: 48). Zu Ahmed Khaleds Filmen hat das einheimische, sowie das internationale Publikum bis heute keinen Zugang. Die Finanzierung der Filme ist problematisch, womit sich das Format von Khaleds Filmen von selbst erklärt: Die kurzen Filme (Beide Filme, die hier analysiert werden sind von ca. 14 Minuten Dauer) wurden mit einer Handkamera gedreht, weil aus finanziellen Gründen keine kontinuierlichen und teuren Dreharbeiten möglich sind.

Zwischen der Produktion von Ahmed Khaleds Filmen – *Das fünfte Pfund* und *Der weiße Zucker* – liegen knapp zehn Jahre, obwohl Ahmed Khaled inhaltlich Ähnliches thematisiert: Ägypten und seine Jugend. Die ägyptischen Jugendlichen hängen unerwünschten Träumen einer unverwirklichten und verdrängten Sexualität nach. Bereits sein Regiedebüt *Das fünfte*

⁷² Aufgeführt wurde sein Drama „Warten auf Godot“ im Staatsschauspiel Dresden. Sein erstes Buch wurde später im Jahr 1989 veröffentlicht, parallel zu Friedrich Nietzsches Werken, im selben Jahr wird auch George Orwells Roman „1984“ veröffentlicht (siehe dazu: Sabrow 2009: 115).

Pfund wurde für die Zuschauer in Ägypten zensiert. Ahmed Khaled konnte mit seiner Kunst der Provokation bis heute keine ägyptischen Zuschauer erreichen, denn das Thema Sexualität ist bis heute aufgrund der reaktionären Kräfte in Ägypten ein Tabu. Es fällt in Ägypten bis heute ebenso schwer, den Politikwandel zu vollziehen. Wahrscheinlich wird es noch Jahre dauern, bis Ahmed Khaled seine Filme in Ägypten zeigen darf.

„Das fünfte Pfund‘ aber kennen die meisten Araber nur aus der Zeitung. Khaled hat den Film nie dem Zensor vorgelegt, deshalb hat er keinen Verleih, nur wenige Festivals zeigten das Werk. Die University of Oxford empfiehlt es als Quelle für die Anthropologie des Nahen Ostens, aber das ist nicht das Publikum, das Khaled erreichen wollte.“ (Zekri 21.3.2006)

Die kinematografischen Narrativen von Ahmed Khaled sind wie Traumbilder, in ihnen werden Vorstellung und reale Handlung, fiktive und reale Erzählungen miteinander verbunden. Die Bilder des Traums, die für immer unantastbar bleiben, jedoch Dimensionen der Realität berühren, werden von Ahmed Khaled in eine filmische Darstellung übersetzt. In diesen fiktionalen Narrativen erzählt er von der unverwirklichten und verdrängten Sexualität der Jugendlichen in Ägypten. Stellt der Film die realen Geschichten dar oder sind sie nur der Traum, die Fiktion der filmischen *Performance*? Oder liegt darin doch die Wahrheit des Dokumentarismus verborgen? Agieren im Film reale Akteure oder die Vorstellungen unseres Unbewussten von ihnen, die in den kinematografischen Bildern auftauchen? Darauf lässt sich keine eindeutige Antwort finden. Sexualität wird gelebt und erlebt, egal wie und wo, aber vor allem in den öffentlichen sozialen Räumen (Im Bus, auf der Strasse, im Süßigkeitsladen), an denen sie in Ägypten verboten ist. Das Eindringen in die sozialen Räume mit einer ausgelebten Sexualität versetzt die soziokulturelle Ordnung in Chaos. Die kinematografischen Bilder von Ahmed Khaled spiegeln jedoch eine Ruhe und einen Frieden wider, den es so nicht gibt.

Im Film erzählt Khaled von einem jungen Paar, dem jungen Ägypter und der mit einem Kopftuch verschleierte jungen Ägypterin, die sich immer freitagmorgens (ausgerechnet dann, wenn Muslime üblicherweise in der Moschee sind) in einem Bus trifft, um die verbotene Sexualität auszuleben, weil ansonsten kein anderer Ort dafür infrage kommt und weil es provokativ ist. Der Busfahrer, der währenddessen Korankassetten hört, fantasiert mit. Zum Schluss wird er mit dem fünften Pfund bezahlt, damit er das Paar nicht verrät.

Der Film konstruiert einen sozialen Raum, indem dieser gegen die repressiven Systeme, gegen die sozialen Räume der Gewalt und des Verbotenen protestiert, in denen Sexualität inexistent und verdrängt werden. Mit dem filmischen Traum über die ausgelebte Sexualität dringt er in eine andere Sphäre vor und rebelliert damit gegen das Diktaturregime. Der Film

konstruiert weder die Biografien der Akteure, noch beschreibt er die Orte minutiös. Es geht weder um die Liebe noch um die Konstellationen von Sex-Gender-Ordnungen. Es geht nur um das Ausleben von Sexualität, das in Ägypten zwischen unverheirateten Paaren nur im Traum realisiert werden kann.⁷³

Der Bus ist dabei eine filmische Fiktion, um die religiösen und kulturellen Tabus aufzubrechen. Das Transportmittel Bus ist ein öffentlicher Raum, was bereits eine Provokation an sich darstellt, weil Sexualität hier in der Öffentlichkeit ausgelebt wird, von der diese normalerweise vollkommen ausgeschlossen ist. Dadurch schafft Ahmed Khaled die neuen diskursiven Räume in die soziale und kulturalisierte Ordnung Ägyptens, denn er dringt in einen Raum ein, indem Sexualität tabuisiert und unterdrückt wird. Er stellt Fragen nach einer neuen diskursiven Ordnung, die jedoch nur im Rahmen seiner kinematografischen Fiktion stattfindet. Die Realität und auch die diskursiven Räume der soziale und kulturalisierten Ordnung bleiben im Endeffekt unverändert, genauso wie die sexuellen Fantasien sich auf den engen Raum der Rückbank im Bus beschränken. Sie werden und können nicht weitergelebt werden. Sie bleiben die unerfüllten Fantasien in den Traumbildern der Kinematografie von Ahmed Khaled.

Der zweite Film von Ahmed Khaled *Der weiße Zucker* (2016) beschäftigt sich intensiver mit dem Verhältnis zwischen Traum, Fiktion und dem Unrealistischen. Der Film ist kürzer als der erste, denn er dauert nur knapp 13 Minuten. Auch in diesem Film verzichtet der Regisseur auf einen erzählerischen Einstieg, indem er die Vorgeschichte, Ort, konkrete politische Ereignisse und Lebensläufe der Protagonisten rekonstruiert. Jenseits von realen Fakten erzählt er vielmehr erneut eine Geschichte der Fiktion, jedoch von kulturalisierter und politischer Bedeutung. Der kulturalisierte Raum wird stichpunktartig und beiläufig erläutert: So wird im Film konsequent nur Arabisch gesprochen und sehr viele arabische Süßigkeiten gekostet. Die Untertitel erscheinen in englischer Sprache, die Titel in Englisch und Arabisch. Im Film wird das Land Ägypten in einem Zustand des Schlafens präsentiert, der auch mit dem Träumen verbunden wird: „Sleeping is only salvation, the only truth and only way, I walked away, I wasn't sure whether the sales man is the same one from the former dream or I am still in the same dream, and I'm not going to wake up again“ (Film, 10:25 min.).

In der arabischen, persischen und überhaupt in der islamischen Kultur kommt dem Schlafen als Prozess und dem Träumen als ein Akt, der im Schlafen zustande kommt, ein besonders

⁷³ Diese Szenen sollten eindeutig von einer Szene der sexuellen Belästigung getrennt werden. Die Studie, die Shereen el Feki in ihrem Buch anspricht, besagt, dass die Hälfte der Ägypter im Alter zwischen 10 und 29 Jahren in den großen und kleinen Städten Ägyptens sexuell belästigt wurden (siehe dazu El Shereen, 2013: S. 167-168). Der Film handelt hingegen vom verbotenen Sexleben zwischen unverheirateten Frauen und Männern, die dieses nur an geheimen Orten ausleben können.

hoher Stellenwert zu. Zu den privilegiertesten Personen gehörte die sogenannten Khalifa, die als Experten der Traumdeutung bei den Scheichen hohes Ansehen genossen, deren Träume sie entziffert und entsprechend beraten haben. Im Film ist der Traum in einem surrealistischen Sinne zu erfassen, was auf eine psychoanalytische Rezeption und Sichtweise hindeutet. Das deutsche Wort „Traum“ und das englische Wort „dream“, das im Film häufiger als „sleep“ verwendet wird, sowie die arabischen Wörter „halema“ (träumen) und „novema“ (schlafen) zeigen die Ambivalenz auf, die der Film erzeugt: Schlafen und Träumen sind im surrealistischen Sinne untrennbar und ununterscheidbar miteinander verbunden. Im Traum äußert sich die Vorstellung von einer anderen Welt oder eines anderen Ichs, die nicht als reales Leben begriffen werden soll und dennoch wichtig ist, weil in ihr alle verdrängten und unterdrückten Fantasien ausgelebt werden können.

Der Traum ist in Ahmed Khaleds Film eine zwingende Metapher, die in der kinematografischen Darstellung das reale Leben mit dem Schlaf bzw. Traum vermischt. Konturen zwischen Realität und Traum verwischen sich dadurch. Die Szenen, das Objektiv der Videokamera und die Figuren sind surrealistisch deformiert, ebenso wie die Malerei Khaleds, die vom Surrealismus beeinflusst ist⁷⁴ und der Traumdeutung wie auch in seiner Filmkunst eine besondere Relevanz gibt. Im Aufheben von Grenzen, in denen man vergebens nach einer greifbaren Welt sucht, spürt Ahmed Khaled die Zärtlichkeit auf und die Möglichkeit, Sexualität frei zu leben. Wieder findet sich nur ein öffentlicher Raum, ein Süßwarengeschäft, (Szene ab 03:28 min.), in dem Sexualität in Ägypten ebenfalls strengstens verboten ist. Auch in dieser Szene, wie in den anderen, wirken die Bilder nicht realitätsensprechend aus, sondern wie die surrealistischen Bilder des Traumes. Das kinematografische Bild ist deformiert durch Kameraobjektiv, verschwommen und schwer zu entschlüsseln. Die Protagonisten des Films wirken dabei authentisch und gleichzeitig unreal:

„I meet people whom I don't know; they also meet me as I do. Everyone thinks that the other is a guest in his dream; everyone believes he is the only hero; the truth is that there is no absolute truth, a sadness and misery are a common factor, and hence, your dreams will never be better than your life if your life is so bad. I am not a hero and I will never be one, I am just a normal average person, even in my dreams, I am only a guest in the dream of someone I don't know. The question is: is there a real hero watching us all in his own dream? Or are we all lost in the same dream?“ (Film, 03:40 min.)

Mit dem Schlafen, das die meiste Zeit im Film ausfüllt, stellt sich auch noch eine andere Frage: „Sometimes I am not the one in control in my dreams. It is like a road that I am taking to

⁷⁴ Siehe dazu die offizielle Webseite von Ahmed Khaled: www.ahmedkhaled.com.

the end, I am not a hero, I am just a participant in someone else's dream or maybe we come to this world when we fall asleep and live our lives here and when we wake up there we are dreamers in the other world“ (03:00 min.). Dies ist eine Frage von epochaler Bedeutung, die nicht eindeutig und abschließend beantwortet werden kann. Wie jede philosophische, psychoanalytische Problemstellung liegt ihr eine religiöse Ungewissheit zugrunde, die als mythische Vorstellung der Welt betrachtet werden kann. Die Antwort ist ebenfalls im Sufismus der islamisch-arabischen Welt zu finden, der sich am Prinzip der Täuschung⁷⁵ orientiert. Daraus hat sich in der arabisch-islamischen Literatur die mystische Literatur entwickelt und die Figur des Asketen/des Derwishes entstand. Mit diesem Blick in die historischen Ursprünge verdeutlicht Khaled, wie sehr er die vorislamische arabische Welt und ihre hochentwickelte Kunst der Erotik und Sexualität schätzt, auf die er auch filmisch immer wieder anspielt. Der Filmtitel *Weißer Zucker* und das Verstreuen von weißem Zucker in der Schlusszene ist ein symbolisch hochaufgeladener Akt, der in der vorislamischen Poesie Ejakulation bedeutet und dort symbolisch für Kopulation steht (vgl. Brügel 1990: 486).⁷⁶ Damit verweist Khaled filmisch und intertextuell auf die Zeit Ägyptens ohne religiöse und politische Diktaturen mit einer hochentwickelten Kultur und Poesie.

Der Versuch von Ahmed Khaled, mit filmischen Mitteln gegen das Diktaturregime mit seiner etablierten sozialen Ordnung zu rebellieren, scheitert noch an der Zensur. Viele politische und kulturelle Prozesse stehen in Ägypten noch aus. In seinen Filmen wird jedoch schon einmal der Aufstand gegen das politische Machtregime geprobt, indem der Regisseur mit einer frei gelebten Sexualität in die öffentlichen Räume eindringt, die normalerweise von Religion und Politik besetzt sind. Damit widersetzt sich der Filmemacher gegen die Repressalien, die ebenso wie im Film *Vera* von Vasilij Pitchul in den 80er-Jahren im sowjetischen Raum und gegenüber dem damaligen politischen Machtregime angeprangert wurden. Filmisch inszenieren damit beide einen neuen sozialen Raum mit einer neuen Genderkonstruktion.

Vera (gespielt von Natalja Negoda) verkörpert eine neue Generation in der Sowjetunion, die es bis dahin eigentlich offiziell nicht gab und von der keiner offen sprach. Die Protagonistin besucht ziellos Partys und Discos. Sie ist mit Skandalen behaftet, wird argwöhnisch von der Polizei überwacht. Sie weigert sich, eine Ausbildung zu absolvieren und kommt nicht den el-

⁷⁵ Vgl. Bürgel 1990: 499. Das höchste Ziel der Mystiker, der Vertreter der sufistischen Poesie, war „das Entwerden in Gott.“ Das ist der Mystiker, „der in immer neuen Flügen über Welten und Zeiten sein Ziel sucht und doch am Ende nicht weiß, ob nicht alles Täuschung war. `Ich flog im Raum und im Nichtraum dreimal dreißigtausend Jahre. Als man mich zuließ zum erhabenen Thron, da erschien auch dort nur Bayezid. Ich rief : `o Gott, hebe den Vorhang auf!` Da kam aus dem Vorhang wieder Bayezid hervor.““

⁷⁶ Nach einem Gedichtbeispiel von Nazimi, einem sogenannten Mystiker, enträtselt Bürgel unter anderem das Symbol *des weißen Zuckers*.

terlichen Wünschen und Vorstellungen nach. Die Eltern sehen sie als Telefonistin, sie aber träumt vom *Westen*. Sie ist eine Rebellierende, die ihre eigene Freiheit bereits mit der Sexualität im kleinen Rahmen auskostet und zu beweisen versucht, dass dies auch seine Richtigkeit hat. Außerdem verärgert sie damit ihre Eltern, weil sie deren Doppelmoral letztendlich entlarvt.

Sie steht damit exemplarisch für den Wandel, den die Perestroika impliziert, und für das Pathos einer Generation, die sich mit ihrer sexuellen Rebellion gegen die politischen und kulturellen Bedingungen des Landes auflehnt. Mit ihrer Realität entlarvt sie das zugrunde gehende System als heuchlerisch und setzt sich damit für die mentale, politische, kulturelle und sexuelle Transformation des Landes ein. Zwischen den Mühlen der Bürokratie, in der Macht der Gewalt, in den Ruinen der verdorbenen Moral und in der Absurdität der Realität geht sie verloren, fühlt sich betrogen, allein und unbedeutend. Den Aufbruch erlebt sie letztendlich nicht, weder persönlich noch gesellschaftlich. Im Laufe des Films muss sie viele Niederlagen verkraften, was sie letztendlich ruiniert. Ihr Leben nimmt keine positive Wende, denn sie wird nun sogar mit Beruhigungsmitteln ruhiggestellt. Damit steht sie als tragische Figur *pars pro toto* für die politische Situation vieler postsowjetischer Länder, die zwar rebellierten, jedoch keine positive Zukunft zu erhoffen hatten, weil sie sich in den 90er-Jahren mit den harten politischen, wirtschaftlichen Schwierigkeiten sowie den sozialen und kulturalisierten Konflikten konfrontiert sahen.

Jedoch präsentieren auch die anderen Protagonisten im Film die ungeschönte Realität der Geschlechterkonstellationen im sowjetischen Raum. Die Mutter (gespielt von Ljudmila Saizewa) bleibt im Film namenlos, so wird sie einfach die *Mutter der Nation* genannt, was dem Stereotyp der starken Frau entspricht, das von Stalin propagiert wurde. In keiner Szene des Films zeigt die Mutter Empathie oder Sensibilität gegenüber den Ereignissen, sondern sie handelt stets pragmatisch. Sie agiert so, wie es für den Ruf der Familie günstiger erscheint. Weder wird auf die Weiblichkeit, Sexualität noch auf die geschlechtliche Identität der Mutter an irgendeiner Stelle eingegangen, sie erscheint vielmehr geschlechtslos. Als starke Frau geht sie ihren Pflichten nach und ignoriert ihre geschlechtliche Identität. Ihr Körper signalisiert keine Weiblichkeit, wozu ihr kurzer Haarschnitt, ihre robuste körperliche Erscheinung, ihre praktische Kleidung und ihre Manieren beitragen. Jegliches menschliche Einfühlungsvermögen ist ihr im Leben abhandengekommen, denn sie zeigt sich in ihren Entscheidungen radikal und teilweise diktatorisch. Mit dieser Filmprotagonistin repräsentiert der Regisseur die Entwicklung der geschlechtlich-sexuellen Konstellationen im sowjetischen Raum der Diktatur und der Repressionen, womit er letztendlich die Gefühlskälte einer ganzen Generation kritisiert.

Sexualität war im sowjetischen Raum ab den 30er-Jahren eindeutig auf den Mutterkult reduziert und förderte das Bild der starken Frauen der Nation, die in einer Männerdomäne agierten, weil sie vor allem industrielle Berufe ausübten, um die „weiblichen Eigenschaften“ einzuschränken“ (Kraft 2009: 19). Diese Geschlechterpolitik bedeutete nach Lenins feministischer Politik eigentlich einen Rückwärtsschritt. Die Schriften der zu Stalins Zeiten bekannten Feministin Alexandra Kollontai, die man später als eine „unverantwortliche Schreiberin“ titulierte hat (Runkel 1979: 166), wurden endgültig verboten. Eine Frau hatte ihre Sexualität nur dem Fortpflanzungszweck unterzuordnen und sich nicht gegen das Tabuisieren des Genusses oder der Leidenschaft zur Wehr zu setzen (siehe dazu: Runkel 1979: 148-186). Frauen hatten sich auch einer männerdominierten Industrie zu beugen und deshalb die eintönigen Arbeitsstellen in der Fabrik übernommen, die letztendlich zur Apathie der Frauen führte. Lenins Versuch, die Gleichberechtigung der Frauen und die Beseitigung ihrer Diskriminierung gesetzlich zu sichern, wurde damit hinfällig.

Die Mutter von Vera kommt mit chronischen Kopfschmerzen und lebensmüde aus der Fabrik. Sie ist erschöpft und sowohl physisch entkräftet als auch psychisch abgestumpft. Im Film erfahren wir noch von der lieblosen Entscheidung für Kinder: Die Mutter hat ihre Tochter Vera nur deshalb in die Welt gesetzt, weil die Familie vom Staat mit zwei Kindern eine größere Wohnung zugesichert bekam. In vielen Filmszenen spricht die Mutter über die Herrschaft der Männer (Szene ab 24:25 min, ab 41:50, ab 54:50), über die Passivität der Frau, über Stereotype, wie z.B., dass ein Mann der Herr im Haus sein soll (01:25:02, 01:29:50). Mit dieser Moral möchte sie an erster Stelle Vera belehren, gleichzeitig wird anhand dieser Mutter-Tochter-Gespräche *der typische Charakter der starken Frau* der Sowjetunion und ihre Doppelmoral demonstriert. Die Frauen handeln gemäß dem guten Ruf der Familie und der ideologischen (Staats-)Maschinerie. Menschliche Gefühle oder gar persönliche Bedürfnisse werden ignoriert und nicht beachtet, auch wenn es sich um die eigene Tochter handelt.

Zwar war dieser Film nicht der einzige⁷⁷, der in diesen Jahren die sowjetische Machtmoral kritisierte, aber *Kleine Vera* war der erste, der mit offenen Sexszenen die Rebellion auf der ideologischen, politischen und gleichzeitig sexuellen Ebene inszeniert hat. Die Unterdrückung der sexuellen Freiheit hat er damit in der kinematografischen und medialen sowjetischen Realität durchbrochen. Der Regisseur hat damit gegen die sexuelle und politische Unterdrückung rebelliert, aber sich auch mit der Ästhetik des Films zur Wehr gesetzt. Die Generation der Perestroika-Filmmacher benutzte radikale Darstellungsmethoden und verwendete weder Me-

⁷⁷ Zur Generation dieser Perestroika-Filme gehören auch z. B.: „Ich heiße Harlekin“ (Menja Zavut Arlekino, 1988), „Liebe Elena Sergeevna“ (Dorogaja Elena Seergevna, 1988), „Nachtbesatzung“ (Nochnoj Ekipaj, 1987).

taphern noch Symbole, die der sowjetische Zuschauer bevorzugte. Die nackte Wahrheit wurde in den allen Szenen mit naturalistischen Darstellungen gefüllt. Die Realität der sowjetischen Jugend wurde so schonungslos wiedergegeben: mit viel Schmutz, in einer heruntergekommenen Fabrikstadt als Setting, die nichts Ästhetisches zu bieten hatte. Damit versuchten die Filmemacher die ungeschönte Realität des Niedergangs im politischen, staatlichen und privaten System in der Sowjetunion möglichst naturalistisch zu zeigen (Gvakharia 1989: 60, 73).⁷⁸

Im Film „Unter dem Pflaster ist der Strand“ werden die Demonstrationen für Frauenrechte auf der Straße durch die im Film integrierten Szenen aus den Fernsehen-Reportagen gezeigt. Darüber hinaus gibt der Film auch die offenen gesellschaftlichen Diskussionen kinematografisch wieder, die zu den Straßendemonstrationen der 68er-Jahre geführt haben. Die Szenen erinnern an politische Aktionen, die die Zuschauer zur aktiven Mitarbeit auffordern. Die Geschichten sind im Film als private Erlebnisse dokumentiert, die sich sehr einfach verallgemeinern lassen und das gesellschaftliche Ausmaß der 68er-Bewegung illustrieren. In den einigen Szenen werden sogar die theoretischen Grundlagen der Poststrukturalisten und Psychoanalytiker diskutiert. So unterhält sich Grischa mit einer jungen Studentin über Freuds Psychoanalyse, den beide als patriarchalischen Psychoanalytiker kritisieren (Film, 54:00 min.).

Damit greift die Regisseurin anhand ihrer Protagonisten die Diskussionen der Poststrukturalisten und der Feministen über Geschlecht und Sexualität auf (Siehe dazu: Anm. 23-25). Die Erzählungen, die sich in mehreren Szenen als Hintergrundgeschichte abspielen, oder die Interviews, die Grischa mit den Frauen führt, zeugen von den grausamen Geschichten darüber, wie Frauen von Anfang an, bereits als Kinder, selbst mit den schlimmsten Erlebnissen des sexuellen Missbrauchs allein gelassen werden. Die Macht der Kirche und die Totalität der Religion, die falsche Moral der Familie und der Gesellschaft werden dabei offen kritisiert (Film, 52:48 min, noch weitere Minute aus dem Film).

Der andere Konflikt des Films ergibt sich aus der Schwangerschaft von Grischa und ihren Gedanken an einen Schwangerschaftsabbruch. Dadurch spricht der Film auch den umstrittenen Paragraphen 218⁷⁹ an, wobei die Frauen für ihr Recht auf Selbstbestimmung auf die Straße

⁷⁸ Dafür wurde der Film auch kritisiert, denn es hieß, er liebe in seinem Film „niemanden“ und „nichts“. Dadurch zerstöre er die Hoffnung der Zuschauer auf jegliche Besserung: „Man darf der Kunst nicht ihre Fähigkeit der Katharsis wegnehmen.“

⁷⁹ § 218 Schwangerschaftsabbruch:

(1) Wer eine Schwangerschaft abbricht, wird mit einer Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder mit Geldstrafe bestraft. Handlungen, deren Wirkung vor Abschluss der Einnistung des befruchteten Eies in der Gebärmutter eintreten, gelten nicht als Schwangerschaftsabbruch im Sinne dieses Gesetzes.

(2) In besonders schweren Fällen ist die Strafe Freiheitsstrafe von sechs Monaten bis zu fünf Jahren. Ein besonders schwerer Fall liegt in der Regel vor, wenn der Täter 1. gegen den Willen der Schwangeren handelt oder 2. leichtfertig die Gefahr des Todes oder einer schweren Gesundheitsschädigung der Schwangeren verursacht.

gehen. Von allen wird sie mit dem Kind allein gelassen. Vom Kindsvater Heinrich, der sich am Anfang ein Kind wünschte, wird Grischa verlassen. Die Bekenntnisse der Simone de Beauvoir über Schwangerschaft, die die späteren Diskussionen der Feministen gefördert haben, werden filmisch verarbeitet. Einige Zitate aus dem Buch werden direkt vorgelesen oder für die Dialoge der Filmprotagonisten benutzt (Simone de Beauvoir: *Das Andere Geschlecht*; 1949). Helma Sanders-Brahms hat damit eine kinematografische Metamorphose aus den Gedanken Beauvoirs geschaffen. Beauvoirs Grundgedanke, dass die Frau auf die Schwangerschaft verzichten sollte, weil sie mit der Entscheidung auf sich allein gestellt sei und von den Männern mit der Last der Schwangerschaft (und der Kindererziehung) allein gelassen werde, wird bei Sanders-Brahms mit der Aktualität der Diskussion über den Schwangerschaftsabbruch verknüpft. Der Paragraf 218, der in den 70er-Jahren heftig diskutiert wurde, weil die Rechte der Frau damit noch einmal eingeschränkt werden, hat diese Diskussionen verursacht, aber im Film ist kein positives Ende in Aussicht.

Im Nachgang wird die (sexuelle) Revolution der 68er-Bewegung im Film vielmehr als Stillstand, Enttäuschung und (Gesellschafts-)Utopie interpretiert (Film 20:15 min.). Jegliche Hoffnung auf individuelle Freiheit, die diesen politischen Kampf auf der Straße entfaltet hatte, wird aufgegeben. In Monologen geben die Protagonisten auch ihre Enttäuschung preis, weil sich die Erwartungen nach dieser Übergangsphase⁸⁰ weder auf der persönlichen noch auf der politischen oder sozialen Ebene eingestellt haben (siehe dazu Film: 01:13:00; 01:14:14; Monolog von Heinrich ab 20:45; Monolog von Grischa ab 22:02). Die intensive Schlusszene, die komplett improvisiert wurde, besteht aus offenen Dialogen, die den Ausgang der sexuellen Revolution und den Übergang völlig offenlassen.

Nur die Suche nach einer neuen Lebensform muss fortgesetzt werden, weil sich für die Filmprotagonisten noch keine gefunden hat (Film 01:14:00). Dieser Schwebestand der Figuren erinnert an Vera oder die halbrealen Protagonisten in den Filmen von Ahmed Khaled. Das

(3) Begeht die Schwangere die Tat, so ist die Strafe Freiheitsstrafe bis zu einem Jahr oder Geldstrafe.

(4) Der Versuch ist strafbar. Die Schwangere wird wegen Versuchs bestraft. (www.profemina.org)

⁸⁰ Siehe die Forschungen von Prof. Dr. Ursula Carla zu „Übergängen“. Die Systeme des Übergangs, oder wie dies von den politischen und sozialen Systemen defintitorisch genutzt wird, erfordern gesellschaftlich-kulturelle Kompetenzen und sind mit den Erfahrungen von Schmerz verbunden. Die Systeme der Transition beinhalten nämlich nicht nur politische, sondern auch gesellschaftlich-kulturelle Diskurse (siehe Transition in Spanien und in Chile; z. B. Walther L. Bernecker: *Spaniens Übergang von der Diktatur zur Demokratie*). Inwieweit sind die Akteure bereit, diese Erfahrung zu übernehmen, auf sich einwirken zu lassen und den Schmerz der Transition zu übernehmen? Sozialwissenschaftliche Diskurse sind äußerst komplex und beinhalten biografische, individuelle Erfahrungen, aber auch das überindividuelle Agieren mit dem Außen und der Sozialisation.

Jahr 1968⁸¹ vereinnahmte viele politische und soziale Räume und Symbole und besetzte Begriffe wie *sexuelle Revolution*, *Emanzipation*, *Studentenbewegungen*, *rebellierende Jugendliche*, *Generationskonflikte* in Frankreich, Polen, Tschechoslowakei (*Prager Frühling*)⁸² und der DDR. Gemeinhin wird die 68er-Bewegung auch als „Vorstufe einer vollendeten Demokratisierung“ (Kraft 2009: 29-30) des östlichen Europas bezeichnet. Der Demokratisierungsprozess in Osteuropa, der auch unter dem Schlagwort Perestroika bekannt ist, präsentiert sich im Film „Kleine Vera“ als Übergangsphase in einem politischen, kulturellen, geschlechtlichen und sexuellen Sinn. Neben diesem Pathos macht sich eine Aussichts- und Hoffnungslosigkeit breit, von dem alle Figuren ergriffen sind. Vera ist verloren, enttäuscht und ihre Zukunft ist genauso trostlos wie diejenige von Grischa und Heinrich. Ahmed Khaled entwirft ebenso kein positives Szenario für seine Protagonisten.

All diese Filme haben jedoch eines gemeinsam: Sie zeigen die geschlechtlich-sexuelle Transformation und Rebellion in unterschiedlichen politischen und diskursiven Räumen, die sich selbst in einer politisch-sozialen und mentalen Umbruchphase befinden, sodass sich ein identisches Handlungsmuster ergibt: Transformationen der politischen Systeme und Demonstrationen, die sich oftmals parallel zu den Veränderungen der soziokulturellen und geschlechtlich-sexuellen Räume vollziehen und diese vielleicht auch voraussetzen. In den Filmen werden die Hintergründe und Diskurse aus Institutionen und unterschiedlichen Räumen dargestellt, sodass hier im Sinne Michel Foucaults die Konstruktion der geschlechtlich-sexuellen Systeme mit derjenigen der politisch-ideologischen Systeme gleichgesetzt wird. Ihre Transformation und gegenseitige Wechselwirkung wird als ein diskursiver Prozess betrachtet. Die filmischen Beiträge sind deshalb selbst als ein Diskurs über die geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten und der diskursive Raum der Filme ist als ein besonderes Diskursereignis zu verstehen und entsprechend zu analysieren.

⁸¹ Das Jahr 1968 wird in den USA als „nacktes Datum“ bezeichnet. Ereignisse wie der Vietnamkrieg, die Ermordung von Robert F. Kennedy und von Martin Luther King werden damit assoziiert und sind ins kulturelle Gedächtnis eingegangen; vgl.: Kraft 2009: 7, 23.

⁸² Simone de Beauvoir wurde ins Tschechische übersetzt, die Filme wie *Mord des Ing. Teufels* (Ester Krumbachover, 1970) und die Komödie *Die Frau auf den Gleisen* (Ladislav Rychman, 1968), die bald verboten wurden, thematisierten die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern und die allgemeine Frauenproblematik.

3.4 Zusammenfassung

Wie die Analyse der Filme gezeigt hat, vollzieht sich die Transformation der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeit parallel zu den politisch-sozialen und historischen Transformationsprozessen. Die Konstruktion dieser Prozesse findet ebenso über das Medium Film statt. Der diskursive Raum des Films bietet Möglichkeiten der Interaktion und der intensiven Auseinandersetzung, wobei nicht nur die Botschaften und Informationen vermittelt werden, sondern dadurch selbst ein Raum der diskursiven Ereignisse und Wissensaneignung entsteht, der gleichzeitig einen Entwurf von neuen (geschlechtlich-sexuellen) Zugehörigkeiten einfordert.

Dies geschieht auch und gerade in Migrationsfilmen, weil sich dort Menschen per se im Übergang befinden. Diese Filme etablieren mit dem aktiven Raum der diskursiven Ereignisse ein sozial, politisch und kulturell engagiertes Medium, in dem sich die sozialen Strukturen in der Migration, die geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit der Migranten und die Transnationalisierung dieser Prozesse diskursiv vermittelt. Im nächsten Kapitel stelle ich die besonderen Merkmale und Eigenschaften der Diskursereignisse von Migrationsfilmen dar, indem ich zuvor noch auf die spezifische methodische Vorgehensweise ihrer Analyse eingehe.

4.1 Die besondere filmische Ästhetik gegenwärtiger Migrationsfilme

Transnationalität und diskursive „imaginären Räume“

Wie die diskursiven transnationalen Räume in Migrationsfilmen entstehen, ist Gegenstand dieses Kapitels. Dabei werden auch auf die diskursiven Bedeutungen eingegangen, die diese Filme entwerfen. Deshalb werden zunächst die spezifischen Darstellungsmethoden, Themenschwerpunkte und Perspektiven der Migrationsfilme diskutiert, die zur besonderen Ästhetik dieses Filmgenres führen. Anschließend wird die Geschlechterdarstellung in den Migrationsfilmen und deren Entwicklung erläutert, um die Forschungsperspektiven der Migrationsfilme in Bezug auf Geschlecht und Sexualität aufzudecken. Dabei wird gezeigt welche Erkenntnisse die Diskursanalyse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität in den Migrationsfilmen für die kultur- und filmwissenschaftlichen, sowie genderspezifischen Debatten liefern. Wie die Diskussionen im zweiten und dritten Kapitel belegen, sind das Geschlecht und die Sexualität mit den kulturalisierten und medialen Räumen und Institutionen diskursive verbunden.

Mit der Ästhetik dieser Migrationsfilme ist ein neues Genre entstanden, was auf die neue Raumwahrnehmung, die ständig wechselnden Sprachen, Länder, Landschaften, Orte und vor allem die sozial engagierte Kinematografie mit den diskursiven transnationalen Perspektiven zurückzuführen ist. Für Migrationsfilme existieren in den Filmwissenschaften heute eine Vielzahl von Begrifflichkeiten: *Kino der doppelten Kulturen*, *transkulturelle Kinematographie* (Faulstich 2013) oder das *postnationale Kino* (Elsaesser 2005) *Métissage-Filme*, *accented cinema*, *road movie*, *cinema of transvergence*, *chicano movies*, *postcolonial film*, *global film*, *black film* oder *cinéma beur* (Jahn-Sudmann 2009: 7-26).⁸³ Der Begriff Migrationsfilme umfasst weitergehend all jene Filme „von/über/mit Migranten“ (Jahn-Sudmann 2009: 20). Die Bezeichnung steht für eine sogenannte transnationale Kinematografie, die *von* Migranten oder *für* Migranten produziert werden und gleichzeitig in den Filmen Geschichten *über* Migranten *schreiben*.

Zu Recht stuft der Medienwissenschaftler Jahn-Sudmann weniger die transnationale Perspektive auf Filme als Erfindung der Moderne ein als vielmehr deren spezifische Ästhetik: „Zwar lässt sich nahezu jeder Film seit den Anfangstagen des Kinos problemlos auf transnationale Aspekte hin untersuchen, gleichwohl gibt es – vor allem in jüngster Zeit – spezifische Themen, Ästhetiken, Genres, Produktionsformen, die das Transnationale sehr explizit kennzeichnen“ (Jahn-Sudmann 2009: 23). Damit ist die filmische Darstellung der gegenwärtig gelebten transnationalen Kulturen gemeint. Auch in der Zusammenarbeit der unterschiedlichen Natio-

⁸³ Ähnliche Genrebezeichnungen haben sich ebenso in der modernen Literatur und Musik etabliert.

nalitäten in Filmteams sieht die Kulturwissenschaftlerin Deniz Göktürk diesen transnationalen Charakter von Filmen verwirklicht (Göktürk 2000: 329-330), heutzutage ist dies jedoch eine filmische Realität, die in die Narration der filmischen Erzählung integriert wird.

Die Transnationalität der Migrationsfilme äußert sich ebenso in der Vermischung der Ästhetik von unterschiedlichen Räumen, Ländern, Sprachen, Kinotraditionen, Themen und Protagonisten. In Migrationsfilmen werden verschiedene Kinogenres kombiniert, wie z.B. die Komödie mit dem Drama oder einer offenen Erotik. Dabei spielen auch die Produktionen von unterschiedlichen Ländern eine Rolle. Zunehmend werden die Migrationsfilme in mehreren Ländern gleichzeitig gedreht und durch die unterschiedlichen Produktionsfirmen dieser Länder finanziert und produziert. Tendenzen für Transnationalität zeigen sich beispielweise auch darin, dass das *Mainstream-Format* mit Avantgarde, „US-amerikanische Filmästhetik mit europäischen Ansätzen, populäres und Randgruppen-Kino, „commercial and independent film“ zunehmend ineinander vermischt, [werden]“ (Faulstich 2013: 211).

Dies wird allerdings nicht nur positiv gesehen, denn Naficy (1999) kritisiert früh diese Zerstreuung in den Migrationsfilmen und deren oft fehlende Einheitlichkeit hinsichtlich der Genre-Ästhetik, Traditionen, Themen und Orte. Manche Kritiker erkennen diese ästhetische Disposition in der Erzählung und Darstellung als charakteristisches Muster von Migrationsfilmen an, was einer einfachen Kategorisierung von Migrationsfilmen zuwiderläuft. Zur widersprüchlichen Ästhetik von Migrationsfilmen gehört demnach die Verschmelzung von ästhetischen Elementen innerhalb einer Filmszene, die Darstellung von klaustrophobischen Bildern, die mit Szenen einer weiten Landschaft kontrastiert werden, der gleichzeitige Gebrauch von akzentfreien Sprachen und Dia-, Sozio- und Regiolekten und das gleichzeitige Auftreten von unterschiedlich kulturalisierten Symbolen in einem transnationalen Raum. Deshalb lassen sich Migrationsfilme auch nur schwerlich einer nationalen einheimischen Kinematografie zuordnen, sodass Deniz Göktürk folgende Fragen zum Migrationsfilm aufwirft:

„Welche Nationalität hat beispielsweise ein Film, der in Hamburg gespielt und dort unter deutscher Regie produziert ist, in dem jedoch türkische Schauspieler türkisch-deutsche Dialoge sprechen und türkische Milieus darstellen? Macht er Aussagen über die deutsche oder die türkische Kultur oder über beide? Wie verhält es sich, wenn der Regisseur ein in Deutschland lebender Türke ist, der unter ähnlichen Produktionsbedingungen arbeitet wie seine deutschen Kolleg/innen? Fällt dann die Zuordnung leichter?“ (Göktürk 2000: 331)

Die Literaturnobelpreisträgerin und Schriftstellerin Herta Müller kam in ihrer Rede an Abiturienten im Jahr 2001 zu dem Schluss: „Heimat ist das, was gesprochen wird.“ Damit drückte sie die Relevanz der gesprochenen Sprache aus, die die Zugehörigkeit auf besonders direkte Weise signalisiert und kommuniziert. Wurde in den ersten Migrationsfilmen überwiegend mit Akzent gesprochen, so wechseln die Protagonisten in den aktuellen Migrationsfilmen geschickt zwischen zwei und mehreren Sprachen. Beim Wechseln des Ortes und des Landes werden die jeweils anderen Sprachen mühelos eingesetzt, denen sich die Protagonisten uneingeschränkt bedienen können. Aber auch innerhalb einer filmischen Szene, die sich auf einen kulturellen Raum bezieht, kommen mehrere Sprachen parallel zum Einsatz, wodurch sich die Identitäten aus den unterschiedlichen kulturellen Räumen auf die Leinwand übertragen und mehrere Zugehörigkeiten gleichzeitig gelebt werden.

In einem kinematografischen Bild oder in einer Filmszene werden die unterschiedlichen transnationalen sozialen Räume anhand der Bilder, Landschaften und Symbole gleichzeitig aufgerufen. In den Filmakturen, ihren unterschiedlichen Lebensrealitäten und der Darstellung der nationalisierten und ethnisierten Symbole, wie die nationale Tracht oder Kleidung mit nationaler Musikbegleitung, äußern sich ebenso die unterschiedlichen transnationalen Räume innerhalb einer Filmszene.⁸⁴ Mit diesen symbolischen Kodierungen und Repräsentationsmechanismen von filmischen Texten wird das Wissen visualisiert. Ausgehend von der Annahme, dass jedes „[...] symbolische Zeichen [im Film] kulturell markiert“ ist (Biechele 2017: 193), bedeutet dies für die filmische Analyse, dass Landschaften, alle Gegenstände in einer Szene sowie Geräusche und Musik, aber auch die Filmprotagonisten selbst ihre Mimik und Kleidungen als Symbole der kulturellen und ethnischen Traditionen zu betrachten sind. Dazu bieten Filme weit mehr als nur einen Einblick in die jeweilige Kultur, wie Biechele behauptet: „Bei der Rezeption von Filmen aller filmischen Genres werden immanent Einsichten über das jeweilige Land, dessen Geschichte oder über die Gegenwart als kulturell interessante Gegebenheiten oder Prägungen, z.B. als Lebensformen und in konkreten Lebensräumen, in wahrnehmbaren Zeiten, als Wertvorstellungen, Haltungen, Sitten und Bräuche in vielen Facetten vermittelt“ (Biechele 2017: 193).

Auch durch die Reise zwischen Ländern und Kulturen in den Migrationsfilmen, erhalten Rezipienten Wissen über die bestimmten Traditionen und Lebensweisen, da hier nicht nur der Ort, sondern auch politisch zugeschriebene Grenzen zwischen territorialen Räumen ständig

⁸⁴ So vermischen sich auch die Mediensysteme der jeweiligen Länder, weil nun selbst in Kindersendungen zunehmend Themen aus unterschiedlichen kulturellen Räumen aufgegriffen werden (Terhart/Roth 2017: 173-191). So strahlte der WDR 2016 Radiosendungen auf Arabisch aus und die AWO startete eine Internetseite auf Facebook, die ausschließlich auf Arabisch informiert.

überquert werden. In Migrationsfilmen ist deshalb aus mehreren kulturellen Räumen die gesamte kulturelle und ethnische Ästhetik gleichzeitig repräsentiert: die „[...] Figuren, ihre [...] Konstellationen oder auch [...] jeweiligen kulturellen Settings und den entsprechenden Ideologien, [...] Normen und Werte“ (Faulstich 2013: 210). Deshalb wird in den Filmen das „[...] Aufeinandertreffen [der unterschiedlichen Nationen] mit allen daraus folgenden Problemen und Chancen in den Mittelpunkt [...]“ gestellt (ebd.).

Die transnationalen Räume treten in der filmischen Realität der Migrationsfilme in Form von visuellen Kodierungen und (Be)Deutungen auf, die zur Erweiterung der nationalen Identität beitragen.⁸⁵ Heimat gewinnt als Referenzpunkt im Film einen anderen Stellenwert, weil sie nicht mehr als Einheit oder gar einzigartig und eindeutig dargestellt wird, sondern vielmehr zwischen und in mehreren Kulturen existiert. Auf diese Weise entstehen die neuen kinematografischen Lebensräume der Migrationsfilme, die eine neue Realität abbilden und gleichzeitig konstruieren. Damit weichen die Filme nicht von der Realität ab, sondern formen eigene *imaginäre kulturelle Räume* (Kraus 2000) im Sinne der Transnationalität.

Vor diesem Hintergrund existiert für Kraus in den gegenwärtigen Migrationsfilmen sowie in der heutigen globalisierten Welt keine stabile und territoriale Identität mehr, die an einen Ort rückgebunden ist. Territoriale Zugehörigkeit ist heute mehr denn je nicht mehr „als feste, sondern als dynamische Kategorie [zu] denk[en]“ (Kraus 2000: 31). Dabei differenziert Matthias Kraus begrifflich zwischen persönlichen und kollektiven Zugehörigkeiten, wobei Erstere auf ein persönliches Bewusstsein fixiert sind, wohingegen Letzteres die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft meint, die aus gemeinsamen Handlungsnormen und -formen hervorgeht, die sich der Einzelne dann zu eigen macht. Die moderne *nationale Identität* ist deshalb als imaginiert zu betrachten, weil die Gesellschaft so stark fragmentiert ist, dass die Minderheiten überwiegen:

„Diese Vorstellungen sind heute immer weniger auf ein Territorium bezogen, das herkömmlicherweise auch den Ort einer nationalen Identität bereitstellte, sondern immer mehr auf imaginierte Gemeinschaften. Zu den innerhalb von unter einem nationalstaatlichen Dach organisierten nationalen Identitäten treten zunehmend sogenannte Minderheiten oder ‚Ethnien‘ mit Identitäten, die von der Mehrheit abweichen.“ (ebd.: 30)

⁸⁵ So sind auch die Realitäten im Leben der Filmemacher eine neu biografische Gegebenheit. Regisseure und Schauspieler haben selbst zumeist einen Migrationshintergrund und leben zwischen und parallel in mehreren diskursiven Räumen. Auch wenn sich früher Filmteams ebenfalls aus Kreativen aus vielen Nationen zusammensetzten, so weisen die damaligen Filme nicht unbedingt den transnationalen Fingerabdruck auf, sondern bezogen sich meist eindeutig auf einen Ort, wie z.B. in den Woody-Allen Filmen (*Vicky Cristina Barcelona*, *Midnight in Paris*, *Paris Manhattan*, *To Rome with Love*).

Demnach lässt sich keine *kollektive Identität* mehr feststellen, die eine Gesellschaft nach Benedict Anderson (*Die Erfindung der Nation*; 1988) durch gemeinsame Gegebenheiten, Rituale, Erfahrungen und Handeln teilt und aus der die eigene individuelle Zugehörigkeit hervorgeht. An die Stelle von diesen kollektiven Identitäten treten nach Kraus die *imaginären Räume* (Kraus 2000: 30-35), die für eine neue Realität der heutigen transnationalen Gesellschaft stehen, in der sich lokale nationale Zugehörigkeiten innerhalb eines Territoriums auflösen, wodurch sich politisch und historisch eine Nation als solche legitimiert.

Mit dieser Beobachtung bezieht sich Kraus auf die Ästhetik der Migrationsfilme,⁸⁶ die neben der Synthese der Kulturen und Zugehörigkeiten eine Metaebene des neuen transnationalen Raumes schafft, der sowohl Realität als auch Imagination ist. Dadurch ermöglichen die Filme die Unmöglichkeit einer unbegrenzten Vernetzung, Vermischung und Verflechtung von Kulturen und Zugehörigkeiten. Im imaginierten Raum der Migrationsfilme spiegelt sich eine neue kinematografische Realität wider, die sich aus imaginierten Räumen, unmöglichen Realitäten und Fiktionen der realen transnationalen Gesellschaften ableitet. Entweder realisiert sich dies in den Migrationsfilmen durch die Darstellung von Kontrasten in einem kinematografischen Bild oder innerhalb einer Filmszene oder auch durch die mehrfachen Schnittstellen zwischen den Szenen, die die Grenzen der geografischen und ethnisierten Räume auflösen, indem Symbole und Kodierungen aus unterschiedlichen transnationalen sozialen Räumen gleichzeitig präsent sind.

Mit dieser Darstellungssymbolik schaffen die Migrationsfilme gleichsam die Inhalte, die zur Erforschung der gegenwärtigen transnationalen Räume genutzt werden. Viele sozial- und kulturwissenschaftliche Debatten knüpfen an die Darstellung der transnationalen und imaginären Räume in Migrationsfilmen an, wobei dann primär die gesellschaftlichen Strukturen von transnationalen Gesellschaften diskutiert werden, die sich in den Filmen offenbaren. Im nächsten Kapitel werden dazu die zentralen Diskussionen zu Migrationsfilmen und Argumentationslinien im Zusammenhang mit Geschlecht und Sexualität wiedergegeben.

⁸⁶ Mit diesem Begriff bezeichnet Matthias Kraus die filmischen Räume, die der Regisseur Atom Egoyan in seinen Filmen erzeugt (*Kalender, Der Schätzer, Ararat*).

4.1.1 Forschungsperspektiven der Migrationsfilme auf Geschlecht und Sexualität

Außer den bisher präsentierten grundsätzlichen kultur- und sozialwissenschaftlichen Diskursen zu Migrationsfilmen wurden spezifische Forschungsperspektiven in Bezug auf das Geschlecht und die Sexualität in Migrationsfilmen entwickelt, die im Folgenden erläutert werden. Eine große Rolle spielen dabei auch die Darstellungseigenschaften der transnationalen Akteure und ihrer geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten in den Migrationsfilmen, auf die ich hier ebenfalls kurz eingehen möchte.

Migrationsfilme werden zunehmend als Mittel und Zweck der Forschung in den Sozial- und Kulturwissenschaften genutzt, da sich in den unterschiedlichen Erzähl- und Darstellungsformen der Migrationsfilme die Intensität von sozial und kulturell motivierten Themen offenbart. Das übergreifende Themenspektrum, die Symbole, Kodierungen und Diskurse aus den unterschiedlichen kulturellen, historischen, sozialen und politischen Realitäten erzeugen in den Migrationsfilmen die narrativen Spannungsfelder, in denen sich die Filmprotagonisten bewegen, ihre Zugehörigkeit suchen und die neuen Identitäten ausprobieren. Ihre Rollen als Frau und Mann oder als Mutter und Vater werden dadurch dynamischer und intensiver ausgelebt, wodurch auch die Geschichten spannender als in den anderen medialen Texten werden, denn „Spannung und Dynamik sind hier anders erzeugt als gewohnt“ (Faulstich 2013: 212).

Neben Filmwissenschaftlern interessieren sich deshalb auch Soziologen und Kulturwissenschaftler für Migrationsfilme und deren Entwürfe von dynamischen Räumen, expressiven Geschichten, Filmfiguren und deren sozial-kulturelles Engagement. Mit Migrationsfilmen könne es gelingen, „[die] Geschichte der Nation [...] neu zu erzählen“ (Göktürk 2000: 330). Anke Leweke sieht in den Migrationsfilmen vor allem die „*gekonnte Synthese zweier Welten*“ (Leweke 1998: 22) in einer erfolgreichen Kinematografie der Gegenwart. Kira Kosnik geht sogar so weit, dass sie die Realität einer transnationalen Gesellschaft in der Filmproduktion viel besser beschreibt sieht, als es beispielsweise die Politik und Forschung vermag. In politischen Debatten werde die Komplexität der miteinander verschränkten sozialen Räume einer transnationalen Gesellschaft nur unzureichend artikuliert (vgl. Kosnik 2009: 52-53).

Von Migrationsfilmen erhofft man sich hingegen noch Antworten auf Fragen nach den transnationalen und sozialen Gefügen, den privaten Lebensräumen und Systemen, ihren transnationalen Ansätzen sowie den Transformationsprozessen der gesellschaftlichen und politisch-sozialen Institutionen.

Allerdings sehen Filmwissenschaftler auch Defizite in der Erforschung von Migrationsfilmen, so wird vor allem bemängelt, dass die besondere kinematografische Ästhetik dieser Filme

nicht umfassend analysiert wird (Faulstich 2013: 213-214). Die Darstellung dieser neuen „Lebensrealität“ und ihre Erforschung durch die filmischen Texte ist aufgrund der besonderen Darstellungs- und Erzählweisen in Migrationsfilmen vielschichtig. Im Laufe ihrer Geschichte berühren Migrationsfilme alle wichtigen Themen und Zäsuren innerhalb der Migrationsproblematik. Intensiv wurden die Transformationsprozesse der rassifizierten und klassenspezifischen Zugehörigkeiten repräsentiert und diskutiert.

Basierend auf der *intersektionellen* Annahme (Crenshaw 2010 [1989]; Lutz 2010), nach der diese Prozesse sich in Wechselwirkung mit genderspezifischen Systemen und Zugehörigkeiten entwickeln, liefert die Analyse von Migrationsfilmen und ihren Konstruktionen von Geschlechterordnungen wichtige Erkenntnisse für diese Debatten, wie Judith Schlehe bemerkt:

„Globalisierung ist ein ‚durch und durch geschlechterspezifischer Prozess‘, der verschiedene, oft gegenläufige Auswirkungen auf Frauen und Männer hat (Young 1998, S. 169). Diese bedeuten meist eine Verschärfung von Ungleichheiten aufgrund von Geschlechts-, Klassen- und Rassensunterschieden, welche sowohl durch globale als auch lokale Komponenten bestimmt sind. Dementsprechend können wir unter der nach wie vor zentralen Strukturierungskategorie Gender nicht mehr nur die kulturelle Konstruktion von Geschlecht verstehen, denn die Kulturen begegnen, beeinflussen und durchmischen sich und ziehen dabei auch immer wieder neue Grenzlinien, so daß wir zunehmend mehr die translokalen, transkulturellen Konstruktionen und Subjektivitäten sowie die Geschlechterpolitik im Kontext von Globalisierungsprozessen in den Blick zu nehmen haben.“ (Schlehe 2001b: 79-80)

Zu den zentralen Topoi in den Migrationsfilmen gehören ebenfalls Migrationsprozesse und die damit verbundene Veränderung in den geschlechtlichen Lebensräumen, in der *Sex-Gender-Artikulation*. In den dort präsentierten veränderten diskursiven Räumen wird sich mit den multiplen geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten, mit den heteronormativen Geschlechtermodellen oder den Subkulturen der Nichtheteronormativität mit filmischen Mitteln auseinandergesetzt. In kulturwissenschaftlichen Debatten gilt Film nun als Medium, das diese Prozesse sichtbar macht, womit es zum unverzichtbaren Forschungsobjekt für die Untersuchung von Geschlechterkonstruktionen der transnationalen Gesellschaft wird (vgl. Kosnik 2009: 46-50).

An der Entwicklungsgeschichte des Migrationsfilms lässt sich ein Zusammenhang zwischen Geschlecht und Sexualität, den Normvorstellungen und Abweichungen, der Entwicklung und Position in den nationalkulturellen und transnationalen Räumen und der Migrationsgeschichte in den jeweiligen Ländern ablesen. Die Darstellung von Geschlecht und Sexualität sowie die Erzählformen haben sich im Laufe der Zeit gemäß den Entwicklungen einer transnationalen

Gesellschaft verändert, was im nächsten Abschnitt als historischer Prozess nachgezeichnet wird.

4.1.2 Die Darstellung von Geschlecht und Sexualität in Migrationsfilmen und ihre Entwicklungsparadigmen

Um die Komplexität und Transnationalität der Geschlechterdarstellung und ihren Zugehörigkeiten in Migrationsfilmen aufzuzeigen, werden zunächst deren zentrale Entwicklungslinien vorgestellt. Anschließend werden die Themenschwerpunkte eingehender analysiert, die in Migrationsfilmen in Bezug auf Gender und Sexualität aufgegriffen werden.

Die Darstellung von geschlechtlichen Beziehungen waren in Migrationsfilmen bereits am Anfang ihrer Entstehung (1912) Zweck und Gegenstand ihrer Erzählungen. Seitdem hat sich jedoch die Praxis der Geschlechterdarstellung deutlich verändert. Im Jahr 2005 organisierte der *Kölnische Kunstverein* eine Tagung über Migration im Film. In einem der ersten Migrationsfilme in der Filmgeschichte, *The Making of an American Citizen* aus dem Jahr 1912⁸⁷, erzählt die Regisseurin Alice Guy-Blachés die Geschichte von einem russischen Migranten-Ehepaar, das in die USA auswandert und später dort eine Farm betreibt. Der Ehemann misshandelt seine Frau. „In jeder Szene, in der die neue amerikanische [männliche] Gesellschaft thematisiert wird, werden dem russischen Ehemann immer ‚Manieren‘ beigebracht“ (Bernstoff/Von Osten 2005). Das Herkunftsland gilt als „vormodernes Hinterland“ (ebd.). Dies entspricht dem narrativen Erzählmuster, das sich durch die Filmgeschichte zieht und Filmwissenschaftler als typisch im Rahmen der Tagung identifizierten: Die Verhaltensweisen der Einwanderer müssen den Geschlechterverhältnissen der (städtischen) Einwanderungsgesellschaft entsprechend angepasst, modernisiert und korrigiert werden.

In der deutschen Filmgeschichte setzten Diskussionen über Migration und Gender zeitgleich mit den ersten Migrationsfilmen ein, wie z. B. *Angst essen Seele auf* (Rainer Werner Fassbinder, 1974), *Shirins Hochzeit* (Helma Sanders-Brahms, 1976) oder *40 qm Deutschland* (Tevfik Basar 1985). In den ersten Migrationsfilmen bestimmen vor allem folgende Deutungen das Bild von der Migration: die Unterdrückung der Frau durch die patriarchale Hegemonie, die Positionierung von Migranten als Opfer, die traurigen Erzählungen der Filmprotagonisten und der „traurige Blick“ auf Migranten (Göktürk 2000: 331). In der Repräsentationssymbolik der

⁸⁷ Die Vorführung dieses Pionierwerks wurde 2005 im Rahmen einer Tagung über Migration im Film vom Kölnischen Kunstverein organisiert.

filmischen Darstellung werden die ethnischen und rassischen Merkmale kommuniziert, wodurch sich die kulturellen Differenzen innerhalb der Filmszenen offenbaren.

Das stereotype Bild der Migranten verändert sich in den Filmen später. Ab den 90er-Jahren werden die vormals passiven Migranten aus den Filmen der 70er- und 80er-Jahre durch selbstbewusste, kämpfende und rebellierende Frauen abgelöst (vgl. Shanli Anwar; 2008), wofür prototypisch Sibel im Film *Gegen die Wand* steht (Fatih Akin, 2005).⁸⁸ Dies steht diametral zu Shirin (*Shirins Hochzeit*, Helma Sanders-Brahms, 1976), die ihre Haare blond färben musste, damit sie überhaupt einen Job in Deutschland finden konnte. Während sie mit blondierten Haaren sich gezwungen fühlt, deutschen Stereotypen zu entsprechen, fühlt sie sich unwohl, unnatürlich und unterdrückt, als sei sie in einem anderen Körper gelandet. Obwohl sie sich ebenso prostituiert wie Aytin aus dem Film *Auf der anderen Seite* (Akin 2008), hadert nur Letztere nicht mit ihrem Schicksal und gibt sich selbstbewusst und zielstrebig, denn ihre Tätigkeit hat sie aus freien Stücken gewählt. Sie versteckt sich nicht durch das Vorgaukeln einer anderen Identität, sondern sie weiß ihre komplexe Zugehörigkeit als türkische Kurdin in Deutschland und möchte auch so akzeptiert und wahrgenommen werden.

Aber auch die männlichen Migranten brechen aus Rollenvorbildern aus und schaffen sich ihr eigenes *Role Model*. *Männlichkeit* gewinnt dann eine neue Bedeutung, weil sie vom bisherigen Schema des klassischen Patriarchen abweicht. Für den männlichen Migranten war in den frühen Migrationsfilmen folgender Typus charakteristisch: „[e]ine mythisch-stumme Figur – unfähig zur Kommunikation und Integration“ (Göktürk 2000: 330). Heute spricht der männliche Migrant hingegen fließend mehrere Sprachen und orientiert sich sicher zwischen den unterschiedlichen soziokulturellen Räumen. Dabei werden in den Filmen zunehmend nicht nur Geschlechter-, sondern auch kulturelle Grenzen überschritten, wie beispielsweise durch die schwule Subkultur in der Geschichte des 17-jährigen homosexuellen Türken Murat (*Lola und Bilidikid*, 1999), mit dem homosexuellen Miss Mona (Mehdi Charef, 1986) oder mit den aus Kunststoff nachgebildeten weiblichen Geschlechtsteilen des Sohnes eines Patriarchen namens Georg Kahn, der heimlich eine Kunstschule besucht (*East is East*, 1999).

Mit diesen Akteuren werden neue Rahmen in den Migrationsfilmen aufgespannt, in denen sich zeitgenössische Geschlechterverhältnisse und -zugehörigkeiten herausbilden, die auf-

⁸⁸ Das Aufbegehren von Frauen ist allerdings wieder ein Filmklassiker. Die Beispiele von Grisca (*Unter dem Pflaster ist der Strand*, Helma Sanders-Brahms 1974/1975) und Vera (*Kleine Vera*, Vasilij Pitchul, 1989) oder die Geschichte des Feminismus und die damit verbundenen politischen Bewegungen haben gezeigt, dass primär Frauen seit jeher für die Befreiung aus der hegemonialen und patriarchalen Geschlechternormen kämpften. Auch in den Migrationsfilmen ist es die Frau, die gegen geschlechtlich-sexuelle traditionelle Normen aufbegehrt, weil sie unter der multiplen Diskriminierung am meisten leidet.

grund der Transnationalisierungsprozesse komplexer werden. Die Bildung neuer multipler und transnationaler Zugehörigkeiten, die sich durch die Transnationalisierungsprozesse dynamischer vollziehen, schließen jedoch nicht die Verknüpfung zu den alten Zugehörigkeiten und traditionellen Gendernormen aus. Vielmehr werden neue Zugehörigkeiten durch diese Relation konstruiert, wobei den diskursiven Räumen neue Bedeutungen zugeschrieben und die Akzente nicht nur auf die abgelehnte Differenz gelegt werden.⁸⁹ Diesen Pluralismus solcher Prozesse thematisieren zahlreiche Regisseure von Migrationsfilmen, wie z.B. Atom Egoyan, Mira Nair, Fatih Akin, Dito Tsintsadze, Mehdi Charef, Kutlug Ataman und Damien O'Donnell. Sie beschäftigen sich mit den eigenen Wurzeln, wobei in den neuen Räumen der transnationalen Zugehörigkeiten auch Deutungen und Symbole der ethnisierten Bilder aufzuspüren sind. Die Filmprotagonisten leben für die Versöhnung zwischen den traditionellen und neu performierten Zugehörigkeiten. Sie schwanken zwar in ihren Identitäten, aber sie stellen gleichzeitig in ihren Familiengeschichten aus den transnationalen Räumen die Vorstellung von traditionellen Geschlechterrollen infrage.

Die einzelnen Filmprotagonisten rebellieren gegen die patriarchalen Systeme, räumen mit den Idealen von frei praktizierter Sexualität auf oder beziehen sich sowohl auf die traditionellen und neuen Erfahrungen gleichzeitig. Dadurch *performieren* sie eine neue geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit, die nicht mehr in die bisherigen Artikulationen passt. Mit der Darstellung von nationalen Symbolen und ihrer Transformation sowie von Sexualität werden Stereotype in den Migrationsfilmen zerstört. Der Inszenierung der erotischen Szenen sind in den Migrationsfilmen häufig experimentell. Die Protagonisten experimentieren mit ihren geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten, indem sie die unterschiedlichen Formen der zwischengeschlechtlichen und sexuellen Beziehungen und die eigenen Fantasien ausleben (Die Filme von Atom Egoyan, Dito Tsintsadze, Mira Nair, Kutlug Ataman).

Sexualität ist ein kulturalisiertes Deutungssystem, in dem die Verhaltensweisen und Geschlechter-Rollen innerhalb der diskursiven Räume repräsentiert sind. An den filmischen Inszenierungen von Sexualität lassen sich die Veränderungen in den Vorstellungen von Sexualität nachzeichnen, unter anderem auch das Aufbrechen von Normen und Grenzen sowie die Befreiung von Klischees. Dazu gehört auch, klischeehafte Vorstellungen von Sexualität und ihren Normen und Deutungen in einem ethnisierten Raum kritisch zu hinterfragen (Dito Tsint-

⁸⁹ Nach Kira Kosnik wurden in vielen politisch-kulturellen Debatten in den 90ern die kulturellen Wurzeln in Deutschland relevant gemacht, was als Versuch der Rückkehr zu den ethnischen und nationalen Identitäten betrachtet werden kann (siehe dazu: Kosnik 2009: 46). Im Gegensatz dazu betrachten die transnationalen Ansätze einer migrationssensiblen Genderforschung die nationale Identität nicht als verlorene Entität, sondern als Teil der neuen Zugehörigkeiten.

tsadze: „The lost Killers“, „Eine erotische Geschichte“). So provoziert die in den USA lebende indische Regisseurin Mira Nair im Jahr 1996 mit ihrem erotischen Film *Kama Sutra, a tale of love* mit ihren geschlechtlichen und sexuellen Stereotypisierungen die orientalischen und okzidentalischen Kulturen, womit sie den klischeehaften Blick auf die kulturellen Traditionen Indiens durchkreuzt.

Mit solchen erotisch konnotierten Filmen greifen Regisseure auch Fragen nach den sexuellen sowie diskursiven Zugehörigkeiten der Filmprotagonisten und der Intersektionalität an, die sich auf vielen Ebenen in Form von Marginalisierung gleichzeitig abspielen. So kämpfen die sexuellen und kulturellen Minderheiten um ihre Anerkennung in der Gesellschaft in den Filmen: „The lost Killers“ (Dito Tsintsadze, 1999), „Lola und Billidikid“ (Kutlug Ataman, 1999) und „Miss Mona“ (Mehdi Charef, 1986). Damit thematisieren sie in den Filmen auch die Grenzen der intersektionellen Perspektiven und die jeweiligen rassialisierten, geschlechterspezifischen und sozialen Unterdrückungsmodelle.

So beschäftigen sich die Migrationsfilme mit den Fragen der geschlechtlichen und sexuellen Zugehörigkeit in der Migration: Wie entdecken die Jugendlichen ihre sexuelle und geschlechtliche Zugehörigkeit in der Migration? Welche Konflikte entstehen zwischen den familiären und gesellschaftlichen Institutionen? Welchen Problemen begegnen sie gegenüber patriarchalischen Systemen und beim Ausleben von neu transformierten Geschlechtermodellen? Diese Fragen stellen sich in folgenden Filmen: „East is East“ (Damian Damien O’Donell, 1999), „Kick it like Beckham“ (Gurinder Chadha, 2002) und „Echte Frauen haben Kurven“ (Patricia Cardosos, 2004). Dort treten Differenzen auf ethnisierte Ebene auf, die dann auch zu einer Neuaushandlung der geschlechtlichen und sexuellen Zugehörigkeit in der Migration führen. Zwischen den Generationen entstehen dadurch Konflikte, die sich auf ihre unterschiedlichen Zugehörigkeiten und Diskurse beziehen.

Die Bandbreite an Filmen und Themen deutet bereits darauf hin, dass das Thema Gender und Sexualität in den gegenwärtigen Migrationfilmen aus vielen unterschiedlichen Perspektiven behandelt wird, die an die aktuellen sozial- und kulturwissenschaftlichen Debatten über Performativität, Diskursivität, Transnationalität, Intersektionalität, Differenz-Hybridität und Inklusion anknüpfen. In den Migrationsfilmen werden durch die Protagonisten mit ihren Geschichten und *neu performierten* geschlechtlichen und nationalen Zugehörigkeiten deshalb alle Fragestellungen der *interkulturellen und migrationssensiblen Genderforschung* abgedeckt. Die Filme belassen es jedoch meist nicht dabei, sondern erweitern diese Fragen, geben oftmals auch (erste) Antworten auf die Fragen oder die vielfältigen Anlässe, die sie aus unter-

schiedlichen Perspektiven diskutieren. Im folgenden Schaubild sind die Migrationsfilme aufgelistet, die prototypisch für eine spezifische Thematisierung von Sexualität und Geschlecht in der Migration stehen (vgl. Abb. III). Darin zeigt sich überblicksartig eine Entwicklung in den Diskursen zu Sexualität und Geschlecht, die von einer Korrekturfunktion seitens des Aufnahmelandes, über die Wahrnehmung von Differenzen und Konflikten zwischen Herkunfts- und Aufnahmeland, bis hin zu einer Transnationalisierung von Geschlecht und Sexualität in einer globalisierten Welt reichen.

Abb. III**Thematisierung von Geschlecht und Sexualität in
Migrationsfilmen*****Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität und Filme***

Herkunftsland ist ein „vormodernes Hinterland“ die Verhaltensweisen der Einwanderer müssen den Geschlechterverhältnissen entsprechend modernisiert und korrigiert werden (Bernstoff / Von Osten 2005).	<i>The Making of an American Citizen</i> (Guy-Blaché, 1912)
Harte Diskussionen über Intergation „trauriger Blick“ auf Migranten „Stumme Figur unfähig zur Kommunikation“ (Göcktürk 2000)	<i>Angst essen Seele auf</i> (Fassbinder, 1974) <i>Shirins Hochzeit</i> (Sanders-Brahms, 1976) <i>40 qm Deutschland</i> (Basar 1985)
Performativität und Diskursivität der neuen Geschlechterzugehörigkeiten mit transnationalen Perspektiven (Butler 1991, Faist/Amelina 2012, Seier 2007)	<i>Kalender</i> (Egoyan, 1993) <i>Gegen die Wand</i> (Akin, 2004) <i>Auf der anderen Seite</i> (Akin, 2007) <i>Der Mann von der Botschaft</i> (Tsintsadze, 2005)
Marginalisierung auf den geschlechtlich sexuellen Ebenen und der nichtheteronormativen Genderrollen der Migranten (Crenshaw 1989, Lutz 2010, Kosnik 2010)	<i>The lost Killers</i> (Tsintsadze, 2000) <i>Lola und Bilidikid</i> (Ataman, 1999) <i>Miss Mona</i> (Mehdi Charef 1886)
Jungen Migranten zwischen den traditionellen Genderrollen und den neuen Zugehörigkeiten Die Zuschreibung der Grenzen Differenzierung, Hybridisierung oder Homogenisierung (Hall 2004, Tschernokoshewa 2001, Bhabha 2000, Gutiérrez Rodríguez 2001, Reckwitz 2008, Amelina 2010)	<i>East is East</i> (O'Donell, 1999) <i>Kick it like Beckham</i> (Chadha, 2002) <i>Echte Frauen haben Kurven</i> (Cardosos, 2004)
Dezentrierte Sicht auf die Sexualität in den postmigrantischen und postkolonialen Räumen (Said 1978, Dietze 2017)	<i>Schätzer</i> (Egoyan, 1996) <i>Eine erotische Geschichte</i> (Tsintsadze, 2000) <i>Kama Sutra, a Tale of love</i> (Nair, 1996)

(Quelle: Eig. Darstellung.)

Dass in den Migrationsfilmen unterschiedliche Diskurse zur Sexualität und Geschlecht im Laufe der Zeit zu entdecken sind, erscheint nahezu natürlich, weil sich auch die diskursiven Rahmenbedingungen geändert haben. Im folgenden Kapitel wird deshalb der Frage nachgegangen, inwiefern sich auch die filmanalytischen Methoden auf die Spezifika von Migrationsfilmen einstellen müssen, um deren Transnationalität gerecht zu werden, diese erfassen und die Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität analysieren zu können.

4.2 Methoden der Filmanalyse und neue Strategien zur filmanalytischen Beschreibung der „Diskursereignisse“ in Bezug auf Geschlecht und Sexualität von Migrationsfilmen

Mit diesem Abschnitt möchte ich zeigen wie die Entwicklung der unterschiedlichen Methoden der Filmanalyse das Kino als wesentliches Medium zur Erkundung der gesellschaftlichen diskursiven Ereignisse gemacht hat und welche Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität durch die Analyse der transnationalen Räume der Migrationsfilme vermittelt und analysiert werden.

Zunächst wird hier ein kurzer Überblick über die bisherigen zahlreichen methodischen Ansätze der klassischen Filmanalyse gegeben, die von der Analyse der technischen Einsatzmittel im Film, der einzelnen kinematografischen Bilder oder Szenen, bis hin zum Inhalt und den Deutungen selbst reichen. Zusätzlich existieren zahlreiche Bezeichnungen für die unterschiedlichen Herangehensweisen: „systematische Filmanalyse“, „Analyse des Visuellen und Auditiven“, „Transkription“, „Handlungsanalyse“, „Analyse der Bauformen“ und „Analyse der Normen und Werte: Interpretationen“ (Hickethier 2012; Korte 2010; Faulstich 2013). Im Anschluss erläutere ich, warum für die Analyse der komplexen diskursiven Gefüge der filmischen Texte von Migrationsfilmen neue Analyseformen gewählt werden müssen, indem ich für den Einsatz von *wissenssoziologischen und diskursiven Methoden der Analyse* plädiere.

Zu den Prinzipien der Filmanalyse gehören die empirischen, kultur- und sozialwissenschaftlichen, inhaltlichen (vgl. Hickethier 2012: 31-38), handlungs- und wirkungsspezifischen, ideologischen, psychoanalytischen sowie die *systematischen* Methoden (vgl. Korte 2010). Mit diesen unterschiedlichen Vorgehensweisen der Filmanalyse werden die Filme beispielsweise hinsichtlich ihres spezifischen diskursiven, politischen, historischen Kontextes erforscht. Auch die Wirkungsmöglichkeiten von Filmen, ihre kinematografischen Erzählweisen und Darstellungsmöglichkeiten, ihre Techniken und die Besonderheiten der filmischen Sprache können methodisch erfasst werden. Häufig kommen bei Filmanalysen auch mehrere Methoden parallel zum Einsatz oder werden vergleichend gegenübergestellt. Grundsätzlich schließen sie sich jedoch gegenseitig nicht aus. Vielmehr ergänzen sie sich, weil Filme mit ihren komplexen Darstellungsmöglichkeiten und vielfältigen kulturellen, sozialen und historischen Bezügen andernfalls meist nicht ganzheitlich zu beschreiben sind. Aufgrund der audiovisuellen Synchronität des Mediums Film lassen sich ansonsten die umfangreichen filmischen Darstellungsebenen, die innerhalb und auch außerhalb des kinematografischen Raums zustande

kommen, und die komplexen Zusammenhänge, die auch zwischen den beiden Räumen entstehen, kaum analytisch fassen (Korte 2010: 14).

Überwiegend werden jedoch die kinematografischen Techniken in Filmen untersucht, die gezielt zur Montage und für das kinematografische Bild eingesetzt werden, da dadurch der filmische Inhalt und Gehalt entsteht. Unter kinematografischen Techniken versteht Korte die „[...] während der Rezeption meist unbewusst wahrgenommenen Faktoren, die zudem in einer gezielt arrangierten zeitlichen Abfolge vom Filmemacher vorgegeben [werden]“ (ebd.: 16). Diese bestehen aus der kinematografischen Bildszene, der Landschaft, den Gegenständen, dem Raum oder den Filmprotagonisten in einer Bildszene, der Einstellung der Kameraposition, dem Spiel von Licht und Schatten, dem Ton, der Musik und selbstverständlich der Montage. All dies trägt zur Dramaturgie sowie zur kinematografischen Geschichte und ihrer Realität bei. Mit einer *systematischen Analyse* wird deshalb die gesamte „Sinneswahrnehmung“ des Filmes untersucht, indem jeder einzelne filmische „Baustein“, jedes einzelne Bild und Wort sowie ihr Zusammenspiel berücksichtigt wird. Um einen Sinn zu ergeben, gehören alle Bestandteile eines Films zur Interpretation: „Es ist also nicht legitim, einen Film etwa so zu interpretieren, dass ein Teil oder auch eine Dimension dieses Films, die in die gewählte Interpretation ‚nicht hineinpasst‘, einfach ausgelassen wird“ (Faulstich 2013: 23).

Die Schwierigkeiten einer Filmanalyse ergeben sich aus der Parallelität der eingesetzten technischen Mittel innerhalb einer Filmszene, da binnen weniger Sekunden bereits einige komplexe und mehrschichtige Bedeutungsmuster erzeugt werden können, die nur durch eine umfangreiche Analyse entschlüsselt werden können. Filmanalytische Methoden zur detaillierten Erfassung der technischen Mittel der Kinematografie arbeiten entweder mit der „*Transkription*“ (Korte 2010: 53-59) oder mit sogenannten „*Einstellungs-*“ und „*Sequenzprotokollen*“. Dabei werden die einzelnen Filmsequenzen sekundenweise in den explizit ausgewählten Ausschnitten oder ganz analysiert, wobei alle Details wie Kamerabewegung und Kameraposition, Bildkomposition, Handlungsablauf, Licht/Beleuchtung, Ton und Dialog in Protokollen festgehalten werden (Korte 2010: S. 54 (Abb.15) und S. 58 (Abb. 18); Faulstich 2013: 66-98).

In der folgenden Abbildung wird ein Ausschnitt eines solchen Einstellungsprotokolls von Korte wiedergegeben, wobei hier die Einteilung von Sequenzen anhand der veränderten Kameraeinstellung erfolgt. In der dritten Spalte folgt dann die detaillierte Beschreibung des Bildinhalts und in der vierten Spalte werden noch Angaben zum Ton bzw. zur Musik gemacht.

Nr	Sek	Kamera	Beschreibung	Ton
1	13	KS HT T	Bramante geht die Treppe hinab auf den Platz	Musik
2	34	PF/KS T KS Links	Papst steigt vom Pferd, Bramante kommt ins Bild P und B gehen die Treppe hinauf zu Raffael	B: Michelangelo ist noch schwach. Es wird noch einige Zeit vergehen, bis er das Gerüst besteigen kann. P: Wie lange meint Ihr? B: Ich fürchte, nie! P: Die Decke muss fertig werden. B: Da ist etwas, das ich Euch zeigen möchte
3	3	T	Frau steigt vom Pferd, offensichtlich die Mätresse des Papstes.	Musik (Wie 1)
4	13	KS T HAT	P und B gehen an Raffaels Arbeitsplatz. Er malt	Musik (Wie 1)

(KS=Kameraschwenk / HT=Halbtotale / T=Totale / PF=Parallelfahrt)

Abb.15: Einstellungsprotokoll (Auszug)

MICHELANGELO-INFERENO UND EKSTASE (Reed 1964)

Quelle: Korte 1990b (Korte 2010: 53)

Die oben dargestellte Vorgehensweise mit der Erstellung eines Einstellungsprotokolls kann noch durch eine *Sequenzgraphik* ergänzt werden, da dort die kinematografischen Darstellungstechniken noch detaillierter⁹⁰ erfasst werden (Korte 2010: 59-72 (Abb. 19-25)). Knut Hickethier schlüsselt mit den Begriffen „Analyse des Visuellen“ (vgl. Hickethier 2012: 39-90) und „Analyse des Auditiven“ (vgl. Hickethier 2012: 91-106) dieselbe kinematografische Methode der Filmanalyse nach ihren Bestandteilen auf. Dadurch wird die Bedeutung der einzelnen technischen Mittel und des gesamten Filmteams bei der Planung und Durchführung der einzelnen Szenen, Bilder und Sequenzen im Film deutlich. Damit wird Kino als Gesamtleistung eines Teams verstanden, das sich technischer Mittel bedient, um filmische Realität zu erzeugen.

⁹⁰ In der Sequenzgrafik sind detaillierte Informationen zur Kameraeinstellung und Kamerabewegung über jeden einzelnen Gegenstand im kinematografischen Bild sowie über die Dauer der Sequenz wiedergegeben.

Mit „Analyse der Narrative“ und des „Bezugs“ wird ein bestimmtes Analysemuster betont, weil hier ebenfalls die Sequenzen, einzelne Szenen, kinematografischen Bilder und Räume detailliert analysiert werden, allerdings leitet sich die Interpretation der Filmhandlung aus den Problemstellungen oder Positionen der Filmautoren ab anstatt aus den filmischen Mitteln. Eine solche Filmanalyse bedient sich einem eigenen Ablauf, indem vor allem der Kontext zur Filmdeutung und -position beachtet wird. Nach diesem System stellt sich nicht nur die Frage: „Wie?“, sondern vor allem „Warum?“

Dabei vereinfacht diese Methode keineswegs die Filmanalyse, weil sie den Film in seinem Kontext der gesellschaftlichen und politisch-kulturellen Entwicklungen des jeweiligen Landes begreifen will. Die Komplexität des Films wird dabei anhand eines *Grundmodells* der Filmanalyse aufzubrechen versucht, indem dort vier wichtige W-Fragen an den Film gestellt werden: 1. Was (Handlung); 2. Wer (Figuren); 3. Wie (Baupformen); 4. Wozu (Ideologie, Message) (Faulstich 2013: 28-29). Dies sind jedoch nach Faulstich keine vier isolierten Bausteine des Films, sondern alle tragen zum Gesamtbild des Films und seiner Bedeutung bei. Deshalb fordert er, dass bei der Filmanalyse vom Forschenden alle vier Aspekte gleichzeitig mit einbezogen werden. Helmut Korte benennt ebenfalls vier filmische Komponenten, die er als „Realitäten“ bezeichnet. Diese Film-, Bedingungs-, Wirkungs- und Bezugsrealitäten sind nach Korte bei der Analyse des Films parallel zu analysieren (2010: 23).

Knut Hickethiers *Analyse des Visuellen, des Auditiven und des Narrativen* (2012: 107) meint ebenso nicht nur eine handlungs- und inhaltsorientierte Analyse von Filmen, sondern diese schlüsselt analog die komplexen Darstellungs- und Vermittlungsebenen einer kinematografischen Erzählung innerhalb des Bildes, der Szenen und dessen Bezug auf den gesamten Filminhalt auf. Zur Narration des Films gehören für Hickethier vielmehr die komplexen Zusammenhänge, die sich aus der Erzählung der Geschichte, der Dramaturgie des Films, der Darstellung der Landschaft oder des Raumes, der Beleuchtung und der Kamerapositionen speisen. Aber auch die Musik, die Sprache, die Filmprotagonisten (Habitus, Mimik, Kleidung), die Handlung und die Dialoge sind Bestandteile der kinematografischen Narration, der sogenannten „Mise en scène“ (Beicken 2004: 95). Dieser Begriff stammt ursprünglich aus dem Theater, der dann auch für die Filmwissenschaften nutzbar gemacht wurde. In der Filmrealität benötigt die „Mise en scène“ allerdings komplexere Darstellungstechniken als im Theater, denn zur „Mise en scène“ tragen alle in einer Szene arrangierten Gegenstände oder Beleuchtungen, Kameraposition, Filmprotagonisten und deren Handlungen und demnach zur Inszenierung der Inhalte und Kodierungen des Filmes bei.

Eine herausgehobene Rolle nehmen die Filmprotagonisten bei der Filmanalyse ein, weil mit ihnen die Wichtigkeit des Films in der Vermittlung des Wissens, der Ansichten und in der Bildung der Zugehörigkeiten aufrechterhalten wird. Da das eigentliche Ziel einer jeden Filmanalyse in der Suche nach der Bedeutung und des Bezugs der komplexen filmischen Texte zum sozialen, historischen und politischen Raum seiner Gegenwart liegt, versuchen die Analysen des Narrativen und des Bezugs von Knut Hickethier und Werner Faulstich die filmischen Bezüge, ihre inhaltlichen Kodierungen und Realitäten im kinematografischen und inhaltlichen Sinn aufzudecken. Sie analysieren die Filme hinsichtlich ihrer komplexen gesellschaftlichen und diskursiven Bedeutung. Sie verstehen den Film dabei als Vermittler der politisch und kulturell relevanten Inhalte, sogar Ideologien, weshalb sie deren besondere Wirkung auf die Zuschauer betonen.

Bei einer „Rezeptionsanalyse“ wird ermittelt, wie Rezipienten auf den Film reagieren und wie sie auch die Bedeutung des Films aufgrund eigener Aneignung verändern können. In dieser Auffassung spiegeln sich schon die Überzeugungen einer *wissenssoziologischen und diskursiven Filmanalyse wider*. Auch bei diesen Vorstufen des neuen filmanalytischen Ansatzes werden die komplexen Bezüge von filmischen Texten berücksichtigt, jedoch bedarf die Diskursivität der medialen Texte innerhalb der *Culture Studies* einer anderen methodischen Vorgehensweise der Analyse. In diesen filmischen Texten artikulieren sich die diskursiven Grenzen der gegenwärtigen Gesellschaften, ihren transnationalen Räumen, Institutionen und Wissensdisziplinen, wodurch neues Wissen entsteht. *Die Analyse der diskursiven Narration* kann als ein alternativer Ansatz zur Analyse von Filmen verstanden werden, weil sie sich für die Untersuchung von filmischen Diskursereignissen eignet. Damit wird sie den transnationalen Zugehörigkeiten gerecht, die sich in Migrationsfilmen diskursiv entfaltet, was im nächsten Kapitel veranschaulicht wird.

4.2.1 „Analyse der diskursiven Narration“ – ein alternativer Ansatz zur Analyse von diskursiven Räumen in Migrationsfilmen

In diesem Abschnitt wird das besondere Konzept einer *Analyse der diskursiven Narration* als alternative Methode vorgestellt, die der Untersuchung von Migrationsfilmen dient. Da der transnationale diskursive Raum von Migrationsfilmen und das daraus abgeleitete neue Wissen sich erst in den transnationalen diskursiven Räumen und Institutionen entfaltet, bedarf es einer diskursiven Methode, die sich an die *wissenssoziologische Analyse* anlehnt (Keller 2011b; Reichertz/Englert 2011; Busse 2015). Letztere greift sowohl auf die Hermeneutik und Diskursanalyse zurück. Um die *Analyse der diskursiven Narration* zu konzeptualisieren, wird zunächst im Zusammenhang der Diskursanalyse die besondere Relevanz der Rezeptionsanalyse diskutiert.

Die Diskursanalyse gehört zu den *wissenssoziologischen Ansätzen* (Keller 2011b), die sich um die wissenschaftliche und soziale Konstruktion des medialen Textes, seiner Inhalte und „Deutungen“ bemüht (Reichertz/Englert 2011: 10). Die Diskursanalyse ist in den *Culture Studies* als eine methodische Vorgehensweise anerkannt, mit der interdisziplinäre mediale Texte und ihre Diskurse erschlossen werden. Dabei wird das Produzieren von neuem Wissen anhand der Diskurse erforscht, wobei sich die Diskurse innerhalb der *Cultural Studies* auch verflechten.

Mit dieser methodologischen Vorgehensweise assoziiert Ruth Wodak das Konzept der Intertextualität von Mikhail Bakhtin und Julia Kristeva (1972 [1967]). Sie betrachtet mit ihrer interdisziplinären und intertextuellen Analyse von medialen Texten diese in ihren jeweiligen sozialen und historischen Kontexten, um der Frage nachzugehen, wie sich gesellschaftliche Grundlagen ändern und neue Diskurse und Grenzen entstehen oder sich vermischen (Titscher/Wodak/Meyer/Vetter 1998: 185). Sie geht dabei grundsätzlich von einer Heterogenität von Texten aus (ebd.), weil nach ihrer Auffassung sich diese Texte innerhalb des komplexen diskursiven sozialen, kulturellen, historischen und sogar ideologischen Raums erst verorten müssen. Dabei setzt sie die Diskursivität (Interdisziplinarität) des medialen Textes voraus, sodass auch die *Culture Studies* sich unterschiedlicher Disziplinen zur Analyse bedienen müssen.

Die weiter entwickelte Praxis der Diskursanalyse, die sich auf eine Kontextanalyse stützt, versteht sich selbst als eine erweiterte *hermeneutische Wissenssoziologie*⁹¹ (Keller 2011a: 59;

⁹¹ Unter einer wissenssoziologischen Analyse begreift Keller die Erforschung der sozialen Strukturen innerhalb einer „sinnhaft strukturierten Welt“, wobei die hermeneutische Wissenssoziologie keinen „text-untergründigen

Keller/Hirsland/Schneider/Viehöver 2011: 137), die Wissen in ihren diskursiven transnationalen, institutionellen und historischen Kontexten untersucht (Busse 2015: 72-74). Damit werden mediale Texte nicht als Doubletten einer Realität mit ihren vielfältigen Kontexten untersucht, sondern selbst diese Kontexte werden bereits diskursiv verstanden und dementsprechend analysiert (ebd.: 65).

Deshalb ist uns Wissen nur im Kontext zugänglich sowie in seiner Relation der Gegenwart und Geschichte. Die sozialwissenschaftliche Realität erschließt sich dem Forschenden auch in den institutionellen Paradigmen. Deshalb ist die Diskursanalyse nach Reiner Keller eine wissenssoziologische Kategorisierung, die auf Wissensstrukturen und soziale Strukturen und Institutionen rekurriert, wobei sich die Bildung dieser diskursiven Grenzen nur in Relation zueinander und in Interaktion verstehen lässt.

Die Diskursanalyse hebt sich insofern von anderen Verfahren ab, als sie die Diskursivität des Wissens berücksichtigt, da sich dieses in den Kontexten und in der historisch-institutionellen Relation verändert. Dabei wird das neue Wissen und dessen Entstehung auch vor dem Kontext der unterschiedlichen gesellschaftlich-kulturellen und sozial-historischen Diskurse permanent hinterfragt (Keller/Hirsland/Schneider/Viehöver 2011: 139). Die gesellschaftlichen Ordnungen werden selbst als diskursiv betrachtet und fließen in die Analyse mit ein.

Gesellschaften setzen sich dabei ihre Grenzen diskursiv, wobei ihre Bedeutungen rekonstruiert werden können, aber dennoch einem permanenten Wandel unterliegen. Diese symbolischen Grenzen werden mittels einer wissenssoziologischen Diskursanalyse rekonstruiert und im neuen Wissen strukturiert. Anhand der Dekonstruktion von medialen Texten werden Deutungen und Diskursen und ihre Hintergründe sichtbar. Metaphorisch gesprochen ähnelt dieser diskursanalytische Vorgang im Sinne von Dietrich Busse einer archäologischen Tätigkeit, welchen er in der Tradition von Foucaults „Archäologie des Wissens“ stehen sieht.

Die Suche nach dem „Verborgenen“ erinnert an die „Freilegung“ von unentdeckten „Regelmäßigkeiten, Tendenzen, Wirkmechanismen, Strukturen“, was den „normalen Diskursbeteiligten“ vorher verborgen geblieben war“ (Busse 2015: 71). Nach diesem Verständnis produziert Diskursanalyse ein Wissen aus dem Unbewussten und ist dennoch selbst auch von der Ordnung dieses unbewussten Wissens abhängig. Dementsprechend ist mit der Diskursivität immer ein Wissen von Unbewusstem und dessen Ordnung gemeint (ebd.: 69). Damit interes-

Tiefenstrukturen“ nachgeht, sondern sich auf „die Reflexion der wissenschaftlichen Interpretationsprozesse“ beschränkt.

siert sich die Diskursanalyse für die Hintergründe und ihren Schlussfolgerungen, um nach den Bedeutungen zu suchen, die hinter den Worten, Handlungen, Zeichen und Symbolen liegen.

Diese Vorgehensweise ähnelt Jo Reichertz's hermeneutischem Ansatz, der nach den Deutungen sucht, die auf Interaktionen und Verknüpfungen und vor allem auf Vorwissen basieren. Dabei unterscheidet er zwischen dem Weltwissen, also „Wissen über die Regeln und Praktiken der Interaktionen und Kommunikation“ (Reichertz/Englert 2011: 43), und dem Wissen von einer Gruppe und deren Mitglieder (ebd.: 41). Auch die sozialwissenschaftliche Analyse von medialen Texten stützt sich häufig auf das Wissen und Vorwissen der Rezipienten, sodass die „Rezeptionsanalyse“ zum wichtigen Bestandteil für rein filmwissenschaftliche Analysen als auch für Diskursanalysen wird.

Aus filmwissenschaftlicher Sicht sieht Knut Hickethier die Notwendigkeit einer Rezeptionsanalyse in der besonderen Eigenschaft der Kinematografie begründet, nämlich in seiner *Massenmedialität* und *Translokalität*. Filme sind dadurch im Gegensatz zu Fachbüchern einem breiten Publikum zugänglich, wobei ihnen seit den 70er-Jahren in der Vermittlung von Botschaften und in der Konstruktion von sozialer Realität im Vergleich zum Fernsehen oder Theater eine immer größere Bedeutung zukommt. In Filmanalysen wird deshalb nun die Rolle der Zuschauer keineswegs mehr ausgeklammert, sondern ihr kommt eine entscheidende Rolle bei der Bedeutungskonstruktion zu (siehe dazu: Anm. Kapitel 3.2). Je nach Vorwissen und Wahrnehmungsmöglichkeit der Zuschauer verändert sich der Film und seine Komplexität, denn jeder Rezipient sieht buchstäblich seinen eigenen Film (Korte 2010; Faulstich 2013: 211).⁹²

Dadurch, dass die Zuschauer Bestandteil der Analyse sind, zeigt sich nach Rainer Winter die Bedeutung des Mediums als ein soziales Produkt. Die Analyse des medialen Textes muss deshalb stets im Kontext der Rezipienten erfolgen, sodass Texte grundsätzlich immer „kontextuell und politisch verankert“ sind (Winter 1999: 56). Durch die aktive Beteiligung von Zuschauern und ihrer Aneignung der filmischen Texte produzieren sie immer wieder neues Wissen, da die Lesart des Textes und die Rezeption von Zuschauer zu Zuschauer unterschiedlich ausfallen können (Winter 1999: 56): „Die Bedeutung, die ein Text gewinnt, lässt sich durch die Analyse des Textes allein nicht bestimmen, sondern nur durch die Berücksichtigung

⁹² Nach Werner Faulstich lassen sich jedoch je nach kulturellem Hintergrund bestimmte Muster der Rezeption erkennen. Eine Rezeptionsanalyse beinhaltet neben einer Analyse der Interpretationen des Films durch die Rezipienten auch eine „wirkungsspezifische Analyse“, was ein Gebiet der Kognitionswissenschaften ist und in Kapitel 3.2 beschrieben wurde.

der Kontexte der Rezeption. In sozialen Kontexten kommt es dann zu temporären Fixierungen von Bedeutung“ (ebd.).

Rezipienten geben dem Medium Bedeutung, indem sie den Text beim Lesen aktualisieren, womit sie ihm eine spezifische Lesart vor dem Hintergrund des eigenen Wissens geben. Dennoch erfolgt die Rezeption nicht völlig beliebig und auch die Medienproduzenten können Einfluss darauf nehmen, wie die medialen Texte gelesen werden. Zwar sind Zuschauer aktiv und produktiv, allerdings sind sie auf die Ressourcen der Medienmacher angewiesen (ebd.). So erkannte bereits Gilles Deleuze in Auseinandersetzung mit den Filmen von Eisenstein, dass jede Szene und jeder kinematografische Raum ein prozessuales Ereignis ist: „vom Bild zum Denken, vom Wahrnehmungsbild [*percept*] zum Begriff [*concept*]“ (Deleuze 1991 [1985]: 207), sodass er die Schnitttechnik bei Eisenstein letztendlich „Gedanken-Montage“ genannt hat (ebd.). Das Arrangement der Szenen gehört zu den zentralen Werkzeugen der Filmemacher, mit dem diese beim Zuschauer etwas bewirken wollen und an dem sich die Zuschauer bei der Rezeption orientieren (Reichertz / Englert 2011: 10). Der Rezeptionsvorgang lässt sich jedoch nicht als einfaches Sender-Empfänger-Modell beschreiben (*encoding-decoding*, Stuart Hall 2004 [1985]), weil es eher einer Interaktion gleicht, bei dem ein Machtspiel zwischen Wissen-Gegenwissen oder Macht-Gegenmacht ausgetragen wird. In diesem Sinn ist der Film ein Diskursereignis und kein abgeschlossener Akt (vgl. Winter 1999: 49-67).

Wird der filmische Raum und seine Rezeption als Diskursereignis verstanden und analysiert, dann stellt sich nach Jo Reichertz zwangsläufig die Frage nach dem diskursiv kodierten Wissen und Vorwissen der Rezipienten. Die soziokulturellen Kodierungen, in denen und mit denen Rezipienten agieren und nach denen Rezipienten die vermittelten Inhalte entschlüsseln, sind auch Kernelement der Foucaultschen Diskursanalyse. Für die Interpretation und Analyse ist für den Einzelnen nach Foucault das kulturell kollektive Wissen entscheidend. Demnach ist das diskursive Wissen als kollektive kognitive Ordnung zu begreifen, das bei Foucault kulturell kodiert ist:

„Die fundamentalen Codes einer Kultur, die ihre Sprache, ihre Wahrnehmungsschemata, ihren Austausch, ihre Techniken, ihre Werte, die Hierarchie ihrer Praktiken beherrschen, fixieren gleich zu Anfang für jeden Menschen die empirische Ordnung, mit denen er zu tun haben und in denen er sich wiederfinden wird.“ (Foucault 1971: 22)

Neben dem diskursiven Vorwissen, das für die Wahrnehmung von medialen Texten und damit für die Diskursanalyse eine entscheidende Rolle spielt, werden in der Weiterentwicklung der Diskursanalyse ebenfalls die individuellen und persönlichen kognitiven Hintergründe oder Zugehörigkeiten der Rezipienten berücksichtigt, wie z.B. „[die] Geschlecht[s]- und Schicht-

zugehörigkeit, Sprechsituation ebenso wie Persönlichkeit oder Psycho-Pathogenese“ (Titscher/Wodak/Meyer/Vetter 1998: 190). Demnach dringen Diskurse aus dem „privaten Bereich in Institutionen“ ein, was dann jedoch als „[d]ie spezifische Mischung zweier Diskurse“ betrachtet wird (ebd.: 189), wodurch sich die neuen diskursiven Grenzen ausbilden. Bei solch einer Analyse ist laut Jo Reichertz „mit großer Vorsicht und noch größerem Feingefühl“ vorzugehen (Reichertz/Englert 2011: 40), denn kulturell kodiertes Wissen bildet keine leicht zugängliche Einheit. Es ist sehr komplex und vielschichtig. Weder sind die diskursiven Grenzen starr, noch festgelegt, denn es wird soweit interpretiert, wie es das Vorwissen einer Gruppe und vielleicht die soziale und kulturalisierte Kodierung ermöglicht. In filmischen Texten werden immer Deutungen vermittelt, die es in dem jeweiligen diskursiven Kontext zu entziffern gilt, was bedeutet, dass Rezipienten hier auf Vorwissen, Weltwissen und Wissen über die Regeln zurückgreifen (vgl. Reichertz/Englert 2011: 41).

Der Hintergrund des Wissens und dessen Ordnung bildet zwar in der Diskursanalyse sein eigenes Schema aus, auf das sowohl Rezipienten als auch Forschende angewiesen sind, weitaus wichtiger ist dabei jedoch die Erweiterung des Wissens und seiner diskursiven Grenzen, die nach der Diskursanalyse zustande kommt (Reichertz/Englert 2011: 43). Die hermeneutische Interpretation und diskursive Analyse von medialen Texten beschränkt sich ebenso nicht auf das eigene Vorwissen, sondern bei der Diskursanalyse identifiziert man die Institutionalisierung und die Erweiterung dieses Wissens. Außerdem erfasst die Diskursanalyse die Komplexität und die Macht des Wissens (nicht die Ideologie) sowie eine Verschiebung in den Begrifflichkeiten aufgrund der veränderten historischen und politischen Räume.

Jegliche Diskursanalyse ist deshalb als eine *wissenssoziologische Analyse* einzustufen (Keller 2011b), weil damit gleichzeitig das Wissen in den sozialen diskursiven Kontexten erforscht wird. Da sich Diskurse ebenso wie deren Kontexte und Hintergründe verändern, verschieben sich auch die diskursiven Bedingungen einer Gesellschaft und die jeweiligen Machtverhältnisse.⁹³

Die heutigen diskursiven Grenzen des Wissens und der Zugehörigkeiten innerhalb einer Gesellschaft sind maßgeblich von den Globalisierungsprozessen und der Transnationalisierung der gegenwärtigen Kulturen bestimmt. Da sich transnationale Gesellschaften diskursiv konsti-

⁹³ Diskursanalytisch wird auch der Rezipient bzw. das Machtverhältnis zwischen den Zuschauer*innen und den Autoren analysiert. Dadurch, dass jeder Rezipient einen filmischen Text anders liest, verändert sich die Bedeutung des filmischen Texts permanent. In den unterschiedlichen Lesarten und Prozessen der Aneignung produziert sich immer wieder neues Wissen. Zusätzlich verschiebt sich die Bedeutung auch durch die unterschiedlichen Kontexte. Dies wirkt sich auch auf die diskursiven Grenzen der medialen Texte aus, die sich dadurch verschieben können.

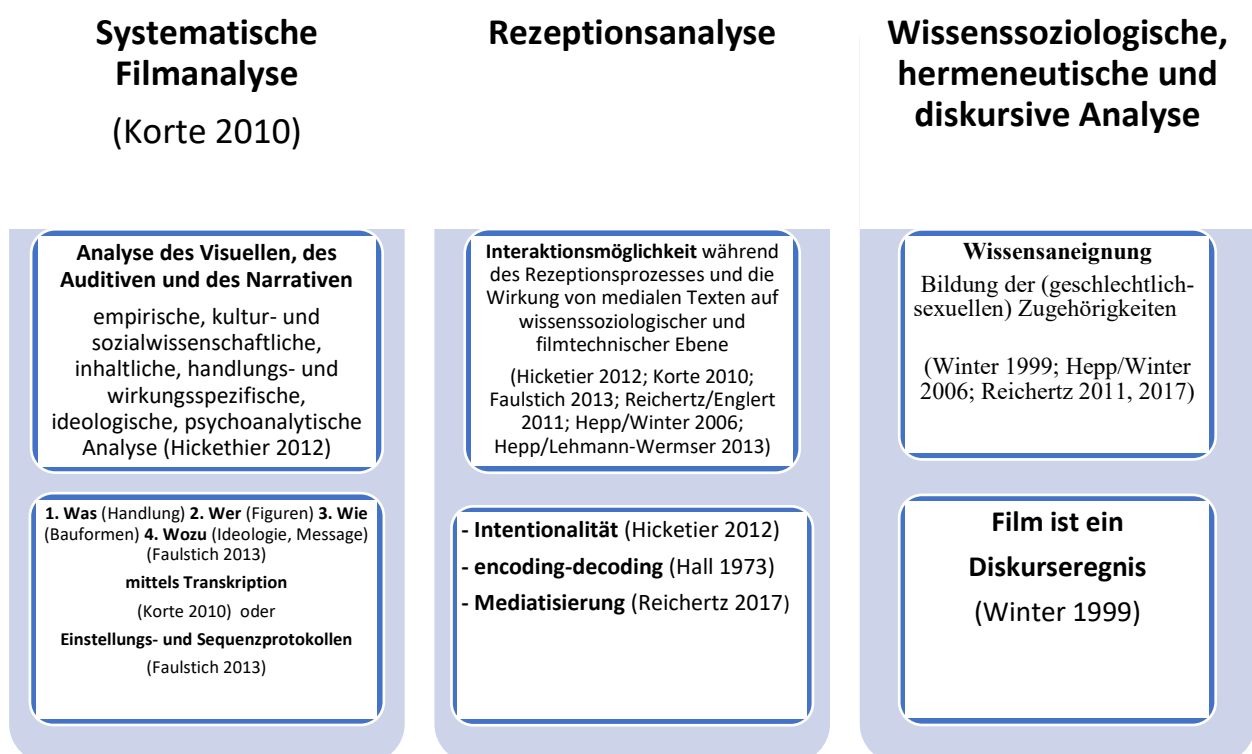
tuierten, sind die medialen Texte Indikatoren, in denen und durch die ein diskursiver Raum entsteht. Die in den Filmen gebildeten Diskurse über Geschlecht und Sexualität können aus diesen Grund auch nur diskursiv analysiert werden, weil sich in ihnen die diskursiven Grenzen der gegenwärtigen Systeme, Institutionen und Zugehörigkeiten zeigen, also die „Diskurse über Diskurse“ (Keller/Schneider/Viehöver 2015: 192). Mit einer Analyse der *diskursiven Narration* des Films wird versucht, diese diskursiven Grenzen der gegenwärtigen diskursiven Zugehörigkeiten zu erfassen, die in der diskursiven kinematografischen Narration eingefangen sind:

„Wir leben in postmodernen Zeiten, in ‚Gesellschaft[en] des Spektakels‘ (Guy Debora 1967/1999) – Explosionen von Bildern, Darstellungen und narrativen Diskursen, welche die Kulturen des Konsums ebenso konstituieren wie jene der Produktion, auch diejenigen der Politik in ihren millionenfachen Spielarten, die verschiedenen individuellen und kollektiven, sozialen und kulturellen Identitäten, zu denen z.B. rassische, ethnische, religiöse, subkulturelle und Gender-Identitäten gehören, auch die unzähligen dichten Geschichten, alte und neue Technologien und Medien, vom Fernsehen bis zum Internet etc. Die ausschließliche Analyse individueller und kollektiver menschlicher Akteure ist für viele qualitative Projekte nicht mehr hinreichend, weil wir *selbst ebenso wie die Menschen und Dinge, die wir erforschen wollen*, permanent und routinemäßig sowohl Diskurse produzieren als auch von ihnen überflutet werden.“ (Clarke 2012: 183)

Die diskursiven Grenzen der gegenwärtigen transnationalen Gesellschaft und ihrer Zugehörigkeit, die sich in den ebenfalls diskursiven medialen Texten konstituieren, können durch die Analyse der diskursiven Narration erfasst werden, womit die Komplexität des filmischen Textes berücksichtigt und seine soziale (Be-)Deutung rekonstruiert wird. Wenn Jo Reichertz in seiner hermeneutisch-wissenssoziologischen Analyse von Videotexten „die (Re-)Konstruktion der sozialen Bedeutung des Videos“ sieht (Reichertz/Englert 2011: 10), so lässt sich die Analyse der *diskursiven Narration* als Rekonstruktion der medialen Texte in ihren diskursiven Grenzen und ihrer sozialen Bedeutung beschreiben. Bei Foucault formen sich die diskursiven Grenzen sowohl auf institutioneller als auch ideologischer Ebene. Reichertz ergänzt dies noch um die mediale Ebene, somit bilden auch Medien neue diskursive Grenzen innerhalb von Gesellschaften aus. Eine Analyse der sozialen Konstruktion von medialen Texten bedeutet dann auch die Dekonstruktion der Texte nach ihrer Bedeutung und ihrem Wissen und dann die Rekonstruktion der Inhalte und der (Be)Deutungen (Keller/Schneider/Viehöver 2015: 190). Somit sind die diskursiven Grenzen der gegenwärtigen transnationalen Räume und der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten diskursiv zu analysieren, um ihre diskursi-

ven Grenzen zu verstehen. Diese Erkenntnis ermöglicht es, den Film selbst für die Erforschung der diskursiven Grenzen von komplexen transnationalen und geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten innerhalb einer Gesellschaft heranzuziehen, denn auch in dieser Arbeit werden die Zugehörigkeiten als dynamischer Prozess verstanden, der selbst diskursive Grenzen hat. Aus diesem Grund wird die Filmanalyse hier als komplexer und vielschichtiger Prozess aufgefasst, der neben den kinematografischen Techniken auch seine interdisziplinären Bezugskontexte erforscht, sodass methodisch all dies in die Analyse der *diskursiven Narration* einfließt.

Abb. IV: Methoden der Filmanalyse



(Quelle: Eig. Darstellung)

4.2.2 Strategien der Filmauswahl für die empirische Analyse

Zunächst wird in diesem Unterkapitel die Auswahl der Filme für die empirische Analyse anhand von zentralen Fragestellungen begründet, wobei sich wiederkehrende Themen als bedeutsam für das Genre herauskristallisierten. Außerdem werden die Ziele der empirischen Analyse in den nächsten Kapiteln erläutert.

Aufgrund der Globalisierungsprozesse in den letzten Jahrzehnten bleiben kaum noch irgendwelche Grenzen von gesellschaftlichen Räumen unberührt, denn diese befinden sich im ununterbrochenen Prozess des Austausches von Werten, Normen und Lebensweisen. Die transnationale Sichtweise auf Rasse, Klasse, Religion, Ethnie, geschlechtliche sowie sexuelle Zugehörigkeit und die Heteronormativität der Geschlechter werden infrage gestellt bzw. bisherige Grenzziehungen werden aufgelöst. Dabei bringen die vielfältigen Möglichkeiten der Verschränkungen zwischen den kulturalisierten und gesellschaftlichen Diskursen neue Erfahrungen ins Spiel und erlauben die Bildung komplexer transnationaler und geschlechtlicher Zugehörigkeit. In diesem Prozess vollziehen sich die diskursiven Praktiken, die neue Muster von Zugehörigkeiten herstellen. Dabei ist ein bestimmtes Muster zu erkennen, das die Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität und die ethnisierten und kulturalisierten Räume neu aushandelt. Die homogene kulturalisierte und geschlechtliche Zugehörigkeit in einer transnationalen Gesellschaft erlebt einen Wandel, abgesehen von den Traditionen und Werten des Herkunfts- und Aufnahmelandes.

Deshalb befasst sich diese Arbeit mit Filmen aus unterschiedlichen Ländern und Kulturen und diskutiert die Prozesse der Migration, ihre Besonderheiten und Praxen in den heterogenen kulturalisierten Räumen. So handeln die Filme von der deutschen, französischen, britischen, kanadischen und amerikanischen Realität, die von Regisseuren aus unterschiedlichen Herkunftsländern produziert wurden. Der Handlungsort im Film hat keine Aussagekraft für die Analyse, d.h. es spielt für den Handlungsverlauf keine Rolle, auf welchem Teil des Kontinents oder in welchem Land, in welcher Stadt oder welchem Dorf sich die Geschichte des Films abspielt. Die Darstellung des Ortes ist nur insofern wichtig, als dass dieser die räumliche Wahrnehmung prägt und zur filmischen Ästhetik der Migrationsfilme beiträgt, sodass dadurch Aussagen über die transnationalen Räume und ihrer Bedeutung im Kontext der Filmnarration getroffen werden. Alle ausgewählten Filme beschäftigen sich mit den Diskursen, die im Zusammenhang mit Geschlecht und Sexualität und ihrer Transformationen in den unterschiedlichen transnationalen Räumen stehen. Die Fragen, die zu den Zugehörigkeiten auf-

kommen, und die Muster der Transformationen sind in allen filmischen Texten nahezu identisch.

Die einheitliche Ästhetik und die spezifische Erzählweise der Filme war Auswahlkriterium für die analysierten Filme, die in den Filmwissenschaften ein eigenständiges Genre begründen: das „Migrationskino“. Darüber hinaus waren es auch die wiederkehrenden Themen, wobei diese um die Problematik der Geschlechterzugehörigkeit in der Migration kreisen. Für die Filmauswahl wurden die relevanten Themen auf vier Fragestellungen reduziert, hinsichtlich derer die Filme analysiert wurden:

1. Wie verändern sich oder *performieren* die Geschlechter ihre geschlechtliche und sexuelle Zugehörigkeit in der Migration? Welchen Blick werfen sie zurück in die Heimat und wie werden dabei die transnationalen Zugehörigkeiten gebildet? Gibt es hier Unterschiede zwischen männlichen und weiblichen Akteuren in Bezug auf die Transformationen der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten?

2. Welche Grenzen berührt die Intersektionalität und wie findet die Marginalisierung auf geschlechtlich-sexuellen Ebenen und sowohl bei hetero- als auch bei nichtheteronormativen Akteuren statt?

3. Wie werden die geschlechtlich-sexuellen Kodierungen und Symbole generationsübergreifend transnationalisiert, hybridisiert oder homogenisiert?

4. Wie ist die Wahrnehmung von Sexualität aus unterschiedlichen kulturalisierten Perspektiven und Räumen? Welche Stereotype zerstören in diesem Zusammenhang die transnationalen Räume der Migrationsfilme?

Diese Fragen werden derzeit in der *migrationssensiblen Genderforschung* zwar ebenfalls theoretisch diskutiert und empirisch analysiert, allerdings erweitern dabei Filmanalysen die Grenzen der Forschung, indem sich durch diese die neuen Diskurse über die geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten und ihrer Transformationen in den transnationalen Räumen manifestieren.

In den Filmen verwischen die universalen Kodierungen von Geschlecht und Sexualität die nationalisierten Grenzen und konstituieren dadurch die unterschiedlichen transnationalen Räume. Die aufgelisteten vier Themen aus der *migrationssensiblen Genderforschung* wurden in dieser Arbeit in Kapitel 2 vorgestellt. Anhand dieser theoretischen Grundlagen erfolgte die Filmauswahl zur Analyse kriteriengeleitet, deren Diskurse in den unterschiedlichen diskursiven Räumen untersucht wurden. Die Filme wurden in unterschiedlichen Ländern produziert.

Zu den zentralen Forschungsfragen bilden sie neue Diskurse aus. Die Kriterien der Filmauswahl und ihre Zuordnung zu den theoretischen Grundlagen lassen sich folgenderweise darstellen:

Abb. V: Kriterien der Filmauswahl: Die theoretische Einordnung der Filme

Kriterien	
<ul style="list-style-type: none"> • Filme aus unterschiedlichen transnationalen Räumen • Themenbezug zur <i>migrationssensiblen Genderforschung</i> • Darstellung der Problematik der Geschlechterzugehörigkeit in der Migration • Keine national-kulturellen Grenzen und ethnischen Identitäten • Bildung von transnationalen Räumen, Zugehörigkeiten und Diskursen 	
Theorien	Filme
<p>Kapitel 5 Die transnationale Perspektive aus der diskursiven und hermeneutisch-wissenssoziologischen Sicht und das Konzept der Performativität (J. Reichertz / A. Amelina / T. Faist) (Butler 1991 / Seier 2007)</p>	<p><i>Kalender</i> (Egoyan/ Kanada, Deutschland, Armenien 1993) <i>Gegen die Wand</i> (Akin/ Deutschland, Türkei 2004)</p>
<p>Kapitel 6 Intersektionalität (K. Crenshaw / H. Lutz)</p>	<p><i>The lost Killers</i> (Tsintsadze/ Deutschland 2000) <i>Lola und Bilidikid</i> (Ataman/ Deutschland 1999)</p>
<p>Kapitel 7 Differenz – Hybridität – Inklusion (S. Hall / E. Tschernokoschewa / A. Amelina)</p>	<p><i>East is East</i> (O'Donnell/ Großbritannien 1999) <i>Kick it like Beckham</i> (Chadha/ Großbritannien, Deutschland 2002) <i>Echte Frauen haben Kurven</i> (Cardosos/ USA 2004)</p>
<p>Kapitel 8 Postmigrantische und kontrapunktische Sicht auf Sexualität (E. Said / G. Dietze)</p>	<p><i>Schätzer</i> (Egoyan / Kanada 1996) <i>Eine erotische Geschichte</i> (Tsintsadze/ Deutschland 2000) <i>Kama Sutra, a Tale of love</i> (Nair/ Indien 1996)</p>

(Quelle: Eig. Darstellung)

Die genannten Filme und Theorien stehen dabei im diskursiven Zusammenhang, sodass sie dadurch neue Diskurse produzieren, die gleichzeitig die theoretischen Grundlagen erweitern. Deshalb erfordert die Analyse dieser filmisch erzeugten Diskurse eine angemessene Herangehensweise, die im nächsten Kapitel vorgestellt wird.

4.2.3 Methodische Vorgehensweise der empirischen Analyse

Um die Angemessenheit der spezifischen filmanalytischen Methode zur Erforschung der medialen Diskurse über Geschlecht und Sexualität in den transnationalen Räumen von Migrationsfilmen zu erörtern, wird hier zunächst die methodische Vorgehensweise der empirischen Analyse vorgestellt.

Ziel solch einer empirischen filmbezogenen Forschung ist die Durchführung der Analyse von filmischen Diskursen in Bezug auf die theoretischen Fragestellungen und die Erweiterung ihrer diskursiven Grenzen. Durch die soziale Bedeutung von filmischen Texten, die in der Bildung von diskursiven Grenzen der Zugehörigkeit und des Wissens innerhalb einer Gesellschaft, was besonders seit den 70er-Jahren intensiv theoretisch erfasst wird und mit dem Begriff der „Mediatisierung“ in einem kulturalisierten und medialen Sinn erweitert wurde, werden Filme zum unabdingbaren Untersuchungsgegenstand der kulturwissenschaftlichen Studien.

Seit den 70er-Jahren hat sich die s.g. *Feministische Filmforschung* zum interdisziplinären Forschungsgebiet entwickelt, das Genderforschung auf Filmebene betreibt. Zwischen beiden Forschungsgebieten bestehen mehrere diskursive Zusammenhänge, die im Kapitel drei theoretisch erfasst und anhand der empirischen Analyse vorgestellt wurde. Darüber hinaus hat sich der Migrationsfilm parallel zur Migrationsgeschichte und den internationalen politischen und kulturwissenschaftlichen Debatten durch die Globalisierungs- und Migrationsforschung entwickelt. Im Begriff „Mediatisierung“ kommt die Wichtigkeit der medialen Kommunikation und der Medien generell in der Zuschreibung und im Wandel der Zugehörigkeiten für eine transnationale Gesellschaft zum Ausdruck.

Das bildlich-emotionale Erlebnis im Film wird in der Interaktion mit den Rezipienten aktualisiert, sodass die soziale und kulturalisierte Kompetenz der Zuschauer*innen dadurch sensibilisiert wird, wodurch sich ihre diskursiven Grenzen erweitern. Die besondere Ästhetik der Kinematografie und ihre Erzähltechniken ermöglichen es, die kulturalisiert kodierten Feinheiten

sowie die komplexen Forschungsfragen aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen diskursiv zusammenzubringen und sie diskursiv zu analysieren. Gleichzeitig erweitern die medialen Diskurse der medialen Texte und deren Analyse das Wissen und die Grenzen der theoretischen Grundlagen.

Wie sich in der Methodenentwicklung der Filmanalyse gezeigt hat, ist das Kino längst nicht mehr nur fiktives Anschauungsmaterial für die Unterhaltung oder eine artifizielle Kunstform, sondern gilt als wesentliches Medium zur Erkundung gesellschaftlich-diskursiver Ereignisse. Aus diesem Grund werden Filme als Quellen zur Erforschung von gesellschaftlich relevanten Ereignissen genutzt. Die Komplexität und die besondere Disposition der filmischen Darstellung sowie die Konstruktion des sozialen Raumes und der Diskurse in der filmischen Narration bieten vielschichtige Möglichkeiten der Interpretation und Analyse von transnationalen Räumen, Geschlecht und Sexualität.

Da mit dieser Arbeit ebenfalls anhand von Filmen die gegenwärtigen, gesellschaftlichen und transnationalen Prozesse analysiert und durch die Filmkontexte diskutiert werden, liegt der Analysefokus auf der filmischen Narration und den Erzähltechniken, die zur Konstruktion von filmischen diskursiven Räumen beitragen. In Anlehnung an die filmwissenschaftlichen Methoden der „Analyse des Narrativs“ nach Knut Hickethier und „Analyse des Bezugs“ nach Helmut Korte, die die Grundlagen in der Filmforschung zur Erforschung der wissenschaftlichen Kontexte legten,⁹⁴ werden die Filme hier mit den sozial- und kulturwissenschaftlichen Diskussionen verknüpft.

Zu den Bestandteilen einer solchen Analyse gehören die Geschichte im Film, ihre soziokulturellen und historischen Diskurse, die Filmprotagonisten, die die wichtigsten Informationen über die Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität und somit die Wichtigkeit des Films vermitteln und die unterschiedlichen kinematografischen Mittel, die zur Verwirklichung der filmischen Aussagen eingesetzt wurden. Diese Methoden erlauben es, den Film hinsichtlich der Hintergrunds- und Gegenwartshistorie des jeweiligen Landes und der Biografie der Filmproduzenten zu untersuchen. Die kinematografische Narration in ihren Bezugskontexten, die die Diskurse erzeugen, wird dabei diskursiv untersucht. Für eine solche Analyse wird eine kinematografische Szene oder nur das kinematografische Bild, die einzelnen

⁹⁴ Insbesondere bei genderspezifischen Fragestellungen in der Analyse von Filmen bietet es sich nach Werner Faulstich an, dass die Filme gleichzeitig von einem Mann und von einer Frau analysiert werden (Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*: S. 26). Da hier aber nach den diskursiven transnationalen Räumen gefragt wird und nicht nach den Kontexten der Rezeption, kann dies vernachlässigt werden. Außerdem verlangt eine solche Forschungsausrichtung eine eigenständige Studie.

Filmprotagonisten und ihre diskursive Vorgeschichte sowie die diskursiven Hintergründe oder auch der gesamte Filmproduktionskontext detailliert aufgeführt.

In diesem Zusammenhang sind die Komplexität und die Diskurse der gegenwärtigen medialen Texte ebenso wichtig, die sich in den geänderten historischen, politischen und diskursiven transnationalen Räumen noch einmal verändern und neue Diskurse ausbilden. Außerdem vermitteln Filme die medial produzierten Diskurse und die zugrundeliegenden Institutionen und das diskursive Wissen und selbstverständlich die neuen Diskurse, die dabei gebildet werden. Die Analysegegenstände der filmischen Texte, ihre Kodierungen und diskursiven Kontexte sind unerschöpflich, wobei es entscheidend ist, die Diskurse zu analysieren, die durch die medialen Texte gebildet werden. Insbesondere wird in der Filmanalyse die Zusammenstellung und das Verhältnis der in den unterschiedlichen historischen und transnationalen Räumen gebildeten Diskurse fokussiert und diese in der gegenwärtigen *migrationssensiblen Genderforschung* sowie in den Kultur- und Sozialwissenschaften diskutiert.

Die wichtigsten Forschungsfragen aus der *migrationssensiblen Genderforschung* und den transnationalen Forschungsperspektiven werden im Hinblick auf die Migrationsfilme aufgegriffen, wobei hier zwischen den Themen und für die Forschung relevanten Fragen *differenziert*⁹⁵ wird. Damit werden die wichtigsten Fragen der gegenwärtigen Genderforschung, aber auch die medialen Diskurse analysiert, die das Forschungsgebiet erweitern und neue diskursive Grenzen schaffen. Die Grenzen zwischen diesen Forschungsgebieten sind ebenso diskursiv zu verstehen. Die Verflechtungen, die Diskursereignisse des Films und die filmische Narration in Migrationsfilmen müssen deshalb mit der Methode der *diskursiven Narration* analysiert werden, weil diese die diskursiven Grenzen der diskursiven transnationalen Erfahrungen innerhalb von Gesellschaften expliziert und die diskursiven Ereignisse des Films in Bezug auf die Migrations-, Gender- und Filmforschung analysiert. Zu diesem Zweck werden die filmwissenschaftlichen Methoden der „Analyse der Narration“ und „Analyse des Bezugs“ um die Methode der *diskursiven Narration* ergänzt, um der Komplexität der gegenwärtigen Migrationsfilmen gerecht zu werden.

⁹⁵ Mit dem Begriff beschreibt Korte den Interpretationsprozess, indem nach für die Forschung relevanten Fragen, Themen oder Szenen aus dem Film gezielt gesucht werden, um sie für die Forschung einzusetzen (siehe Korte 2010: 22; 24).

5. Transformationen und (*Neu*)*Performations* von Geschlecht und Sexualität in gegenwärtigen transnationalen (Film)Räumen

In diesem Kapitel sollen die Transformationen und (*Neu*)*Performations* der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten innerhalb der gegenwärtigen transnationalen Räume anhand von zwei Migrationsfilmen empirisch untersucht werden: *Kalender* (1993/Atom Egoyan) und *Gegen die Wand* (2004/Fatih Akin). Dadurch wird erforscht, wie sich die Transnationalisierungsprozesse der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten vollziehen und wie sich die filmischen Diskurse der Geschlechterordnungen und ihre diskursiven Hintergründe dort entfalten.

Der Analysefokus liegt auf der Transnationalisierung von einst nationalisierten diskursiven Räumen und ihren Grenzen durch Verflechtungen und *Überlappungen* (Amelina 2010, 2012). Inwiefern diese Räume durch Prozesse der *Interferenz* (Reckwitz 2008) eingesetzt und durch diskursive kulturalisierte *Wissensstrukturen*, *-praktiken* und *Erfahrungen* (Reckwitz 2000, 2008) in einem transnationalen Raum erweitert werden, ist ebenso von Forschungsinteresse wie die Art von Konflikten, die dabei entstehen und wie die männlichen und weiblichen Akteuren damit umgehen.⁹⁶

5.1 Kalender (Atom Egoyan / Kanada, Deutschland, Armenien 1993)

Die empirische Analyse des Films „Kalender“ (Atom Egoyan, 1993) widmet sich der im Film repräsentierten Diskurse der neuen Genderkonstellationen in einem transnationalen Raum. Dabei möchte ich untersuchen, welche Möglichkeiten der Transformationen von geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten bei den Filmakteuren bestehen. Transformation bedeutet in diesem Fall nicht immer das Ersetzen der alten traditionellen Zugehörigkeit durch neue, sondern das Zusammenspiel und die Überkreuzung von mehreren Zugehörigkeiten (vgl. dazu: Kapitel 2.2.2.). Zudem wird die besondere Stellung des weiblichen Akteurs sowie der kulturalisierte und sexualisierte imaginäre Raum des männlichen Akteurs untersucht, die sich auch an den kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Deutungen der Sprachen im filmischen Text zeigen.

⁹⁶ Diese Diskussionen wurden in der vorliegenden Arbeit theoretisch in den Unterkapiteln 2.2.1 und 2.2.2 erfasst.

5.1.1 Die Frau – eine geschlechtlich-sexuelle und kulturalisierte Brücke

Im ersten Analyseteil werden die Rolle der weiblichen Hauptprotagonistin und ihre geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten analysiert, um die neuen Ordnungen und die veränderte Machtverteilung zwischen den Geschlechtern in einem transnationalen Raum sichtbar zu machen. Dabei möchte ich zeigen, wie die Hauptdarstellerin des Films ihre geschlechtliche und kulturalisierte Macht durch die Verflechtung der unterschiedlichen kulturalisierten Räume, dem ununterbrochenen Austausch zwischen den unterschiedlichen diskursiven Erfahrungen und Wissensstrukturen besitzt, weshalb sie sich beiden Kulturen und Männern verbunden fühlt.

Die gesamte Filmnarration stützt sich auf die Vermittlung der Diskurse von transnationalen Räumen, die sich unmittelbar auf Geschlecht und Sexualität beziehen. Die drei Hauptprotagonisten des Films (re-)präsentieren äußerst offen und direkt die drei Phasen der Emigration: der Zuhausegebliebene, der Doppelsexistenzler und der Assimilierte (Seeßlen; 2000: 226). Im Laufe des Films überschneiden sich diese Phasen an vielen Stellen, womit sie einen transnationalen Raum des Films bilden. Egoyan kommentierte seine Entscheidung für die Filmgeschichte und für die Auswahl der Filmprotagonisten folgendermaßen:

„I wanted to find a story that would deal with three levels of Armenian consciousness: Nationalist, Diaspora, and Assimilationist. Thus three guide, like Ashot Adamina, is an Armenian who was born and raised in Armenia. The translator, like Arsinée Khanjian, is an Armenian raised in a large Armenian community outside Armenia. And a photographer, like Atom Egoyan, is an Armenian completely assimilated into another culture.“
(Wilson 2009: 62)

Mit diesem „kulturellen Dreieck“ erzählt Egoyan gleichzeitig auch von einem Liebesdreieck, in dem die Frau (gespielt von Arsinée Khanjian) Macht über zwei Männer erlangt: über den Fahrer (gespielt von Ashot Adamian) und den Fotografen, den Ex-Mann (gespielt von Atom Egoyan selbst). Damit besitzt sie auch Macht über zwei voneinander abweichende diskursive Räume, die sie miteinander zu verbinden und zu vereinbaren versucht. Sie begehrt beide Männer geschlechtlich, sexuell und auch kulturell.

Arsinée Kahnjian spielt im Film eine Übersetzerin, die armenisch und englisch spricht, wodurch sie Zugang zu beiden kulturalisierten Räumen hat und damit in direktem Kontakt zu beiden Männern steht. Der Fahrer und der Fotograf kommunizieren nie miteinander, sondern nur über sie. Sie übersetzt die englische Sprache ins Armenische und umgekehrt. Dadurch

verbindet sie beide Räume und beide Männer miteinander und damit besitzt sie Macht in geschlechtlichem, sexuellem und kulturalisiert-sprachlichem Sinn.

Der Fotograf spricht nicht mehr armenisch, er ist völlig in die kanadische Gesellschaft assimiliert.⁹⁷ Er reist nach Armenien, um Kirchen für einen Kalender zu fotografieren. Die Bilder von armenischen Kirchen sind Symbole von den nationalisierten Räumen, die ihm bereits abhandengekommen sind. Im Laufe des Films verliert er auch seine Frau, da sie in Armenien beim Fahrer bleibt. Der Fotograf kehrt allein nach Toronto zurück. Dort lebt er weiter in der Einsamkeit mit den Erinnerungen an die ferne Heimat und seine Frau, mit den Bildern und Videoaufnahmen von Armenien und seiner Frau. Der Fahrer lebt in Armenien, hat das Land noch nie verlassen, kennt die Geschichte des armenischen Kulturerbes und repräsentiert sein Land für die Welt.

Durch diese Geschlechterkonstellation zeigt Egoyan eine neue Machtordnung, die durch eine Frau regiert wird. Ihre geschlechtliche Zugehörigkeit hat sie sich in Kanada angeeignet, jedoch kann sie sich im armenischen kulturalisierten Raum genauso gut bewegen und sich orientieren. Gleichzeitig verändert, erweitert sie die Rahmen und setzt sie neu zusammen, indem sie zwischen und innerhalb der unterschiedlichen kulturalisierten und geschlechtlichen Zugehörigkeiten oszilliert. In allen Filmszenen schwebt sie mit ihrem armenisch-europäischen Aussehen durch die armenischen Kirchenruinen, gleitet zwischen den zwei Männern hin und her, die jeweils für zwei unterschiedliche kulturalisierte Räume stehen. Ihre Existenz ist in Armenien und auch in Toronto, sie lebt in und zwischen beiden Ländern und Männern: sprachlich, geschlechtlich, sexuell und kulturell.

Sie verlässt zwar ihren Mann und Toronto und bleibt in Armenien, aber dennoch versucht sie den Kontakt zum Ex-Mann aufrechtzuerhalten, indem sie ihn häufig anruft. Der Fotograf antwortet zwar auf ihre Anrufe nicht, aber er schreibt Briefe an sie. Die Ex-Frau lebt auch in den Videoaufnahmen fort, die sich der Ex-Mann immer wieder im gemeinsamen Wohnraum in Toronto anschaut und sich dabei selbst befriedigt.

Somit hat die Frau die Rolle inne, eine symbolische Brücke im kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Sinn zu schlagen, mit denen sie ebenfalls die Konflikte zwischen den männlichen Filmakteuren löst. Die Konkurrenz aufgrund von geschlechtlichen Gründen ist

⁹⁷ Atom Egoyan spielt in gewisser Weise auch sich selbst, wie er hier in in einem Interview beschreibt: „Ich war mir absolut bewußt, zu einem bestimmten Zeitpunkt meines Lebens, dass ich eine Persönlichkeit ‚konstituieren‘ wollte, ich wollte ein Anglo-Kanadier werden. Ich entschied, dass ich in Schule und Nachbarschaft nur ‚heimisch‘ werden konnte, wenn ich mich völlig assimilierte“ (zit. in Cüssler: S. 123). Deswegen hat er nur englisch gesprochen. Er hatte es sich selbst zum Ziel gesetzt, die Muttersprache zu vergessen und eine neue Persönlichkeit zu erschaffen, was ihm mit 12-13 Jahren gelungen ist.

ein Leitmotiv, das in den Hintergrund des Filmes rückt. Zwei Männer, die sich eine Frau und ein Land teilen, machen sich im Film gegenseitig Vorwürfe. Der Fahrer beschuldigt den Fotografen, dass er den tiefen Sinn hinter den Kirchen und ihren Geschichten, die er fotografiert, nicht verstehe, dass er nichts für die Kirchen empfinde. Diese nationalisierten Symbole fängt der Fotograf zwar mit der Kamera ein, aber er stellt keine Verbindungen zwischen ihnen her (Szene ab 24:40 min; ab 38:15). In diesem geschlechtlichen und kulturalisierten Konkurrenzkampf wird die Frau zur symbolischen Brücke, indem sie als sprachliche Vermittlerin den Sinn von den nationalisierten Symbolen erläutert. Im gesamten Film übersetzt sie die Geschichten der Kirchen und die Erzählungen, die der Fahrer gegenüber ihr und dem Fotografen präsentiert.

Egoyan verkörpert im Film die nationalisierten Symbole und die kulturalisierten Differenzen zwischen den männlichen Akteuren: zum einen der radikale Nationalismus in Gestalt des Fahrers und zum anderen der Fotograf, der seine Vergangenheit und Wurzeln verloren hat. Dadurch entstehen kulturalisierte Konflikte und Missverständnisse zwischen beiden Männern, die sich nicht nur eine Heimat, sondern auch noch eine Frau teilen müssen. Zwei Männer mit unterschiedlichen diskursiven Hintergründen, die verschiedene Sprachen sprechen, lieben und handeln unterschiedlich. Dadurch nehmen sie auch die Fakten aus den unterschiedlichen diskursiven Perspektiven unterschiedlich wahr. In einer Szene (ab 28:34 min.) führt der Fahrer den Fotografen und die Übersetzerin zu einem Tempel. Der Versuch des Fahrers, das eigene kulturelle Erbe in Worte zu fassen, wird vom Kanadier mit seinen eigenen kulturellen Vorstellungen missverstanden. Er denkt, dass der Fahrer mehr Geld haben möchte. Das, was für den Armenier eine massive Beleidigung darstellt, ist für den Kanadier Normalität.

Die nationalisierten Symbole und die Vergangenheit von Armenien sind jedoch im Film sowohl in den Szenen in Armenien als auch in den Räumen von Kanada präsent.⁹⁸ Damit schafft der Regisseur einen imaginären transnationalen Raum, indem die Grenzen zwischen den Orten, Räumen und diskursiven Ebenen in einen verflochten sind. Im nächsten Abschnitt wird der imaginäre Raum des Films und des Fotografen analysiert. Dadurch werden die transnationale Perspektive und die filmische Ästhetik rekonstruiert, wodurch die Sehnsucht nach der Heimat und diejenige nach der Frau parallelisiert wird.

⁹⁸ Für Atom Egoyan geht die Vergangenheit niemals wirklich verloren. Die Erzählungen über die Kirchen sind historisch äußerst präzise im Film wiedergeben. Die wichtigsten Daten aus der Geschichte von Armenien sind auf dem Kalender in Toronto fixiert: der 24. April, der Beginn der Genozids im Jahr 1915, am 23. Mai 1927 werden die Armenier ausgebürgert und am 13. Juli 1978 wird der Berliner Friedensvertrag unterzeichnet, womit die Bezirke Kars und Ardahan an Russland abgetreten werden (vgl. Kraus 2000: S. 202).

5.1.2 Die Sehnsucht nach der Frau und der Heimat – ein imaginärer Raum des Transnationalen

Im folgenden Unterkapitel gilt es die kulturalisierte und geschlechtliche Zugehörigkeit sowie die Sexualität des männlichen Akteurs (des Fotografen) im Film zu untersuchen. Es wird dabei der Frage nachgegangen, wie dieser die diskursiven Räume mit den geschlechtlichen Diskursen und der Sexualität verbindet und dadurch seinen eigenen transnationalen imaginären Raum bildet, in welchem zwar die Realität und die Erinnerung sowie die Orte, Zeiten und Zugehörigkeiten ineinander vermischt sind, die Trennlinien aber sichtbar bleiben.

Der Fotograf lebt nach seiner Rückkehr in Toronto in einer neuen Realität, in der er weder seine Heimat noch seine Vergangenheit oder seine Frau hat, weshalb er sich diese nur noch auf Video- und Fotoaufnahmen in konservierter Form anschauen kann. Seine Zukunft ist ungewiss. Er verbringt den ganzen Tag in seiner Wohnung im geschlossenen Raum, in dem er sich die Videoaufnahmen aus Armenien betrachtet. Dabei befindet er sich gleichzeitig in beiden Welten, mehreren Zeiten und diskursiven Räumen. Dadurch schafft er einen imaginären Raum aus der Vergangenheit und der Gegenwart, in dem er seine sexuelle Sehnsucht nach der Frau mit der Sehnsucht nach seiner unbekannt gebliebenen Heimat miteinander verbindet.

Der auf den ersten Blick völlig assimilierte Protagonist wird als eine Person dargestellt, die zwischen mehreren Zugehörigkeiten hin und her gerissen ist. Er konstruiert sich seine Realität, indem er die Vergangenheit mit seiner Zugehörigkeit in Verbindung mit den im Unterbewusstsein existenten alten Zugehörigkeiten verbindet. Im Film wird dieser Schwebezustand nicht nur inhaltlich, sondern auch mit dem kinematografischen Format und den kinematografischen Techniken und Methoden vermittelt. Dies hat sowohl eine kulturalisierte als auch eine geschlechtlich-sexuelle Dimension, die anhand von einer Frau verkörpert ist und in welcher die Sehnsucht nach der Frau und der Heimat gleichzeitig zum Ausdruck kommt.

Im Format des Films, das ständig Zeiten, Länder, Räume, Realitäten, Bilder, Sprachen, Musikstile und kinematografische Techniken miteinander verwebt, lässt sich die grenzübergreifende Zugehörigkeit des Regisseurs Egoyan als jene des Fotografen im Film erkennen. In diesem Zusammenhang stellt Egoyan eine Welt voller Hybridität und Kontraste dar, was gleichzeitig auch die Ästhetik des Migrationsfilms begründet. Der Regisseur macht die Grenzlinien sichtbarer, jedoch entsteht gleichzeitig ein transnationaler Raum durch seine Kinoerzählungen und Filmszenen aus Armenien und Kanada, den ständigen Wechsel der Geschichten und Protagonisten sowie der Räume und Sprachen.

Zwischen den Räumen Armeniens und Kanadas schafft der Regisseur vor allem visuelle Grenzziehungen: Während Egoyan Armenien stets bildlich mit Natur repräsentiert, werden die urbanen Räume von Toronto in einer klaustrophobischen Form abgebildet, in engen Räumen, die Alexander Schmidt „geistige Orte oder ‚Mindsapes‘“ nennt (2003). Diese kulturell unterschiedlichen Orte sind im Film als Kontrasträume dominant. Jedoch ist dies nicht die einzige Möglichkeit, Kulturen und ihre äußeren und inneren Unterschiede zu repräsentieren. Auch in den Charakteren der Protagonisten und ihrer Lebensweise, in den unterschiedlichen Wahrnehmungen von Situationen, in den kommunikativen Missverständnissen, die im Film aufgrund der diskursiven Hintergründe beruhen, wird diese Differenz offenkundig. Mittels dieser Differenz erzählt Egoyan jedoch seine grenzübergreifende Liebesgeschichte, die sich zwischen Toronto und Armenien abspielt. Die Szenen in Toronto sind häufig mit armenischer Musik unterlegt. In Toronto schaut der Fotograf die Videoaufnahmen seiner Frau aus Armenien an. An der Wand seiner Wohnung in Toronto hängt der Kalender mit den Bildern der Kirchen aus Armenien. Die Szenen in Toronto werden ständig von der Telefonklingel unterbrochen, denn die Ex-Frau ruft aus Armenien an. Der Fotograf schreibt in Toronto Briefe für diese Frau, die in Armenien lebt. Von Kanada aus adoptiert er ein Kind aus Armenien, damit er den Kontakt zu diesem Land hält und einiges über die Ex-Frau und ihren Liebhaber erfährt. Mit diesen Parallel- und Quergeschichten im Film verweist Egoyan immer wieder auf die unterschwellige Zugehörigkeit des Regisseurs und des Fotografen.

Diese imaginäre und räumliche Reise durch die Welten Kanadas und Armeniens, durch die Zeiten und Zugehörigkeiten werden im Film mit drei medialen Techniken (Fotos, Film- und Videoaufnahmen) sexualisiert. Fotos und Videoaufnahmen, die stets die Vergangenheit thematisieren und wie Erinnerungsbilder zu lesen sind, sind bei Egoyan keine Seltenheit.⁹⁹ Fotos oder Videoaufnahmen werden in seinen Filmen wiederholt eingesetzt, um die persönliche und historische Vergangenheit zu verarbeiten, oder wie es Egoyan beschreibt: „in das Unterbewusste[n] und den Geisteszustand der Personen einzudringen“ (Cussler 2002: 21).

⁹⁹ Im Film *Ararat* (2002) bewahrt der Hauptdarsteller während des Genozids das einzige Foto und die letzte Erinnerung an seiner Mutter auf. In *Das Süße Jenseits* (1997) verunglückt der Schulbus und im Dorf verlieren alle Familien ihre Kinder, nur ein Kind überlebt. Im Film *Der Schätzer* (1991) werden die Häuser verbrannt, der Schätzer versucht den Werte der Gegenstände und des verbrannten Hauses anhand von Fotos einzuschätzen, in *Felisia, mein Engel* (1999) verliert der Vater die einzige Tochter und versucht den Mörder zu fassen, in *Family Viewing* (1987) schaut sich die Familie immer wieder die Videos und die Bilder aus der Vergangenheit an, in *Speaking Parts* (1989) sind die Friedhöfe nur mit Fotos ohne Namensschilder präsent. In all diesen Filmen geht um die Vergangenheit, um den Verlust von Angehörigen, Häusern oder der Heimat. Fotos aus der Vergangenheit werden in den Filmen von Egoyan oft verbrannt. Damit wird die Verbindung zur Vergangenheit gekappt. Dies geschieht nicht immer freiwillig, und nie fällt die Entscheidung leicht. Der Fotograf löscht die Fotos aus dem Kalender, aber nicht die Videoaufnahmen aus Armenien. Im Gegenteil, er bewahrt sie sorgfältig auf und betrachtet sie in Kanada.

Im bezeichnenden Filmtitel *Kalender* hält Egoyan durch die Fotos und Videoaufnahmen sowohl die Heimat als auch und die Ex-Frau fest. Es sind jedoch Erinnerungsbilder, die nicht mehr angetastet werden können. Aber Egoyan idealisiert die Schönheit und Sexualität der Ex-Frau und die Schönheit der Heimat in den Videoaufnahmen und Fotos aus der nostalgischen Retrospektive. Er versucht mit den langen Szenen, in denen die Geschichte über die Kirche erzählt wird, die Natur von Armenien zu repräsentieren (so dauern manche Szenen ohne Schnitt bis zu 10 Minuten). Mit der ergreifenden armenischen Musik werden dem Zuschauer die Romantik und die uralten Geschichten der armenischen Kultur vermittelt. Dabei geben diese Videoaufnahmen die Schönheit, die verborgene Sehnsucht, die Zärtlichkeit und die Liebe an seine Ex-Frau wieder (13:00 min.; 13:52 min.). Mit der Kamera wird die Schönheit des Körpers seiner Frau fixiert, indem sich die Kamerafahrt langsam über ihre weiblichen Rundungen vollzieht und die Kameralinse sie nahezu streichelt. Mit diesen voyeuristischen Szenen, wovon es mehrere im Film gibt, vermengt Egoyan die Nostalgie und die Sehnsucht nach der Frau und nach seiner Heimat. Diese Parallelisierung zwischen Heimat und Frau wird auch in einer anderen Szene deutlich: Als der Fahrer den Fotografen auffordert, die Kirche anzufassen, berührt er die kirchlichen Ornamente lediglich mit dem Schatten seiner Finger. Damit kommt er ihnen nicht in der Realität nahe, sondern lediglich in der Vorstellung, in seiner Imagination. Genauso nähert er sich seiner Frau nur mit der Videokamera und nicht in Wirklichkeit.

Der Fotograf ist ein Voyeur, der den Körper seiner Frau beobachtet. Gleichzeitig sind die Blicke der Zuschauer auf ihn gerichtet, wie er masturbiert. Voyeuristische Szenen gibt es in Egoyans Filmen häufig und zahlreich. Bei diesen Szenen verzichtet er jedoch auf die klassische Art des Voyeurismus, die das Objekt ins Visier nimmt. Diese Videoaufnahmen erotisieren nicht den Blick des Mannes, vielmehr beobachtet der Zuschauer den Voyeur selbst. Hier wird aber nicht die Befriedigung zur Schau gestellt, weil Egoyan keine traditionelle Sexualität demonstriert, sondern eine experimentelle Art, bei der die Filmprotagonisten auch selbst experimentieren und neue Gefühle ausprobieren. Damit zielt Egoyans Voyeurismus nicht auf die Erregung sexueller Bedürfnisse ab. Vielmehr wird der erotisierende Blick auf Sexualität mit den Wurzeln in der Vergangenheit assoziiert, dessen Ursprung in der orientalischen Kultur liegt. Gleichzeitig spielt Egoyan mit dieser experimentellen Form von Sexualität auch auf sein Spiel mit den Zugehörigkeiten und der Sexualität an.¹⁰⁰ Daneben erprobt er auch sexuelle Zugehörigkeit, indem er das wichtigste Symbol von Zugehörigkeit erotisiert: die Sprachen.

¹⁰⁰Dies wird in einem anderen Film von Egoyan, *Der Schätzer*, intensiviert. In dieser Arbeit diskutiere ich dies im achten Kapitel ausführlich, um einen direkten Vergleich zwischen den Wahrnehmungen von Sexualität aus europäischer und orientalisches-asiatischer Sicht ziehen zu können.

Im nächsten Kapitel gehe ich darauf näher ein, indem die kulturalisierten und die geschlechtlich-sexuellen Deutungen der Sprachen, die im Film vermittelt sind, analysiert werden.

5.1.3 Erotisierung der Sprachen und die kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Deutungen

Im nächsten Abschnitt wird der Frage nachgegangen, wie durch die Sexualisierung und Erotisierung von Sprachen in den Diskursen der transnationalen Räume experimentiert wird und welche Deutungen in Bezug auf Geschlecht und Sexualität durch die Sprachvermittlung im Film angeboten werden.

In keinem anderen Film wird bei Egoyan so viel armenisch gesprochen wie im Film *Kalender*. Neben der armenischen Sprache werden im Film noch sieben weitere eingesetzt. Dies sind die Sprachen derjenigen Länder, in denen Armenier nach dem Genozid hauptsächlich Asyl gefunden haben (vgl. Wilson 2009; Seeßlen 2000: 226). Der Filmtitel ist sowohl in englischer und armenischer Sprache wiedergegeben, ebenso wechselt die Sprache im Film häufig zwischen armenisch und englisch. Die armenische Sprache wird jedoch artikuliert, um diesen anderen diskursiven Raum mittels Sprache zu repräsentieren. Zumeist sind die einzelnen Wörter unwichtig und werden zumeist auch nicht übersetzt. Daneben benutzt Egoyan diese Sprache, um auf die Verständigungsprobleme der zwischenkulturellen Beziehungen hinzuweisen. Egoyan sieht in der Muttersprache demnach das einzig probate Mittel, um die Verständigung zwischen den Geschlechtern zu fördern.

In Kanada lädt der alleingelassene Fotograf die Frauen zum Essen ein, wobei sich diese Szenen häufig direkt an die Liebesszenen aus Armenien anschließen. Der Zuschauer wird plötzlich filmisch in ein anderes Land katapultiert, in einen anderen diskursiven Raum, in dem der Fotograf mit einer anderen Frau in Toronto am Tisch sitzt. Mitten im Gespräch fragen die Frauen unvermittelt, ob sie das Telefon benutzen können, um sodann mit dem heimlichen Liebhaber in ihrer Muttersprache zu telefonieren.

Mit diesen Sprachen sind zugleich wiederholt die sieben Länder repräsentiert, in denen Armenier nach dem Genozid ins Exil gegangen sind. Die Liebeserklärungen erfolgen in der Muttersprache am Telefon (Film 11:15 min.; 15:43 min.; 21:33 min.; 27:30 min.; 33:03 min.; 40:32 min.; 49:05 min.; 1:03:10 min.). Sie sind erotischer Natur und erscheinen trotz Medium wahrhaftiger zu sein als die Gefühle und Beziehungen zwischen dem alleingelassenen Foto-

grafen und seinen weiblichen Gästen. Liebe und zwischengeschlechtliche Sexualität sind nach Egoyan vor allem in der Muttersprache zu realisieren, in englischer Sprache gelingt den Protagonisten keine Annäherung. In diesen Szenen setzt Egoyan wiederum andere Medien ein, mit denen er das Verwischen von Zeitlichkeit und Grenzen symbolisiert: Während die Frauen telefonieren, verfasst der Fotograf Briefe an seine Frau nach Armenien in englischer Sprache. Neben dem Telefon, mit dem die Frauen telefonieren, hängt ein Kalender mit den Fotos der armenischen Kirchen. Dies ist ebenso der Versuch, das Vermischen und die Überkreuzung im transnationalen Raum darzustellen, was mit den Differenzen und dem Einsetzen der anderen Medien in einer Filmszene darzustellen versucht wird. Im transnationalen Raum sind mehrere unterschiedliche Symbole gleichzeitig präsent, die nebeneinander existieren. Die Differenzen bleiben jedoch sowohl akustisch-sprachlich als auch visuell im kinematografischen Bild fixiert und lösen sich nicht auf.

Die Übersetzerin und der Fahrer führen im Laufe des Films mehrfach private Gespräche in ihrer Muttersprache Armenisch. Diese Gespräche werden nicht übersetzt und führen dennoch nicht zur Irritation der Zuschauer, weil die Szenen genauso strategisch eingesetzt sind wie die Telefongespräche der eingeladenen Frauen. Sowohl die bildlichen als auch die sprachlichen Anspielungen dieser Szenen zeigen einerseits die sprachlich-akustischen Differenzen in einer Szene und andererseits deuten sie an, dass eine wahre zwischengeschlechtliche Verständigung stets nur in der Muttersprache stattfinden kann, wie das Gespräch zwischen dem Fahrer und der Übersetzerin belegt: Fahrer: „Seid ihr lange zusammen?“ Übersetzerin: „Sieht man das nicht?“ Fahrer: „Versteht ihr euch gut?“ Übersetzerin: „Wenn wir eine Sprache sprechen würden, würden wir uns besser verstehen“ (Film 49:00 min.).

Aufgrund der gezeigten Sprachbarriere und den Verständnisschwierigkeiten intensiviert Egoyan die zwischengeschlechtlichen Gefühle in mehreren Szenen und zwingt Egoyan die Zuschauer, sich auf die Sexualität und Erotisierung der Sprachen zu konzentrieren. Sowohl die Telefongespräche als auch die Gespräche zwischen dem Fahrer und der Übersetzerin, die für die Zuschauer als Wörter ohne Bedeutung und damit ohne Sinn bleiben, orientieren sich stets an der Sprache und den zwischengeschlechtlichen Gefühlen. Die dazu angebotenen Bilder in Armenien, die Hintergründe der kinematografischen Szenen erhöhen die zwischengeschlechtlichen Emotionen. Dadurch entsteht ein emotionaler Raum mit emotionalen geschlechtlichen Beziehungen, aber auch mit einer idealisierten Natur. Damit emotionalisiert und erotisiert der Regisseur den kulturalisierten Raum von Armenien: Begleitet von armenischer Liebesmusik, zeigt er die ineinander Verliebten, die Übersetzerin und den Fahrer, zusammen. Vor der Kamera des Fotografen flirten sie miteinander und führen intime Gespräche in der armenischen

Natur, in der die armenische nationalisierte Symbolik, die Kirchen, zu sehen ist.¹⁰¹ Die Übersetzerin verschwindet mit dem Fahrer zusammen hinter den Kirchenruinen – ohne den Fotografen.

Der Fotograf wartet mit der Kamera in der Hand vor der Kirche (Szene 51:30 min.). Er ist allein und wird allein gelassen (52:55 min. - 56:07 min.). Mit dieser Szene thematisiert Egoyan die Schwierigkeit der zwischengeschlechtlichen Beziehung in einem differenzierten diskursiven Raum. Die Liebesszenen in Armenien unterscheiden sich mit den Szenen in Toronto durch die Idealisierung von Liebe, der Frau und der Heimat. Musikalische und emotionale Affektbilder, auf denen die Kultur Armeniens mit der glücklichen Ex-Frau in der Natur Armeniens festgehalten sind, werden mit den kalten, emotionslosen Szenen aus Kanada kontrastiert. Liebe und das Glück der Frau finden im Film stets im armenischen Raum statt. Der Fotograf lebt in Toronto mit den *Erinnerungsbildern* aus der Heimat und an die Ex-Frau.

In diesem kulturalisiert-differenzierten aufgeladenen Raum von Zugehörigkeiten, Liebe und Sexualität lässt Egoyan die Übersetzerin eine Entscheidung treffen. Sie verlässt den Fotografen, lehnt Kanada ab und bleibt zusammen mit dem Fahrer in Armenien. Sie existiert jedoch weiterhin in Kanada, ruft ihren Ex-Mann an und bleibt auch ihm durch die Videoaufnahmen gegenwärtig. In einem transnationalen Raum in Kanada existieren damit mehrere differenzierte Symbole aus unterschiedlichen diskursiven Räumen, die gleichzeitig die diskursiven Zugehörigkeiten von Akteuren abbilden.

Die Transformationen in den geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten bilden sich in diesen transnationalen Räumen zwischen den unterschiedlichen diskursiven Zugehörigkeiten aus und befinden im ständigen Wandel zwischen den Bildern der Erinnerungen, der Gegenwart und den alten und neuen Zugehörigkeiten.

Wie geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeiten im transnationalen Raum ausgebildet werden, ist auch Thema des Films von Fatih Akin, der im nächsten Abschnitt analysiert wird. Dabei erleben die Akteure und ihre neu performierten Zugehörigkeiten, dass sich die Transformationen manchmal nach einem gleichen Muster vollziehen wie im Film *Kalender*. An einigen

¹⁰¹ Diese Bilder nennt Kraus die *Mentalen oder Erinnerungsbilder* (vgl. Kraus 2000: 188-194), die einen nationalisierten diskursiven Raum wiederherstellen. Diese historischen Räume bzw. *Mentalen oder Erinnerungsbilder* füllt Egoyan mit der Liebe des Fahrers und der Übersetzerin. Aber auch in einer anderen Szene des Films (ab 56:06 min.), in der ein alter Armenier in einem ausgesprochen nationalisierten Habitus eine Geschichte über die im Hintergrund befindliche Burg erzählt, ist wiederum der imaginäre und historische Raum präsent. Zwar sind die geschlechtlichen Gefühle in dieser Szene unsichtbar, jedoch werden die historischen Räume emotionalisiert. Auch in dieser Szene sind die Worte auf Armenisch und nicht übersetzt. Die Konzentration liegt wiederum auf dem Habitus, auf der Burg im Hintergrund und auf der emotionalen Melodie der gesprochenen Muttersprache. Mit dieser Sprachbarriere zwingt Egoyan den Zuschauer, sich gänzlich auf die Artikulation und Emotion der Sprache oder auf die Bilder einzulassen.

Stellen unterscheiden sie sich jedoch und bieten andere Möglichkeiten der Transformationen an, die mit den radikalen Methoden der Rebellion und der Persönlichkeitszerstörung verbunden sind.

5.2. Gegen die Wand (Fatih Akin / Deutschland, Türkei 2004)

„Ihre Rebellion ist Sex“ (Anwar Haghghi 2008: 103;

Shanli Anwar Haghghi über Sibel Kekilli in Fatih Akins Film

Gegen die Wand)

Auch im Film „Gegen die Wand“ (2004) von Fatih Akin geschieht die Bildung von transnationalen Räumen, indem die statischen kulturalisierten Grenzen und ihre geschlechtlich-sexuellen Ordnungen aufgelöst werden. Deshalb werden in der folgenden Analyse die Prozesse der Transnationalisierung diskutiert, die in der ständigen Verschiebung der Grenzen sichtbar sind und sich anhand der Rahmen von unterschiedlichen diskursiven und geschlechtlich-sexuellen Räumen ablesen lassen.

Wie sich die Transformationen von geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten jedoch methodisch vollziehen, sind radikal und manchmal brutal. Die Akteure zerstören im Film die eigene Persönlichkeit, rebellieren gegen und brechen mit den kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen statischen Normen. Ständig bewegen sie sich zwischen den unterschiedlichen Zugehörigkeiten, verändern die Grenzen und kehren am Ende zurück zu ihren Wurzeln und alten Zugehörigkeiten.

5.2.1 Sibel Kekili und Sibel Güner - eine Frau und ihre private sowie filmische Rebellion

In diesem Unterkapitel wird der Bruch, die Rebellion und die Persönlichkeitszerstörung auf den geschlechtlich-sexuellen Ebenen von der weiblichen Akteurin anhand der Methoden analysiert. Es wird aufgezeigt, wie sich im Film die Grenzen der diskursiven Räume und die Diskurse von Geschlecht und Sexualität immer wieder verschieben und neu ausgehandelt werden. Die Verflechtungen und der Austausch der unterschiedlichen diskursiven Erfahrungen und Strukturen in Bezug auf Geschlecht und Sexualität verändern gleichsam auch die diskursiven Rahmen. Berücksichtigt werden bei der Analyse deshalb sowohl die Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität als auch die im Film repräsentierten diskursiven Hintergründe und die Auflösung der statischen nationalisierten Identitäten und Grenzen.

Die Hauptfigur im Film Sibel Güner wird von der türkischen Schauspielerinnen Sibel Kekilli verkörpert. Die Geschichte der Filmprotagonistin Sibel Güner und das reale Leben von Sibel Kekilli sind nahezu identisch.¹⁰² Kekilli ist und sie spielt eine junge türkische Frau, die mit ihrer frei ausgelebten Sexualität gegen die Traditionen, sozialen Strukturen und Rollenmuster in einem patriarchalen kulturellen Raum protestiert. Sie beschreibt ihre Haltung folgendermaßen: „Ich habe einen ziemlich starken Freiheitsdrang, und je mehr man versucht, mir etwas zu verbieten, desto mehr rebelliere ich“ (Adrojan 2004). Die Geschichte, die Fatih Akin im Film erzählt, überschneidet sich mit der Realität der Sibel Kekilli und weisen eine Schnittmenge auf.

Sibel spielt im Film eine Türkin, die wegen ihrem Suizidversuch in der Klinik liegt. Dort lernt sie den 20 Jahre älteren Cahit (Birol Ünel) kennen, der sich aus demselben Grund in der gleichen Klinik befindet. Sibel forciert, dass er sie heiratet, weil sie nur dadurch glaubt, aus den Fesseln der Familie zu entkommen und ein freies selbstbestimmtes Leben mit einer erfüllten Sexualität zu führen. Gleich nach der Hochzeit verbringt sie die Nacht mit einem anderen Mann.

Sibel genießt ihre Freiheiten und lebt in einer anderen Realität mit anderen Normen und einer anderen Moral, die sie außerhalb der ihr mitgegebenen familiären und kulturalisierten Orientierungsmuster findet. Damit probiert sie andere Zugehörigkeiten aus und testet auch eine neue geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit, die sie bislang nicht kennt. Diese Lebensform hat

¹⁰² Als der Film seine internationalen Erfolge feierte und kontroverse Diskussionen auslöste, erfuhr die Öffentlichkeit von der Vergangenheit der Hauptdarstellerin als Pornostar. Sibel Güner spielte tatsächlich in Pornofilmen. Das war ihre Art, zu rebellieren. Gegen diese Kampagne hat sich Sibel Kekilli öffentlich auf der Bambi-Verleihung im Fernsehen geäußert und die *Bild-Zeitung* (sowie auch den *Express*) aufgefordert, diese schmutzige Kampagne zu stoppen. Auch der *Deutsche Presserat* hat sich für Kekilli eingesetzt und *Bild* verurteilt. Im Januar 2015 gab es ein Gerichtsverfahren bei der *Gerichtskammer* in Berlin, die dieser Kampagne ein juristisches Ende setzte.

einen experimentellen Charakter, die Filmprotagonistin sucht explizit nach neuen Zugehörigkeiten und sexuellen Erfahrungen. Sie probiert diese aus und experimentiert mit den Zugehörigkeiten in einem transnationalen Raum. Sie ist dabei davon wie besessen, diese ausprobieren zu müssen. Verbote erwidert sie mit einer Rebellion, die für sie vor allem in einer frei ausgelebten Sexualität besteht, die sie praktiziert. Sie definiert Freiheit in der Sexualität, sodass diese neue Spielmöglichkeit ihr auch eine persönliche Freiheit zusichert. An erster Stelle wird jedoch sexuell rebelliert, sodass im Film Sibels Sexualität im Vordergrund steht. Ihr Körper, ihre Bewegungen und ihre Sprache sind im Film stets sexualisiert.

„Was immer Sibel zubereitet, es musste etwas mit Sex zu tun haben. Sie kocht gefüllte Paprikaschoten, und ich habe das immer als Akt der Befruchtung gesehen“ (Akin 2011: 124), sagt der Regisseur (51:54 min). Zahlreiche Szenen mit Sibel sind erotisiert, wenn sie beispielsweise auf ihrer Hochzeit oder in der Disko tanzt (31:00 min und 41:40 min.), die Haare von Maren (Catrin Striebeck) im Friseursalon wäscht (1:02:50 min.) oder wenn sie Cahit die Haare schneidet (36:20 min). So steht Sibel für Sexualität, für Freiheit und Rebellion durch das Ausleben ihrer Sexualität, was sich gegen die traditionelle Gesellschaft richtet.

Bereits in den ersten Sequenzen des Films wird die klassische „Trias“ benannt: „Verschleierung, Zwangsehe und ‚Ehrenmord‘“ (Dietze 2017: 75), die von der männlichen Herrschaft innerhalb der orientalischen Kultur gegenwärtig als traditionelle kulturalisierte Normen definiert werden.

Sibels Leben ist vom Vater und Bruder diktiert. Die familiären Traditionen verlangen von ihr, dass sie heiratet und Kinder bekommt. Dabei wird nur ein türkischstämmiger Ehemann akzeptiert, damit die alten Traditionen eingehalten werden können. Nach türkischer Tradition muss der Vater oder ein anderes Familienmitglied des Bräutigams um die Hand der Tochter bitten. Der Vater der Braut kann dem zustimmen oder dies ablehnen (Vgl.: Akkaş 2007: 34). Die Rituale der Eheschließung und später der Hochzeit werden im Film detailliert wiedergegeben. In einem traditionellen kulturalisierten Raum mit türkischem Hochzeitstanz und türkischer Folklore dringen Sibel und Cahit mit einem selbstzerstörerischen Ritual ein, konsumieren Drogen, wobei sie die Hochzeitsnacht nicht zusammen verbringen. Sibel vergnügt sich in der Hochzeitsnacht mit einem anderen Mann, während Cahit die Nacht allein ist und sich dem Drogenrausch hingibt.

Der Wunsch, sich als Frau von den familiären Fesseln zu lösen, zwingt Sibel zu weiteren extremen Handlungen. Statt der von der Familie vorgegebenen Muster einzuhalten, zerstört sie ihre traditionelle Zugehörigkeit mit ihrer übertrieben ausgelebten Sexualität. Auf diese Weise

bricht sie aus dem traditionellen und familiären Teufelskreis aus. Dies trifft auch gewissermaßen auf Cahit zu, für beide gehört das Abweichen von den Traditionen zur Normalität ihres Lebens, sodass sie dadurch ihre eigenen Muster von geschlechtlich-sexueller Zugehörigkeit formen. Aber die neue Zugehörigkeit setzt für die Protagonisten gleichzeitig auch zerstörerische Kräfte frei, die an erster Stelle gegen sich selbst gerichtet sind. Auch die Liebesbeziehung, die sich zwischen Sibel und Cahit im Laufe des Films entwickelt, wird beiden zum Verhängnis. Die Liebe endet tragisch. Sibel wird von der Familie verstoßen und geht in die Türkei. Dort sucht sie Drogen, gerät in Underground-Clubs, wird vergewaltigt und spielt weiter mit dem eigenen Leben. Cahit begeht einen Mord und landet im Gefängnis. Am Ende des Films finden beide ihren Frieden in Türkei, jedoch voneinander getrennt.

Sie findet zum Schluss Seelenfrieden im traditionellen kulturalisierten Raum, der im Film im Gegensatz zum ghettohaften stark traditionell geprägten Raum der Migranten als ein transnationaler Raum präsentiert wird, da die Frauen dort ein eigenständiges und selbstbestimmtes Leben führen.

Die traditionelle Ehe, die Unterdrückung der Frauen, die Familie als starke Gemeinschaft, die sich an Traditionen orientiert und deren Missachtung sanktioniert wird, werden im Film als Welt der Migranten präsentiert, die sich mit ihrem kulturellen Erbe in der Migration von der neuen Kultur dadurch abgrenzen wollen, die ihre Kinder nach den alten mitgebrachten sozialen Mustern erziehen möchten. Dadurch versuchen sie die Traditionen in extremer Form zu bewahren, die selbst im Herkunftsland in der Gegenwart nicht in dieser Form gelebt werden.¹⁰³

Neben Sibel präsentiert der Regisseur im Film eine andere weibliche Akteurin: Selma. Mit Sibel und Selma stellt Fatih Akin zwei Frauen türkischer Herkunft einander gegenüber. Selma lebt in Istanbul in der Türkei. Wie in vielen großen Städten in der Türkei, führt auch Selma ein eigenständiges Leben. Sie hat eine eigene Wohnung, ist selbstständig, leidet nicht unter dem familiären Druck und trifft alle Entscheidungen allein. Sie arbeitet in einem Hotel und besetzt dort eine hohe Position, außerdem spricht sie fließend Englisch. Obwohl sie in der Türkei lebt, hat sie eine andere Realität als Sibel mit ihren vermeintlich freieren sozialen und kulturellen Umständen in Deutschland in der Migration. Sibel bewundert sie.

¹⁰³Die Schriftstellerin und Islamkritikerin aus Bosnien, Sefeta Obhodjas, die aus dem islamisch geprägten Land wegen der ethnischen Säuberung im Jahr 1992 mit ihrer Familie nach Deutschland emigrierte, spricht in einem Interview über ihre ersten Eindrücke in Deutschland. Als sie zuerst nach Deutschland in Wuppertal ankam, war sie entsetzt. Sie hat hier mehr Frauen mit dem Kopftuch gesehen als im islamgeprägten Land Bosnien. Während sie in Bosnien lernen und studieren und sich frei entwickeln konnte, erlauben dies die Ghettos im europäisch-demokratischen Land Deutschland den muslimischen Frauen nicht. Ghettos ist ein Wort, das sie häufig in ihren Interviews benutzt, um die Situation der Muslime und ihre Lebensweise in Deutschland zu charakterisieren.

Im Gegensatz zu Selma ist Sibel zu keinem Zeitpunkt im Film glücklich, weder am Anfang des Films noch am Ende. Sie lebt nicht das Leben, das sie sich wünscht. Deshalb versucht sie, sich umzubringen, sich körperlich und seelisch auszulöschen, die eigene Zugehörigkeit und ihre Existenz zu vernichten. Darin zeigt sich die zerstörerische Kraft ihrer neuen Zugehörigkeit.

Gegen Vorurteile und die starre Vorstellung von nationalisierten Räumen wirkt der Film, so dass wir heutzutage nicht mehr von traditionellen Identitäten und nationalisierten Räumen mit starken Abgrenzungen sprechen können, sondern vielmehr von transnationalen Räumen mit ihren ständigen Wandlungen der kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten ausgehen müssen. Transnationalen Räume werden überall gebaut, sodass sich die Zugehörigkeit nicht zwangsläufig auf die traditionellen kulturalisierten Räumen beschränkt, sondern auch in den transnationalen diskursiven Räumen existiert.

5.2.2. Cahit Tomruks kulturalisierte und geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeiten

In diesem Abschnitt analysiere ich die männlichen Akteure des Films und diskutiere ihre geschlechtlich-sexuellen und kulturalisierten Zugehörigkeiten. Dabei wird der Frage nachgegangen, wie sich die männlichen Akteure ihre Genderrollen in den unterschiedlichen diskursiven Räumen konstruieren und wie sie mit den Transformationsprozessen der Zugehörigkeiten im Vergleich zu den weiblichen Akteuren umgehen.

Der männliche Protagonist des Films, Cahit Tomruk, hat sich in der Migration seine Zugehörigkeit neu erschaffen und seine Persönlichkeit mit der kompletten Auflösung seiner traditionellen geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeit herausgebildet. Cahit, der seine Sprache ‚weggeworfen‘ und alle Kontakte zu seiner Familie bewusst abgebrochen hat, befindet sich in einem Rauschzustand des ständigen Drogen- und Alkoholkonsums. Er versucht, weder über sich nachzudenken, noch seine Zugehörigkeit zu thematisieren; über seine Vergangenheit spricht er nie. Er lehnt die Verantwortung für die mitgebrachten Traditionen und die Religion vollkommen ab. Seine Familie steht für ihn nicht im Vordergrund und niemand zwingt ihn, die Muttersprache zu sprechen. Bei wichtigen Angelegenheiten benutzt er entweder die deut-

sche oder englische Sprache, aber nicht die türkische.¹⁰⁴ Er besitzt keine eindeutige Zugehörigkeit, mit der er sich selbst identifizieren kann und mit der die anderen ihn assoziieren könnten. Seine Orientierungsmuster haben keinen Bezug zu seinem Geburtsland, denn die Türkei und das Türkischsein sind für ihn fremd. Somit repräsentiert Cahit ein neues Bild einer deutsch-türkischen Zugehörigkeit, das erstmals mit dem Film *Gegen die Wand* einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

Cahit Tomruk wird von dem deutsch-türkischen Schauspieler Birol Ünel gespielt, wobei der Regisseur ihn als Idealbesetzung sieht: „Ich hatte das Drehbuch für Birol Ünel geschrieben“¹⁰⁵ (Akin 2011:115). Auch mit dieser Filmfigur hat Fatih Akin eine reale Person mit einer realen Geschichte im Film inszeniert. Birol Ünel spielt Cahit Tomruk und mit dieser Rolle auch sich selbst. Mit dem Scheitern, das seine Filmfigur erlebt, wird der Schauspieler auch später in seinem Leben konfrontiert.¹⁰⁶

Mit seiner Darstellung entwirft Birol Ünel ein neues Bild des türkischen Mannes, der in kein Schema und in keine bisherige Vorstellung passt. Von den anderen männlichen Filmprotagonisten ist er eindeutig abgegrenzt. Dies wird deutlich in jedem seiner Auftritte, in jeder Szene, in der er allein oder gemeinsam mit anderen Männern im Film auftritt. Er kennt nicht die Regeln der türkischen Hochzeit und anderen essenziellen Verhaltensnormen des gesellschaftlichen türkischen Lebens. Türkisch spricht er nur rudimentär, weshalb er seine Gefühle auch nicht in dieser Sprache ausdrücken kann. Stattdessen bevorzugt er die deutsche oder englische Sprache.

Er ist zwiespaltener als Sibel, hat keine Ziele im Leben und keine Kraft mehr, für sich selbst und sein Leben zu kämpfen. Darin unterscheiden sich Sibel und Cahit, denn Sibel rebelliert, sucht den Ausweg, kämpft für ihr Glück im Leben, wohingegen Cahit resigniert. Er ist in einem Zustand der Stagnation, in dem es keinen Ausweg gibt. Er zerstört seine Gegenwart und seine Zukunft, bis alles zerfällt.

Das Einzige, was ihm besser gelingt als Sibel, ist die endgültige Lossagung von seiner kulturellen nationalisierten Identität. Der familiäre Druck und die eigenen Pflichten übertragen sich

¹⁰⁴ Mit Sibel spricht er überwiegend Deutsch. Wenn sie Sibels Bruder besuchen, redet er mit den türkischen Männern ausschließlich auf Deutsch. Wenn er Selma im Hotel in Istanbul besucht, äußert er seine Gefühle auf Englisch und nur sehr einfache Sätze formuliert er in Türkisch.

¹⁰⁵ Akin erwähnt wenig später auch noch einen Junkie aus dem Schanzenviertel in Hamburg, der Türke war, aber die türkische Sprache sehr schlecht beherrschte und die Clubs besuchte. Dort tanzte er wie ein Derwisch.

¹⁰⁶ Aus seiner Wohnung wird er rausgeschmissen und lebt zeitweise bei Freunden, bis er zum Schluss auf der Straße übernachtet. Er ruinierte sich selbst. Nach und vor dem Film *Gegen die Wand* hat Birol Ünel nur Nebenrollen gespielt. Einen Auftrag bekam er wegen seines expressiven Charakters selten. Fatih Akin hat sich nur mühsam gegen die Produzenten für seine Wahl von Birol Ünel als Cahit Tomruk durchsetzen können, denn diese waren vehement dagegen.

im Film mehr auf Sibel als auf Cahit. Auch Cahits Freund und Arbeitskollege Seref (Güven Kirac) ist unverheiratet und hat keine Familie. Er steht unter keinem Zwang und kann über sein Leben selbst bestimmen. Die Frauen verfügen hingegen über keine Entscheidungsfreiheit. Das Leben der Frauen in einer patriarchalischen Struktur wird in seiner vollen Brutalität dargestellt: Frauen müssen nach von Männern vorgeschriebenen Mustern leben, Frauen sind verpflichtet, Männern zu dienen, ihnen zu gehorchen und die Kinder zu erziehen. Diese Stereotypen werden in der Kultur der beiden Protagonisten alltäglich praktiziert und sind im Film mehrfach präsent. In allen Szenen, in denen Sibels Vater auftaucht, sei es zu Hause oder in der psychiatrischen Klinik, wird deutlich, dass er in der Familie alle Entscheidungen trifft. Die Männer hingegen haben weniger Einschränkungen und Verpflichtungen, für die sie letztendlich sanktioniert werden können.

Cahit findet dennoch weder einen eigenen Lebensweg noch Lebensglück. Er kehrt zurück in seine Geburtsstadt, allein und ohne Zukunftsaussichten. Auch im realen Leben findet die Schauspielerin Sibel Kekilli ihr Glück und ihren Weg. Sie meldet sich mehrfach zu Wort in der Öffentlichkeit. Im Jahr 2015 hält sie im Schloss Bellevue eine viel beachtete Rede über Gewalt gegen Frauen, engagiert sich für Frauenrechte und unterstützt Frauenorganisationen weltweit. Birol Ünel gelingt der Ausstieg aus seinem bisherigen Leben nicht. Seine Karriere endete zwar mit dem Film *Gegen die Wand* nicht,¹⁰⁷ jedoch hat er zeitlang bei einem Freund, dann in der Obdachlosigkeit und allein gelebt.

5.2.3 Die kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Brücken zu den traditionellen und neuperformierten Zugehörigkeiten in den neuen transnationalen (Film)Räumen

Das Ziel dieses Unterkapitels ist, die im Film dargestellten und kinematografisch erstellten sichtbaren transnationalen Räume zu analysieren, indem sowohl ästhetisch als auch narrativ die Brücken zwischen den unterschiedlichen diskursiven Räumen und Zugehörigkeiten geschlagen werden. Dadurch wird erfasst, welche Auswirkung diese auf das Geschlecht und Sexualität haben. Dabei werden sowohl die narrativen als auch die musikalischen und sprachlichen Mittel analysiert, an denen sich die Überschreitungen von Grenzen zwischen den kulturalisierten und ästhetischen Räume ablesen lassen, oder aber die Rückkehr zu den traditionel-

¹⁰⁷ Birol Übel hat in mehreren Filmen gespielt. Im Jahr 2009 hatte er wieder ein Erfolg als Hauptdarsteller in Fatih Akins Komödie „Soul Kitchen“ und gewann der Spezialist der Jury in den Filmfestspielen von Venedig.

len Lebensformen als ein unverzichtbarer Bestandteil der transnationalen diskursiven und kinematografischen Räume präsentiert wird.

Das Thema der Rückkehr ins Heimatland ist ein zentraler Moment in den Filmen von Fatih Akin: In *Gegen die Wand* ist es eine physische, mentale und emotionale Rückkehr, die für beide die einzige Lösung darstellt. Im realen Leben sind sie dorthin nicht zurückgekehrt. Am Ende des Films kehren jedoch beide Filmprotagonisten zurück in die Türkei, wo sie ihren Seelenfrieden finden.

Was bedeutet nun aber die Rückkehr im Film für das Leben von Sibel und Cahit sowie für ihre diskursive und geschlechtliche-sexuelle Zugehörigkeit? Darauf gibt nicht nur eine, sondern mehrere Antworten zugleich.

Sibel besinnt sich bereits in Deutschland auf ihre Wurzeln, genau zu dem Zeitpunkt, als sie erkennt, dass sie sich in Cahit verliebt hat. Sibel schwankt im gesamten Filmverlauf zwischen Traditionen und Freiheit. Einerseits genießt sie ihr freizügiges Sexualleben, findet jedoch auch Gefallen an der Rolle der verheirateten türkischen Frau. Sie kocht für Cahit und später, als ein ehemaliger Liebhaber sie verführen will, entgegnet sie ihm: „Ich bin eine Frau, ich bin eine verheiratete türkische Frau, und wenn du mir zu nahekommst, bringt mein Mann dich um“ (01:04:15 min.).

Die Rückbesinnung Sibels auf die normativen Geschlechtermodelle ihrer Herkunft ist keine Seltenheit in der türkischen Community, die auch in sozialwissenschaftlichen Studien anhand von vielen Beispielen bestätigt wird. Sie werden geradezu für die eigene „Verortung“ als unverzichtbarer Vorgang betrachtet, indem die alten „Blickweisen“ nochmals aufgegriffen und neu verhandelt werden (vgl. dazu Schlehe 2001b: 95). Nach Hülya Akkas kommt die Rückkehr von Migrantenkindern in die Heimat häufig vor, um den traditionellen familiären Fesseln zu entfliehen (Akkaş 2007: 54). Sibels Entscheidung ist somit keine Ausnahme. Verstoßen von der Familie, baut sie in der alten Heimat ihr neues Leben auf, das sie sich wahrscheinlich in Deutschland auch gewünscht hätte.¹⁰⁸ Sie hat dort einen Freund, bekommt eine Tochter und führt ein normales Leben in bürgerlichen familiären Verhältnissen. In Deutschland war das für sie ein Tabu.

Auch Cahit kehrt am Ende des Films in seine Geburtsstadt in die Türkei zurück. Seine erste Umkehr zu den Wurzeln geschieht jedoch dann, als ihm bewusst wird, dass er sich in Sibel, in

¹⁰⁸ Von ihrer Familie verstoßen wird Sibel Kekilli auch im realen Leben. In die Türkei kehrt sie jedoch nicht zurück. Sie engagiert sich stattdessen für Frauenrechte weltweit und besonders in der muslimischen Welt. Sie unterstützt die Organisation *Terre des Femmes*.

eine türkische Frau, verliebt hat. „Im Film ist Cahit zuerst ein komplett Assimilierter, entdeckt aber dank Sibel immer mehr seine Herkunft. Diese Verschiebung von Identität hat mich interessiert“ (Akin 2011: 125). In dem Moment, als Cahit sich zu seiner Liebe zu Sibel bekennt, gerät seine bisherige Zugehörigkeit in eine Schiefelage. Er schwankt nun zwischen den Gefühlen von Liebe und Wut. Ihm gefällt es, dass Sibel für ihn ein türkisches Gericht kocht und die Hausfrau spielt. Kurz darauf heißt es aber: „ich bin verliebt, sie hat mich verhext“ (01:01:00 min.). Er ist gleichzeitig wütend auf Sibel und auf sich selbst, vor allem darauf, dass er sich in eine Türkin verliebt hat. Darum fügt er sich selbst Schmerzen zu, er schlägt mit den Fäusten auf den Tisch und zertrümmert Gläser, schneidet sich mit den Scherben in die Hände. Mit blutigen Händen geht er auf die Bühne und tanzt zu türkischer Musik einen traditionellen türkischen Tanz. Somit überschreitet er wieder die Grenzen und schwebt in anderen diskursiven Räumen, die er bereits vergessen und verloren hatte. Er tobt sich in seiner Zugehörigkeit mental, psychisch und physisch aus. Verwundet an seinen Händen und verletzt in seiner Seele feiert er schließlich seine Rückkehr und seine Liebe (Film 01:01:01 min.).

Auch in einer anderen Szene des Films zelebrieren Sibel und Cahit ihre Zugehörigkeiten, als sie beispielsweise in einer deutsch-türkischen Disko in Deutschland zu türkischer Musik tanzen. Die Musik ist eine Mischung aus Folklore und modernem Discopop (Film 56:30 min.) und entspricht damit den heterogenen Zugehörigkeiten der Filmprotagonisten.

Zum Thema der musikalisch und kulturell übergreifenden Musik in Deutschland veröffentlicht die Kultur- und Sozialanthropologin Ayse Caglar einen Beitrag mit dem Titel *Management kultureller Vielfalt. Deutsch-türkischer Hip-Hop, rap und Türktop in Berlin* im Jahr 2001. Dort analysiert sie den sogenannten deutsch-türkischen Rap, Hip-Hop und Türktop in seiner Ambivalenz. Die zeitgenössischen Musikrichtungen, die Anfang der Neunzigerjahre entstanden sind und den deutsch-türkischen Hip-Hop, Rap und Türktop repräsentieren, nennt sie „verschiedene Strategien im Kampf um das Recht auf Repräsentation‘ deutsch-türkischer Jugendlicher“ (Caglar 2001: 221), wobei hier die Fragen nach den Zugehörigkeiten gestellt werden sollten. Inwiefern decken diese neue Musikrichtungen, die innerhalb der ethnischen Gruppen entstanden sind, die Zugehörigkeitsproblematik und -vielfalt der jungen Migranten? Entsprechen sie und repräsentieren sie die Zugehörigkeit der Jugendlichen? „Rap erschien dort als politisches Ausdrucksmittel der Ausgegrenzten“ (ebd.). Weiter zieht sie Parallelen zum „Banghra, dem britisch-pakistanischen Musikstil in Großbritannien, oder Rai-Musik der französisch-nordafrikanischen Prägung.“ (ebd.). Diese Musikformen, die unterschiedliche Stile und auch Instrumente kombinieren, werden nach Caglar in „neuen Arenen der Selbstermächtigung marginalisierter [ethnischer] Minderheiten gefeiert“ (ebd.: 222). Fatih Akin setzt

diese Musik genau dafür ein, um die unterschiedlichen diskursiven Ebenen in der filmischen Darstellung anzudeuten und die gleichzeitig gelebten mehrschichtigen Zugehörigkeiten zu feiern (Yuval-Davis 2009). Die Musik greifen mit ihrer deutsch-türkischen Harmonie in die Szenen ein und entwickeln die Vielfalt, die Mischung und die Ebenen der unterschiedlichen diskursiven Räume.

Grenzübergreifend ist aber nicht nur die Musik im Film, sondern auch die Ästhetik und der kinematografische Aufbau des Films. Mit seiner Dramaturgie folgt der Film eigentlich den türkischen Kinotraditionen, denn er stellt eine Mischung aus Komödie und Tragödie dar, wie es die klassische türkische Kinotradition dem Regisseur vorschreibt. Ebenso entspricht der Film aber auch einem klassischen Drama, das sich nach der Vorgabe in der klassischen Dramaturgie in mehrere Akten aufgliedern lässt. Diese Teilung wird durch das Selim-Segler-Orchester manifest, das gleichzeitig mit dem Lied die Sequenzen des Films kommentiert. Die Szenen sind in Istanbul in der Türkei aufgenommen. Im Hintergrund ist das Panorama des Bosphorus und Istanbuls zu sehen. Auch in diesem Bild wird die Überwindung von Gegensätzen offensichtlich, denn es zeigt die Verbindung zwischen der asiatischen und europäischen Seite Istanbuls, womit der Regisseur die Grenzen überschreitet und mit seinem Film in mehreren kulturalisierten Räumen schwebt.

Dass der Regisseur diese Filmszenen eingesetzt und dadurch den Film in fünf Akte geteilt hat, erklärt Akin mit dem filmischen Vorbild *Breaking the Waves* vom britischen Regisseur Lars von Trier. Auch in diesem Fall vermischt er die Kinotraditionen der unterschiedlichen kulturalisierten Räume. Mit den Szenen werden die Zeitsprünge im Film überwunden, sodass im Film ein Zwischenraum zwischen den einzelnen Filmabschnitten entsteht. Dieser emotionale, mentale und kinematografische Zwischenraums verbindet mehrere Ebenen im Film miteinander und überwindet diese, wie Akin dies selbst kommentiert: „Diese Landschafts-Tableaus mit der darübergelegten Musik schaffen Raum und Zeit, um das Gesehene zu verarbeiten“ (Akin 2011: 135).¹⁰⁹

Grenzen und Filmszenen verschiebt Akin ebenso mit der Musik oder mit den Dialogen ineinander, sodass diese eindringen. So klingen die ersten Töne der Musik oder Wortfetzen eines Dialogs der folgenden Szene bereits in den Endsequenzen der vorläufigen Szene an. Akin un-

¹⁰⁹ Die Landschaft als eine Möglichkeit, das Geschehene im Film zu bearbeiten, benutzt er auch in den anderen Szenen. Wenn Cahit Selma im Hotel besucht und sie sich miteinander über Sibel unterhalten, guckt Cahit aus dem Fenster. Die Kamera zeigt die Landschaft von Istanbul. Cahit analysiert die schockierende Nachricht von Selma.

tergräbt damit die strenge Teilung und die Abgrenzung von Szenen und verbindet diese miteinander, sodass er auch filmische Grenzen gänzlich abschafft.

In diesem kinematografisch ästhetisch grenzübergreifenden Raum konstruiert der Regisseur einen oft auf Zufällen (vgl. ebd.: 115-145) basierenden Film, indem sich die Schicksale der Filmprotagonisten mit den realen Lebensumständen der Schauspieler ebenso überlappen, wie sie dies im Film selbst gespielt haben.

Die entgrenzte Struktur des Films präsentiert die gesellschaftlichen Strukturen, die in der Gegenwart dem ständigen Wandel unterliegen und modifiziert werden. Diese Normen regeln die in der Gesellschaft gültigen sozialen, kulturalisierten und geschlechtlichen Ordnungen und ihre Praxis. Die Linie, die zwischen dem Alten und dem Neuen liegt, bleibt zwar sichtbar, aber gilt als veränderbar. Diese Räume konstruieren ebenso die grenzbegreifende Zugehörigkeit der Filmakteure und bilden ihre geschlechtlich-sexuellen Normen immer wieder neu. Die statischen Zugehörigkeiten werden durch die transnationalen Systeme eingesetzt, die sich auf das Prinzip des ständigen Wandels berufen, da die Grenzen nicht statisch, sondern verrückbar sind. Im nächsten Abschnitt wird ein Migrationsfilm diskutiert, in dem primär die Grenzen und ihre Verschiebungen der transnationalen Räume hinsichtlich von Geschlecht und Sexualität thematisiert werden.

5.3 Zusammenfassung der Analyse

Wie die Analyse der Filme gezeigt hat, verlaufen in den Filmen die Transformationsprozesse der geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten in den unterschiedlichen diskursiven Räumen nahezu identisch. Die Filme wurden in den unterschiedlichen Ländern gedreht, in denen die Regisseure sowie die Hauptdarsteller geboren und aufgewachsen sind, womit sie sich permanent in den unterschiedlichen diskursiven Räumen bewegen.

Die Transnationalisierungsprozesse von Zugehörigkeiten gehen jedoch in beiden Filmen mit der Auflösung von klaren kulturellen Begriffen einher sowie mit der ständigen Bewegung der Grenzen. Neben den Verflechtungen zwischen den Diskursen aus unterschiedlichen diskursiven Räumen zeigt sich auch, dass durch die Bewegung in den unterschiedlichen diskursiven Räumen gleichzeitig die Erfahrungen und Wissensstrukturen erweitert werden.

Das Performativitätskonzept gehört dabei als ein Bestandteil zur Transnationalisierung, da die Geschlechter ihre geschlechtlich-sexuelle Zugehörigkeit nach jeder Begegnung mit den anderen diskursiven Räumen abändern und sich neu ausrichten. Dies ist keine mediale, sondern eine kulturalisierte und geschlechtliche Performativität, mit der die Grenzen in den transnationalen Räumen und in den geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten verschoben und neu ausgehandelt werden. Die Akteure verlieren dadurch klare Identitätsmuster, stattdessen werden ersatzweise verschiebbare und veränderungsfähige Zugehörigkeiten gebildet, in denen die Grenzen immer wieder neu abgesteckt werden.

In den diskursiven (Film-)Räumen werden ebenso die Differenzen in den Zugehörigkeitstransformationen zwischen den weiblichen und männlichen Akteuren betont, wobei der Akzent auf der geschlechterspezifischen Inkohärenz liegt. Während die männlichen Akteure ihre Zugehörigkeit durch ihre Abwendung zu ihren traditionellen Wurzeln ausbilden, indem sie die Sprache komplett verdrängen oder vergessen, manchmal ihre Persönlichkeit zerstören oder in klaren nationalisierten Strukturen eingeschlossen sind, fungieren die Frauen vielmehr als sinnliche, kulturalisierte und geschlechtliche Brücke zwischen den Räumen. Sie kommen mit den unterschiedlichen Zugehörigkeiten und diskursiven Räumen besser zurecht, testen ihre Grenzen aus und versuchen die unterschiedlichen transnationalen Räume und ihre Diskurse in einem transnationalen Raum in Einklang zu bringen.

6. Intersektionalität – Marginalisierung von Geschlecht und Sexualität

In diesem Kapitel werden die Marginalisierungsformen von Geschlecht und Sexualität in den gegenwärtigen transnationalen Räumen aus intersektioneller Perspektive analysiert. Dabei möchte ich die spezifischen Marginalisierungsformen hinsichtlich der normativen und nicht-normativen Geschlechterrollen untersuchen, die gleichzeitig mit sozialen und ethnisierten Marginalisierungen verbunden sind.

Die in den beiden Filmen repräsentierten Marginalisierungsformen vollziehen sich gleichzeitig auf der geschlechtlichen, sexuellen, kulturalisierten, sozialen und institutionellen Ebene: Die Filmprotagonisten haben Migrationshintergrund, gehören zur sozialen Unterschicht sowie einer sexuellen Minderheit an oder/und arbeiten als Prostituierte. Anerkennungsschwierigkeiten begegnen ihnen sowohl in privaten als auch in öffentlichen Räumen.

6.1. Lost Killers (Dito Tsintsadze / Deutschland 2000)

Mit der Filmanalyse von *Lost Killers* (Dito Tsintsadze) werden die spezifischen Formen von Marginalisierung in einem spezifischen diskursiven transnationalen Raum diskutiert, um die ethnisierten, sozialen, kulturalisierten und sexualisierten Marginalisierungsformen und ihre Überkreuzung aus der intersektionellen Perspektive herauszuarbeiten. Dabei wird der Frage nachgegangen, wie sich die Filmprotagonisten die eigenen Positionierungen ändern, wodurch sich gleichsam die Perspektiven der ethnisierten, nationalisierten und kulturalisierten Grenzen modifizieren, was einen transnationalen Raum eröffnet, in dem die spezifischen Rahmen der Marginalisierung aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet werden können.

Die zentralen Themen des Films kreisen um die Darstellung von Marginalisierungsformen auf den geschlechtlich-sexuellen Ebenen von kulturalisierten Minderheiten. Ihre Ausgrenzung und Ausklammerung aus der *Normalität* wird mit der von Gewalt und Zärtlichkeit gemischten Realität dargestellt.

6.1.1 Die intersektionellen Räume im filmischen Kontext

Im ersten Abschnitt der Analyse werden die intersektionellen filmischen Räume vorgestellt, um die Achsen der ethnisierten, kulturalisierten und sexualisierten Marginalisierung in einem diskursiven transnationalen Raum des Films vorzustellen, womit gleichzeitig die Bestandteile der nächsten Diskussionen erfasst werden.

Der Film spielt sich in Mannheim am Ende des 20. Jahrhunderts ab. Die industrielle Stadt, die weder eine schöne Landschaft noch eine vielfältige Wirtschaftsstruktur anzubieten hat, ist ein Ort, an dem sich die am Rande der Gesellschaft lebenden Migranten am ehesten versammeln: Prostituierte, Killer, Zuhälter oder ums Überleben kämpfende Migranten, die ihre eigenen Organe verkaufen, um mit dem Geld etwas Vernünftiges mit ihrem Leben anzufangen. Im Film werden keineswegs die Menschen auf der Gewinnerseite des Lebens porträtiert.

Im Kampf um Anerkennung und Aufstieg werden die ethnisierten Merkmale filmisch im Zusammenhang mit den sozialen und geschlechtlichen Achsen überkreuzt und als Ausgangspunkt für das Anderssein der Akteure thematisiert, indem die privilegierte *weiße Rasse* eine leitende kulturalisierte Positionierung einnimmt (Lutz/Herrera Vivar/Supik 2010: 20). Die zentrale Forschungsfrage von Intersektionalität nach der Marginalisierung von nationalisierten und ethnisierten Räumen überschneiden sich im Film dadurch mit den weiteren Achsen der Klasse und des Geschlechts.

Die Darstellung einer gesellschaftlichen Ausgrenzung von Migranten ist in Migrationsfilmen nicht neu, vielmehr besteht eine lange Tradition mit den ersten filmischen Anfängen dieses Genres in den 70er-Jahren.¹¹⁰ Auch in den 80er- und 90er-Jahren entstandenen Filmen, in denen Migranten selbst über die Kriminalität in den zum Getto gewordenen Stadtvierteln in Paris oder in Berlin erzählen¹¹¹, setzt sich diese Tradition fort. Die Stadt Mannheim entzieht sich allerdings diesen Klischees von Metropolen. Und trotzdem gelingt es *Lost Killers* mit seiner Filmästhetik und vor allem den Akteuren, die sich zwischen tragischen und grotesken Eigenschaften bewegen, sich keiner Klischees und Stereotypen der früheren Migrationsfilme zu bedienen.

Marginalisierung und Ausgrenzung vollzieht sich im Film auf mehreren Ebenen bei den Akteuren, beides ist für die Betroffenen tragisch. Ihr Kampf um Anerkennung als Prostituierte oder als Killer wirkt tragikomisch und ihre schauspielerische Darstellung besonders realis-

¹¹⁰ *Angst essen Seele Auf* (Fassbender 1974); *Schiris Hochzeit* (Sanders-Brahms 1976).

¹¹¹ *La Haine* (Hass; Mathieu Kassovitz; Frankreich 1995); *Kurz und Schmerzlos* (Fatih Akin, Deutschland; 1998); *Le thé au harem d'Archimedes* (Tee im Harem des Archimedes; Frankreich; Mehdi Charef; 1985).

tisch. Ihre gelebten Traditionen erscheinen im neuen transnationalen Raum Deutschlands geradezu grotesk. Mit der Vermischung dieser ästhetischen Achsen und vor allem mit dem kinematografischen Grotesken entkommt Tsintsadze jedem Sentimentalismus und jeglichen Klischees. So ist der Film letztendlich eine Tragödie über Migranten, der sich jeglicher Ironie verwehrt und gleichzeitig unterschiedliche Ästhetik-Traditionen vermischt.

Der Regisseur versteht den Film als einen „europäischen Film“. Er arbeitet im Film jedoch überwiegend mit den klassischen georgischen Filmtraditionen, die sich in der georgischen Kinematografie in den 60er- und 70er-Jahren entwickelt haben. Sie basieren auf der Groteske und der klassischen Tragikomödie.¹¹² Den grenzübergreifenden transnationalen Rahmen des Films bilden aber auch die grenzübergreifenden Narrationen des Films, indem die Geschichten der Akteure ineinander verflochten sind, sowie die überwiegend mit Akzent gesprochenen Sprachen, die Darstellung von verschiedenen diskursiven Räumen Deutschlands, die jeweils mit unterschiedlicher Ethnomusik unterlegt sind.

In diesem Kontext einer diskursiven Erzählungstechnik und einem transnationalen Raum des Films werden die Akteure im Film durch mehrere Achsen der Marginalisierung unterdrückt, die an erster Stelle auf den geschlechtlichen und sexuellen Ebenen ausgeübt und durch die klassenspezifischen und kulturalisierten Achsen überkreuzt werden. Diese einzelnen Achsen werden im nächsten Analysekapitel anhand der Filmprotagonisten und ihrer Geschichten näher erläutert.

6.1.2 Mehrere Achsen der Marginalisierung in einem transnationalen Raum und die Verschiebung von Perspektiven/Grenzen

In diesem Unterkapitel analysiere ich die Achsen der Marginalisierung, die die Akteure im Film auf den ethnisierten, klassenspezifischen, geschlechtlichen und sexuellen Ebenen erleben. Damit repräsentieren sie als soziale, kulturelle und sexuelle Minderheiten die Ausprägungen von Diversität und Formen der Gewaltausübung. Dabei werden jegliche Überkreuzungen der unterschiedlichen Achsen von Marginalisierung präsentiert und die zugeschriebenen Grenzen und Perspektiven auf die kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Minderheiten geändert.

¹¹² Dieser kinematografische Stil wurde damals bevorzugt, weil die Filme dadurch der Zensurmaschine der UdSSR entkommen sind. Dito Tsintsadzes Lehrer an der Hochschule des Theaters und Films waren folgende berühmte Regisseure: Otar Ioseliani (lebt und arbeitet in Frankreich), Eldar Schengelaja, Giorgi Schengelaja und Tengiz Abuladze.

Alle Akteure sind im Film mit ethnisierten und sexualisierten Klischees behaftet. Der Hauptprotagonist des Films ist der *schwarze Mann* aus Haiti, Carlos (Elie James Blezes), der seine Organe verkaufen möchte, um in Australien mit der prostituierten Vietnamesin Lan (Nicole Seelig) ein neues Leben anzufangen. Lan aus Vietnam ist wegen ihrer schlechten Zähne als Prostituierte bei den Männern eher unbeliebt, weshalb sie mehrmals im Film Opfer von sexualisierter Gewalt wird.

Die Protagonistin Maria (Franca Kastein) prostituiert sich nur gelegentlich und konsumiert auch Drogen nur ab und zu. Sie ist Südamerikanerin und wurde als Kind vom eigenen Vater sexuell missbraucht. Merab (Lasha Bakradze) ist ein Georgier, der über den gesamten Film zusammen mit dem Serben Branco (Misel Matizevic) versucht, den russischen Geschäftsmann zu töten, was ihm aber misslingt. Die *Killers* gehören ebenso zur ethnischen Minderheit und sozialen Unterschicht. Der Mordauftrag ist die einzige Hoffnung für Merab und Branco, um der Armut zu entkommen. Jedoch gelingt ihnen selbst das nicht. Bei jeder Gelegenheit, in der Merab den Mann zu töten versucht, wird ihm schlecht, sodass er die Tat nicht umsetzen kann. Vielmehr hilft er seinem Freund Blanco, dessen Mutter (vom Regisseur Dito Tsintsadze gespielt) zu pflegen, der die Ärzte schon vor Jahren den Tod prophezeit hatten. Der Mordversuch ist aber von Anfang an zum Scheitern verurteilt, da die beiden Filmprotagonisten in Wirklichkeit keine Mörder sind.

Alle Filmprotagonisten kommen im Laufe des Films häufiger in einer wahren Spelunke in Mannheim zusammen (02:20 min.; 14:55 min.; 48:05 min.; 01:01:51 min.). In dieser heruntergekommenen dunklen Bar schmieden sie ihre kriminellen Pläne, konsumieren Drogen oder Alkohol und sprechen über ihre Erfahrungen als Prostituierte. In diesen Szenen werden sie zu einer Gemeinschaft, da sie sich dort über ihre Erfahrungen und ihre Erfahrungen mit Marginalisierung und Stigmatisierung austauschen, die kulturalisierte, soziale und geschlechtliche Hintergründe haben. Die Bar übernimmt auf diese Weise die Rolle eines Raums, in dem mehrere Formen und Linien von Diversität gleichzeitig zusammenkommen. Die ethnischen Merkmale werden im Film durch das ausgeprägt nationalisierte Aussehen der Filmprotagonisten verdeutlicht. So wird Ethnizität primär durch das äußere Erscheinungsbild der Vietnamesin Lan, des Haitianers Carlos und des Georgiers Merab sichtbar, wobei sich die Ausgrenzung durch die nationalisierte Symbolik verstärkt.

Im Film beenden die Filmprotagonisten ihre Geschichten mit keinem Happy End. Den Ausblick auf eine bessere Zukunft haben sie nicht. Sie bleiben in den Ruinen des heruntergekommenen Bars, in der schäbigen Wohnung von Lan oder von Blanco und in der maroden

Garage, in der Lan seine Klienten bedient. Jedoch verändern sie ihre Perspektiven mehrmals, wenn die brutalen Szenen der Marginalisierung durch die Szenen der Feier eingesetzt werden, wenn Lan nicht als Prostituierte arbeitet und die Zeit mit ihrem geliebten Carlos verbringt, wenn die Auftragskiller Merab und Blanco die kranke Mutter (von Blanco) pflegen. In diesen Szenen wird die untergeordnete und marginalisierte Positionierung der Akteure geändert. Trotz der gelebten mehrfachen Marginalisierung, die sowohl auf einer kulturalisierten als auch geschlechtlichen Ebene erlebt wird, ändern die Akteure die eigene Position und Perspektive auf ihre Lebenssituation.

Dabei bewegen sie sich immer wieder in den neuen diskursiven Räumen, indem die Geschichten aus Vietnam und Südamerika oder die Traditionen aus Georgien in Deutschland übertragen werden. Der Film zielt aber weder auf Ehre noch auf die national-ethischen Traditionen ab, auch traditionelle Muster und Rollenstereotype von Frauen und Männern spielen keine Rolle. Die Übertragung von Traditionen in die neuen transnationalen Räume wird im Film sogar mit viel Humor und Ironie verbunden.¹¹³ Die traditionellen Geschlechterrollen sind im Film ebenso komplett aufgehoben, denn der Serbe Branco hat eine Prostituierte als Freundin, Maria aus Südamerika. Sein Freund Merab schläft auch mit Maria, was ein traditionell verankerter Georgier ablehnen würde. Auch für einen traditionellen Haitianer Carlos stellt es keineswegs Normalität dar, ein neues Leben in Australien mit einer Prostituierten zu beginnen oder zumindest davon zu träumen.

Auf diese Weise hebt der Regisseur die Grenzen der traditionellen vorgeschriebenen Muster auf, sodass ein transnationaler Raum entsteht, indem die Akteure die Rollenvorstellungen von traditionellen Migranten, Kriminellen oder Prostituierten untergraben werden, sodass die individuellen Charaktere zum Vorschein kommen. Dadurch werden die oberflächlichen Zuschreibungen und Gruppenbezeichnungen wie Migrantisch-Kriminell-Prostituiert-Schwarz dekonstruiert. Gleichzeitig werden die Grenzverschiebungen aufgezeigt, weil diese auch die Positionierung der Akteure ändern. Klischees werden durch andere Zuschreibungen und Charakterisierungen ersetzt: Die Kriminellen werden zu den warmherzigsten Männern, die Prostituierten blühen als klassische Familienfrauen auf und die mehrfach marginalisierten Akteure werden als die eigentlich glücklichen Protagonisten dargestellt, die das Leben feiern.

Die Verschiebungen der Begriffe und der soziokulturellen Rahmen bilden den transnationalen Raum des Films, in dem sich ebenso die Geschichten der Protagonisten sowie deren unterschiedliche kulturalisierten Räume überkreuzen.

¹¹³ So sind die langen Tischsprüche, die in Georgien eine lange Tradition haben, im Film mit viel Witz, Humor und Ironie dargestellt.

Carlos, der ehemalige Sportler aus Haiti, spielt haitianische Musik in den Straßen von Mannheim. Die Vietnamesin Lan tanzt auf diese Musik derart professionell, als ob sie bereits ihr ganzes Leben nichts Anderes gehört hätte (22:30 min.). Der Georgier Merab verbreitet überall seine traditionellen Tischsprüche: in der Bar, zu Hause beim Serben Branco und auch bei der Vietnamesin Lan (41:00 min; 01:08:00 min.; 01:10:00 min.; 01:15:00 min.). Mit diesen Sprüchen überträgt er seine traditionellen nationalisierten Symbole in einen neuen transnationalen Raum. Die Überreste der Leiche von Lans Mutter, welche von einem Krokodil in Vietnam aufgefressen wurde, und des Vaters, der von den Amerikanern verbrannt wurde, befinden sich in Lans schäbiger Wohnung in Mannheim. An einem Abend, an dem Merab einen besonderen Spruch aufsagen und mit einem besonderen Glas anstoßen soll, trinkt er versehentlich die Asche des verbrannten Vaters mit (01:15:00 min.). Wie die kulturalisierten Räume überlagern sich auch die Geschichten der Filmprotagonisten.

In diesen transnationalen Räumen träumen die Akteure von einer besseren Zukunft, tauschen sich gegenseitig über ihre Erfahrungen aus und feiern ihr Leben. In anderen Szenen sind diese Räume durch die Marginalisierung der Protagonisten geprägt, indem diese durch die sozialen, kulturalisierten, geschlechtlichen und sexuellen Gefüge unterdrückt werden. Diese Szenen sind brutal, wobei sich die Gewalt ausschließlich gegen die sozialen und ethnischen sowie geschlechtlichen und sexuellen Minderheiten richtet.

Im nächsten Abschnitt werden zwei Szenen aus dem Film diskutiert, in denen sexualisierte Gewalt mit den Ebenen der sozialen, kulturalisierten und ethnisierten Marginalisierung verknüpft werden und spezifischen marginalisierten diskursiven Raum darstellen.

6.1.3 Sexualisierte Gewalt im Kontext der sozialen und kulturalisierten Marginalisierung

In diesem Abschnitt diskutiere ich die Szenen in der Mitte und am Ende des Films (ab 50:38 min. und ab 01:26:20 min.), in denen die sexualisierte Marginalisierung mit den sozialen und kulturalisierten Rahmen verflochten werden. Dabei möchte ich zeigen, wie die Simultanität dieser Ebenen erst die Gewalt der Marginalisierung zum Ausdruck bringt.

Die Hauptprotagonistin der beiden Szenen ist die Vietnamesin Lan, die den alltäglichen Schrecken eines Lebens als sich prostituierende Migrantin erleben muss. In der Mitte des Films und in der Endszene des Films wird Gewalt ihr gegenüber ausgeübt, sodass sie zum

Opfer einer sexuellen, ethnisierten, klassenspezifischen und kulturalisierten Marginalisierung wird, was sie jedoch zulässt und dadurch letztendlich akzeptiert.

In einem zur Ruine verkommenen Fabrikgebäude muss sie die Männer sexuell bedienen, wobei dies nicht die traditionelle Kopulation beinhaltet. Wegen ihres schlechten Gebisses ist sie lediglich durch ein ausgeschnittenes Loch an der Wand für die Männer erreichbar. Die sexuell-geschlechtliche Gewalttätigkeit dieser Szene ruft mehrere Bedeutungszusammenhänge auf, denn diese sind durch soziale, kulturalisierte und geschlechtliche Rahmen strukturiert. Lan legitimiert in diesem Moment diese Zusammenhänge und die Gewalt, denn die Gewalt richtet sich nicht nur gegen eine Frau, sondern gleichzeitig auch gegen eine Migrantin. Ihre Subjektivität und individuelle Existenz als Migrantin wird ihr in diesem konkreten Gewaltakt aber abgesprochen und von demjenigen, der ihr diese Gewalt zufügt. Er ignoriert dies visuell und blendet dies inhaltlich aus, für den Zuschauer wird es aber dadurch noch intensiviert.

Die Frau ist in diesen Szenen ein Objekt in einem geschlechtlichen, sexuellen, ethnisierten und kulturalisierten Sinn, da die Marginalisierung durch Männer stattfindet, wobei Männer die einzigen „Nichtmigranten“ im Film sind, die nicht am Rande der Gesellschaft leben und mit keinem Akzent sprechen. Ihre Herkunft wird im Film nicht infrage gestellt. Der einheimische Zuhälter Flory (Michael Holz) bleibt gleichgültig, ebenso sein Geschäftspartner Kostos (Athansios Kosmodakis). Gewalt und Macht in einem geschlechtlichen und kulturalisierten Sinn verweben sich in dieser Szene zu einem zerstörerischen Mechanismus, indem die leitende Oberkultur im Film mit Brutalität, Gleichgültigkeit und Gewaltausübung gleichgesetzt wird. Die einzigen Protagonisten, die im Film zur Leitkultur gehören, sind die Zuhälter oder Lans Klienten, die kein Opfer von Marginalisierung werden.

Lan versucht sich an diese brutale Situation zu gewöhnen, indem sie sich diese zu eigen macht. In der Endszene steht sie vor der Wand, betrachtet diese und ihre Dekoration. Sie lässt die Wand mit ihrer Absurdität und Gewalt auf sich einwirken, sodass sie ihr letztendlich zu gefallen scheint.

Die Dekoration der Wand, das rote Tuch, das über dem Loch hängt, die großen rot-weißen Herzen, die an die Wand gemalt und geklebt sind, die Blumen, der Zeitungsausschnitt einer blonden nackten Frau, die über dem Loch klebt, die Kerzen, die die Wand romantisch beleuchten, oder der Raum hinter der Wand, der für Lan eingerichtet ist – all dies sind Collage, die diese Situation zugleich absurd und real, brutal und zart, tragisch und grotesk werden lassen. Mit ihnen verschiebt sich die Perspektive.

Die Gewalttätigkeit dieser Szene, die Lan zum Objekt von sexualisierter Diversität macht, indem die Rahmen der kulturalisierten, ethnisierten, sozialen und geschlechtlich-sexuellen Marginalisierung miteinander verschmelzen, wird durch die neue Perspektive von Lan ersetzt. Lan ist das Opfer dieser Szene, gleichzeitig ist sie die Eigentümerin dieser Ruinen der Fabrik. Somit ändert sich ihre Position und auch die Grenzen dieser Gewalt. Das Opfer ist nicht nur Objekt, das der Gewalt ausgeliefert ist, sondern sie ist auch ein Subjekt, weil sie die Hauptrolle in der Gewaltszene hat. Mit dieser Gewalt sucht und findet sie ihren eigenen Frieden. Dennoch findet auch hier Marginalisierung statt, weil die mehrfachen Ebenen der sozialen, kulturalisierten, geschlechtlichen und sexuellen Marginalisierung durch die Gewalt ineinander verschoben werden.

Veränderungen in den Perspektiven der Akteure und ihren Positionierungen zeigen sich im gesamten Film. Damit schafft der Regisseur einen transnationalen Raum im Film, in dem nicht nur die Ebenen der sozialen, kulturalisierten, ethnisierten, geschlechtlichen und sexuellen Marginalisierung miteinander verflochten sind, sondern auch die unterschiedlichen sozialen, kulturalisierten Perspektiven und geschlechtlichen Positionierungen der Akteure, wodurch sich die unterschiedlichen diskursiven kulturalisierten und geschlechtlichen Räume überlagern.

6.2 Lola und Bilidikid (Kutlug Ataman / Deutschland 1999)

Mit der filmischen Analyse von „Lola und Bilidikid“ werden die Marginalisierungsformen aus der intersektionellen Perspektive bei den nichtnormativen Geschlechtern untersucht, wobei die mehrfache Verschiebung der diskursiven Grenzen und der geschlechtlich-sexuellen Positionierungen der Akteure in einem transnationalen Raum aufgezeigt werden. In diesem Zusammenhang werden die immer wieder neu gezogenen Grenzen der geschlechtlich-sexuellen und kulturalisierten Zugehörigkeiten analysiert. Es wird am Film überprüft, wie die Perspektiven im Film innerhalb eines Geschlechts und eines kulturalisierten Raums wechseln, da im Film die Grenzen der geschlechtlich-sexuellen „Binaritäten“ (Butler 2009: 74-75) sowie der kulturalisierten und sozialen Polarisierungen mehrmals überschritten werden.

6.2.1 Diskurse der Marginalisierung von nichtnormativen Geschlechtern

In diesem Abschnitt werden die spezifischen Marginalisierungsformen diskutiert, die auf homo- und transsexuelle Migranten einwirken. Dabei möchte ich die unterschiedlichen Ebenen von Diversität untersuchen, die im Film im Vergleich zu den homo- und transsexuellen Nichtmigranten zutage treten und gleichzeitig die Zuschreibung oder die Verschiebung der Diskurse darstellen.

Im Film werden teilweise in schockierenden Szenen von Gewalt, aber auch mit der Darstellung von stereotypisierten Bildern das Leben der nichtnormativen Geschlechter in den unterschiedlichen Diskursräumen kontrastiert. Die Migranten haben neben der besonderen sozialen und ethnisierten Stellung in der Gesellschaft im Film zudem als Homo- oder Transsexuelle in der eigenen Familie und in der Gesellschaft zu kämpfen. Diese Position steht im Film konträrktisch zu den ethnisierten Mehrheiten, die zur sozialen Oberschicht gehören. Die Gewalt wird aus diesem Grund auf den sozialen, kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Ebenen ausgeübt.

Lola (Gandi Mukli) ist eine türkische Transvestitin, die mit anderen türkischen Transvestiten in Berliner Nachtclubs auftritt und damit ihr Geld verdient. Sie hat einen Freund namens Bilidikid (Erdal Yildiz), der seine Homosexualität hinter einem betont maskulinen Auftreten in der Öffentlichkeit versteckt. Er fordert von Lola, dass sie sich operieren lässt, in eine Frau umwandelt, damit beide ein normales Leben in der Türkei führen können. Seine Zugehörigkeitsprobleme und die Schwierigkeit, sich selbst und die eigene Homosexualität zu akzeptie-

ren, zerstören das Leben von Lola, von Lolas Bruder Murat (Baki Davrak) und von Bilidikid selbst.

Im Film spielen vier weitere Protagonisten eine zentrale Rolle: Lolas älterer Bruder Osman (Hasan Ali Mete) und drei Jugendliche, die Gewalt gegen Lola ausüben. Diese Gewalt, die sich gegen sexuelle Minderheiten und gleichzeitig gegen ethnisierte Minderheiten richtet, verüben drei einheimische Jugendliche. Sie überfallen Lola auf der Straße, stehlen ihre Perücke und lachen sie aus (09:10 min.; 52:42 min.). In den anderen Szenen überfallen sie ebenso Lolas jüngeren Bruder Murat in der Toilette des Fußballstadions und in einem heruntergekommenen Fabrikgebäude (30:00 min.; 01:17:00 min.). In diesen Szenen zeigt sich die Marginalisierung, die aus den diskursiven Räumen der sozialen und ethnisierten Achsen entsteht, da eine Gegenüberstellung der Akteure mit den unterschiedlichen kulturalisierten Zugehörigkeiten stattfindet. Obwohl die Zuschauer in der Szene im Fußballstadion erfahren, dass ein Jugendlicher, der gewalttätig gegenüber Murat und Lola wird, selbst homosexuell ist, zeichnen sich deutliche Grenzen zwischen dem deutschen Jugendlichen und Murat ab.

Der Bruder Osman stellt im Film das Familienoberhaupt dar, der Lola nicht mehr ins Haus lässt (22:21 min.) und schließlich tötet. Dabei wird eine grausame familiäre Geschichte enthüllt, die die radikalen Entscheidungen Osmans erklärt. Osman ist selbst homosexuell und mit seiner brutalen Handlung versucht er, seine Homosexualität zu verbergen. Wie Bilidikid, überspielt er seine geschlechtliche Zugehörigkeit. Lola outet sich jedoch, auch der jüngere Bruder Murat leugnet nicht mehr seine Homosexualität und tritt in der Schlusszene in Lolas Kleidung auf (1:23:18 min.). Murats Selbstdarstellung und das Auftreten in dieser Szene, was zugleich ein Protest gegen Osman und die gesellschaftlichen Stereotype und Grenzen ist, wird im Film ebenso für die Marginalisierung verantwortlich gemacht. Durch das Ausbrechen aus den gesellschaftlichen Vorstellungen durch Murat müssen die individualisierten Normen verstärkt werden, sodass die Selbstanerkennung stattfinden kann.

Im Film wird das Problem der Selbstanerkennung mit dem Zugehörigkeitsproblem in einem geschlechtlichen und kulturalisierten Sinn verknüpft. Das Spannungsverhältnis entsteht durch den diskursiven Hintergrund der Akteure. Mit der Darstellung der familiären Konflikte aufgrund der Homosexualität des Bruders hat Kutlug Ataman zwar noch einmal die Vorstellungen von konservativen Einstellungen und Dogmen bei den Migranten stereotypisiert, jedoch macht er diese Stereotypen gleichzeitig für die Marginalisierung verantwortlich. Da die Zuschreibung der Grenzen auf den kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Ebenen zustande kommen, werden Lola und Murat sowie die anderen türkischstämmigen Transvestiten und

Homosexuellen Sehrazat (Celal Perk) und Kalipso (Mesut Özdemir) marginalisiert. Sie gehören zu den sexuellen, kulturalisierten und sozialen Minderheiten, sodass sie in sich diese drei Ebenen der Diversität vereinen.

Friedrich (Michael Gerber) ist ein Homosexueller Mitte 50, der mit dem homosexuellen Türken Iskender (Murat Yilmaz) eine Beziehung eingeht. Im Gegensatz zu ihm empfindet er kein Zugehörigkeitsproblem, denn er hat seine sexuelle Identität gegenüber seiner Familie und seiner Mutter (Inge Keller; im Film Ute) offenbart. Er führt ein normales, nahezu sorgenfreies Leben, wobei Iskender, Bilidikid, Murat, Osman, Sehrazat und Kalipso im Film um ihre Existenz kämpfen müssen. Sie gehören sowohl gesellschaftlich als auch sexuell Minderheiten an, sodass sie doppelt marginalisiert sind. Sie leben in einem „Getto“, in einem schäbigen Viertel Berlins, in dem nur Elend und Armut herrscht.

In zwei Szenen des Films, in denen die Mutter Murat badet, wird auch angedeutet, dass es in dieser Wohnung kein Badezimmer gibt. Murat liegt in der Küche in einer großen Wanne, was besonders anachronistisch wirkt, wenn man bedenkt, dass dies am Ende des 20. Jahrhunderts in der Hauptstadt Berlin geschieht (1:17:00 min. und 1:26:00 min.). In unzähligen Migrationsfilmen bilden die kulturalisierten Gettos, die in den marginalisierten Vierteln der großen europäischen Städte entstanden sind, die ästhetischen und kulturalisierten Räume.¹¹⁴ Jedoch sind die Affektszenen aus den Nachtclubs der Transvestiten, in denen Lola mit ihren Freunden Sehrazat und Kalipso auftritt, die neuen ästhetischen Räume, die dem Film einerseits eine Leichtigkeit verleihen und andererseits die innovative Wende einläuten (01:51 min. und 41:42 min.). Diese Szenen vermitteln das subkulturelle Leben der Transvestiten mit Migrationshintergrund, was neben vielen Stereotypen ein Kontrastraum im Film darstellt.

Innerhalb der Stereotypen tauchen im Film viele weiteren Ausnahmen auf, die selbst Grenzen aufbrechen und dadurch auch die Perspektiven der Akteure ändern. So werden Diskurse verschoben und die diskursiven Räume immer wieder neu konstruiert. Im nächsten Abschnitt der Analyse beschreibe ich, wie den im Film dargestellten Stereotypen die mehrfache Marginalisierung zugeschrieben wird, wie der Film diese Stereotypen untergräbt und damit die Grenzen und die (Selbst-)Positionierungen der Akteure verschiebt.

¹¹⁴ *Shirins Hochzeit* (Sanders-Brahms, 1976); *40 qm Deutschland* (Baser 1985); *Hass* (Kassovitz, 1995); *East is East* (O'Donell, 1999); *The lost Killers* (Tsintsadze, 2000); *Echte Frauen haben Kurven* (Cardosos, 2004);

6.2.2 Marginalisierung innerhalb der zugeschriebenen Grenzen und Stereotype, das Habituskonzept und der Perspektivwechsel

Hier werden zunächst die Ebenen von Marginalisierung analysiert, die in den zugeschriebenen Grenzen und Stereotypen stattfinden. Danach diskutiere ich die besondere Bedeutung des Habituskonzepts für den Film, mit dem sich die Zuschreibung der Grenzen in einem geschlechtlichen und sexuellen Sinn im Film erklären lässt. Dabei möchte ich zeigen, wie diese Grenzen und die im Film dargestellten gesellschaftlichen, sexuellen und kulturalisierten Binaritäten der Marginalisierung und Gewalt zugeschrieben werden und welche Bedeutung dies für die intersektionelle Analyse hat.

Im Film werden durch die Darstellung der zugeschriebenen Grenzen auch die stereotypisierten Bilder der Geschlechter, Ethnien, Migranten und Nichtmigranten radikalisiert. Nicht nur die ethnisierten und sozialen Ebenen, sondern auch das Geschlecht und die Sexualität sind in den binären Systemen repräsentiert. Die äußere Darstellung findet durch die Repräsentation des Körpers statt, wodurch die Geschlechter polarisiert werden. In der Darstellung des männlichen Habitus drückt sich das starke Geschlecht aus.

Osman (Bruder von Lola und Murat) und Bilidikid (Partner von Lola) sind beide homosexuell, jedoch verbergen sie ihre Homosexualität vor der Außenwelt, gegenüber ihren Freunden und der Familie. Osman versucht, dem kleinen Bruder Murat beizubringen, wie er ein *echter Mann* zu sein hat (07:23 min.; 38:00 min.). Bilidikid fordert von Lola eine Operation, um eine Frau zu werden, damit beide in der Türkei ein bürgerliches Leben führen können. Sein Auftreten in der Gesellschaft, seine schwarze Lederjacke und die Frisur verleihen ihm das Aussehen des *wahren Mannes*.¹¹⁵ Genauso verhält sich auch Osman, sodass sie für ihre Außenwelt nicht homosexuell erscheinen.

Bilidikid erklärt sein klares Rollenverständnis, was er in einer Szene auch gegenüber Lola folgendermaßen zusammenfasst: „Ich bin ein Mann und du nicht“ (16:05 min). So betont er seine Männlichkeit in der Kopulation, und weiter auch in seiner Mimik, in seinen Gesten, in der Haltung, also im gesamten *Habitus*, der sich vor allem über das Körperliche offenbart (2:04 min.; 04:27 min.; 24:09 min.; 27:34 min.; 44:38 min.; 46:15 min.).

¹¹⁵ Die „wahren Männer“ (Bourdieu 2005 [1998]: 94) muss man sich nach Pierre Bourdieu wie eine Gemeinschaft bzw. eine Männergruppe vorstellen. Die von Männern dominierten Berufe wie Polizist und Soldat haben sich als „bestimmte Formen von ‚Mut‘“ (ebd.: 95) durchgesetzt. Genau mit diesen Bildern wird die Figur des Mannes als Held konstruiert, wodurch seine Männlichkeit von außen erkannt und anerkannt wird. Frauen und selbstverständlich auch „Schwule“, die nicht diesem normativen Habitus zugeordnet werden können, werden dann zur weiblichen Kategorie der „Schwachen“, „Schwulen“ subsumiert oder diskriminierend auch zu „Waschlappen“ degradiert (vgl. ebd.: 95-96).

Im Film ist der Habitus von Bilidikid und von Osman radikal und entfremdet sich damit dauerhaft vom Habitus, den Lola und Murat an den Tag legen. Die Unterschiede sind auch rein äußerlich deutlich sichtbar: In Murats blassem Gesicht, seinem dünnen Körper, Lolas roter Perücke, ihrem Minirock, der knallblauen Jacke und dem stark geschminkten Gesicht und der etwas kleineren und auch schwächeren Gestalt offenbaren sich auch rein äußerlich Gegensätze, an dem sich der Habitus kontrastiv zeigt.¹¹⁶

Nach diesem *sozialen Schema* der Klassifikation werden die Geschlechter klassifiziert, sodass diese in der Alltagspraxis „den Beherrschten (Frauen) und den Herrschenden (Männer)“ (Engler 2013: 252) zugeordnet werden können. Das Habituskonzept spielt dabei eine maßgebliche Rolle, weil es die Akteure dem vorgegebenen Schema zuordnet und ihnen ihre Rolle zusichert. Engler nennt dies eine Art der *Demonstration* (ebd.: 252), mit der sich die symbolische Gewalt, die Habituskonzeption und die Herrschaftspolitik erklären lässt.

Mit der Politik der Herrschaft, die vom Habitus ausgeht, beherrschen Osman und Bilidikid Lola und Murat. Sie üben geistige, psychische und körperliche Gewalt auf sie aus und ruinieren dabei auch ihr eigenes Leben. Die geschlechtliche Gewalt, die im Film mit den Affekten des Habitus symbolisiert wird, marginalisiert die Akteure. Dabei werden wiederum die Stereotypen aufgerufen, mit der die körperlichen Unterschiede, die Sozialisation und die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht gesichert werden.

Lola und Murat, die zu ihrer geschlechtlichen Zugehörigkeit vor der Familie und der Gesellschaft stehen, werden verachtet und herabwürdigt (Lola: „ich habe überhaupt keine Probleme, für den Rest meines Lebens eine Perücke zu tragen“; 16:09 min). Sie erfährt „symbolische Gewalt“, welche die Beherrschenden und Untergeordneten in einem sexuellen und geschlechtlichen Sinn voneinander trennen.

So bezeichnet Bilidikid Homosexuelle ständig als „Schwule“, dabei betont er seine Männlichkeit gegenüber Lola und plädiert für eine klare Rollenverteilung. Er versteht sich als Mann und damit als den Herrschenden, Bestimmenden und Führenden, womit er sich klar von Lola abgrenzt. In diesen Gesten zeigen sich die Formen von Diversität, die innerhalb eines Geschlechts bestehen und im Film im Muster der klassischen geschlechtlichen Gewalt repräsen-

¹¹⁶ Diese Erscheinungsmerkmale sieht Bourdieu als historische Gegebenheit, die wir längst „verinnerlicht“ haben (Bourdieu 2005 [1998]: 14). Diese soziale Ordnung haben wir wie ein Muster der gesellschaftlichen Ordnung konstruiert, sodass wir auf dieses Muster immer in unseren Gedanken zurückgreifen, wenn eine soziale und geschlechtliche Klassifikation ansteht (Durkheim nennt es so; ebd.: 14). Diese These erarbeitet Bourdieu nach Durkheims Theorien (vgl. ebd.).

tiert sind.¹¹⁷ Auch hier übt der Herrschende mit seinem männlichen Habitus Gewalt gegenüber dem weiblichen Körper aus.

Die kulturalisierte und soziale Marginalisierung wird im Film auch anhand von anderen Filmprotagonisten thematisiert. Der deutsche Homosexuelle Friedrich wird seinem Partner, dem türkischen Homosexuellen Iskender, gegenübergestellt. In diesen Szenen ergeben sich kulturalisierte Dichotomien, denn der Regisseur fällt wieder in eine dogmatische Stereotypisierung (12:20 min.; 24:57 min.; 01:00:43 min.; 01:07:57 min.). Angefangen mit den äußerlichen Andeutungen bis hin zu den persönlichen Einstellungen zeichnet der Regisseur Gegensätze im sozialen und kulturalisierten Sinn anhand dieser beiden Kontrastfiguren. Er hebt dabei die guten Manieren der beiden wohlhabenden Einheimischen, Friedrich und seiner Mutter Ute, hervor, die als Gegenpol zu dem aufbrausenden Gebahren von Iskender stehen. Die Stereotype, die mit den Manieren und dem Lebensstil dieser Protagonisten bekräftigt werden, bestätigen sich im Appell von Ute endgültig: „Reg dich nicht auf! Hauptsache ist, den guten Ruf zu bewahren“ (41:33 min.). Die Wahrung des schönen Scheins überdeckt alle Schwierigkeiten von Ute und Friedrich, denen sie möglicherweise in der Gesellschaft ausgesetzt sind. Ihr geht es nur um den guten Ruf in dieser Beziehung und in der Repräsentation dieser Beziehung. Abgesehen von dieser Mahnung und der Tatsache, dass Ute die Beziehung ihres Sohnes zu einem Ausländer nicht akzeptieren kann, ist Friedrich in seiner Familie anerkannt.

Der Perspektivenwechsel und das Aufbrechen von Stereotypen ereignen sich im Film in den letzten 20 Minuten (ab 01:13:12 min.). Nach der Ermordung von Lola verschieben sich die Diskurse im Film, sodass dadurch auch die eingeschlossenen Grenzen aufgelöst werden. Dabei werden alle Ebenen der Marginalisierung im Film dekonstruiert.

Die Mutter von Friedrich versöhnt sich mit Iskender. Sie akzeptiert ihn und dabei zeigt sich ihre mütterliche Fürsorge, die sie bis jetzt verheimlicht hat. Die Mutter von Murat, Osman und Lola macht den Sohn für die Ermordung von Lola verantwortlich und wagt gegen Osman, das Familienoberhaupt, vorzugehen (01:23:22 min.). Zwei türkischstämmige Transvestiten sitzen in einem Taxi und unterhalten sich in türkischer Sprache mit dem türkischen Taxifahrer (01:26:23 min.). Das Gespräch weist keine Merkmale von Gewalt und Grenzen auf, sondern verläuft geradezu normal. Der Hass und die Marginalisierung sind in diesen Szenen nicht mehr spürbar.

¹¹⁷ Die Rollenverteilung bei den Geschlechtern und vor allem im Geschlechtsverkehr analysiert Bourdieu als Gewalt und Herrschaftslogik zwischen den Geschlechtern, die darauf basieren, dass einer die Rolle des Herrschenden und der Andere des Beherrschten einnimmt, der den Untergeordneten spielt und repräsentiert (vgl. Bourdieu 2005 [1998]: 39-41). Dies wird nach Bourdieu von Männern als ein „Eroberungsakt“ durchlebt (ebd.: 40).

In diesen letzten Filmminuten (ab 01:23:22 min.) werden alle Klischees aufgehoben, da sich die Diskurse verschieben: Beide Mütter (sowohl die Mutter von Murat, Lola, Osman als auch die Mutter von Friedrich) und der Taxifahrer widersetzen sich allen Ebenen der Marginalisierung, indem sie entgegen der stereotypen Vorstellungen handeln und ihre Perspektive auf die zugeschriebenen Grenzen ändern. Damit verändern sie gleichzeitig die Rahmensetzungen von Diversität. Die marginalisierten Akteure erleben Anerkennung. Die Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität wandeln sich, sodass ein neuer transnationaler Raum entsteht, indem die ethnisierten, sozialen und geschlechtlich-sexuellen Grenzen nicht mehr existieren.

6.3 Zusammenfassung der Analyse

In den Filmen entfalten sich die spezifischen Formen von Marginalisierung in den jeweiligen sozialen, kulturalisierten und geschlechtlich-sexuellen Räumen. Durch die Darstellung von Stereotypen werde diese Ebenen der Marginalisierung filmisch radikalisiert, denn für das Außenseitertum werden die Zuschreibung von Grenzen und die Stereotypisierungen verantwortlich gemacht.

Diese Betrachtungsweise ist Gegenstand der intersektionellen Forschung, wobei die übergeordnete Positionierung der westlichen kulturalisierten Räume und der normativen Geschlechter umgeschrieben wird (Walgenbach 2010). Dennoch wird mit diesen Filmen versucht, die Perspektiven und die eingeschlossenen Grenzen zu verschieben sowie Stereotype aufzubrechen.

Anhand der Diskurse und spezifischen kulturalisierten Räume werden im Film die spezifischen Formen der Marginalisierung inszeniert, die theoretisch noch kaum erforscht sind. In den Migrationsfilmen setzte man sich bereits in den 80er- und 90er- Jahren mit den Ebenen der Marginalisierung hinsichtlich der nichtnormativen Geschlechter oder innerhalb der Männlichkeitsforschung auseinander, wohingegen die ersten theoretischen Beiträge dazu erst 20 bis 30 Jahre später entstanden (Kosnik 2010).

In dem Filmen ist zudem die Gleichzeitigkeit der multiplen Marginalisierung in den diskursiven filmischen Räumen repräsentiert, wobei auch dort das neue diskursive Wissen vermittelt wird. Mit der intersektionellen Forschung gelingt es, diese spezifischen Formen und alle Ebenen der Marginalisierung innerhalb der spezifischen ethnisierten, sexualisierten und sozialen Räume zu untersuchen, um diese diskursiven Räume anhand der filmischen Narration greifbar zu machen.

7. Filmische Darstellung der differenzierten und hybridisierten Kodierungen von Geschlecht und Sexualität

In diesem Kapitel diskutierte ich Filme und ihre kulturalisierte Differenz- oder Hybriditätssymbolik, die durch die Repräsentation der geschlechtlich-sexuellen Kodierungen realisiert wird.

Ziel der Analyse ist es, die geschlechtlich-sexuellen Kodierungen und ihre diskursiven Zusammenhänge in Filmen zu entziffern. Damit wird ihrer Bedeutung und Funktion innerhalb der national-homogenen oder transnationalen Gesellschaft nachgegangen, die sie im diskursiven kinematografischen Raum entfalten. In diesem Zusammenhang werden gleichsam Differenzen zwischen der ersten und zweiten Migrantengeneration thematisiert.

7.1 East is East (Damien O'Donnell) / Großbritannien 1999)

Kick it like Beckham (Gurinder Chadha / Großbritannien, Deutschland 2002)

Im ersten Abschnitt dieses Kapitels analysiere ich zwei Migrationsfilme, in denen eine generationsübergreifende Geschichte narrativ entwickelt wird. Dabei spielen differenzierte und hybridisierte Symbole bei der Diskursivierung von Geschlecht und Sexualität eine maßgebliche Rolle. In diesem Zusammenhang möchte ich zeigen, zu welchen gesellschaftlichen Makroebenen die Darstellung der familiären Mikroebenen führt.

7.1.1 Familiengeschichten und ihre differenzierten oder hybridisierten Kodierungen in den Filmen

In diesem Unterkapitel beschäftige ich mich mit dem Plot dieser beiden Filme, in denen sich vor dem Hintergrund der Familiengeschichten über die hierarchischen Ordnungen erzählt wird. Im Zuge dessen werden die geschlechtlich-sexuellen Kodierungen innerhalb der nationalisierten oder transnationalen Diskurse vermittelt, dabei spielen vor allem die traditionellen religiösen Räume eine große Rolle in den Filmen, weil sie zur Aufrechterhaltung dieser familiären Machtgefüge beitragen.

Im Film *East is East* (1999) lebt die Familie des Pakistaners Georg Khan (Om Puri) in einer kleinen nordenglischen Stadt namens Salford im Jahr 1971. Mit seiner Frau Ella (Linda Bassett), die irischer Abstammung ist, hat er sieben Kinder: sechs Jungen und ein Mädchen. Das Leben der Familie bewegt sich täglich im Spannungsfeld zwischen den pakistanisch-muslimischen und irisch-katholischen Traditionen ihrer unterschiedlichen Herkunftsländer.

Bereits in der ersten Affektszene zeigt sich anhand einer katholischen Prozession die Zerrissenheit der Familie und der Generationen untereinander (00:24 min.). Da die sieben Kinder Khans an der Prozession teilnehmen und dabei die Statuen des gekreuzigten Jesus und der Maria tragen, müssen sich vor dem Vater, dem Oberhaupt der Familie, verstecken, wobei ihnen die Mutter Ella dabei hilft.

In der Anschlusszene sieht man den ältesten Sohn Nazir (Ian Aspinall) in einer pakistanischen Nationaltracht, weil er nach den Wünschen seines Vaters eine Pakistanerin heiraten soll (03:23 min). Mit traurigem Gesichtsausdruck folgt der Sohn sichtlich freudlos und demotiviert der Prozedur, die vor der bevorstehenden Hochzeit ansteht. Inmitten der Hochzeitsfeierlichkeiten verweigert er jedoch seine Einwilligung zur Heirat und flieht vor der Familie. Für den Vater ist er seitdem ‚für immer gestorben‘. Sein Foto wird von der Wand entfernt, an der alle Familienfotos hängen. Damit wird er endgültig aus der Familie verstoßen. Lediglich seine Mutter und die Geschwister halten noch Kontakt zu ihm.

Im Laufe des Films erfahren die Zuschauer von Nazirs Homosexualität. Sein Auftreten als Homosexueller im Film, zusammen mit seinem Freund, stellt ein Affektbild dar, das für kulturalisierte und sexualisierte Differenzbilder im Film eingesetzt wird (01:05:25 min.). Nazir arbeitet als Verkäufer in einem Hutgeschäft und berät dort Kunden. Gleichzeitig ist der Besitzer des Geschäfts sein Lebenspartner. Nazir nimmt fortan einen anderen Namen an (Naijel), der nicht pakistanisch klingt.

Auch die anderen Kinder von Khan rebellieren gegen die streng konservative Erziehung des Vaters. Sobald Georg Khan jedoch das Haus verlässt (Szene ab 45:45 min.), nehmen die Kinder gemeinsam mit der Mutter ein typisch englisches Frühstück ein und hören dazu auch noch englische Musik. In Abwesenheit des Vaters tauchen dann auch andere Merkmale der britischen Kultur auf, womit sie sich der streng muslimischen Auslegung widersetzen: der neue Hut von Mutter Ella betont die weiblichen Reize und die Schweinewurst und den Schweinefleisch essen die Kinder trotz Verbot im Islam. Parallel geht Georg Khan auf den pakistanischen Bazar, wo er die traditionelle Tracht für die Hochzeit der anderen Söhne kauft (48:10 min.).

Die nächsten Filmsequenzen und -szenen werden zunehmend dramatischer, den in ihnen präsentiert sich Georg Khan als Diktator, der seine Kinder zwingt, am muslimischen Religionsunterricht teilzunehmen (14:10 min.), damit sie ihr Wissen vertiefen. Außerdem hofft der Vater, dass er das Interesse von den eigenen Kindern zur muslimischen Religion wecken kann und sie mehr Respekt zu ihren Traditionen zeigen werden (32:00 min.). Die zwei älteren Söhne werden dazu gedrängt, sich mit ihren zukünftigen Bräuten zu treffen (01:14:03 min.).

Was bislang in der Familie als ein Nebeneinander und Verschweigen gelebt wurde, eskaliert in der Szene (ab 57:00 min.), als die Söhne Abdul (Raji James) und Tariq (Jimi Mistry) erfahren, dass sie ohne ihr Wissen und gegen ihren Willen verlobt wurden und bald heiraten müssen. Tariq zerstört den eigens für die Hochzeit gekauften Schmuck und die Tracht, was Georg Khan zusätzlich in Rage bringt. Er schlägt zuerst den anderen Sohn, der ihm nicht verrät, wer das getan hat und anschließend seine Frau. Georg Khan rechtfertigt seine Gewaltausbrüche damit, die Familie und die Kinder schützen zu wollen. Erst am Ende des Films realisiert er, dass er die Wünsche und Bedürfnisse sowohl seiner irischen Frau Ella als auch seiner Kinder akzeptieren muss, auch wenn sie nicht nach seinen Vorstellungen handeln (01:25:00 min.). Im Laufe des Films wird mehrmals betont, dass er nicht der Haushaltsvorstand nach traditionell islamischen Familienverständnis ist, sondern die einzelnen Familienmitglieder gleichberechtigt sind.

Der Film *Kick it like Beckham* (2002) erzählt von der Familie Bhamra, die indischer Abstammung ist und in London lebt. Die Töchter Pinky (Archie Panjabi) und Jessminder (Jess, Parkender Nagra) sind sowohl in der Schule als auch in ihrem Job erfolgreich. Jess hat die Möglichkeit, Jura zu studieren, während Pinky wie ihr Vater am Flughafen arbeitet. Diese Familie scheint auf den ersten Blick gut in die britische Gesellschaft integriert zu sein. Dennoch zeigt sich an der Entwicklung der Geschichte im Film, welche unterschiedlichen Diskurse das familiäre Leben in der Migration bestimmen.

Die ältere Tochter Pinky wird bald heiraten und sie hat sich ihren Ehemann entgegen der indischen Traditionen selbst ausgesucht. Zudem geht sie unüblicherweise auch nicht als Jungfrau in die Ehe. Und obwohl die andere Tochter Jess ein Fußballtalent ist, verbieten die konservativen Eltern ihr, weiterhin Fußball zu spielen. Für die Mutter zählt nach den traditionellen weiblichen Rollenvorbildern lediglich, dass beide Töchter gute Hausfrauen werden. Sie müssen lernen, wie man indische Spezialitäten zubereitet. Der Vater trägt am Flughafen meistens Arbeitskleidung, dazu aber immer den indischen traditionellen Turban. Damit markiert er

selbst seine Andersartigkeit im Heerschar der Mitarbeitenden und trägt seine kulturelle Zugehörigkeit auch nach außen.

Der zentrale Konflikt im Film kreist um die Entscheidung von Jess, die unbedingt professionellen Fussball spielen möchte. Die Mutter lehnt dies jedoch ab, weil dies nicht ihrer Vorstellung von einer typisch indischen Frau entspricht. Der Vater ist aus anderen Gründen dagegen, denn er wurde selbst als Ausländer in einer Mannschaft abgewiesen, weshalb er seiner Tochter diese diskriminierende Erfahrung ersparen möchte (Szene ab 41:00 min.). Im Gespräch mit dem Trainer von Jess erfahren die Zuschauer, dass Herr Bhamra ein hervorragender Kricketspieler war. Aber in England wurde er in keiner englischen Clubmannschaft wegen seiner Hautfarbe aufgenommen. „Als die Weißen gekommen sind, haben sie über meinen Turban gelacht und haben mich rausgeschmissen“, sagt er. Auch bis jetzt spielt kein Inder in englischen Clubs, sodass er nicht glaubt, dass sie ein indisches Mädchen in die englische Fussballnationalmannschaft der Frauen aufnehmen werden.

Im Film wird versucht, die weiße Leitkultur hinsichtlich ihrer Dominanz und Hegemonialmacht zu verändern, was nicht zuletzt an der Diskursverschiebung anhand der Darstellung der britischen Familie im Film illustriert wird. Die Mutter einer britischen Freundin von Jess äußert sich oftmals beleidigend über Jess und ihre Familie, wofür sie im Film kritisiert wird. Ihre ablehnende Haltung und ihre Vorurteile gegenüber Jess werden im Film negativ dargestellt, sodass auch die Zuschauer eine Abneigung gegenüber dieser Figur entwickeln.

Auch im Film *Kick it like Beckham* findet sich ein homosexueller Protagonist, der allerdings indischer Abstammung ist. Davon zeigt sich selbst Jess überrascht, als sie davon erfährt, sodass man sieht, dass auch sie selbst nicht vor Vorurteilen gefeit ist: „Du bist doch der Inder [...]. Was sagt deine Mutter dazu?“, fragt sie ihn völlig überrascht und aufgebracht (59:00 min.). Gleichzeitig bringt sie auch Verständnis für die antiquierten Ansichten ihrer Eltern auf, die Vorbehalte gegen ihre Leidenschaft für den Fussball aufgrund ihres Geschlechts haben: „Sie wollen mich beschützen; Fussball bringt mich weg von meinen Wurzeln“, sagt Jess zum Trainer (53:00 min.).

Am Ende dieses Films werden jedoch die Bedürfnisse der Kinder, ihre Beweggründe verstanden und ihre Entscheidungen genauso wie im Film *East is East* akzeptiert. Jess wird es erlaubt, in die USA zu fliegen, um dort in der Frauenfußballmannschaft zu spielen. Von ihren britischen Freunden wird sie unterstützt und die Mitspieler verlassen sich auf Jess' Talent. Deshalb helfen sie ihr, anstatt an der Hochzeit ihrer Schwester am Spiel teilzunehmen, sodass die Mannschaft gewinnt.

Anhand der narrativen Entwicklung lässt sich in beiden Filmen die Diskursverschiebung nachvollziehen, die sich in einem transnationalen Raum ereignet. Die nationalisierten Räume (Irland/England vs. Pakistan, England vs. Indien) lassen sich kaum mehr voneinander trennen, sondern bilden vielmehr einen neuen transnationalen Raum, der sich im Nukleus der Familie offenbart. Dort werden anhand der Familienmitglieder mehrere Diskurse aus den unterschiedlichen kulturalisierten Räumen ineinander verflochten. Dabei werden innerhalb der Familie auch die Grenzen sichtbar, wenn die differenzierten Symbole in den hybridisierten Räumen von der jungen Generation miteinander zu vereinbaren versucht werden. Im nächsten Abschnitt analysiere ich die einzelnen visuellen Symbole in den Filmen, die die differenzierten oder hybridisierten Räume mit den jeweiligen Diskursen über Geschlecht und Sexualität repräsentieren.

7.1.2 Die geschlechtlich-sexuellen Diskurse in den filmischen Räumen

Mit diesem Abschnitt gilt es, die filmisch-diskursiven Räume im Zusammenhang von Geschlecht und Sexualität zu untersuchen, wobei hier insbesondere die hybridisierten oder nationalisierten Symbole dekodiert werden. Im Anschluss möchte ich zeigen, welche diskursiven Räume durch die symbolische Darstellung von Geschlecht und Sexualität hergestellt werden und welche Mikro- und Makroebenen dabei entstehen.

Zu den bedeutsamsten Repräsentations- und Darstellungsmerkmalen gehören in beiden Filmen *East is East* und *Kick it like Beckham* die jeweilige nationale Tracht, indische und pakistanische Kleidung, Schmuck, die ethnischen Merkmale des Gesichts und der Körper. Das Aussehen der Filmprotagonisten wird aufgrund der nationalen Zugehörigkeit voneinander abgegrenzt. Die Filme arbeiten dabei sogar überwiegend mit Stereotypen. So sind die Briten in beiden Filmen hellhäutig und blond oder rothaarig. Britische Frauen (Ella, Tante Annie, Paula) tragen zu besonderen Anlässen traditionell Hut, wenn sie ausgehen. Im Gegensatz dazu sind die Inder und Pakistaner dunkelhäutig und treten überwiegend in nationalen Kleidern und einer Tracht in Erscheinung.

Die Darstellungsmethoden der nationalisierten Symbole beziehen sich auf die geschlechtlichen und sexuellen Kodierungen, mit denen die Kinder jeweils den bestimmten nationalisierten Räumen zugeordnet werden. Aufgrund von Stereotypisierungen lassen sich nach Hall Individuen in eingeschlossenen Rahmen von Rasse, Geschlecht, Altersgruppe, Nationalität, se-

xuellen Vorlieben, Sprachgruppen usw. eingruppiert (Hall 2004 [1985]: 143-144). Anhand der stereotypisierten Darstellung von ethnisierten und rassifizierten Merkmalen vollzieht sich die filmische Charakterisierung der Inder, Briten oder Pakistaner in beiden Filmen. Mit diesen Methoden werden nicht nur die Nationalitäten als symbolisch „Andere“ markiert (ebd.: 144),¹¹⁸ sondern auch ihre geschlechtlichen und sexuellen Zugehörigkeiten, die von einer nationalen Norm abweichen.

Die Filmprotagonisten tragen zu festlichen Anlässen und auch im täglichen Leben überwiegend den klassischen pakistanischen Sari. Die Eltern sorgen dafür, dass auch die Jugendlichen die Nationalkleidung tragen, obwohl dies nicht ihrer Peergroup entspricht. Im Film wird dies nicht problematisiert, denn Tracht und traditionelle Kleidung gehören als nationalisiertes Symbol zur Identitätsstiftung, weil sich darüber ihre nationale Zugehörigkeit ausdrückt. Damit grenzen sie sich aber auch gegenüber der anderen Kultur (Großbritannien) ab, womit sie sich sowohl kulturell als auch sexuell als nichtzugänglich kodieren.

In Filmen *Kick it like Beckham* und *East is East* wird nicht nur das weibliche Geschlecht, sondern auch das männliche in nationale Kleider verhüllt, womit sich diese der kulturabhängigen und eingeschlossenen geschlechtlichen Identität unterordnen. Mit dem Versuch Bharmas, ihren Töchtern die Zubereitung indischer Gerichte beizubringen und sie als gute Hausfrauen auf ihr zukünftiges Leben vorzubereiten, übt sie Kontrolle über ihre sexuell-geschlechtlichen Entscheidungen aus. Jess' Entschluss für eine Karriere als Fußballspielerin impliziert gleichzeitig das Leugnen von geschlechtlichen oder kulturalisierten Vorschriften, weil das Fußballspiel in ihrer Kultur als rein männlicher Sport betrachtet wird. Mit einer Karriere als Fußballspielerin distanziert sie sich gleichsam von ihrer geschlechtlichen und nationalen Identität. So kämpft sie gleichzeitig gegen die kulturalisierten und geschlechtlichen Normen, wenn sie versucht, selbstbestimmt zu leben.

Das Zuspitzen der Stereotypen geschieht im Film über die Bildung von gesellschaftlichen Normen, da sich diese auf die Einhaltung von Grenzen berufen. So werden symbolische Grenzen innerhalb der Gesellschaft errichtet, die „zwischen dem ‚Normalen‘ und dem ‚Devianten‘, dem ‚Normalen‘ und dem ‚Pathologischen‘, dem ‚Akzeptablen‘ und dem ‚Unakzeptablen‘“ unterscheidet, was letztendlich „zu einer ‚imaginierten Gemeinschaft‘“ führt (Hall 2004 [1985]: 144).

¹¹⁸ Hall bezieht sich dabei auf Julia Kristeva, die für die „ausgeschlossenen Gruppen“ einer Gesellschaft den Begriff „abjected“ (aus dem Lateinischen, wörtlich „hinausgeworfen“) entwickelt hat (Hall 2004 [1985]: 144).

Die „imaginierten Gemeinschaften“ und ihre symbolisch-diskursiven Grenzen werden im Film mehrfach präsentiert. Inmitten von englischen Vierteln werden die pakistanischen Hochzeiten gefeiert. Die Häuser werden entsprechend geschmückt und die Jugendliche erscheinen in ihrer nationalen Tracht mitten in London oder in einem britischen Viertel der Stadt Salford. Die Akteure demonstrieren dadurch ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Ethnizität, der sie aber räumlich gar nicht mehr angehören, gleichzeitig wird die kulturalisierte und geschlechtliche Differenz für die anderen sichtbar. Diese Rituale haben im Film allerdings keinen feierlichen als vielmehr einen zwanghaften Charakter.

Die Jugendlichen hingegen leben ein Doppelleben jenseits der nationalen Tracht und den anderen geschlechtlichen und sexuellen Normen. So hat Khans Sohn, Tariq, eine britische Freundin. Auch Jess verliebt sich in ihren britischen Trainer Joe. Der andere Sohn Khans, Saleem (Chris Bisson), studiert Kunst und formt die Genitalien einer Frau aus Kunststoff nach. Mit dem Kunstwerk geht er nach Hause, wodurch eine groteske Situation entsteht, die letztendlich eskaliert. Als die Khans eine reiche andere pakistanische Familie aus Bradford besucht, um die eigene Töchter und mit dem Sohn der Familie Khan zu verloben, betritt der Sohn das Zimmer mit seinem provokativen Kunstwerk, der eigens geschaffenen Vagina aus Plastik.

Die unterschiedlichen kulturalisierten Räume existieren im Film dabei parallel: einerseits die patriarchale und nationalisierte Lebensweise von den Eltern und andererseits die transnationale Welt der Kinder.

Patriarchale Strukturen dominieren in der Familie von Georg Khan (East is East), wobei dieser seine Regulierungswut nicht nur gegenüber den Frauen und den Töchtern ausübt, sondern seine Gewalt auch andere Männer und seine Söhne zu spüren bekommen. Dadurch möchte der Patriarch Georg Khan die kulturalisierten Normen bewahren und auch über die Sexualität sowie die Fortpflanzung seiner Söhne bestimmen. In einer Szene stellt sich heraus, dass der kleinste Sohn Khans, Sajid, nicht beschnitten ist (15:35 min.). Gegen seinen Willen, aber aufgrund der starken Durchsetzungskraft seines Vaters wird Sajid letztendlich doch beschnitten. Andere Söhne müssen ihre Landsleute, d.h. Pakistanerinnen heiraten. Somit wird ihr Sexualleben kontrolliert, denn die Fortpflanzung dient lediglich der Vermehrung der eigenen Nation und Ethnie. Die Tochter Meenah (Archie Panjabi) sowie alle Söhne werden gezwungen, zum islamischen Religionsunterricht zu gehen (13:00 min.). Die Tochter wird vom Vater dazu angehalten, das nationale Kleid zu tragen, wenn er dies wünscht.

Auch Jess und ihre Schwester dürfen in *Kick it like Beckham* nur ihre Landsmänner heiraten. Ein Engländer als Ehemann kommt für die Eltern nicht infrage. Sie unterstützen deshalb die Wahl der älteren Tochter Pinky, weil sie sich einen Inder als Ehemann ausgesucht hat. Dagegen muss Jess den Eltern ihre Gefühle gegenüber Joe, ihrem britischen Trainer, verheimlichen. Neben ihrer beruflichen Entscheidung kontrollieren die Eltern auch ihre Sexualität, was jedoch nicht allein eine Angelegenheit des Vaters ist. Auch die Mutter ist an der Kontrollausübung beteiligt und mischt sich in die persönlichen Entscheidungen der Töchter ein.

Im Filmvergleich ist Georg Khan (*East is East*) gewalttätiger als Mr. und Mrs. Bharna (*Kick it like Beckham*), sowohl gegenüber seinen Kindern als auch gegenüber seiner britischen Frau. Stellt sich die Mutter Ella an die Seite ihrer Kinder, dann wird sie von ihm geschlagen. Er überlegt sich sogar seine erste Frau aus Pakistan zu holen, um eine Familie nach nationalisierten Vorstellungen zu gründen, wobei in seinem Heimatland sogar eine Vielehe denkbar wäre. Seine Kinder verlassen das Haus „nirgendwohin“ (01:03:46 min) und suchen ihr Glück außerhalb des Elternhauses, was Tariq ankündigt, während die anderen Geschwister ihm folgen (01:03:53). Die Zukunft im „Nirgendwohin“ scheint für sie vielversprechender zu sein als die familiäre Umgebung, in der ihre geschlechtlichen Entscheidungen gewaltsam unterdrückt werden. Sie trennen sich damit nicht nur räumlich, sondern vor allem ideell vom Vater und von seinem patriarchalischen Lebensstil. Sogar der traditionelle und strenggläubige Sohn Maneer distanziert sich vom Vater (01:24:58 min.).

Die Jugendlichen im Film verbinden sowohl bildlich als auch symbolisch die unterschiedlichen diskursiven Räume. Sie praktizieren damit gleichzeitig mehrere kulturalisierte und geschlechtliche Normen, die sie miteinander in Einklang zu bringen versuchen. Deshalb diskutiere ich im nächsten Abschnitt der Analyse die transnationalen Räume, die in den Filmen von den Jugendlichen erzeugt werden.

7.1.3 Die transnationalen Räume des Films von jungen Migranten in Bezug auf ihre geschlechtlichen und sexuellen Zugehörigkeiten

In diesem Kapitel analysiere ich die transnationalen Räume im Migrantenfilm, die durch die Lebensräume der Jugendlichen entstehen, sodass sich daran auch die geschlechtlichen und sexuellen Zugehörigkeiten der jungen Migranten ablesen lassen.

Die transnationalen Räume des Films legen keine Akzente auf differenzierte oder hybridisierte Symbole, sondern spiegeln sich in der Gleichzeitigkeit von mehreren Symbolen wider. Die jungen Filmprotagonisten bewegen sich zwischen mehreren Zugehörigkeiten und verbinden die unterschiedlichen Identitäten miteinander. Durch das Prinzip der Interferenz (Reckwitz 2008) bzw. Überlappung (Amelina 2010) der Zugehörigkeiten und Inklusion (Amelina 2010) werden die Diskurse aus den unterschiedlichen kulturalisierten Räumen in beiden Filmen miteinander verwoben.

Durch die Transnationalisierungsprozesse werden die patriarchalen Systeme der Herkunftsländer in beiden Filmen überwunden, was analog zum Aufkommen des Feminismus in Analogie zur Entwicklung von transnationalen Räumen geschieht (Tschernokoshewa 2001: 74; vgl.: Anm.: 51).

Die Jugendlichen haben andere geschlechtliche und sexuelle Zugehörigkeiten als ihre Eltern und sie hegen für ihr eigenes Familienleben andere Zukunftspläne, die sich von den Lebensweisen ihrer Vorfahren und in ihren Herkunftsländern fundamental unterscheiden. Tariq (*East is East*) geht heimlich in Discos und hat eine britische Freundin, ebenso wie Jess (*Kick it like Beckham*). Nasser (*East is East*) ist homosexuell ebenso wie der indische Freund von Jess, Tony (*Ameet Chana*).

Auch für die britischen Jugendlichen spielt ihre Herkunft bei Gleichaltrigen und in ihren Gruppen keine Rolle mehr. An ihnen wird exemplarisch eine funktionierende Gesellschaft mit einer bereits eingenommenen transnationalen Perspektive vorgeführt. Die Fußballmannschaft von Jess ist beispielsweise international besetzt. Dennoch trägt Jess in einer der letzten Szenen des Films *Kick it like Beckham* zum entscheidenden Spiel das nationale Kleidungsstück, den Sari. Da sie von der Hochzeitsfeier ihrer Schwester kommt und nach dem Spiel wieder dorthin zurückkehren muss, hilft ihr die gesamte Mannschaft, den Sari in der Umkleidekabine wiederanzuziehen (01:26:28 min.). In dieser Szene wächst die Mannschaft über ein funktionierendes Spielerteam hinaus, denn sie repräsentiert damit gleichsam eine funktionierende transnationale Gemeinschaft.

Sowohl die Jugendlichen aus den Migrantenfamilien als auch aus den britischen Familien sprechen nicht über die kulturalisierten Differenzen, weil die Herkunft allein kein Diskussionsgegenstand mehr ist, sodass die Differenzen zwischen den Jugendlichen nicht mehr wahrgenommen werden und damit inexistent für die Altersgruppe sind.

Im Laufe des Films stehen die jungen Migranten dennoch vor großen Herausforderungen, denn sie möchten zwar über ihre sexuellen und geschlechtlichen Zugehörigkeiten selbst entscheiden, jedoch können sie ihr familiäres Umfeld nicht einfach ignorieren. Sie müssen sich immer für ihre Entscheidungen gegenüber ihren Eltern rechtfertigen oder dies sogar letztendlich verheimlichen, wenn sie merken, dass ihnen entweder Freunde oder Hobbys verboten werden.

Fußball ist die Leidenschaft von Jess, was für ihre Eltern unverständlich ist, denn das Fußballspielen ist in ihrem Kulturkreis, besonders für Frauen, unüblich. Damit entfernt sie sich in den Augen ihrer Eltern von ihren kulturalisierten und geschlechtlichen Wurzeln. Ihre Ursprünge kann sie aber nicht verleugnen und sie möchte auch nicht ohne das Einverständnis ihrer Eltern ihre eigene Zukunft gestalten. Das käme einem Bruch gleich. Sie beschließt deshalb, dem Wunsch ihrer Eltern entgegenzukommen, indem sie mit dem Fußball aufhört und Jura studiert. Erst als auch ihre Eltern damit einverstanden sind, fliegt sie in die USA. Auch Pinky und ihr Verlobter müssen darauf warten, dass die Eltern ihre Beziehung absegnen. Mehrere Zugehörigkeiten überschneiden sich in diesen Szenen, wobei sich kein einfaches Urteil finden lässt, das allen gleichermaßen gefällt.

Die Kinder von Georg Kahn haben einen größeren Freiheitsdrang, denn sie brechen öfter aus. Der Ton der Kinder gegenüber Khan ist genauso rau wie die Atmosphäre, denn sie beschimpfen sich gegenseitig überwiegend im englischen Slang (01:19:33 min.). Auch mit der Sprache distanzieren sie sich vom Vater, sodass sie sich seinen Forderungen immer mehr entziehen. In anderen Szenen benehmen sie sich gezwungenermaßen wie echte Pakistaner (01:14:14 min.). In beiden Filmen bewegen sich die Jugendlichen ständig zwischen den unterschiedlichen kulturalisierten Räumen, manchmal zeigen sie auch ihre innere Zerrissenheit. Dabei suchen sie nach einer Vereinbarkeit dieser Räume und Diskurse und ringen mit sich.

Die intensiven Begegnungen der Filmprotagonisten mit den unterschiedlichen kulturalisierten Räumen und Auseinandersetzungen um Zugehörigkeiten schließt in beiden Filmen die Gewalt nicht aus. Die geschlechtlichen und sexuellen Ordnungen, die sich dabei verändern, verlaufen manchmal ebenso gewalttätig. Jedoch bringt der Transnationalisierungsprozess die bestehenden Ordnungen ins Wanken. Die Rollen werden instabil und die Positionierungen brüchig,

denn die Eltern verändern ebenso ihre Einstellungen. Georg Khan versteht, dass er auch mittels Gewalt weder seine Kinder noch seine Frau kontrollieren kann. Auch die Eltern von Jess erlauben ihr letztendlich, die Karriere einer Fußballspielerin einzuschlagen. In beiden Filmen zeichnet sich demnach eine Wende an der Entwicklung der Charaktere ab. Von allen Seiten und vor allem von den Eltern werden die Entscheidungen der Kinder akzeptiert. Georg Kahn ist verloren, sodass es für ihn sinnlos wird, noch gewalttätig zu sein. Eine Art von Versöhnung folgt.

Die Jugendlichen als zweite Migrantengeneration werden zum wichtigsten Akteurskreis in diesem Fall, weil es ihnen gelingt, die verschiedenen diskursiven Räume in Einklang miteinander zu bringen, was Positionierungswechsel nach sich zieht. Wie die Filmmusik in *Kick it like Beckham*, die sich aus Klängen eines Fußballlieds und Motiven der indischen Musiktradition zusammensetzt, eröffnet der Film am Ende einen transnationalen Raum, in dem die unterschiedlichen diskursiven Räume ko-existieren und in dem die jungen Filmprotagonisten ihre eigenen individuelle Zugehörigkeit ausbilden.

In den letzten 30 Minuten des Films werden in einer Parallelmontage indische Hochzeitsszenen mit den Szenen aus dem Fußballstadion gleichgestellt. Die junge Generation bewegt sich zwischen diesen beiden diskursiven Räumen, indem sie es versteht, die unterschiedlichen kulturalisierten Räume miteinander zu versöhnen (ab 01:22:00 min.). In dem Moment, wo Jess ins Tor schießt, sind auf dem Fußballfeld ihre Familienmitglieder in indischen Gewändern vor dem Tor zu sehen. In dieser Absurd- bzw. Fantasieszene ist ein Affektbild festgehalten, das bildlich für die Vermischung der Diskurse in einem transnationalen Raum steht (01:28:55 min.).

7.2 Echte Frauen haben Kurven (Patricia Cardoso / USA 2004)

Anhand der filmischen Analyse von *Echte Frauen haben Kurven* wird der Fokus auf patriarchale Herrschaftsstrukturen in migrantischen Milieus gelegt, durch die generationsübergreifenden Konflikte entstehen. Dabei gilt es, die diskursiven Räume der jungen Migranten in einem streng religiösen Raum zu begutachten. Dabei möchte ich die Diskurse dieser weiblichen Diktatur innerhalb eines familiären Kontextes analysieren.

Ana Garcia (America Ferrera), eine in den Vereinigten Staaten geborene Mexikanerin, lebt in einem kleinen Ort im Osten von Los Angeles. Ihre Eltern und Großeltern sind vor Jahren von Mexiko in die USA ausgewandert und leben im Film wie alle Migranten der ersten Generation auf traditionelle Art und Weise. Indem sie die mexikanischen Gepflogenheiten und die herkömmliche soziale Lebensstruktur in den USA aufrechterhalten, versuchen sie, die Töchter Estela (Ingrid Oliu) und Ana nach den Mustern ihres Herkunftslandes zu erziehen. Die Familie hat finanzielle Schwierigkeiten, deswegen müssen die Töchter für ihre Familie arbeiten gehen. Statt Ana das Studium zu ermöglichen, zwingen die Eltern sie, in der Schneiderfabrik der Schwester Stella zu arbeiten. Die Eltern, und vor allem die Mutter Carmen (Lupe Ontiveros), haben eine klare Vorstellung von der Zukunft ihrer Töchter: Ein Studium kommt für sie nicht infrage (Szene ab 00:03:48 min; 00:45:10 min.). Ein Studium bedeutet für Carmen, dass sie ihre familiären Wurzeln verlässt: „Wir sind eine Familie, und das wollen wir unter allen Umständen bleiben“ (00:46:15 min.). Entsprechend argumentiert sie auch gegenüber dem Lehrer, warum sie nicht studieren wird.

Obwohl sich Ana in Jimmy (Brian Sites) verliebt, ist für sie ein angloamerikanischer Freund unvorstellbar. Mittels der streng katholischen Traditionen versucht die Mutter die Jungfräulichkeit ihrer eigenen Töchter zu überwachen. Ana muss bald heiraten und eine traditionelle Familie gründen, davon ist zumindest die Mutter überzeugt. Sie darf nicht studieren, weil dies für Ana eine strukturelle Veränderung ihrer gesellschaftlichen und sozialen Position bedeutet. Dadurch müsste sie dann auch eine nichttraditionelle geschlechtliche Funktion innerhalb der Gesellschaft einnehmen.

Der erneuerten sozialen und geschlechtlichen Position der Töchter, die sich nach einem Studium und der dadurch gewonnenen finanziellen Unabhängigkeit einstellt, widersetzt sich die Mutter. Sie will ihre klar definierte traditionelle Lebensform weitergeben und fordert von beiden Töchtern, diese für sie vorgesehene Rolle anzunehmen. Sie geht dabei mit Entschlossenheit und einer Radikalität vor, sodass sie die gesamte Familie kontrolliert. Sie toleriert nur solche Beziehungen zwischen Frau und Mann, die nach traditionellen mexikanischen Vorbil-

dern gelebt werden. Das Traumpaar für Carmen stellt die Arbeitskollegin in der Schneiderei dar, die sich mit einem Mexikaner verlobt hat und bald nach Mexiko zurückkehrt.

Ana lernt hingegen schnell und hat sehr gute Noten, mit denen sie ein Studium an der Universität aufnehmen kann. Gegen den Wunsch ihrer Mutter verliebt sie sich in den Amerikaner Jimmy und verliert ihre Jungfräulichkeit, womit sie sich gegen die Mutter durchsetzt. Das Leben als Jungfrau bis zur Ehe gehört zu den wichtigsten Säulen der streng christlichen Identität, die Carmen in den USA weiterlebt. Das Beharren auf der Jungfräulichkeit bis zur Heirat bestimmt den Lebensstil der mexikanischen Frauen, die danach nur noch die Rolle einer verheirateten Frau einnehmen.

Die Verbreitung der christlichen Religion in Lateinamerika ist historisch mit der Kolonialgeschichte des Landes verbunden. Das, was nicht mit Waffen zu erobern war, wurde durch die kirchlichen Missionare symbolisch besetzt. Die kirchlichen Missionare „wurden ins Land geschickt, um die Umerziehung der eroberten Menschen durchzuführen“ (Morandè 1982: 161). Auf diese Weise hat sich die christliche Religion auf dem lateinamerikanischen Kontinent durchgesetzt.

Im Film bilden die christliche Ideologie und die Jungfräulichkeit Identitätsmerkmale für den Bestand einer mexikanischen Familie, die sich in der Migration in den USA befindet. Ihre Lebensumstände als Migranten markieren auch äußerliche Merkmale, denn Anas Vater trägt beispielsweise den nationalen Hut, den „Sombbrero“, oder zu den feierlichen Anlässen wird in der Familie zu mexikanischer Musik gesungen und gespielt. Darüber hinaus sieht sich die Mutter im Fernsehen mexikanische und brasilianische Familienserien an. Die Themen Jungfräulichkeit und Heirat zählen im Film zu den wichtigsten Überlebensmöglichkeiten, damit eine mexikanische Familie in den Vereinigten Staaten von Amerika funktioniert.

Ana verliert jedoch ihre Jungfräulichkeit an einen Amerikaner. Damit wendet sie sich von den Traditionen der Familie ab und übernimmt die kulturalisierten und sozialen Muster der amerikanischen Gesellschaft. Mit ihrer Entscheidung zeigt sie allen und vor allem der Mutter, dass sie selbst über ihren Körper, ihr sexuelles und geschlechtliches Leben entscheiden kann.

In zahlreichen Filmszenen wird sie zudem von der eigenen Mutter wegen ihres Körpers kritisiert. Nach Meinung ihrer Mutter soll sie abnehmen und lernen, wie Frauen ihre Körper einsetzen, wie sie als Frau durch die Straße zu laufen und wie sie ihren Körper in der Öffentlichkeit zu präsentieren hat. Diese Bemerkungen äußert Carmen auch gegenüber den anderen mexikanischen Arbeitskolleginnen in der Fabrik. In einer Szene zieht sich Ana vor ihrer Mutter aus, fordert auch die anderen Frauen dazu auf und zeigt ihrer Mutter, dass eine dicke Frau, die

nicht ihren Idealvorstellungen entspricht, auch selbstbewusst und glücklich sein kann (Szene ab 00:53:53 min.). „Ich mag mich so wie ich bin“, sagt Ana. In einer anderen Szene, nach der ersten Nacht mit Jimmy, fordert Ana ihn auf: „Mach das Licht an. Ich will, dass du mich siehst... Siehst du, so sehe ich aus“ (00:50:09 min.). Somit stärkt sie ihr Selbstbewusstsein, indem sie die Ideale und Normen ihrer Mutter ablehnt.

Der Verlust der Jungfräulichkeit ist für die Mutter dramatischer als das gestiegene Selbstbewusstsein ihrer Tochter, den sie demonstriert damit ihre Eigenständigkeit und zeigt ihrer Familie, dass sie sich von ihren Wurzeln löst. Der Verlust der Jungfräulichkeit ist doch „eine [...] Spielmöglichkeit ab der Pubertät, eine Loslösung vom elterlichen Kontext“ (Waldis 2001: 143). Auch die Mutter versteht diesen Akt als Loslösung vom kulturalisierten und familiären Hintergrund. Sie ist fest davon überzeugt: „Männer wollen eine Jungfrau heiraten“.

Zwischengeschlechtliche Beziehungen kann sich die Mutter nur innerhalb der bekannten sozialen Muster vorstellen, d.h. entweder gehorsame Frauen, Jungfrauen oder Verheiratete (Szene ab 00:29:00 min.). Deswegen beschimpft sie Ana: „Du hast deine Jungfräulichkeit verloren, habe ich recht? Du bist nicht nur fett, du bist jetzt noch eine Hure“, wirft sie Ana vor (00:51:09 min.).

Carmen spielt im gesamten Film das matriachale Familienoberhaupt. Sie ist eine Mutter, die nichts toleriert, was gegen die Traditionen verstößt. Deshalb kontrolliert und dominiert sie alle Familienmitglieder. Dabei kann sie genauso grausam und gewalttätig wie der Patriarch Georg Khan werden (Vater im Film *East is East*, Damien O'Donell, 1999). Anas Vater und auch ihr Großvater dagegen akzeptieren Anas Entscheidungen. Der Großvater begleitet sie sogar zum ersten Date mit Jimmy und unterstützt sie in ihrem Vorhaben (00:34:08 min.).

Mit einer Frau als Oberhaupt der Familie und Matriarchin bietet der Film eine neue Perspektive an, die in sozial- und kulturwissenschaftlichen Studien sowie in der Geschlechterforschung noch nicht ausreichend erarbeitet wurde und nur seit wenigen Jahren überhaupt Eingang in den Diskurs gefunden hat. Die matriachale Gesellschaftsforschung basiert auf einer anderen Ordnung, wobei auch dort die Teilung von Macht zwischen den Geschlechtern und Toleranz eine Rolle spielt (vgl. Anm.: 18).

Im Film ist die Mutter die Ursache von jedem Konflikt und auch am Ende des Films ist keine Ver- oder Aussöhnung in Sicht. Ana löst sich von der familiären Umgebung und entflieht dem Umfeld der Mutter. Sie tritt ein Studium an der Columbia Universität in New York an. Die Mutter verabschiedet sich daraufhin nicht von Ana (01:00:52 min.). In der Schlusszene

schlendert Ana dennoch glücklich und selbstbewusst durch die Straßen von New York (01:04:05 min).

Im Film wird sehr offen Kritik an der Gesellschaft der Einwanderer geübt. Die Unterdrückung der Frauen und der Zwang, die traditionellen Geschlechterrollen nachzuleben, wird mit Gewalt eingefordert und löst permanent Konflikte aus. Das Leben der Einwanderer ist stereotypisiert dargestellt.

Im Film werden differenzierte Symbole in Bezug auf Geschlecht und Sexualität eingesetzt und die Filmakteure machen dadurch auf die Unterschiede zwischen den Kulturen und Identitäten aufmerksam. Der Film liefert damit zwei wichtige Erkenntnisse für die Transnationalitätsforschung.

Demnach existieren die Differenzierungen und die Kritik gegenüber Einwanderern nicht nur aufgrund der anderen religiösen und ethnisierten Gemeinschaften, sondern auch innerhalb der gleichen religiösen oder kulturalisierten Gemeinschaft. Das Prinzip der sogenannten weißen Leitkultur (Hall) im Vergleich zur schwarzen Kultur kann ebenso innerhalb der weißen Kultur existieren, da auch dort eine Binnenhierarchisierung stattfinden kann, d.h. ein Über- und Unterordnen finden sich auch innerhalb der weißen Kultur. So erleben die Einwanderer aus Südamerika mit ihrer christlichen Prägung die gleichen Konflikte wie die Inder oder Pakistaner in England mit ihrem muslimischen Hintergrund.

Die zweite Erkenntnis bezieht sich auf die hierarchischen Gesellschaftsmuster, die durch das Familienoberhaupt entsteht, wobei dies sowohl ein Patriarchat als auch ein Matriarchat sein kann. An den familiären Konflikten ändert sich nichts, denn auch die Mutter ist genauso gewalttätig. Sie übt sowohl physische als auch psychische Gewalt gegenüber ihren Kindern aus und steht dem Patriarchen Georg Khan aus dem Film *East is East* in nichts nach.

7.3 Zusammenfassung Der Analyse

Wie die Filmanalysen belegen, sind die differenzierten oder hybridisierten Symbole sowie die innerfamiliären Konflikte in den Filmen mit den geschlechtlich-sexuellen Normen und Kodierungen verknüpft. Damit bekräftigen die Filme die Diskursivität von Geschlecht und Sexualität. Die diskursiven Räume sind demnach mit den kulturalisierten und sozialen Räumen sowie Institutionen verbunden. Die Änderung der diskursiven Räume zieht immer einen Wandel in der Stellung und Position von Geschlecht und Sexualität nach sich.

Die zweite Migrantengeneration ist innerlich gespalteter, denn sie erleben mehr Gewalt als die erste, weil sie sich zwischen den unterschiedlichen diskursiven Räumen bewegen. Dabei können sie oftmals nichts mehr mit den kulturalisierten oder geschlechtlichen Zugehörigkeiten der Eltern anfangen. Sie sind aber diejenigen, die diese Diskurse miteinander in Einklang bringen können, wodurch sich in den Filmen die transnationalen Räume herausbilden.

Die Konflikte, die Ana (*Echte Frauen haben Kurven*) und Jess (*Kick it like Beckham*) in der Familie erleben, oder der Druck, den die Kinder von Georg Khan (*East is East*) aushalten müssen, entstehen sowohl in den katholischen als auch in den muslimischen streng religiösen Räumen, wobei die kulturalisierten Normen sowie die Genderrollen der einheimischen Engländer oder Amerikaner im Filmdiskurs als bevorzugt dargestellt werden, weil sie den Akteuren einen Handlungsspielraum erlauben. In dieser Weise stereotypisieren die Filme die geschlechtlichen und kulturalisierten Ordnungen der Einwanderer, die nahezu ausschließlich auf alten Traditionen basieren und einen Umbruch benötigen. Ihnen wird in den Filmen keine wirkliche Entwicklung zugestanden.

Eine Versöhnung zwischen den Generationen wird lediglich im Film *Kick it like Beckham* erreicht. In den Filmen *East is East* und *Echte Frauen haben Kurven* bleibt ein gebrochener Mann und orientierungsloser Vater zurück (Georg Khan) bzw. eine enttäuschte und wütende Mutter (Carmen Garcia), die beide den Kampf gegen die eigenen Kinder und gegen die Mehrheitsgesellschaft verloren haben. Die familiären Mikroebenen berühren hier die Grenzen der gesellschaftlichen Makroebenen.

In allen drei Filmen gehen die Jugendlichen als Sieger hervor, weil sie ihre Ziele erreichen, was die Eltern akzeptieren müssen. Daneben zeigt sich an ihrem Werdegang, dass in den Filmen transnationale Räume entstehen. Dort verbinden sich die Diskurse aus den unterschiedlichen kulturalisierten Räumen, denn die Jugendlichen gehen ihren individualisierten Weg in Bezug auf das sexuelle und geschlechtliche Leben und treffen eigene Entscheidungen.

8. Diskursivität von Sexualität in den unterschiedlichen kulturalisierten Räumen

In diesem Kapitel werden die Verflechtungen von Sexualität mit den diskursiven Räumen aufgedeckt und die Sexualität aus einer *dezentrierten* und *postmigrantischen* Sicht analysiert (Said 2017 [1978]; Dietze 2008, 2017), um die festgeschriebenen dogmatischen Grenzen zu dekonstruieren. Dies erlaubt die Erforschung der unterschiedlichen Wahrnehmungen von Sexualität aus mehreren kulturalisierten Perspektiven, die in den Filmen repräsentiert sind.

Darüber hinaus möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern die Akteure durch das Ausprobieren der unterschiedlichen Grenzen in der Sexualität gleichzeitig mit ihren geschlechtlich-sexuellen und kulturalisierten Zugehörigkeiten experimentieren, wodurch sie einen transnationalen Raum generieren.

8.1 Der Schätzer (Atom Egoyan / Kanada 1999)

Im ersten Unterkapitel analysiere ich den Film *Der Schätzer* von Atom Egoyan. Mit der Film-analyse werden die Unterschiede in der filmischen Narration von Sexualität aufgedeckt. Insbesondere gehe ich dabei auf die diskursiven Hintergründe im Orient vs. Okzident ein, um in diesem Kontext die Wahrnehmungsmöglichkeiten von Sexualität aus den unterschiedlichen kulturalisierten Sichtweisen zu diskutieren.

Im zweiten Unterkapitel reflektiere ich, inwiefern die Akteure mit ihren sexuellen und gleichzeitig kulturalisierten Zugehörigkeiten im Film experimentieren und wie sie die sexualisierten Räume mit den diskursiven verknüpfen.

8.1.1 ars erotica vs. scientia sexualis (Foucault) – unterschiedliche Wahrnehmungsmöglichkeiten von Sexualität und ihre Grenzen

Im ersten Unterkapitel der Analyse möchte ich die Grenzlinien in der Sexualität von orientalischen und okzidentalischen Sichtweisen im Film aufdecken, die die Funktionalität von Sexualität beeinflussen. Im Anschluss an diese Analysen untersuche ich, wie diese Grenzen an einigen Stellen im Film dekonstruiert werden.

Im Film wird vor allem die Sexualität in Kanada, im Nahen Osten und im Libanon und weniger in Armenien thematisiert, womit Egoyan die sexuelle Zugehörigkeit der gesamten östlich-orientalischen Welt aufgreift. Armenien existiert im Film weder visuell noch narrativ. Egoyan präsentiert dabei die unterschiedlichen Perspektiven auf Sexualität aus Sicht von zwei unterschiedlichen diskursiven Räumen des Orients und Okzidents. Gleichzeitig zeigt er im Film den Versuch der neuen Migrantengeneration, die neuen Gefühle und veränderte sexuelle Zugehörigkeiten auszuprobieren.

Die beiden Filmprotagonisten Hera und Seta kommen aus dem Libanon. Sie sind Geschwister und wohnen zusammen im Haus von Hera, die ihrerseits einen Mann und einen Sohn hat. Seta hilft ihr im Haus bei der Erziehung des Sohnes, spricht kein Englisch und ist die geheimvollste Figur im Film. Ihre traditionelle Zugehörigkeit möchte Seta vergessen und begeht dies symbolisch in einem Ritual, indem sie die Familienfotos löscht, die ihr der Bruder aus dem Libanon schickt (00:12:35 min.; 53:57 min.). Sie versucht, für sich eine neue Zugehörigkeit in Kanada zu finden. Zu Hause schaut sie die Pornofilme an, die ihre Schwester für sie heimlich aufnimmt. Auch die Schwester spielt mit ihrer Zugehörigkeit als Libanesin. Ihre Arbeit ist die Zensur von pornografischen Filmen, die sie sich zu diesem Zweck ansieht.

Seta und Hera nehmen jedoch die Bilder der europäischen Pornografie anders wahr. Sie verstehen diese Filme nicht, denn die sexuellen Neigungen und Fantasien der Kanadier sind ihnen fremd. Sie benutzen diese Bilder nicht für ihre eigene sexuelle Befriedigung und sind auch die einzigen Protagonisten im Film, die keinen Sex haben (00:28:02 min; 00:39:17 min.; 01:02:50 min). Seta und Hera verspüren beim Betrachten der Pornofilme¹¹⁹ auch keine Erre-

¹¹⁹Aktuelle Studien zur Sexualität, die überwiegend die gegenwärtige strukturelle Modifizierung von Sexualität erforschen, bestätigen die Annahme, dass pornografische Filme und Pornografie in der westlichen Kultur zunehmend für die eigene Erregung und Befriedigung genutzt werden (vgl. Metelmann 2005; Lüdtker-Pilger 2010; Demny/Richling 2010; Sigusch 2005, 2008, 2013). Die Bilder und die Ästhetik der Sexualität in den gegenwärtigen filmischen Beiträgen entwickeln eine neue Ästhetik, indem sich die naturalisierten Bilder an der Grenze der Brutalität bewegen, jedoch eine kulturlasierte und psychoanalytische Funktion darstellen (vgl. Petersen 2018: Die Analyse des Films *Feuchtgebiete* (Wendt / Deutschland, Spanien 2013). Die pornografischen Filme sind in der USA entstanden. Sie wurden als „Teil der Freizeitbeschäftigung“ überwiegend von Männern konsumiert. Sie zeigten eigentlich „alle Spielarten der Sexualität“ (Demny / Richtling 2010). Die weitere Entwicklung der Por-

gung. Sie schauen sich diese lediglich an, weil sie neugierig sind und Seta sich bereits als Kind für diese Bilder interessiert hat. Wie sie mit diesen Bildern umgehen sollen, scheinen sie nicht zu wissen. Eine Szene, in der Seta sich diese Filme zu Hause anschaut und im Hintergrund ein Mann onaniert, wirkt auf Seta sogar beängstigend, denn sie fängt an zu schreien (00:49:50 min.). Die Szene stellt für sie ein negatives Erlebnis dar und ihr ist unbegreiflich, warum der Protagonist dadurch sexuell erregt wird.

Hera bleibt hingegen emotionslos gegenüber diesen Bildern. Im Gespräch mit dem Leiter der Zensurbehörde stellt sie fest, dass sie die Bilder aus Pornofilmen ganz anders wahrnimmt als ihre Arbeitskollegen (1:03:17 min). Während sie diese Filme unbeteiligt anschaut, gesteht ihr der Leiter, dass er früher durch diese Bilder erregt wurde, als er begann, bei der Behörde zu arbeiten. Hera bleibt hingegen von Anfang an unberührt. Auf die sexuellen Annäherungsversuche des Arbeitskollegen während der Filmschau reagiert sie nur mit einem hysterischen Lachen (1:28:30 min.). Für sie ist die Handlung des kanadischen Kollegen völlig absurd. Auch das Verhalten von Bubba und Mimi, die in der U-Bahn ihre sexuellen Fantasien ausleben (00:06:20 min.), bleibt für Hera unverständlich.

In den Filmszenen, in denen pornografische Filme gezeigt werden, dominieren Gewalt, Erniedrigung und sexuelles Begehren. Dabei wird Gewalt nicht immer visualisiert, sondern spiegelt sich lediglich in verbalen Äußerungen wider (00:14:50 min.). Sexualität und der Konsumartikel der Pornografie, der sich an der Lust und an den Strategien des Begehrens orientiert, fasste Foucault in den 70er Jahren unter dem Begriff *scientia sexualis* zusammen. Damit ist die gesamte Praxis der Sexualität in westlichen Kulturen gemeint, die sich überwiegend auf das System von Beherrschenden und Untergeordneten stützt. Demgegenüber steht der Begriff *ars erotica*, der die Erfahrungen mit Sexualität aus der Antike und des Ostens, Japans, Chinas, Indiens und der arabisch-islamischen Welt beinhaltet. *Ars erotica* ist eine Kunst der Erotik, die auf der Beherrschung des Körpers, dem Vermögen des Genusses, der Fantasie und dem Zustand des Rausches beruht, der nicht immer mit dem Akt selbst beendet ist. In *ars erotica* spielt die Lust, *Intensität* der Fantasie eine große Rolle, was das „Vergessen der Zeit und der Grenze“ begünstigt (Foucault 1977: 75). Die Wollust wird danach zelebriert, aber da-

nofilme, die auch in Frankreich, Deutschland, Großbritannien, Italien und Japan zu beobachten war, vollzog sich primär in den 60er-Jahren: Dort wurden entweder höchstkommerzielle Pornofilme produziert oder die Klassiker von Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Ingmar Bergman und Tinto Brass. Die vielseitigen und umfangreichen Pornofilme waren in privaten und öffentlichen Vorführungen zu sehen. Die Grenzen der Darstellungsformen waren weit gesteckt und die filmischen Darstellungen haben viele Tabus gebrochen: Sie haben mit den Grenzen zwischen Hetero- und Homosexualität, zwischen Gruppensex und Zoophilie gespielt. Später, in den 70ern, in der ersten Entwicklungsphase der Roboter und Computer, wurden die Pornofilme mit Maschinen, mit Computern und Robotern produziert. Es gab auch Komödien oder surrealistische Pornofilme, die Sex in einem surrealistischen Raum inszeniert haben (vgl. Demny/Richtling 2010: 10-86).

bei auf kein *Macht-Wissen-System* zurückgegriffen, weil das Begehren im Vordergrund steht (vgl. ebd.: 74-75).

Die Grenzlinien, die Foucault zwischen *ars erotica* und *scientia sexualis* zieht, sind auch für das Verständnis des Sexualverhaltens von Hera und Seta hilfreich, denn damit wird die Pornografie des Begehrens und die Kunst der Erotik in ihren Symbolen und Darstellungsmustern voneinander abgegrenzt. Die Gewalt der im Film dargestellten Pornofilme¹²⁰ wirkt für sie als Zeichen der anderen diskursiven Räume, die sie zwar rezipieren können, ihnen jedoch unverständlich und fremd bleiben. Für die Akteurinnen ergeben diese Symbole keinen Sinn.

Aber auch umgekehrt herrscht aufgrund dieser unterschiedlichen Diskurswelten Unverständnis: Heras Mann Noah, ein Kanadier, hat keinen Zutritt in die Welt von Seta und Hera. Er heißt Noah, genauso wie sein mythologischer Prototyp, der vor Tausenden von Jahrhunderten für die untergehende Welt eine Arche gebaut hatte. Noah baut ein Hotel auf, rettet seine Klienten und tröstet sie menschlich und sexuell. Daneben ist er Beschützer seiner Familie, der im eigenen Garten mit Pfeilen auf Werbetafeln schießt, ebenso wie Apollo die Drachen Python mit Pfeilen erlegt hat (vgl. Cussler 2002: 118-119).¹²¹ Er beschützt zwar seine Familie, hat aber keine sexuelle Beziehung zu Hause mit seiner Frau. Die familiäre Geborgenheit lässt für ihn keine Möglichkeit zum Ausleben von Sexualität zu.

Im Film erscheinen noch zwei weitere wichtige Protagonisten, das Ehepaar Bubba und Mimmi. Wie Noah sind beide Kanadier und suchen nach neuen sexuellen Erfahrungen, und sexuellen Fantasien, die sie in der Wirklichkeit ausleben können. Auf für Bubba und Mimmi sind Seta und Hera diejenigen, die familiäre Wärme und Geborgenheit im Film verkörpern. In einer Szene schaut Bubba Seta liebevoll an, wenn sie ihren Neffen schaukelt (1:26:55 min.; 1:27:56 min.). Bubba fotografiert die schlafende Hera und Seta mit dem Sohn zusammen und meint: „Sie haben eine sehr schöne Familie“ (1:12:12 min.). Auch Noah betrachtet den Körper von Hera liebevoll und mit sehr großer Zärtlichkeit (1:25:10 min.), was er nur in dieser Szene und nur im Zusammenhang mit Hera zeigt.

¹²⁰ Die Gewaltdarstellung und die Machtausübung auf Frauen in Pornofilmen haben Feministen kritisiert. Ende der 60er- und in den 70er-Jahren haben die Feministinnen in den USA und auch in der BRD auf der Straße gegen die Pornografie und gegen die Darstellungsformen von Frauen in der Pornografie demonstriert. Die Proteste verliefen zeitgleich zu den Protesten des US-Kongresses, während diese konservativen Gruppen sich über die schädliche Auswirkung der Pornografie auf „die Werte der Familie“ beriefen (vgl. Lüdtko-Pilger 2010: 40-41).

¹²¹ Die mythologischen und religiösen Namen der Filmprotagonisten und das Spiel sowie die Rollen, die diese Filmakteure spielen, hat Cussler detailliert analysiert. Cussler vergleicht Hera mit der gleichnamigen mythologischen Figur, die auch wie Egeyons Hera ein vaterloses Kind hat und die Hüterin des Hauses und der Ehe ist (sie war die Schwester und Gattin Zeus und die Mutter des Hephaistos). Aber in ihrer Figur zeichnet sich auch eine weitere Entwicklung der Geschichte ab, denn Hera betritt in der griechischen Mythologie die Unterwelt, wofür im Film die Zensurbehörde und der dunkle Filmsaal steht. Nachts hat sie ständig Albträume.

Mit Noah, Bubba und Mimmi schafft der Regisseur Egoyan die kanadische territoriale, kulturalisierte und historische Zugehörigkeit, innerhalb derer das Experimentieren in der Sexualität stattfindet.

8.1.2 Sexualität in privaten und öffentlichen Räumen: Experimentierfeld der transnationalen Räume

Im folgenden Abschnitt analysiere ich die Filmszenen, in denen Sexualität in privaten und öffentlichen Räumen in Kanada präsentiert werden. Die Akteure experimentieren dort gleichzeitig mit ihren sexuellen und kulturalisierten Zugehörigkeiten. Dabei möchte ich zeigen, wie sie die Grenzen verändern und dadurch transnationale Räume bilden. Dabei wird geklärt, welche Rolle in diesem Zusammenhang die territoriale Besonderheit von Kanada spielt.

Im Film verlieren viele Protagonisten ihre Häuser, ihre *Heimat* oder ihre Familienangehörigen. Ein Brand ist die Ursache für diese Tragödie.¹²² Die Filmprotagonisten verlieren nicht nur ihre familiäre Idylle, sondern auch das Gefühl von Geborgenheit. Der Hauptprotagonist Noah arbeitet als Gutachter in einer Versicherungsfirma und schätzt die Schadenssumme aufgrund der Brandschäden an den Häusern. Er betritt die Ruinen persönlich und betrachtet die Häuser auf Fotos, um den Verlust zu beurteilen.

Dann bringt Noah seinen Klienten ins Hotel unter, das er selbst gebaut hat, wo er dann Geschlechtsverkehr mit ihnen hat. Er tröstet seine weiblichen und männlichen Mandanten menschlich und sexuell, wobei er jegliche Grenzen austestet. In diesem sexuellen Experiment hat Noah Geschlechtsverkehr mit jungen sowie alten Damen und auch mit Männern. Neben der Befriedigung steht in diesen Szenen der experimentelle Akt im Vordergrund, in dem mit sexuellen Zugehörigkeiten gespielt wird.¹²³

Einen besonderen Stellenwert nimmt in diesen Szenen der Raum ein: Ein Hotel ist der Schauplatz für die sexuellen Abenteuer. Die Auswahl dieses Ortes ist keineswegs zufällig, denn dieser kann weder als privat noch öffentlich bezeichnet werden. Er ist den Bewohnern weder *Heimat* noch komplett fremd. Ein Hotel gleicht einer internationalen Bühne, an dem sich un-

¹²² Verlust ist ein zentraler Topos in Egoyans Filmen von, denn die Protagonisten in seinen Filmen verlieren entweder ihre Häuser oder ihre Familienangehörigen. Mit den verbrannten Häusern und der verlorenen Heimat greift der Regisseur seine private Geschichte auf, weil Egoyans Eltern in Victoria das eigene Haus durch einen Brand verloren haben.

¹²³ Das Filmemachen entspricht bei Egoyan dabei durchaus einem Experiment und dem Versuch, das Private öffentlich zu machen oder das Öffentliche privat zu nutzen. Dazu gehört beispielsweise mit der eigenen Frau Sexszenen zu drehen, in denen er als Ehemann hinter der Kamera steht und zum Voyeur wird. In all seinen Filmen übernimmt seine Frau die Hauptrolle.

terschiedliche Personen, zumeist mit verschiedenen Nationalitäten treffen. Sie alle haben unterschiedliche sexuelle Orientierungen, die mit Fantasien besetzt sind. „Ein exterritorialer Raum“ wird zum anonymen Ort für diese Personen (Cussler 2002: 89), der unzählige Gefühle und Geschichten erlebt hat. Von der großen Faszination eines Hotels erzählt Egoyan im Rahmen einer TV-Dokumentation, da er selbst dort als Heranwachsender Erfahrungen aus erster Hand gesammelt hat:

„Ich habe zwischen meinen 14. und 18. Lebensjahr in einem Hotel gearbeitet. Diese Zeit hat mich sehr stark geprägt. Die Vorstellung von einem Hotel, seine Fassade, die Leute, die kommen und sich ein Stück Zuflucht kaufen. Von allen Strukturen in meinem Leben hatte das ‚Empress‘-Hotel den stärksten Einfluß auf mich. Jedes Hotelzimmer hat eine Geschichte. So viele Menschen haben sich in diesen Zimmern geliebt, gekämpft, haben Kinder hineingebracht, ihre Flitterwochen dort verbracht, haben sich gegenseitig an die Betten gefesselt und geschlagen. Alles ist darin passiert. In einem Hotelzimmer tun die Menschen Dinge, die sie Zuhause nicht tun können. Sie tun Dinge mit ihrem Körper, ohne eine emotionale Verpflichtung einzugehen.“ (Cussler 2002: 89-90)

Im Film benutzt Noah das Hotel als Testfeld, in dem er mit seiner eigenen sexuellen Zugehörigkeit experimentieren kann. Aber auch in anderen öffentlichen Räumen, wie z.B. in der U-Bahn, im Fußballstadion und im kitschigen Haus, das als Drehort angemietet wird, finden sexuelle Versuche statt (00:06:20 min; 00:28:18 min.; 1:28:10 min.), jedoch niemals zu Hause. Dies verweist auch auf die Tabuisierung des Sexualaktes innerhalb der Familie. Sexualität ist das, was sich nicht (mehr) zwischen Eltern oder im Kreis der Familie vollzieht. Sie ist ein Teil des Experiments und der Erfindung. Mit der eigenen sexuellen Identität muss außerhalb des Hauses experimentiert werden und damit außerhalb der eigenen *nationalen*, heimischen Identität. Danach, was gesucht wird, entspricht auch keiner territorialen, nationalen bzw. keiner eindeutigen sexuellen Identität.

Genauso wie das ambige Zugehörigkeitsgefühl der Kanadier, das zwischen amerikanisch, britisch und europäisch aufgrund der Geschichte durch die Eroberungen und Kolonialisierungserfahrungen schwankt (Siehe dazu: Kraus 2000: 44-50), ist auch die Sexualität der Kanadier Noah, Bubba und Mimi keineswegs eindeutig festgelegt. Diese Filmprotagonisten, die keine Migranten sind, suchen ebenso nach neuen Erfahrungen, indem sie die Grenzen der Sexualität für sich austesten. Während Hera und Seta im Film auf reale Sexualität verzichten und sich nur die Filme anschauen, verwirklichen Noah, Mimmi und Bubba ihre sexuellen Fantasien. Der Wunsch und die Sehnsucht, seine eigenen Bedürfnisse auszuleben, deuten darauf hin, dass diese Menschen entweder noch nach ihren Zugehörigkeiten suchen oder bereits mehrere

geschlechtliche und sexuelle Zugehörigkeiten für sich als bedeutungsvoll erkannt haben. Dabei ist alles zugelassen und nichts verboten.

Im Film existiert noch ein Haus, das von Noah, Seta, Hera und Noahs Sohn bewohnt wird. Dieses Haus ist zwar ein privater Wohnraum, der allerdings nicht mit authentischen, sondern mit künstlichen Möbelstücken eingerichtet ist. Sie sind nur Dekoration (51:40:00 min), genauso wie die Familie, die das Haus bewohnt. In der Schlusszene sind Seta und Hera im Film mit dem kleinen Sohn an der Hand zu sehen, wie sie vor dem brennenden Haus stehen. Noah nähert sich Hera und bietet seine Hilfe als Gutachter an.

Nach dieser Szene stellt sich heraus, dass Noah nicht der leibliche Vater von Heras Sohn ist und dass diese Familie auch ein Teil seines Experiments ist (1:38:30 min.). Das Haus steht inmitten einer nahezu leeren Umgebung, in der keine anderen Familien wohnen (00:11:45 min; 00:23:10 min.; 00:51:00 min.; 1:08:55 min.; 1:24:22 min.). Es gleicht einer Wüste, ein gottvergessener und von Menschen verlassener Ort. Dies kann zwar zu einem Teil der Stadt oder einem Dorf gehören, was zu keinem bestimmten Territorium gehört, allerdings lässt sich auch dies nicht eindeutig zuordnen.

Die Straße wird in zwei Filmszenen von einer psychisch und sexuell gestörten Person genutzt, um zu masturbieren, während Seta sich Pornofilme anschaut (Film 00:24:00; 00:49:50 min). Das gleiche Haus wird später vom Regisseur Bubba und seiner exzentrischen Frau Mimi gemietet, um dort einen erotischen Film zu drehen und eigene sexuelle Fantasien auszuleben. Zum Schluss brennt Bubba das Haus von Noah nieder (1:35:30 min). Noah wird dadurch selbst zum Opfer und muss mit seiner Familie in ein Hotel ziehen, was einen exterritorialen Raum darstellt, in dem er keine Geborgenheit und keine familiäre Idylle findet.

Im Film werden somit die Ebenen der privaten und öffentlichen Räume ineinander verflochten und die Grenzen aufgelöst, gleichzeitig überlagern sich die geschlechtlichen-sexuellen und diskursiven Zugehörigkeiten. Die instabilen und fragilen Zugehörigkeiten und die unstillbare Sehnsucht nach Experimenten spiegeln sich in der territorialen Zerrissenheit von Kanada wider. Kanadas Provinzen sind sowohl historisch als auch geografisch weit voneinander entfernt. Auf eine gemeinsame kanadische Geschichte, aus der sich eine kanadische Identität herauskristallisiert, lässt sich nicht zurückgreifen. Bis heute existieren zwei Amtssprachen und keine verbindliche Sprache, sodass alle offiziellen Dokumente sowohl auf Englisch als auch auf Französisch ausgestellt werden müssen. Durch die Kolonialgeschichte verfügt Kanada sowohl über Provinzen, in denen eher Französisch oder Englisch gesprochen wird, wobei es durch die Grenze zu Russland auch relativ viele russische Sprachgebiete in Kanada

gibt. Durch zahlreiche Einwanderungsbewegungen aus Europa herrscht in Kanada eine große Sprachenvielfalt, insbesondere in den Metropolen. Dieses heterogene Bild von Kanada lässt die Idee eines Hauses oder die Vorstellung einer Heimat fragil erscheinen. Die Heimat und das Haus stehen nach Naficy bei Egoyan für die Ebenen der Abstraktion und der Zerstörung (vgl. Naficy 1999: 178). Dagegen repräsentieren Hera und Seta bei Egoyan eher Geborgenheit und Häuslichkeit und dennoch experimentieren auch sie mit ihren sexuellen Zugehörigkeiten und brechen jeglichen Kontakt zu ihrer Familie ab.

Somit gehört Sex zum Bestandteil des filmischen Experiments, anhand dessen auch die diskursiven Grenzen dargestellt werden. Die Grenzen werden jedoch durch die Abenteuer der Protagonisten überwunden, die die unterschiedlichen sexuellen Zugehörigkeiten ausprobieren. Sexualität wird zur transnationalen Bühne, auf der die Zugehörigkeiten geändert werden können. Mittels Sexualität und seinen unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten veranschaulicht Egoyan die diskursiven Strukturen, auf denen die Geschlechterkonstellationen basieren. Gleichzeitig verdeutlicht er damit den Wunsch nach Veränderung dieser kulturalisierten sowie geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten.

8.2 Eine erotische Geschichte (Dito Tsintsadze / Deutschland 2002)

Durch die Filmanalyse von *Eine erotische Geschichte*¹²⁴ werden Einsichten zur Sexualität im Westen aus unterschiedlichen kulturalisierten Perspektiven gewonnen. Dabei ist die sexuelle Revolution der 68er-Jahre als Ausgangspunkt für die sexuelle Freiheitsbewegung in Europa zu verstehen, wobei der Bruch mit diktatorischen gesetzten Grenzen mit der sexuellen Befreiung einhergeht.

Dabei wird überprüft, inwiefern der Film Sexualität als diskursiver Raum durch Anspielungen auf die politischen Bewegungen der 68er-Jahre in Europa und zur Perestroika der 90er-Jahren in der Sowjetunion legitimiert. Zudem wird der Frage nachgegangen, wie die sexuelle Befreiung mit den politischen Demokratisierungsprozessen diskursiv im Film verbunden wird.

¹²⁴ Der Film ist die neunte Staffel (Volum 9) der Filmserie *Erotik Tales 1-10*. Die Idee zur *Erotic Tales* hatte die Berliner Produzentin Regina Ziegler, die insgesamt 10 Regisseure beauftragte, kleine erotische Filme zu drehen, in denen diese ihre eigene Wahrnehmung von Erotik und Sexualität präsentieren.

8.2.1 Symbolische Erotik, Liebespoesie, philosophische Liebestheorie und die Praxis in der Sexualität

Im ersten Abschnitt der Analyse werden die im Film diskutierten theoretischen Hintergründe von Sexualität, Erotik und Liebe erörtert, deren Wurzeln in der okzidentalischen Liebespoesie und in den philosophischen Theorien liegen. Diese theoretischen Bezüge werden dann der praktizierten Sexualität gegenübergestellt, um die unterschiedlichen Ansichten zur Sexualität aus unterschiedlichen kulturalisierten Perspektiven herauszuarbeiten und die zugeschriebenen Grenzen zu analysieren.

Der Regisseur Dito Tsintsadze gehört selbst zur filmschaffenden Generation der Perestroika, die die politische Befreiung der Sowjetunion von der Diktatur mit der Befreiung der Sexualität und der Kinematografie von der Zensur gleichsetzten. Diese waren auch die Pioniere der ersten pornografischen Filme in der Sowjetunion. Dito Tsintsadze drehte im Jahr 1993 den Film *Zgvarze (An der Grenze)*¹²⁵ mit vielen Sexszenen und mit dem ersten *Blowjob* in der Geschichte der georgischen Kinematografie. Im deutschen Exil beginnt Tsintsadze ebenso Filme mit äußerst freizügigen Sexszenen aufzunehmen. Er verarbeitet einmal in *Lost Killers* (1999) die Geschichten von Prostituierten und am gesellschaftlichen Rand lebenden Migrant*innen, während er in *Erotik Tales, Volume 9* (2002) unterschiedliche Perspektiven auf Sexualität aufgreift.

Der Hauptprotagonist des Films, der Schriftsteller Niko (Lasha Bakradze), kommt aus Georgien. Er lebt in Deutschland und schreibt seine Liebesgeschichten ausgerechnet in einer Bar, weil er dort Frauen trifft und sie an diesem Ort am besten beobachten kann. Er schreibt erotische Geschichten über Sexualität und bewundert die sexuelle Freizügigkeit in Europa. In der Bar lernt Niko auch Sonja (Silvina Buchbauer) kennen, erzählt kurz über sich und begleitet sie danach nach Hause. Niko ist zwar schüchtern, will aber dennoch eine Nacht mit Sonja verbringen, weil er nach neuen Erfahrungen sucht. Für ihn ist es ein besonderes Abenteuer und Anreiz zugleich, Sex mit einer Europäerin zu haben, die in einer sexuell befreiten Gesellschaft aufgewachsen ist.

¹²⁵ Der Film thematisiert gleichzeitig den Bürgerkrieg in Georgien. Nach der politischen, kulturellen und sexuellen Perestroika, für die die junge Generation einstand, weil sie in Freiheit und Demokratie leben wollten, herrschte in den postsowjetischen Ländern Unruhe. In den 90er-Jahren herrschte in Georgien Bürgerkrieg und Auseinandersetzungen mit den abtrünnigen Regionen Abchasien und Samachablo, in denen bis heute russische Truppen präsent sind. Trotz der Konfliktregionen strebt das Land seit 2003 in die EU und NATO. Zahlreiche Reformen wurden durchgeführt, weshalb das Land als „Topreformer“ in der Region gilt. Die Zahl der georgischen Asylsuchenden in Europa sinkt jedoch nicht. Die EU will das Land als sicheres Herkunftsland einstufen, um diese Zahl zu senken. Seit zwei Jahren gilt für die Bürger Georgiens „Visafreiheit“ in Europa (vgl. Spiegel 23.08.2018).

Niko besitzt bislang nur theoretisches Wissen über Freiheit, Frauenemanzipation und Demokratie. Er weiß lediglich aus historischen Quellen, dass die Frauen in Europa in den 60er-Jahren für Freiheit und ihre Rechte gekämpft haben. Er hat bereits viel über den Feminismus und die sexuelle Revolution der 68er- Generation gelesen. Nun will er selbst in den Genuss der sexuellen Freiheit Europas kommen. Allerdings gelingt es ihm nicht, das theoretische Wissen in die Tat umzusetzen. Dafür ist Niko weder mental noch psychisch reif genug. Seine Vorstellungen verbalisiert er am Ende des Films plakativ, indem er sein theoretisches Wissen vermittelt. Dabei klingt er, als ob er ein Manifest auf einer politischen Demonstration verkündet.

In dieser Szene steht er nackt an der Wand, an der ein Kalender hängt. Auf dem Kalenderblatt steht das Jahr 1993, in diesem Jahr emigrierte der Regisseur nach Europa, womit auch gleichzeitig seine Reise in die neuen diskursiven Räume startete. Ob und welche mentalen Umbrüche der Regisseur dort erfahren hatte, wird zunächst außen vorgelassen. Seine eigenen Einstellungen zur Sexualität führt er jedoch nicht auf die herrschenden Diskurse zur Sexualität in Europa zurück, sondern sieht diese in der orientalischen Sexualität und Liebe verankert, was er bereits am Anfang des Films beschreibt.

In den ersten Filmminuten (2:00 min.) werden vereinzelt Zeilen aus der persischen Poesie von den Mystikern rezitiert, die jedoch nicht einfach zu verstehen sind, weil sie aus einer erotisch-symbolischen aufgeladenen Lyriktradition stammen. Diesen Gedichten kommt eine große Bedeutung für das Verständnis der Sexualität im orientalischen Raum zu: „Ein Ghazel von Sams ad-Din Mohammad Hafis, einem ganz berühmten persischen Dichter“, sagt Niko, nachdem er diese Zeilen vorträgt. Hafis ist als bedeutendster Vertreter der orientalischen Erotik anerkannt, der im Film für Nikos als kulturalisiertes und geschlechtliches Orientierungsmuster dient. Dadurch wird die erotisch-symbolische Poesie der Mystiker mit der Pornokultur Europas und des 20. Jahrhunderts kontrastiert (Bürgel 1990: 486).

Erotik war im mittelalterlichen Persien eine hochentwickelte Disziplin in der Literatur, insbesondere in der Epik und Lyrik, die neben Wissenschaft, Medizin, Pharmazie, Philosophie und Religion gleichberechtigt im Fächerkanon stand (Bürgel 1990: 482). Dabei ist zwischen einer vor- und nachislamischen Phase zu unterscheiden, in denen jeweils die Handlungen und Geschlechterrollen sowie die Sexualität im Orient unterschiedlich geregelt waren.

Die Erotik dieser Poesie besteht aus Symbolen und Metaphern, anhand derer Zärtlichkeit, Intimität und die Ästhetik der Liebe verschlüsselt werden (Brügel 1990: 486), wobei dies zu

einem Sexualakt führen kann oder auch nicht. Der eigentliche Geschlechtsverkehr ist in Erotik weder wichtig noch funktional.

Neben der Kunst der Erotik und der Liebe in vorislamischen Zeiten, die in der Poesie von Hafis zu finden ist, benennt Niko noch den Schriftsteller Erich Fromm mit seinem bekannten Buch „*Die Kunst des Liebens*“ (1956), welches ebenfalls seine Ansichten über Liebe, Erotik und Sexualität maßgeblich geprägt hat. Niko liest im Film laut den Titel des letzten Buchkapitels vor: „*Die Liebe und ihr Verfall in der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft*“. Auch er teilt Fromms Einschätzung, denn er meint, „die Gesellschaft verkrampft sich zunehmend“ (03:28 min.). Dabei zieht Niko ein ernüchterndes Fazit im Film: „Alle sind so einsam. Es ist richtig traurig“ (05:28 min.).

Fromm macht für den Verfall in seiner Theorie über die Liebe in erster Linie das System des *Kapitalismus* und die *Organisation der Arbeit* nach kapitalistischen Weltmarktstrukturen verantwortlich. Der Kapitalismus organisiere und strukturiere eine Gesellschaft dahingehend, dass diese letztendlich unfrei ist und nur noch durch das Prinzip des ständigen Konsumierens gefügig gemacht und befriedigt werde. Erotik habe dadurch ihren eigenen Wert verloren und werde lediglich auf die sexuelle Befriedigung, d.h. auf das Konsumieren von Sex reduziert (siehe dazu: Fromm 1973 [1956]: 111-138). „Die Liebe der Gegenwart in Europa ist ein ‚Teamwork‘“ (ebd.: 123) oder „Schutzhafen vor der Einsamkeit“ (ebd.), was nach Erich Fromm auch als „normale‘ Form des Verfalls der Liebe“ (ebd.) zu verstehen ist.

Die Liebestheorie Fromms war im (post-)sowjetischen Raum in literarischen und wissenschaftlichen Fachkreisen bekannt. Letztendlich lieferte dies die gewünschte Rechtfertigung für den *Eisernen Vorhang* gegen die westliche Kultur. Die Kritik richtete sich überwiegend gegen die Konsumgesellschaft des Westens. Die permanente konsumierende Gesellschaft, die Güter anhäuft und durch das System des Kapitalismus eine Atrophie der Seele, der Gefühle und des Geistes erleidet, war genau das Stereotyp, das den Sozialismus mit seinen Ideologien festigen sollte. Dadurch wurde legitimiert, dass in sozialistischen Systemen nur wenig Privateigentum zulässig war und vieles unter staatlicher Kontrolle stand. Die Inanspruchnahme von Erich Fromms Kritik an der Konsumgesellschaft ließ sich gut für die eigenen Zwecke instrumentalisieren.¹²⁶

Ebenso wie Erich Fromm äußert auch Niko Kritik an der westlichen Gesellschaft im Film, was er in seinem Text verarbeitet. Wie er Sonja erzählt, schreibt er gerade an einer Geschichte

¹²⁶ Die theoretischen Grundlagen, die im sowjetischen Raum über die Filme von Ingmar Bergmann und Michelangelo Antonioni entstanden sind, richteten sich in ihrer Kritik an erster Stelle gegen die Konsumgesellschaft und Bourgeoisie.

über zwei einsame Menschen, die sich in einer Bar treffen, genauso wie Niko und Sonja im Film (04:28 min.). Sie unterhalten sich miteinander, und dann geht der Mann mit der Frau nach Hause, um dort vor seiner Einsamkeit zu fliehen. Diese Erzählhandlung aus Nikos Manuskript übernehmen Sonja und Niko, denn auch Niko geht mit Sonja nach Hause. Aus Neugier auf eine andere geschlechtliche Praxis, die aus einem unbekanntem diskursiven Raum stammt, will Niko etwas Neues ausprobieren.

Die sexuelle Revolution Europas, die in der westlichen Kultur für eine befreite Sexualität, für Feminismus und für eine Veränderung der gesellschaftlichen Moral kämpfte, kennt Niko als Theorie bzw. als Narrativ. Niko ist bereit, neue sexuelle Erfahrungen zu sammeln, indem er beispielsweise nach einem One-Night-Stand strebt. Für diese Art von flüchtiger Beziehung ist er jedoch mental noch nicht bereit, denn seine Ansichten beschränken sich auf die Liebe und Erotik. Das Ausleben von Sexualität ist für ihn zwar Anreiz, aber zu exotisch, als dass er dieses theoretische Wissen auch praktizieren kann.

Aufgrund seiner Einstellung kann Niko den Sex mit Sonja nicht genießen. Durch seine Selbstverortung und die Zuschreibung von Sonja zu einer bestimmten sexuellen Zugehörigkeit sowie deren diskursiven sowie institutionellen Ebenen scheinen die Grenzen zwischen den Protagonisten und ihrer ausgelebten Sexualität auf.

Beide Akteure bleiben in ihren zugeordneten Rahmungen, womit sie sich letztendlich trennen müssen, was zusätzlich die Stereotypisierungen in der Sexualität verstärkt. Diese Entscheidung fällt allerdings erst in der Endszene des Films. Die Diskussionen, die im Verlauf des gesamten Films über die unterschiedlichen Diskursräume von Sexualität zu hören sind, werden in der Schlusszene praktiziert, sodass daran die zugeschriebenen Grenzen sichtbar werden. Dies wird im nächsten Kapitel diskutiert.

8.2.2 Die (aus)gelebte Sexualität der Filmakteure, ihre Selbstverortung und Stereotypisierung

In diesem Abschnitt der Analyse widme ich mich der Endszene im Film, um die Merkmale der Zuschreibungen von Grenzen und die damit verbundenen Stereotypisierungen in der Sexualität zu untersuchen. Dabei wird die Schlusssequenz herausgegriffen, weil dort die Entscheidungen der Akteure diskutiert werden, die auf den Grenzen und den jeweiligen Zuschreibungen der Akteure basieren.

In der Endszene verheimlicht Niko seinen ersten One-Night-Stand mit Sonja, denn er kann diesen weder genießen, noch fühlt er sich wohl dabei. Hinzukommt, dass der Ex-Freund von Sonja immer noch bei ihr in der Wohnung lebt, obwohl sie sich vor sechs Monaten getrennt haben, weil dieser keine eigene Wohnung findet.

Martin (Tobias Oertel), der exzentrische Ex-Freund von Sonja, verhindert, dass zwischen Niko und Sonja Zweisamkeit entsteht. Zuerst kommt er ins Wohnzimmer und droht den beiden mit Mord, wenn sie miteinander schlafen. Dann schlägt er die Tür zum Schlafzimmer ein. Niko fühlt sich eingeengt und überhaupt nicht befreit. Er stellt sich an die Wand und referiert sein theoretisch angeeignetes Wissen über die sexuelle Freiheit in der westlichen Kultur: „Kann man hier nicht in Ruhe Liebe haben? Es ist doch Freiheit und Demokratie? Sind wir im 21. Jahrhundert, oder? Die Frauenrechte, sie haben doch auch Rechte?“ (21:45 min.). Sonja bietet Sex zu dritt an. Niko lehnt dies ab und geht nach Hause, woraufhin sich Martin und Sonja versöhnen. „Ich liebe dich“, sagt Sonja, „Ich liebe dich auch“, antwortet Martin (25:10 min.).

Niko wird unfreiwillig zur treibenden Kraft, durch den sich die beiden wieder annähern. Seine Stellung innerhalb der Gesellschaft und seine Art, die ihn von dieser Gesellschaft ausgrenzt und ihn in seiner Andersartigkeit bestätigt, führt Sonja und Martin wieder zusammen. Niko geht, Sonja und Martin bleiben zusammen. Die Vorstellung, dass die Liebe und jede andere Form von zwischengeschlechtlichen Beziehungen in gleichen kulturalisierten Räumen am besten funktioniert, ist ein Topos in einigen Migrationsfilmen, das sich als Stereotyp hartnäckig hält. Auch in einer *erotischen Geschichte*, in der die Grenzen eigentlich verwischt werden sollten, ist dies noch erkennbar. Indem Dito Tsintsadze in der Endszene die Entscheidung trifft, dass Niko mit seinen Vorstellungen abtritt, grenzt er diese Figur noch einmal von Sonja

und Alex ab. Ähnlich agieren auch andere Migrantenregisseure, die von den kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorien bekräftigt werden.¹²⁷

In der Auseinandersetzung des Films mit der erotischen Poesie Hafis', die nach Niko völlig andere diskursive Hintergründe als die europäische Liebe und Sexualität hat, grenzt der Film die westlichen und östlich-orientalischen Räume konsequent voneinander ab.

Die Exotik, die mit der sexuellen Freiheit in Europa einhergeht, wird vom Protagonisten idealisiert, eingefangen in seinem theoretischen Wissen, wobei er diese Form von Sexualität nicht praktiziert. Mit dieser persönlichen Entscheidung des Protagonisten werden im Film Parallelen zur Sexualität im sowjetischen Diktaturregime gezogen, da dort Sexualität zensiert wurde. Das Sexualleben von Sonja und Martin basiert auf Freiheit und wird auch in Anwesenheit von Niko praktiziert. Niko verlässt hingegen den Raum, fühlt sich eingeeengt und ihn befremdet die Situation, an der er sich nicht beteiligen kann.

Sexualität wird im Film den bestimmten kulturalisierten und institutionellen Rahmungen zugeordnet, wobei diese nach spezifischen Mustern praktiziert und gelebt werden kann und mit den Verortung der Akteure zu diesen kulturalisierten Mustern verbunden ist.¹²⁸

Die Einordnung von Sexualität in die diskursiven Räume des Westens und Ostens wird gleichzeitig mit der Aufteilung in unterentwickelte und überentwickelte Kulturen verbunden. Im Film sehen wir ein klassisches Beispiel für die kulturalisierte Machtverteilung der Sexualität (Said 2017 [1978]; Dietze 2017), wobei der Filmprotagonist aus dem Osten ausgestoßen wird und seine Sexualität als ungeeignet stereotypisiert dargestellt wird.

¹²⁷ Auch Atom Egoyan in seinem Film *Kalender* sowie Fatih Akin in *Gegen die Wand* entwerfen einen ähnlichen Handlungsverlauf. Die Sozialwissenschaftlerin Judith Schlehe kommt zum gleichen Ergebnis bei der Untersuchung des Verhaltens der Paare in der Migration (siehe dazu Schlehe 2001b).

¹²⁸ In einigen Beiträgen der Transnationalitätsforschung wird jedoch anhand von Interviews mit Migranten darüber diskutiert, dass Abweichungen zwischen der Selbstverortung der Akteure zu bestimmten nationalen und kulturalisierten Rahmen und den Fremdzuschreibungen bestehen. Manchesmal können diese auch sehr weit auseinanderliegen (vgl. IMIS Beiträge 39/2011: S. 143).

8.3 Kama Sutra, a tale of love (Mira Nair / Indien 1996)

Der Analysegegenstand ist hier *Kama Sutra, a tale of love*, denn die indische Regisseurin Mira Nair kontrastiert in diesem Film die Sexualität der westlichen mit der östlichen Gesellschaft, was die westlichen Zuschauer enttäuscht und die Zensoren im Osten empört hat.¹²⁹

Mit der Filmanalyse wird Sexualität hinsichtlich ihrer Funktionalität im Westen versus im Osten diskutiert, wobei auch deren diskursiven Hintergründen nachgegangen wird. Grundsätzlich wird die Aufteilung von Sexualität in orientalischen und okzidentalischen Räumen hinterfragt, um die exotische Wahrnehmungserfahrung der Zuschauer zu analysieren, die überwiegend auf der Lust des Zuschauens einer orientalischen Sexualität basiert (Said 2017 [1978]; Anm. S. 55-56).

8.3.1 *Kama Sutra – die Kunst der Erotik und des Rausches im filmisch-ästhetischen Diskurs*

Im ersten Unterkapitel analysiere ich die erotischen Szenen, die charakteristisch für die filmische Gesamtästhetik sind. Gleichzeitig unterstützen diese die Verortung der gezeigten Sexualität in die jeweiligen diskursiven Räume. Weiterhin werden die anderen filmischen Symbole in Bezug auf Geschlecht und Sexualität analysiert, um die orientalischen und okzidentalischen Wurzeln in der Sexualität und deren Diskurse zu erforschen.

Die Vorstellung von einer indischen Kunstlehre der Liebe und Erotik und die Erwartungshaltungen der westlichen Zuschauer an den Film wurden im Film nicht eingelöst. *Kama Sutra*, das als erotische Kunstform der Liebe etwa im dritten Jahrhundert niedergeschrieben wurde, ist im heutigen Indien zensiert, ebenso wie der Film von Mira Nair. Die westlichen Zuschauer, die hingegen von Sexszenen im pornografischen Stil in *Kama Sutra* ausgegangen sind, wurden ebenso enttäuscht. Mira Nair hat damit beide Kulturen in ihren geschlechtlich-sexuellen Identitäten und Normen provoziert. Dabei hat sie diejenigen Schichten angetastet, die nach den politisch-repressiven Regimen aufgrund der sexuellen Tabuisierungen im heutigen orientalisch-okzidentalischen Raum entstanden sind.

Die Labyrinth, die der Film aufgrund der schwer zugänglichen Welt der Erotik des Orients und Okzidents und durch die Sexualität des Westens bildet, berühren die historischen, poli-

¹²⁹ „Mit ihrem Film ‚Kama Sutra‘ hat die Regisseurin Mira Nair die Inder aufgebracht und den Westen enttäuscht – warum eigentlich?“ (Von Weingarten 1997/05).

tisch-revolutionären und gegenwärtigen Räume. Diese Räume überlagern sich zwar auch, aber an vielen Stellen grenzen sie sich deutlich voneinander ab. Um diese Grenzlinien, aber auch Überschneidungen zu verstehen und um den Film als einen orientalisch-erotischen Klassiker wahrzunehmen, müssen die Erwartungen und Kriterien aus der westlich-abendländischen Wahrnehmung ignoriert werden. Erst dann wird der Film in seiner Bildlichkeit und Farbigkeit, in seiner orientalischen Erotik, die in jeder Filmszene zu finden ist, zu einem kinematografischen Meisterwerk. Mit ihren erotischen und nicht sexualisierten, pornografisierten Szenen beeindruckt Mira Nair: Der Rausch der Stoffe, die Farben und die Anspielungen, die Mira Nair für erotische Zwecke einsetzt, tragen zur Gesamtästhetik des Films bei, die gleichermaßen die gesamte Poesie der Erotik enthüllt.

Unter den vielen Symbolen,¹³⁰ die für erotische Anspielungen im orientalischen Raum benutzt wurden, tragen vor allem der Rausch der Stoffe, die Seide und Materialität der Kleider, die Farben und die leicht gedämmte Lichtgestaltung zur Erotisierung von Liebe bei. Dass diese Mittel der geheimnisvollen Kunstlehre einer erotischen Liebe offenbart werden, waren jedoch für die Zuschauenden aus westlicher Kultursicht unangemessen. Bereits am Filmanfang ist eine hocherotische Szene zu sehen (13:00 min.), die mit ihren Anspielungen in Form von Licht, dem Rausch der Stoffe, der Seide und durch die Kunst der Körperbewegung zu einer bildhaften Inszenierung von Erotik in der orientalisch-okzidentalischen Kultur wird. Visuell und emotional wird die orientalische Erotik anhand der Farben, dem Licht und der gesamten Einrichtung des Raums durch die Wände aus Seide, dem weichen Teppichboden, aber auch durch die erotisierte Sprache und orientalische Musik zelebriert.

In den Dialogen, insbesondere in den Stimmen der Frauen sowie den Bewegungen von Frauen und Männern und ihren Körperhaltungen und ihren Kostümen wird Erotik angedeutet. Dabei spielt die erzählerische *Performance* eine wesentliche Rolle, die wesentlich „im Entwerfen des Körpers“ besteht. So ist Erotik alltäglich, denn jeder Schritt und jede Bewegung wird erotisch aufgeladen: die hinter Gardinen verdeckten Räume, die Bewegungen der Hände, die Lotosblumen im Wasser und in der Schüssel dekorieren, oder auch Hände, die den Körper mit duftenden Ölen massieren, der enthüllte Körper, der gebadet und gepflegt wird, und selbstverständlich die kontinuierliche orientalische Musikbegleitung im Film¹³¹.

¹³⁰ Der Film erzählt über das Indien des 16. Jahrhunderts. Im gleichen Jahrhundert entwickelte das Nachbarland Persien die erotische Poesie zu einem Höhepunkt. In ihrer Poesie haben die Mystiker den Grundstein für zahlreiche Liebessymbole gelegt und Ausdrücke für erotische Anspielungen eingeführt, wie z.B. Datteln, Zucker, Milch, Rosen, Vögel etc. (vgl. Poesie von Nazimi, Hafis; In: Bürgel 1990: 486).

¹³¹ Die Filmmusik komponierte Michael Dannah, ein armenischer Musiker, der in den USA lebt, der ebenso zum Sound der Filme von Atom Egoyan beiträgt.

Im Film gibt es nur zwei Kopulationsszenen (ab 13:00 min. und ab 46:00 min.). Mit diesen reduzierten Bildern verweigert sich Mira Nair der Ästhetik einer westlichen Pornofilmkultur und ihren Darstellungstraditionen und nimmt damit auch die Enttäuschung der Zuschauer bewusst in Kauf. Stattdessen schafft sie einen Film der orientalischen Erotik, wobei Mira Nair keineswegs auf die Nacktheit der Körper verzichtet. Auch sie enthüllt die weiblichen Körper und zeigt diese beim Baden oder Massieren, womit sie ihre Nacktheit und ihre Bewegungen erotisiert. Dabei bricht sie auch an dieser Stelle viele Tabus einer indischen Gesellschaft.

In einer Szene stellt sie beispielsweise Frauen dar, die selbst die Kunst des *Kama Sutra* erlernen und dies gleichzeitig ausprobieren (01:30:00 min.). Im Hintergrund spielen Kinder miteinander. Im Kontrast dieser Gegenüberstellung wird jedoch die Atmosphäre dieser Szene keineswegs gestört, die vielmehr Harmonie ausstrahlt. Gleichzeitig betont dies abermals, dass die Kunst des *Kama Sutra* eine Selbstverständlichkeit, eine täglich gelebte Realität und damit eine integrierte Lebensform in der Gesellschaft war, die die gesellschaftliche und ethische Korrektheit mit einbezogen hat. Die Anwesenheit von Kindern wirkt in dieser Szene weder amoralisch noch künstlich, weil Sexualität zum Leben gehört. Mira Nair verzichtet hingegen in diesen erotischen Szenen auf die Darstellung von Gewalt und einer obszönen Nacktheit, die typisch für die Pornokultur ist. Diese Art der Ästhetik lehnt sie ab, weshalb der Film möglicherweise nicht den Erwartungen der westlichen Zuschauerschaft entsprochen hat. Der Voyeurismus des westlichen Zuschauers wurde damit nicht bedient, denn weder die Exotik der okzidentalischen Sexualität noch die Vorstellung von Sexualität nach den Lehren von Kama Sutra wurde befriedigt.

Auch das Thema der Kurtisanen wird in der westlichen Kultur missverstanden, denn Filmkritik kam überwiegend von Feministinnen, die sich gegen die Darstellung der Frauen und der Kurtisanen im Film aussprachen. Die Kurtisanen, Maja und Rasa, die zudem die weiblichen Hauptfiguren des Films sind, verkörpern Frauen, die aus westlicher Sicht als Dienerinnen der Männer agieren. Entgegen dieser Vorstellung führt Mira Nair im Film direkte Belege an, dass sie das Verhältnis zwischen Mann und Kurtisanin eher umgekehrt einstuft, indem die Kurtisanin Rasa (Rekha) die Lehren des *Kama Sutra* aufsagt: „Das ist zu lernen, wie man Kurtisane wird; dann hat man die Macht über den Mann, man macht alles für sein Vergnügen und gleichzeitig hat die Kurtisanin Macht über ihn“ (Szene ab 53:40 min.). Der Mann wird im Glauben gelassen, dass die Kurtisane ihn begehrt, aber für sie gehört dies zum Spiel. Sie geht – entgegen den Aufgaben einer Dienerin – gerade nicht auf alle seine Wünsche ein, weil sie sich die Männer damit weiterhin gefügig hält und deren Interesse dadurch aufrechterhält.

Nach Rasa müssen Frauen den Männern deshalb nicht dienen, denn Kama Sutra ist vor allem eine Kunst der Liebe ist und die „Liebe bedeutet, sich selbst schätzen und achten (uvajat seb-ja)“ (52:54 min.). In diesen Worten fängt Mira Nair die Sinnlichkeit des Kama Sutra ein, wobei die Kurtisanen sich in dieser hohen Kunst verstehen. Die Szenen dieser Lehren sind mit Erotik erfüllt, und in keiner wird Gewalt gegen Frauen ausgeübt. Niemals wenden die Männer ihre körperliche Überlegenheit gegenüber den Kurtisanen an oder nutzen ihre Position aus. Selbst der Prinz Raj Singh (Raveen Andrews), der Maja als seine wichtigste Kurtisanin im Hof hat, beherrscht sie nicht, denn Maja erfüllt nicht all seine Wünsche. Als sie mit ihm die erste Nacht verbringt, geschieht dies auf ihre eigene Initiative.

Vom Leben der Kurtisanen zu erzählen unterstützt das orientalische Narrativ, denn diese entsprechen dem Prototyp einer orientalisch-okzidentalischen Figur der Liebe. Weiterhin ist die Geschichte des Films und sein Handlungsverlauf nach den Traditionen der orientalischen Märchenkultur aufgebaut. Deswegen wirkt der Film an vielen Stellen wie die Verfilmung eines orientalischen Märchens: Dazu gehören der König, die Königin, der Prinz und die Prinzessin, die Königshäuser mit ihren Narren, das Leben am Hof, ihr Reichtum und ihre Dienerschaft, die Heirat, die für die Vereinigung der Nachbarländer vollzogen wird, der Prinz, der sich in eine Dienerin verliebt, sie jedoch wegen ihres sozialen Status nicht heiraten kann, die flachen Charaktere und eine Einteilung in die Guten und die Bösen, in Brutalität und in Zärtlichkeit. Damit korrespondiert die Verfilmung mit den Narrationstraditionen eines Märchens, das eine verbreitete literarische Gattung im Orient war, die sich aus kulturell tief verwurzelten Mustern speist.¹³² Die Filmsprache ist jedoch Englisch, was darauf hindeutet, dass der Film für ein internationales Publikum gedacht war.¹³³ Aufgrund der provokativen Entscheidungen der Regisseurin für eine Bildlichkeit mit überaus zahlreichen erotischen Sequenzen und für eine Ästhetik des Märchens kontrastiert Mira Nair den Westen mit dem Osten, gleichzeitig stellt sie damit die jeweiligen geschlechtlichen und sexuellen Normen gegenüber, was die Zuschauer in ihren bisherigen Verortungen herausfordert.

Die diskursiven Hintergründe von Sexualität werden filmisch anhand der tabuisierten Symbolik in der Sexualität aufgegriffen, die die Diskursivität von Sexualität bestätigen. Die Tabuisierung von Sexualität führt die Regisseurin auf den institutionellen Hintergrund der Politik und Religion zurück, der für die Zensur und Verbote in der Sexualität verantwortlich sind.

¹³² Für die westlichen Zuschauer stellte die narrative Entwicklung des Films eine weitere Enttäuschung dar, die ebenso kritisiert wurde (siehe dazu: Von Weingarten 1997/05).

¹³³ Aus der Kolonialvergangenheit des Landes ist die englische Sprache neben Hindi die zweite Amtssprache. Englisch wird bei den privilegierten Indern fließend gesprochen. Da in Indien mehr als 80 Sprachen koexistieren, kommunizieren die Inder aufgrund der zahlreichen indischen Regiolekte auch miteinander oftmals in Englisch.

Die tabuisierten Symbole des Films und ihre Bedeutungen sowie ihre diskursiven Hintergründe werden im nächsten Unterkapitel diskutiert.

8.3.2 Tabus in der Sexualität und ihre diskursiven Hintergründe

Dieser Abschnitt ist den tabuisierten Symbolen im Film in Bezug auf Geschlecht und Sexualität gewidmet, um die diskursiven Hintergründe von Sexualität und ihre Funktionalität in den unterschiedlichen diskursiven Räumen zu analysieren. Gleichzeitig erlaubt dies, die Hintergründe für die Zensur des Films anhand der Provokationen zu erklären.

Kama Sutra ist neben einer Schrift über Liebe und Erotik ein ästhetischer Raum der Sexualität, die mit der Kunst des Rausches verbunden wird. Wie Gelpke, ein Forscher der orientalischen Liebespoesie und der persischen Mystiker wie Hafis, Sa'di und Nazim, behauptet, ist auch die Haltung der islamischen Religion zur Erotik und Mystik und die Verbindung zwischen diesen beiden Institutionen stark davon ausgeprägt. Die Mystik und der Zustand der Ekstase und des Sinnestaumels sind im Orient erlaubt, während dies im Westen ein Tabu darstellt (Gelpke 1982: 25-26). Um sich in einen Rauschzustand zu versetzen, wurden in der östlichen Kultur viele Rauschmittel eingesetzt, aber auch technische Methoden erfunden wie „Tanzen, Drehen um die eigene Achse, Wiederholen bestimmter Worte und Silben, Disziplinierung des Atmens und dergleichen“ (Gelpke 1982: 27). Diese Rituale haben den Rausch ausgelöst, um in einen Zustand der Erregung zu gelangen. An erster Stelle steht jedoch die „Entpersonalisierung“ sowie „Negierung und Auslegung des Persönlichen“ (ebd.: 27-28). Dies steht diametral zum abendländischen Rationalismus, denn der Rausch ist im Osten aufgrund der erotischen Ideale legitimiert und kein verwerflicher Akt.

Im Film werden die Gäste in der Hochzeitsnacht mit Süßigkeiten gefüttert, die jedoch eine aphrodisierende Wirkung haben: „Sei vorsichtig, Maja, mit diesen Süßigkeiten, sie wirken erregend“ (12:23 min.), warnt sie der Prinz. Auch der König Raj (Naveen Andrews) konsumiert ständig Opium, während er sich mit den Frauen amüsiert. Das Mittel, das Mira Nair im Film einsetzt, lässt sich mit in Persien üblichen Rauschmitteln wie Opium und anderen Drogen vergleichen. Diese wurden zur Steigerung der sexuellen Erregung und der Erweiterung der sexuellen Vorstellungskraft angewendet.

Der Rausch, der durch Opium und das Konsumieren anderer Drogen entsteht und zusätzlich mit Tanzen und bestimmten Bewegungen gefördert wird, erzeugt einen Zustand des Nirvana.

Auch im Film erlernen Maja und die Prinzessin Tara die Kunst des Tanzens. Die Relevanz des indischen Tanzes für die Sexualität wird im Film mehrfach betont. Maja und Tara erhalten seit ihrer Kindheit täglich entsprechenden Unterricht und müssen ihr Tanztalent später für das erotische Vergnügen, für die Kunst der Liebe einsetzen. Im Film wird die Kunst des Tanzes mit der Kunst von *Kama Sutra* gleichgesetzt, die sich gegenseitig in ihrer narkotisierenden Wirkung fördern, was durch Rauschmittel zusätzlich unterstützt wird.

Rausch und Erotik gehörten in der orientalischen Kultur untrennbar zusammen, wenn die ästhetischen und ethischen Grenzen in der Erotik nicht überschritten werden (Gelpke 1982: 33). In den gegenwärtigen Kulturen haben Rauschmittel allerdings eine Abwertung erfahren, weil mit ihnen vor allem negativen Erfahrungen und sogar die „Unterwelt und Prostitution“ assoziiert werden (ebd.: 42, 56)

Tabuisierungen in der Sexualität haben in den okzidentalischen Räumen andere institutionelle Hintergründe: Für Michel Foucault bedeutet *die Einpflanzung von Perversion* in die Gesellschaft eine politische und ökonomische Gegebenheit, die alles ausstoße, was nicht der Vermehrung und der Fortpflanzung diene (vgl. Foucault 1977: 50-51). Für Schubert liegen die Wurzeln der Tabuisierung von Sexualität in der Religion und Literatur. Zu frühchristlichen Zeiten wurde der Phallus als Kult und Symbol der Heiligkeit auf Festen gefeiert (Schubart 1978: 41). Diese Normalität haben geschlechtliche Symbole vollständig verloren, denn heute ist der Phallus nach Schubert eher etwas Negatives, etwas Abstoßendes, wie in Dantes *Göttliche Komödie*, wo das Geschlechtsteil Luzifers die Mitte der Hölle bildet, d.h. „das satanische Zentrum des Erdinnern“ (ebd.). Sexualität wird hier mit Sünde gleichgesetzt, ein eher teuflisches Vergnügen.

Begünstigt wurde die Tabuisierung laut Gelpke vor allem durch die Auffassungen des christlich-abendländischen Lebensstils, die den körperlichen Genuss und die Lust mit der Sünde verbunden haben. Auch in den christlichen Religionen wird Leidenschaft, Genuss und Eros als sündhaftes Verhalten gewertet. Hingegen waren der Rausch und der Opiumkonsum sowie die erotische Leidenschaft Normalität im orientalischen Raum (vgl. Gelpke 1982: 26-33).

Die Symbole, die in den frühchristlichen Zeiten verankert sind, haben im Mittelalter allerdings eine Metamorphose erlebt, so wurden sexuelle Tendenzen im Islam durch die repressiven politischen Regimes tabuisiert. Die Symbole, die Gelpke in der christlichen Religion findet, macht er ebenso für die Tabuisierung von Sexualität im orientalischen und im westlichen Raum verantwortlich (ebd.: 31-32).

Zwar beruhen die Tabuisierungen in der Sexualität in den unterschiedlichen diskursiven Räumen auf verschiedenen Traditionen und Umständen, jedoch verfolgen sie allesamt das gleiche Ziel, nämlich die Funktionalität von Sexualität zu beeinflussen. Sexualität wird dadurch ebenso wie das Geschlecht unterdrückt. Auf diese Weise lassen sich sogar Gemeinsamkeiten zwischen den unterschiedlichen religiösen Institutionen und kulturalisierten Räumen finden, da sowohl im Westen als auch im Osten Sexualität mit den diskursiven Räumen und institutionellen Ebenen diskursiv verbunden wird.

8.4 Zusammenfassung der Analyse

Sexualität ist demnach zwangsläufig an die diskursiven Räume und gesellschaftlichen Institutionen rückgebunden. In den Filmen ist das Geschlecht ebenso wie auch die Sexualität in die kulturalisierten Rahmungen eingebettet.

In allen drei Filmen wird Sexualität in den zugeschriebenen Grenzen des Ostens und Westens, des Okzidents und Orients verortet, was sogar in die Überentwickelten und Unterentwickelten festgeschrieben wird. Aufgrund dieser Aufteilung ist Macht in einem kulturalisierten und sexuellen Sinn zu beobachten. Die jeweiligen Grenzlinien in der Sexualität lassen sich anhand der übergeordneten Positionierung und Lust des Zuschauens auf die exotische Sexualität des Orients oder die schwer dekodierbaren Bilder aus der okzidentalischen Sexualität ziehen. Die Unterschiede im Verständnis von Sexualität hinsichtlich der unterschiedlichen diskursiven Räume sowie die divergierende Wahrnehmung der Sexualität aus der unterschiedlichen kulturalisierten Positionierung werden in den Filmen teilweise noch verstärkt (*Der Schätzer* 1996; *Kama Sutra, a tale of love* 1996).

In den Filmen zeigt sich, wie Sexualität in diktatorischen Regimen als zusätzliches Machtinstrument unterdrückt wird. Sexualität wird als ein Diskurs im Rahmen der politischen und religiösen Tabuisierungen betrachtet (*Eine erotische Geschichte* 2000).

In den Filmen waren aber auch die vorher festgeschriebenen Vorstellungen über Sexualität und die Erwartungen der Zuschauer angesprochen, wobei ihre Ansichten über Sexualität auch durch die Filme herausgefordert werden. So spielen die Migrationsfilme durchaus mit den zugeschriebenen Grenzen und Stereotypen in der Sexualität (*Der Schätzer* 1996; *Kama Sutra, a tale of love* 1996).

Dem Regisseur Atom Egoyan gelingt es in seinem Film, die Grenzen von Sexualität zu dekonstruieren, indem seine Akteure im Film die unterschiedlichsten Erfahrungen bei der Grenzüberschreitung in der Sexualität machen. Die Akteure experimentieren im Film mit ihren sexuellen Zugehörigkeiten und suchen gezielt nach neuen Erfahrungen, wobei der Hauptprotagonist seine sexuelle Zugehörigkeit mehrmals ändert. Alle anderen Filmprotagonisten probieren sich ebenfalls in der Sexualität in den unterschiedlichen privaten und öffentlichen Räumen aus, wobei sie die Grenzen in der Sexualität und ihre diskursiven Hintergründe mehrmals überschreiten. Diese Handlungen können mit Transnationalisierungsprozessen verglichen werden, da auch hier die Diskurse und Positionierungen in einem transnationalen Raum mehrmals verschoben und modifiziert werden.

9. Fazit - Geschlechts- und Sexualitätsdiskurse in den Migrationsfilmen

Zur Analyse standen in der vorliegenden Arbeit die Diskurse von Geschlecht und Sexualität in den diskursiven Räumen von Migrationsfilmen. Dazu wurden die theoretischen Beiträge aus der migrationssensiblen Genderforschung miteinbezogen, um die Wissensdiskurse zu Geschlecht und Sexualität zu erweitern, sodass neue Perspektiven für beide Forschungsgebiete, Migrationsfilm und migrationssensible Genderforschung, gewonnen werden.

Der Mehrwert dieser Arbeit liegt dabei weniger im Abgleich der theoretischen Beiträge mit den filmischen Diskursen, sondern vielmehr am Offenlegen der diskursiven Verflechtungen von Sexualität und Geschlecht und der Forschungsgebiete der Migrations-, Gender- und Filmforschung, wobei sich diese gegenseitig in ihren Wissensstrukturen ergänzen.

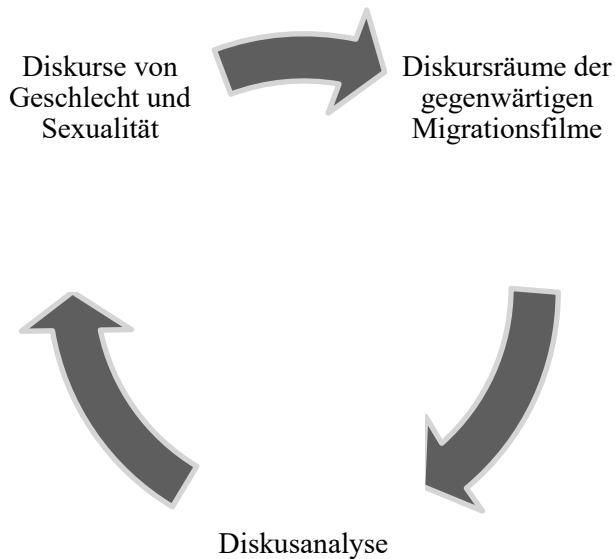
In den theoretischen Kapiteln wurden deshalb zunächst die verschiedenen Ebenen der Diskursivität von Geschlecht und Sexualität in den filmischen Texten und in der migrationssensiblen Genderforschung beschrieben, um sich den Forschungsfragen der Arbeit zu nähern. Folgende Ergebnisse lassen sich dazu festhalten:

1. Geschlecht und Sexualität werden in der gegenwärtigen Migrations- und Genderforschung als *diskursive Artikulationen* verstanden, die kontextuell in die gesellschaftlichen Institutionen eingebettet sind, weshalb diese diskursiv zu analysieren sind.
2. In Migrationsfilmen stehen die Diskurse von Geschlecht und Sexualität im diskursiven Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Ordnungen einer transnationalen Gesellschaft.
3. *Die Analyse der diskursiven Narration* erweist sich als geeignete Methode zur diskursiven Analyse von Geschlecht und Sexualität in filmischen Texten mit ihren Verknüpfungen zur Entwicklung der diskursiven Prozesse in der Migrations- und Genderforschung.

Diese Forschungsergebnisse stellen die drei Diskursebenen dar, die miteinander verflochten sind. Anhand dieser wird das diskursive Wissen über die gegenwärtige transnationale Gesellschaft und ihren soziokulturellen Ordnungen vermittelt. Diese Diskursebenen und ihr Beziehungsgeflecht lassen sich wie folgt illustrieren:

Abb. VI:

Vermittlung von diskursivem Wissen über die transnationale Gesellschaft



(Quelle: Eig. Darstellung)

Eine Diskursanalyse der filmischen transnationalen Räume gibt Aufschluss über die Diskurse von Geschlecht und Sexualität. Die vorhandenen Methoden der empirischen Analyse in den sozial- und kulturwissenschaftlichen Studien, die sich z.B. auf Auswertung der Biographien und Interviews von Migrant*innen stützen, können durch eine Diskursanalyse der filmischen Narration erweitert werden.

Die Besonderheit der filmischen Diskurse in Bezug auf Geschlecht und Sexualität liegt dabei in der Vermittlung von diesem neuen diskursiven Wissen einer transnationalen Gesellschaft, das ihrerseits die komplexen Wissensstrukturen aus den unterschiedlichen transnationalen Räumen beinhaltet. Außerdem spiegeln die filmischen Diskurse die Verschiebungen in den Erfahrungen und im Wissen sowie den ständigen Wandel der Diskurse wider.

Aus diesem Grund ist die Diskursanalyse von Geschlecht und Sexualität in den filmischen Diskursräumen ein zentraler Bestandteil der sozial- und kulturwissenschaftlichen Studien, was zum Verständnis und zur Erforschung der gegenwärtigen transnationalen Gesellschaft beiträgt und das neue Diskursereignis ist.

Als Analysegegenstand wurden für diese Arbeit gezielt Migrationsfilme aus unterschiedlichen Ländern ausgewählt, um Zugang zu den Diskursen von Geschlecht und Sexualität in dispersen diskursiven Räumen zu gewinnen.

Wie die theoretischen Analysen im ersten und zweiten Kapitel belegen, werden Geschlecht und Sexualität in der klassischen sowie in der migrationssensiblen Genderforschung stets im diskursiven Kontext der jeweiligen gesellschaftlichen Institutionen und Machtordnungen untersucht. Nach den bisherigen theoretischen Überlegungen ist festzuhalten, dass Geschlecht und Sexualität selbst einem Wandel in sich verändernden gesellschaftlichen und institutionellen Systemen unterliegen. Aber auch umgekehrt tragen die Diskurse von Geschlecht und Sexualität dazu bei, dass sich die gesellschaftlichen und institutionellen Ebenen ändern. Demzufolge beinhaltet eine Untersuchung der Diskurse von Geschlecht und Sexualität in der migrationssensiblen Genderforschung auch die Betrachtung der Diskussionen über die Transformationen von diskursiven Rahmungen und Grenzen in einer transnationalen Gesellschaft.

Die Diskursivität der filmischen Texte wurden theoretisch im dritten Kapitel legitimiert, was die dritte Diskursebene begründet. Nach der Zusammenstellung der Theorie wurden im empirischen Teil die Geschlechts- und Sexualitätsdiskurse in der diskursiven filmischen Narration von vier Filmen analysiert: *Unter dem Pflaster ist der Strand* (Helma Sanders-Brahms / 1975-1976); *Kleine Vera* (Vasilij Pitschul / 1988); *Das fünfte Pfund* (Ahmed Khaled / 2006; *Der weiße Zucker* (Ahmed Khaled / 2015).

Die Filmanalysen belegen, dass mit der filmischen Konstruktion von Geschlecht und Sexualität gleichzeitig die Wissensstrukturen über die gesellschaftlichen Ordnungen, ihrer Machtsysteme und Hintergründe tradiert werden.

Migrationsfilme nehmen einen besonderen Stellenwert in der diskursiven Wissensvermittlung über die transnationalen Räume ein, wie in Kapitel vier belegt wurde. Dort hat auch eine Zusammenfassung der theoretischen Debatten aufgezeigt, dass sich in den Migrationsfilmen die filmische Konstruktion von Geschlecht und Sexualität seit mehr als 100 Jahren entsprechend der bestehenden gesellschaftlichen Ordnungen entwickelt hat: Als Pionierwerk ist hier *The Making of an American Citizen* von Guy-Blaché (1912) zu nennen. Akzentuierten die ersten Migrationsfilme noch die nationalisierte und differenzierte Darstellung von Gender, bilden die gegenwärtigen Migrationsfilme seit etwa zwanzig Jahren die transnationalen Räume in einer globalisierten Welt ab. Sie diskutieren die Diskurse von Geschlecht und Sexualität mit ihren komplexen diskursiven Verflechtungen in einer transnationalen Gesellschaft. Die Herausforderungen der Globalisierungsprozesse wurden in den Migrationsfilmen von Anfang an dargestellt. Alle wichtigen Themen, die in der Sozial- und Kulturwissenschaften im Zusammenhang der Migration diskutiert wurden, haben die Filme auch angesprochen. Jedoch zeichnen sich die Migrationsfilme der letzten zwanzig Jahren durch die besondere Ästhetik aus, die

sich in der Darstellung der transnationalen Räume äußern. Die diskursiven Rahmen und Grenzen weiten sich in den transnationalen Räumen aus. Dementsprechend entwickelt sich die Darstellung der Diskurse von Geschlecht und Sexualität und wird komplexer.

Für die empirische Erforschung bedarf es deshalb einer Methode, die sich zur Analyse der Diskurse von Geschlecht und Sexualität in den Migrationsfilmen eignet, dazu müssen auch bestehende Methoden weiterentwickelt werden. Nach einem Überblick über die unterschiedlichen filmanalytischen Methoden wurde für diese Arbeit *die Analyse der diskursiven Narration* entwickelt, um Geschlecht und Sexualität in den transnationalen Räumen zu untersuchen. Diese Methode bezieht bewusst die theoretischen Beiträge zur Erweiterung des diskursiven Wissens in Bezug auf Geschlecht und Sexualität ein, welches in den Filmen vermittelt wird.

Anhand der *Filmanalyse der diskursiven Narration* werden für die Film- und migrationssensiblen Genderforschung neue Erkenntnisse gewonnen, sodass diese auch theoretisch die Debatten in der migrationssensiblen Genderforschung voranbringen. Die filmischen Texte berühren die derzeit diskutierten Themen aus einer anderen bzw. neuen Perspektive, die in der migrationssensiblen Genderforschung bislang kaum theoretisch behandelt wurde. Aber auch durch die theoretischen Diskussionen lassen sich die filmischen Diskurse zu Geschlecht und Sexualität besser einordnen.

Für die empirische Analyse ergaben sich in Auseinandersetzung mit den theoretischen Diskussionen in der migrationssensiblen Genderforschung vier Themenkomplexe, die es in den filmischen Beiträgen zu erforschen galt.

Dazu gehören: 1. transnationale Perspektiven und Performativität von Geschlecht und Sexualität; 2. Intersektionalität in den normativen und nichtnormativen Geschlechtern; 3. generationsübergreifende differenzierte und hybridisierte Symbole von Geschlecht und Sexualität sowie 4. Diskursivität der Sexualität und ihrer Wahrnehmung aus den unterschiedlichen kulturalisierten Perspektiven.

Folgende Ergebnisse lassen sich für die Film- sowie für die migrationssensible Genderforschung zusammenfassen.

Im ersten Teil der empirischen Analyse zur Transnationalität und Performativität der Geschlechter stellte sich heraus, dass sich Transnationalisierungsprozesse von Geschlecht und Sexualität in beiden analysierten Migrationsfilmen vollziehen, obwohl die Akteure sich immer wieder zu ihren nationalisierten Zugehörigkeiten zurückkehren: *Kalender* (Atom Egoyan / 1993); *Gegen die Wand* (Fatih Akin / 2004). Die Zugehörigkeiten der Filmprotagonisten än-

dern sich vorrangig in Bezug auf Geschlecht und Sexualität, denn sie lösen sich von den klaren Grenzen der nationalisierten Rahmen oder neuen Zugehörigkeiten in der Migration und bewegen sich innerhalb der ständig modifizierten diskursiven Räume, wodurch sie ihre Erfahrungen und Wissensstrukturen erweitern. Dabei performieren sie ihre geschlechtlichen und sexuellen Zugehörigkeiten immer wieder neu, sodass das Performativitätskonzept als ein Bestandteil von Transnationalisierungsprozessen betrachtet werden kann. Durch den ständigen Perspektivenwechsel werden immer wieder neue geschlechtliche und sexuelle Zugehörigkeiten inszeniert, die ebenso im Zusammenhang und Austausch mit den traditionellen Zugehörigkeiten stehen. Diese Diskussionen zeichnen sich auch in den theoretischen Beiträgen in der migrationssensiblen Genderforschung ab, wobei diese am Beispiel der Filme allerdings unmittelbar erfahrbar und dadurch verständlicher werden.

Im zweiten Teil der empirischen Analyse zum Thema Intersektionalität konnte anhand der Filme gezeigt werden, wie sich die spezifischen Formen der Marginalisierung auf die normativen und nichtnormativen Geschlechter auswirken. Die Analyse von Intersektionalität in den spezifischen Räumen der nichtnormativen Geschlechter wurden bis jetzt nur unzureichend erforscht, jedoch wurden anhand des analysierten Films¹³⁴ *Lola und Bildikid* von Kutlug Ataman (1999) die Diskursräume rekonstruiert, die für die Analyse der spezifischen Marginalisierung in Bezug auf die nichtnormativen Geschlechter mit Migrationshintergrund bedeutsam sind, die allesamt der sozialen Unterschicht angehören. Im Film *Lost Killers* (Dito Tsintsadze / 2000) wird die Marginalisierung der normativen Geschlechter thematisch aufgegriffen, wobei durch den Film Stereotype durchbrochen und die hegemonialen Perspektiven der westlichen Leitkultur geändert werden. In den filmischen Diskursräumen sind die spezifischen Räume der Marginalisierung authentisch und diskursiv repräsentiert. Die Filme zeigen eine Perspektivenverschiebung, indem die marginalisierten Protagonisten durch ihre Lebensgeschichten für das Publikum greifbar werden.

Im dritten Teil der empirischen Analyse zum Thema differenzierte und hybridisierte Symbole in der generationsübergreifenden filmischen Narration werden in den Filmen die Diskurse von Geschlecht und Sexualität in den jeweiligen nationalisierten oder hybridisierten diskursiven Räumen untersucht, die mit den Diskursräumen von Geschlecht und Sexualität und ihren Hintergründen sowie den jeweiligen familiären und gesellschaftlichen Institutionen verflochten sind. Wie die Analyse der Filme *Kick it like Beckham* (Gurinder Chadha / 2002), *East is East* (Damien O'Donnell / 1999) und *Echte Frauen haben Kurven* (Patricia Cardoso / 2004)

¹³⁴ Der Regisseur Mehdi Charef drehte bereits im Jahr 1986 den Film „Miss Mona“ zum Thema Marginalisierung innerhalb der nichtnormativen Geschlechter mit Migrationshintergrund.

gezeigt hat, ist ebenso der Perspektivenwechsel innerhalb der geschlechtlichen und sexuellen Zugehörigkeiten mit dem Wandel ihrer diskursiven Hintergründe und ihren institutionellen Rahmungen verbunden. Dabei erfassen die Filme die Unterschiede zwischen den Generationen und stellen die familiären Konflikte dar, die gleichsam die gesellschaftlichen Makroebenen repräsentieren. Dadurch werden die Konflikte zwischen den nationalisierten und hybridisierten Räumen in einer globalisierten Welt vielfältig inszeniert. Dabei werden die Verschiebungen der Perspektiven filmisch erzählt, die sich in Bezug auf Geschlecht und Sexualität in einer transnationalen Gesellschaft generationsübergreifend ergeben.

Bei der Erforschung der Diskursivität von Sexualität und der unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten von Sexualität stellte sich vierten Teil der Arbeit heraus, dass Sexualität in den Filmen mit den diskursiven Räumen der gesellschaftlichen Ordnungen und Institutionen verbunden ist, wie z.B. in *Der Schätzer* von Atom Egoyan (1996), *Erotik Tales* (Dito Tsintsadze / 2000) oder *Kama Sutra, a Tale of Love* (Mira Nair / 1996). Anhand der spezifischen (und zumeist unterdrückten) Wahrnehmung von Sexualität und durch die sexuellen Verbote und Tabus werden die diktatorischen Machtsysteme filmisch erleb- und fassbar. Dennoch bildet auch der Diskurs von Sexualität selbst einen transnationalen Raum, in welchem die Machtordnungen dekonstruiert, Grenzen aufgelöst und die unterschiedlichen Erfahrungen und sexuellen Zugehörigkeiten ausprobiert werden. So gehen die Akteure in den Filmen permanent an die Grenzen ihrer sexuellen Zugehörigkeit und ihrer diskursiven Hintergründe, womit sie auch die jeweiligen institutionellen Rahmen herausfordern.

Die Filme repräsentieren damit die Transnationalisierungsprozesse der gegenwärtigen Gesellschaft, die im unmittelbaren diskursiven Zusammenhang mit Geschlecht und Sexualität stehen, wie die Filmanalysen nahelegen. Die Migrationsfilme thematisieren anhand ihrer Akteure Prozesse von Intersektionalität, Differenz-Hybridität, Performativität oder einer veränderten Wahrnehmung von Sexualität aus den unterschiedlichen kulturalisierten Sichtweisen, da sich die Grenzen ständig verschieben. Der Perspektivenwechsel, der sich innerhalb der Filme vollzieht, zählt zum zentralen Phänomen in der Transnationalitätsforschung. Auch die Entwicklung der individualisierten Zugehörigkeiten lässt sich anhand der Filmprotagonisten in den konkreten Filmbeispielen nachvollziehen, da diese permanent ihre Positionen und Identitäten ändern.

Im Diskursvergleich der filmischen Räume aus den unterschiedlichen Ländern zeigt sich, dass sich die Prozesse der Transnationalisierung oder Marginalisierung sowie die Nationalisierung und Hybridisierung in allen Diskursräumen identisch entwickeln. Ob die Filme in Indien, in

Kanada, in Armenien, in England, in Süd- und Nordamerika oder in Deutschland gedreht wurden, spielt eine untergeordnete Rolle, denn in allen vollzieht sich diese Verschiebung der Perspektiven in Bezug auf Geschlecht und Sexualität in einem transnationalen diskursiven Raum. Die geschlechtlich-sexuellen Zugehörigkeiten verändern sich in den gewandelten diskursiven Rahmen, mit denen die Akteure konfrontiert sind. Die Akteure lösen sich allerdings nicht vollständig von ihren nationalisierten Wurzeln, sondern stellen Verbindungen her. Geschlecht und Sexualität werden in marginalisierten Räumen wie z. B. in einer deutsch-türkischen, französisch-algerischen oder deutsch-vietnamesischen Realität gleichermaßen unterdrückt. Die intergenerationellen Konflikte sind in englisch-pakistanischen oder süd- und nordamerikanischen Gesellschaften vergleichbar. Die differenzierten und hybridisierten Symbole in Bezug auf Geschlecht und Sexualität haben für die nationalorientierten Eltern und Jugendlichen, die sich zwischen zwei Kulturen befinden, die gleiche Bedeutung. Ebenso ist die Sexualität eine diskursive Artikulation, die in die kulturalisierten Diskursräume der orientalischen und okzidentalischen oder westlichen und postsowjetischen Länder eingebettet ist.

Die Ergebnisse der empirischen Untersuchung der vorliegenden Arbeit können durch die Analyse von weiteren Migrationsfilmen ergänzt werden. Dazu lassen sich die vier Grundthemen, die das Analysegerüst dieser Arbeit bildeten, für die Untersuchung von weiteren Migrationsfilmen heranziehen. Entsprechend kann der Korpus sich auch aus folgenden Filmen zusammensetzen wie z. B. *Miss Mona* von Mehdi Charef (1986), *Ararat* (Atom Egoyan / 2002), *Die große Reise* (Ismael Ferroukhi / 2004), *L'auberge Espagnole; Teil 1 & 2* (Cédric Klapisch / 2002-2005), *Auf der anderen Seite* (Fatih Akin / 2008) oder *Chloe* (Atom Egoyan / 2009).

Aber auch die Forschungsfragen der migrationssensiblen Genderforschung, die in dieser Arbeit weder theoretisch angesprochen, noch im empirischen Teil erforscht wurden, können sich im diskursiven Zusammenhang zur filmischen Narration in Bezug auf Geschlecht und Sexualität weiter analysiert werden.

Das erste Thema, das in der migrationssensiblen Genderforschung seit ungefähr zwanzig Jahren dominiert, ist der Arbeitsmigration, mit der sich dort intensiv insbesondere mit der Festbeschreibung oder dem Aufbrechen von geschlechtlichen Stereotypen auseinandergesetzt wird (Hess/Lenz 2001; Lutz 2001, 2009; Lutz/Davis 2009). Dieser Topos ließe sich ebenso im diskursiven Zusammenhang anhand von folgenden Filmen analysieren: *Shirins Hochzeit* (Helma Sanders-Brahm / 1974), *Die weiße Massai* (Hermine Hundtgeburch / 2005) sowie *Just a Kiss* (Ken Loach / 2003).

Das zweite Thema, das gegenwärtig in vielen sozial- und kulturwissenschaftlichen Studien diskutiert wird, ist der Sex- und Liebestourismus im Diskurs der differenzierten und rassifizierten Merkmale von Geschlecht und Sexualität (Schlehe 2001b; Reuter 2005; Neuhauser 2015). Für eine diskursive Analyse dieses Themengebiets bieten sich die folgenden Filme an: *Lilja 4-ever* (Ukas Moodysson / 2002), *Madly in Love* (Anna Luif / 2009) und *Paradies Liebe* (Ulrich Seidl / 2013).

Die Themen aus der migrationssensiblen Genderforschung sowie die Liste von Migrationsfilmen, die sich zur Analyse eignen, lassen sich ebenfalls ausweiten, sodass die theoretischen und empirischen Befunde dieser Arbeit mit weiteren Forschungsfragen ergänzt werden können.

Die Arbeit betont die Wichtigkeit der diskursiven Analyse von Geschlecht und Sexualität in den Migrationsfilmen, indem die Migrationsprozesse und ihre diskursiv-institutionellen Hintergründe vor dem Hintergrund der Genderforschung untersucht werden, durch die das diskursive Wissen über die transnationalen Räume vermittelt wird.

Liste der Primär-Filme:

1. Unter dem Pflaster ist der Strand (Helma Sanders-Brahms) Deutschland 1974/1975
2. Kleine Vera (Vasilij Pitschul) Russland 1988
3. Das fünfte Pfund (Ahmed Khaled) Ägypten 2006
4. Der weiße Zucker (Ahmed Khaled) Ägypten 2015
5. Kalender (Atom Egoyan) Kanada, Deutschland, Armenien 1993
6. Gegen die Wand (Fatih Akin) Deutschland, Türkei 2004
7. Der Schätzer (Atom Egoyan) Kanada 1996
8. The lost Killers, (Dito Tsintsadze) Deutschland 2000
9. Erotic Tales (Dito Tsintsadze) Deutschland 2000
10. Kama Sutra, a tale of love (Mira Nair) Indien 1996
11. Lolla und Bilidikid (Kutlug Ataman) Deutschland 1999
12. East is East (Damien O`Donell) Großbritannien 1999
13. Echte Frauen haben kurven (Patricia Cardosos) USA 2004
14. Kick it like Beckham (Gurinder Chadha) Großbritannien, Deutschland 2002

Liste der Sekundär-Filme:

1. Angst essen Seele auf (Rainer Werner Fassbinder) Deutschland 1974
2. Shirins Hochzeit (Helma Sanders-Brahms) Deutschland 1976
3. 40 qm Deutschland (Tevfik Basar) Deutschland 1985
4. Miss Mona (Mehdi Charef) Frankreich 1986
5. Auf der anderen Seite (Fatih Aken) Deutschland 2007
6. The making of an American Citizen (Guy-Blachés) USA 1912
7. An der Grenze („Zgvarze“ Dito Tsintsadze) Georgien 1993
8. Ararat (Atom Egoyan) Kanada 2002
9. L'auberge Espaniol; Teil 1 & 2 (Cédric Klapisch) Spanien 2002-2005
10. Chloe (Atom Egoyan) Kanada 2009
11. Die weisse Massai (Hermine Hundtgeburch 2005)
12. Just a Kiss (Ken Loach 2003)
13. Paradies Liebe (Ulrich Seidl 2013)
14. Lilja 4-ever (Ukas Moodysson 2002)
15. Madly in Love (Anna Luif 2009)

Literaturverzeichnis:

1. Akin, Fatih: *Im Clinch, die Geschichte meiner Filme*; Hrsg.: Volker Behrens / Michael Töteberg; Rowohlt Verlag GmbH; Reinbek bei Hamburg; 2011.
2. Akkaş, Hülya: *Die Identitätsproblematik junger Türkinnen in der BRD; Dargestellt am Beispiel „Gegen die Wand“ von Fatih Akin*; GRIN Verlag; Norderstedt; 2007.
3. Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*; 6., durchgesehene Auflage; Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart; 2014.
4. Amelina, Anna: *Transnationale Migration jenseits von Assimilation und Akkulturation*; In: *20 Jahre Berliner Journal für Soziologie*; Hrsg.: VS Verlag für Sozialwissenschaften; Band 20; Berlin; 2010.
5. Amelina, Anna: *Jenseits des Homogenitätsmodells der Kultur; Zur Analyse von Transnationalität und kulturellen Interferenz auf der Grundlage der hermeneutischen Wissenssoziologie*; Universität Bielefeld, DFG Researchcenter (SFB) 882; From Heterogeneities to Inequalities; Bielefeld; 2012.
6. Amelina, Anna: *Jenseits des Primat-Paradigmas?; Im Verhältnis zu Intersektionalität und Differenzierungsformen aus der poststrukturalistischen Perspektive: Ensembles, Hierarchien und Wissenregime*; In: Löw, Martina (Hg.): *Vielfalt und Zusammenhang*; Verhandlungen des 36. Kongress der deutschen Gesellschaft für Soziologie in Bochum und Dortmund 2012, Teil 1; Campus Verlag; Frankfurt/New York; 2014.
7. Anderson, Benedikt: *Die Erfindung der Nation*; Zur Karriere eines erfolgreichen Konzepts; Campus-Verlag, Frankfurt/Main; 1988.
8. Anwar Haghighi, Shanli: *Crossing the Bridge? _ Frauen- und Männerbilder in Fatih Akins Filmen Gegen die Wand und Auf der anderen Seite vor dem Hintergrund des Migrationsaspektes*; In: *Geschlechterkonstruktionen II*; Literatur-, sprach-, und kommunikationswissenschaftliche Analysen; Hrsg.: Corinna Schlicht; Verlag: Carl Maria Laufen; Oberhausen, 2008.
9. Balázs, Bela: *Zur Kunstphilosophie des Films*; In: *Texte zur Theorie des Films*; Hrsg.: Albersmeier, Franz-Josef; 6., durchgesehene Auflage; Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart; 2014 [1938].
10. Barglowski, Karolina / Amelina, Anna / Bilecen, Basak: *„Sexualität“ und „Transnationalität“ aus intersektioneller Perspektive*; In: Löw, Martina (Hg.): *Vielfalt und Zusammenhang*; Verhandlungen des 36. Kongress der deutschen Gesellschaft für Sozio-

- logie in Bochum und Dortmund 2012, Teil 1; Campus Verlag; Frankfurt/New York; 2014.
11. Beauvoir, Simone de: *Das Andere Geschlecht; Eine Deutung der Frau*; Hrsg.: Ernesto Grassi, Universität München, Sachgebiet Soziologie; Rowohlt Hamburg, Rowohlts deutsche Enzyklopädie; München; 1960 [1949].
 12. Beicken, Peter: *Wie interpretiert man einen Film?*; Hrsg.: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.: Stuttgart 2004.
 13. Bereswill, Mechthild / Neuber, Anke: *Marginalisierte Männlichkeit*: S: 87: In: Lutz, Helma/Herrera Vivar, Maria Teresa/Supik, Linda: *Fokus Intersektionalität; Bewegung und Verortung eines vielschichtigen Konzeptes*; Geschlecht und Gesellschaft, band 47; VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH; 2010.
 14. Bhabha, K. Homi: *Über kulturelle Hybridität*; Aus dem Englischen von Kathrina Menke; Hrsg.: Anna Babka und Gerald Posselt; Verlag Turia + Kant, Wien 2012.
 15. Bhabha, Homi K: *Die Verortung der Kultur*; Studien zur Inter- und Multikultur; Band 5; Stauffenburg Verlag; Tübingen, 2000.
 16. Biechele, Barbara: *Wege zu einer „film literacy“ im Unterricht Deutsch als Fremd- und Zweitsprache: Situation, Potential und methodische Ansätze*; In.: Richard Brede, Julia/Helmes, Günter: *Vielfalt und Diversität in Film und Fernsehen, Behinderung und Migration im Fokus*; Waxmann Verlag GmbH; Münster; 2017.
 17. Blaseio, Gereon: *Genre und Gender. Zur Interdependenz zweier Leitkonzepte der Filmwissenschaft*; In: Hollywood Hybrid; Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film; Hrsg.: Claudia Liebrand/Ines Steiner; Verlag: Schüren Verlag GmbH; Marburg, 2004.
 18. Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft*; Aus dem Französischen von Jürgen Bolder; Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; 2005 [1998].
 19. Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn*; Hrsg.: Suhrkamp Verlag; Übersetzt von Günter Seib; 1. Auflage, Frankfurt am Main; 1993.
 20. Busse, Dietrich: *Diskursanalyse und Hermeneutik. Ein prekäres Verhältnis*; In: Keller, Reiner / Schneider, Werner / Viehöver, Willy: *Zeitschrift für Diskursforschung*; 1. Beiheft; Julius Beltz GmbH & Co. KG, Beltz Juventa, Weinheim; 2015.
 21. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

22. Butler, Judith: *Kritik der ethischen Gewalt*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main; 2003.
23. Butler; Judith: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*; Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann und Martin Stumpfhuber; Suhrkamp Verlag; 1. Auflage; Frankfurt am Main; 2009.
24. Bürgel, J. Christoph: *Liebestheorien*; In: Heinrichs, Wolfahrt: *Orientalisches Mittelalter*; Hrsg.: Klaus von See; Aula Verlag GmbH; Wiesbaden; 1990.
25. Caglar, Ayse: *Management kultureller Vielfalt. Deutsch-türkischer Hip-Hop, Rap und Türktop in Berlin*; In: Hess, Sabine / Lenz, Ramona: *Geschlecht und Globalisierung; ; Ein kulturwissenschaftlicher Streifzug durch transnationale Räume*; Ulrike Helfer Verlag; Königstein/Taunus; 2001.
26. Cinar, Dilek: *Vom Nutzen des (Multi-)Kulturalismus*; In: *Medien und multikulturelle Gesellschaft*; Hrsg.: Christoph Butterwegge; Opladen, 1999.
27. Clarke, Adele E.: *Situationsanalyse; Grounded Theory nach dem Postmodernen Turn*. Herausgegeben und mit einem Vorwort von Reiner Keller; Springer Fachmedien Wiesbaden; 2012.
28. Crenshaw, W. Kimberle: *Die Interjektion von „Rasse“ und Geschlecht demarginalisieren: Eine schwarze feministische Kritik am Antidiskriminierungsrecht, der feministischen Theorien und der antirassistischen Politik*; In: Lutz, Helma / Herrera Vivar, Maria Teresa / Supik, Linda: *Fokus Intersektionalität; Bewegung und Verortung eines vielschichtigen Konzeptes*; Geschlecht und Gesellschaft, band 47; VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH; 2010; [Original: „Demarginalizing the Intervention of Race an Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theorie, and Antiracist Politics“ in *The University of Chicago Legal Forum* 139; 1989].
29. Cussler, Svenka Marisa: *Die Filme des Atom Egoyan; Mediatisierte Menschen, technische Gedächtnisbilder, Bilder schaffen, Gott sein als Regisseur des Lebens*; Band 83 der Reihe „Aufsätze zu Film und Fernsehen; Hrsg.: Georg Hofer; Coppi-Verlag; Alfeld/Leine; 2002.
30. Cyba, Eva: *Patriarchat: Wandel und Aktualität*; In: Becker, Ruth / Kortendiek Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und geschlechterforschung; Theorie, Methode, Empirie*; VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2004.

31. Davis, Kathy: *Intersektionalität als „Buzzword“*; In: Lutz, Helma/Herrera Vivar, Maria Teresa/Supik, Linda: *Fokus Intersektionalität. Bewegung und Verortung eines vielschichtigen Konzeptes*; Geschlecht und Gesellschaft, band 47; VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH; 2010.
32. De Lauretis, Teresa: *Die Technologie des Geschlechts*; In: *Vermittelte Weiblichkeit, feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*; Hrsg.: Scheich, Elvira, Hamburger Edition; Hamburg, 1996 [1987].
33. Deleuze Gilles: *Das Zeit-Bild; Kino II*; Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1289; Übersetzt von Klaus Engert; Hg.: Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main; 1991 [1985].
34. Demny, Oliver / Richling, Martin: *Sex & Subversion, Pornofilme jenseits des Mainstreams*; Verlag: Bert + Fischer BhR, Berlin; 2010.
35. Dietze, Gabriele: *Intersektionalität und Hegemonie(selbst)kritik*; In: Gippert, Wolfgang / Götte, Petra / Kleinau Elke: *Transkulturalität: gender- und bildungstheoretische Perspektiven*; transkript Verlag; Bielefeld; 2008.
36. Dietze, Gabriele: *Sexualpolitik*; Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main; 2017.
37. Doelker, Christian: *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums*. Klett Cotta Verlag; Stuttgart; 1989.
38. Elsaesser, Thomas: *Double occupancy an small adjustments: Space, place and policy in the New European Cinema since the 1990s*; In: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*; Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
39. Elsaesser, Thomas: *Transnationales Kino in Europa*; In: Film transnational und transkulturell, europäische und amerikanische Perspektive; Hrsg.: Strobel, Ricarda / Jahn-Sudmann, Andreas; Wilhelm Fink Verlag, München, 2009.
40. Engler, Stefanie: *Habitus und Sozialer Raum*; In: Langer, Alexander / Schneidert, Christian / Schumacher, Florian (Hrsg.): *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus*; Springer VS; Wiesbaden; 2013.
41. Faist, Thomas / Fauser, Margit / Reisenauer, Evelin: *Das Transnationale in der Migration; Eine Einführung*; Beltz Verlag; Weinheim Basel, 2014.
42. Farzanefer, Amin: *Kino des Orients, Stimmen aus einer Region*; Schüren Verlag, Marburg; 2004.
43. Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*; 3. aktualisierte Auflage, überarbeitet von Ricarda Strobel; Hrsg.: Wilhelm Fink Verlag; Paderborn, 2013.

44. Feki, Shereen El: *Sex und die Zitadelle; Liebesleben in der sich wandelnden arabischen Welt*. Aus dem Englischen Thorsten Schmidt; Hrsg.: Hanser Berlin im Carl Hanser Verlag; München; 2013.
45. Fromm, Erich: *Die Kunst des Liebens*; Verlag Ulstern GmbH, Frankfurt am Main; 1973 [1956].
46. Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualleben*; Studienausgaben, Band 5; S. Fischer Verlag, 1989 [1905].
47. Freud Sigmund: *Totem und Tabu; Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*; Zweite, unveränderte Auflage; Internationaler Psychologischer Verlag; Leipzig/Wien/Zürich, 1920 [1913].
48. Freud, Sigmund: *Kleine Schriften II; Kapitel 29; Das Unheimliche*; Fischer Verlag; Frankfurt am Main 1999 [1919].
49. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge; Eine Archäologie der Humanwissenschaften*; Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; 1971.
50. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit I*; Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; 1977.
51. Foucault, Michel: *Der Gebrauch der Lüste; Sexualität und Wahrheit, Zweiter Band*; Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter; Hrsg.: Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main; 1986; zweite Auflage 1990 [1984].
52. Foucault, Michel: *Technologien des Selbst*; In: *Technologien des Selbst*; Hrsg.: H.Martin, Luther / Gutman, Huck / H.Hutton, Patrick; Fischer Verlag GmbH; Frankfurt am Main; 1993 [1976].
53. Geiger, Anette: *Sündiger Abdruck und heilige Schrift*; In: Geiger, Anette/Rinke, Stefanie/Schmiedel, Stevie/Wagner, Hedwig (Hg.): *Wie der Film den Körper schuf; Ein Reader zu Gender und Medien*; Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften; Weimer, 2006.
54. Geiger, Anette/Rinke, Stefanie/Schmiedel, Stevie/Wagner, Hedwig: *Wie der Film den Körper schuf; Ein Reader zu Gender und Medien*; Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften; Weimer, 2006.
55. Gelpke; Rudolf: *Vom Rausch im Orient und Okzident*; Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M. - Berlin - Wien; 1982.
56. Geng, Johannes: *Sensorische Regime: Die wahrnehmungsformierende Kraft des Films*; Springer VS; Mainz, 2017.

57. Gippert, Wolfgang/ Götte, Petra / Kleinau, Elke: *Transkulturalität; Gender- und bildungshistorische Perspektiven*; transcript Verlag; Bielefeld; 2008
58. Griem, Julia/Voigts-Virchow, Eckart: *Filmnarratologie*; In: Nünning, Vera & Nünning, Ansgar: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*.WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Band 5; Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.
59. Gregor, Ulrich / Patalas, Enno: *Geschichte des Films*; Siebert Mohn Verlag; Gütersloh; 1962.
60. Gvakharia, Giorgi: *Ohne Katharsis*; In: *Kino* 1989; Nr. 1 (12); Tbilisi Verlag; 1989.
61. Gutiérrez Rodríguez, Encarnación: *Auf der Suche nach dem Identischen in einer „hybriden“ Welt*; In: Hess, Sabine / Lenz, Ramona: *Geschlecht und Globalisierung; Ein kulturwissenschaftlicher Streifzug durch transnationale Räume*; Ulrike Helfer Verlag; Königstein/Taunus; 2001.
62. Göktürk, Deniz: *Nicht dazwischen, sondern mittendrin: Ethnokultur als Chimäre medialer Zirkulation*; In: Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit, Band 12, Interkulturalität als Herausforderung und Forschungsparadigma der Literatur und Medienwissenschaft; Hg.: Franciszek Grucza; Peter Lang Verlag; Frankfurt am Main; 2012.
63. Göktürk, Deniz: *Migration und Kino - subnationale Mitleidkultur oder transnationale Rollenspiele?*; In: Chiellino, Carmine: *Interkulturelle Literatur in Deutschland*; J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH; Stuttgart, 2000.
64. Göttner-Abendroth, Heide: *Matriarchat: Forschung und Zukunftsvision*; In: Becker, Ruth / Kortendiek Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung; Theorie, Methode, Empirie*; VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2004.
65. Gürbüz-Bicakci, Nalan: *Gibt es eine Erziehung zur Integration?; Eine multimethodische Studie zu türkischen Migranteneltern der Folgegenerationen*; Tetum Verlag; Badde-Baden; 2017.
66. Hall, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation*; Ausgewählte Schriften 4; herausgegeben von Juha Koivisto und Andreas Merckens; Argument Verlag, Hamburg, 2004 [1985].
67. Hartmann, Maren/ Hepp, Andreas: *Die Mediatisierung der Alltagswelt*; VS Verlag für Sozialwissenschaften; Wiesbaden; 2010.
68. Hearn, Jeff: *Vernachlässigte Intersektionalitäten in der Männerforschung: Alter(n), Virtualität, Transnationalität*; In: Lutz, Helma / Herrera Vivar, Maria Teresa / Supik,

- Linda: *Fokus Intersektionalität; Bewegung und Verortung eines vielschichtigen Konzeptes*; Geschlecht und Gesellschaft, band 47; VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH; 2010.
69. Hepp, Andreas / Bozdog, Cigdem / Suna, Laura: *Mediale Migrante; Mediatisierung und die Kommunikative Vernetzung der Diaspora*; VS Verlag für Sozialwissenschaften; Wiesbaden; 2011.
70. Hepp, Andreas / Krotz, Friedrich / Moores, Shaun / Winter, Carsten: *Konnektivität, Netzwerk, Fluss*; Konzepte gegenwertiger Medien-, Kommunikations- und Kulturtheorie; VS Verlag für Sozialwissenschaften; Wiesbaden 2006.
71. Hepp, Andreas / Lehmann-Wermser, Andreas: *Transformationen des Kulturellen; Prozesse des gegenwärtigen Kulturwandels*; Hrsg.: Springer Fachmedien; Wiesbaden 2013.
72. Hepp, Andreas / Winter, Rainer: *Kultur - Medien - Macht; Cultural Studies und Medienanalyse*; 2. Überarbeitete und erweiterte Auflage; Westdeutscher Verlag, Opladen / Wiesbaden; 1999.
73. Hepp, Andreas / Winter, Rainer: *Kultur - Medien - Macht; Cultural Studies und Medienanalyse*; 3. Überarbeitete und erweiterte Auflage; VS Verlag für Sozialwissenschaften; Wiesbaden; 2006.
74. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*; 5. Auflage, J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung; Stuttgart, 2012.
75. Holert, Tom / Terkessidis, Mark: *Fliehkraft, gesellschaft in Bewegung von Migranten und Touristen*; Kiepenheuer & Witsch, 1. Auflage; Köln; 2006.
76. Holland-Cunz, Barbara: *Gefährdete Freiheit über Hannah Arendt und Simone de Beauvoir*; Verlag Barbara Burg Opladen, Berlin & Tororno, 2012.
77. Huntington, Samuel P.: *Der Kampf der Kulturen: die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*; 6. Auflage; Wilhelm Goldmann Verlag, München, 2002 [1996].
78. Jahn-Sudmann, Andreas: *Film und Transnationalität – Forschungsperspektiven*; In: *Film transnational und transkulturell, europäische und amerikanische Perspektive*; Hrsg.: Strobel, Ricarda / Jahn-Sudmann, Andreas; Wilhelm Fink Verlag, München, 2009.
79. Keller, Reiner: *Diskursforschung; Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*; 4. Auflage; VS Verlag / Springer Fachmedien, Wiesbaden; 2011a.

80. Keller, Reiner: *Wissensoziologische Diskursanalyse; Grundlegend eines Forschungsprogramms*; 3. Auflage; VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien; Wiesbaden; 2011b.
81. Keller, Reiner/Hirsland, Andreas/Schneider, Werner/Viehöver, Willy: *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*; 3., erweiterte Auflage; Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, Wiesbaden; 2011.
82. Keller, Reiner / Schneider, Werner / Viehöver, Willy: *Zeitschrift für Diskursforschung*; 1. Beiheft; Julius Beltz GmbH & Co. KG, Beltz Juventa, Weinheim; 2015.
83. Keller, Reiner: *Weber und Foucault; Interpretation, Hermeneutik und Wissenssoziologische Diskursanalyse*; In: Keller, Reiner / Schneider, Werner / Viehöver, Willy: *Zeitschrift für Diskursforschung*; 1. Beiheft; Julius Beltz GmbH & Co. KG, Beltz Juventa, Weinheim; 2015.
84. Kosnick; Kira: *Kulturalisierte Migration*; In: *Film transnational und transkulturell, europäische und amerikanische Perspektive*; Hrsg.: Strobel, Ricarda / Jahn-Sudmann, Andreas; Wilhelm Fink Verlag, München, 2009.
85. Kosnik, Kira: *Sexualität und Migrationsforschung*; S: 147. In: Lutz, Helma / Herrera Vivar, Maria Teresa / Supik, Linda: *Fokus Intersektionalität; Bewegung und Verortung eines vielschichtigen Konzeptes*; Geschlecht und Gesellschaft, band 47; VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH; 2010.
86. Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse*; Hrsg.: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG; 4. Auflage, Berlin, 2010.
87. Kraft, Claudie: *Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Die Rolle der Kategorie Geschlecht in den Demokratisierungsprozessen in Ost- und Westeuropa seit 1968*; In: *Gender & 1968; L'Homme, Europäische Zeitschrift für Feministische Geisteswissenschaften*; 20. Jahrgang 2009; 2. Heft Hrsg.: Bauer, Ingrid / Havelková, Hana; Böhlau Verlag GmbH & Cie., Köln Weimer Wien; 2009.
88. Kraus, Matthias: *Bild – Erinnerung – Identität; Die Filme des Kanadiers Atom Egoyan*; Schüren Verlag; Marburg; 2000.
89. Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*; Edition Suhrkamp; 13. Auflage; Frankfurt am Main; 2013 [1988].
90. Kristeva, Julia: *Die Chinesin; Die Rolle der Frau in China*; Ullstein Materialien; Frankfurt am Main, Berlin, Wien; 1982 [1974].
91. Kristeva, Julia: *Bakhtin, das Wort, der Dialog und Roman*; In: *Literaturwissenschaft und Linguistik III.*; Hrsg. von Jens Ihwe; Frankfurt am Main; 1972 [1967].

92. Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben; Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*; Aus dem englischen von H. Jochen Bußmann; Campus Verlag, Frankfurt/New York; 1992.
93. Lauth Bacas, Jutta: *Binationale Ehen im neuen Haus Europa; Das Beispiel deutsch-griechischer Paare in Athen*; In: *Interkulturelle Geschlechterforschung*. Hg.: Schlehe, Judith, Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main; 2001.
94. Leweke, Anke: *Der neue deutsche Film ist da!*; In: TIP-Magazin Berlin, 1998.
95. Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*; 2. Auflage; J.B. Metzler Verlag; Stuttgart; 2003.
96. Lutz, Helma: *Welten Verbinden*; Interdisziplinäre Studien zum Verhältnis von Migrationen, Ethnizität und gesellschaftlicher Multikulturalität; Verl. für interkulturelle Kommunikation; Frankfurt/Main; 1991.
97. Lutz, Helma / Gawarecki, Kathrin (Hg.): *Kolonialismus und Erinnerungskultur; Die Kolonialvergangenheit im kollektiven Gedächtnis der deutschen und niederländischen Einwanderergesellschaft; Niederlande-Studien*; Band 40; Waxman Verlag, Münster, 2005.
98. Lutz, Helma (Hg.): *Gender Mobil?: Geschlecht und Migration in transnationalen Räumen*; Forum Frauen- und Geschlechterforschung; Schriftenreihe der Sektion Frauen- und Geschlechterforschung in der Deutschen Gesellschaft für Soziologie; Band 26; 1. Auflage; Verlag Westfälisches Dampfboot; Münster; 2009.
99. Lutz, Helma: *Postkoloniale Perspektive; Migration, Hybridität und Kulturveränderung im Leben von surinamischen Frauen und den Niederlanden*; In: Schlehe, Judith (Hg.): *Interkulturelle Geschlechterforschung*. Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main; 2001.
100. Lutz, Helma/Amelina, Anna: *Gender, Migration, Transnationalisierung. Eine intersektionelle Einführung*; Transkript Verlag Bielefeld, 2017.
101. Lutz, Helma/Davis, Kathy: *Geschlechterforschung und Biographieforschung: Intersektionalität als biographische Ressource am Beispiel einer außergewöhnlichen Frau*; In: Völter, Bettina/Dausien, Bettina/Lutz, Helma: *Biographieforschung im Diskurs*; VS Verlag für Sozialwissenschaften; 2. Auflage, Wiesbaden; 2009.
102. Lutz, Helma/Herrera Vivar, Maria Teresa/Supik, Linda: *Fokus Intersektionalität: Bewegung und Verortung eines vielschichtigen Konzeptes*; Geschlecht und Gesellschaft, band 47; VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH; 2010.

103. Lüdtke-Pilger, Sabine: *Porno statt PorNO!*; Schüren Verlag GmbH; Marburg; 2010.
104. Malinowski, Bronislaw: *Eine wissenschaftliche Theorie der Kultur andere Aufsätze*; Zürich, 1949.
105. Marxs Ferree, Myra: *Die diskursiven Politiken feministischer Intersektionalität*; In: Lutz, Helma / Herrera Vivar, Maria Teresa / Supik, Linda: *Fokus Intersektionalität: Bewegung und Verortung eines vielschichtiges Konzeptes*; Geschlecht und Gesellschaft, band 47; VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH; 2010.
106. Metelmann, Jörg: *Porno-Pop; Sex in der Oberflächenwelt*; Königshausen und Neumann Verlag, Würzburg; 2005.
107. Miller, James: *Die Leidenschaft des Michel Foucault*; Verlag: Kiepenheuer & Witsch; Köln; 1995.
108. Millett, Kate: *Sexus und Herrschaft; Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*; Aus dem Amerikanisch von Ernestine Schlant; Verlag Kurt Desch GmbH, München; 1971.
109. Moebius, Stephan / Reckwitz, Andreas (Hg.): *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*; Suhrkamp Verlag; Frankfurt am Main; 2008.
110. Morandè, Pedro: *Synkretismus und offizielles Christentum in Lateinamerika*; Hrsg.: Hans-Aubert Stegen; *Beiträge zur Soziologie und Sozialkunde Lateinamerikas*; Band 18; Wilhelm Fink Verlag; München; 1982.
111. Morokvasic-Müller, Mirjana: *Interethnische Ehen in Zeiten von Nationalismus und Gewalt; Das Beispiel des ehemaligen Jugoslawien*; In: *Interkulturelle Geschlechterforschung*. Hg.: Schlehe, Judith, Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main; 2001.
112. Mulvey, Laura: *Visuelle Lust und narratives Kino*; In Hg.: Franz-Josef Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films*; Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2001 [1975].
113. Müller-Funk, Wolfgang: *Kulturtheorie*; 2. Auflage; Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG; Tübingen; 2010.
114. Müller, Herta: *Heimat ist das was gesprochen wird*; Rede an die Abiturienten des Jahrgangs 2001; Blieskastel Verlag; Gollenstein; 2001.
115. Naficy, Hamid: *An Accented Cinema, Exil and Diasporic Filmmaking*, London: Routledge, 1999.

116. Neuhauser, Johanna: *Sextourismus in Rio de Janeiro; Brasilianische Sexarbeiterinnen zwischen Aufstiegsambitionen und begrenzter Mobilität*; Transkript Verlag; 1. Auflage; Bielefeld, 2015.
117. Petersen, Christer: *Feuchtgebiete. Zum <neuen Feminismus> in Roman und Film*; In: *Deutsche Selbstbilder in den Medien; Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart*; Hrsg.: Nies, Martin; Schüren Verlag GmbH; Marburg; 2018.
118. Phoenix, Ann: *Psychosoziale Intersektionen: Zur Kontextualisierung von Lebenserzählungen Erwachsener aus ethisch sichtbar unterschiedlichen Haushalten*; In: Lutz, Helma / Herrera Vivar, Maria Teresa / Supik, Linda: *Fokus Intersektionalität; Bewegung und Verortung eines vielschichtigen Konzeptes*; *Geschlecht und Gesellschaft*, band 47; VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH; 2010.
119. Pudowkin, Wsewolod: *Über die Montage*; In: *Texte zur Theorie des Films*; Hrsg.: Albersmeier, Franz-Josef; 6., durchgesehene Auflage; Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart; 2014 [1928].
120. Pühl, Katharina / Schultz, Susanne: *Gouvernementmentalität und Geschlecht - Über das Paradox der Festschreibung und Flexibilisierung der Geschlechterverhältnisse*; In: Hess, Sabine / Lenz, Ramona (Hg.): *Geschlecht und Globalisierung; Ein kulturwissenschaftlicher Streifzug durch transnationale Räume*; Ulrike Helfer Verlag; Königstein/Taunus; 2001.
121. Reckwitz, Andreas: *Die Transformation der Kulturtheorien; Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*; Velbrück Wissenschaft, Weilerswist, 2000.
122. Reckwitz, Andreas: *Unschärfe Grenzen; Perspektiven der Kulturosoziologie*; Transkript Verlag, Bielefeld, 2008.
123. Reckwitz, Andreas / Sievert, Holger: *Interpretation, Konstruktion, Kultur; Ein Paradigmenwechsel in den Sozialwissenschaften*; 1. Auflage; Westdeutscher Verlag; Opladen/Wiesbaden; 1999.
124. Reichertz, Jo / Englert, Carina Jasmin: *Einführung in die qualitative Videoanalyse; Eine hermeneutisch-wissenssoziologische Filmanalyse*; VS Verlag / Springer Fachmedien, Wiesbaden, 2011.
125. Reichertz, Jo / Meitzler, Matthias / Plewnia, Caroline: *Wissenssoziologische Medienwirkungsforschung. Zur Mediatisierung des forensischen Feldes*; Hrsg.: BeltzJuventa; Weinheim, 2017.
126. Romney, Jonathan: *Atom Egoyan*; Hrsg.: British Film Institut; London; 2003.

127. Runkel, Gunter: *Sexualität und Ideologien*; Beltz Forschungsberichte; Beltz Verlag; Weinheim und Basel, 1979.
128. Runte, Annette: *Rhetorik der Geschlechterdifferenz. Von Beauvoir bis Butler*; Kulturtransfer und Geschlechterforschung, Band 6 Hrsg.: Sigrid Bauschinger / Sibylle Penkert; Peter lang Verlag; Frankfurt am Main; 2010.
129. Sabrow, Martin (Hg.): *Errinerungsorte der DDR*; C.H. Beck Verlag; München; 2009.
130. Said, Edward: *Kultur und Imperialismus*; Fischer Verlag; Frankfurt am Main; 1994.
131. Said, Edward: *Orientalismus*; 5. Auflage (Die amerikanische Originalausgabe erschien erstmals 1978); Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2017 [1978].
132. Schlehe, Judith: *Lebenswege und Sichtweisen im Übergang: Zur Einführung in die Interkulturelle Geschlechterforschung*; In: *Interkulturelle Geschlechterforschung*. Hg.: Schlehe, Judith, Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main; 2001(a).
133. Schlehe, Judith: *Globalisierung und Gender in neuen Begegnungsräumen*; In: Hess, Sabine / Lenz, Ramona (Hg.): *Geschlecht und Globalisierung; Ein kulturwissenschaftlicher Streifzug durch transnationale Räume*; Ulrike Helfer Verlag; Königstein/Taunus; 2001(b).
134. Schlöber, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*; Hrsg.: Iwan-Michelangelo D'April; Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft; Akademie Verlag; Berlin; 2008.
135. Schmidt, Gunter: *Das große Der Die Das. Über das Sexuelle*; Hrsg.: März Verlag; Herstein; 1986.
136. Schubart, Walter: *Religion und Eros*; Hrsg.: Friedrich Seifert; 19. bis 21. Tausend 1978; 1966 C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck); München, 1978.
137. Schwartz, Michael: *Homosexuelle im Nationalsozialismus*; Oldenburg Wissenschaftsverlag GmbH; München; 2014.
138. Seeßlen, Georg: *Elsewhereness; Anmerkungen zu den Filmen von Atom Egoyan*; In: Stiglegger, Markus (Hg.); *Splitter im Gewebe; Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*; Theo Bender Verlag, Mainz; 2000.
139. Seier, Andrea: *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien*; Hrsg.: Rolf F. Nohr, Arjan Dhupa; Verlag: Lit Verlag; Berlin, 2007.
140. Sigusch, Volkmar: *NeoSexualitäten, Über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion*; Campus Verlag GmbH; Frankfurt am Main; 2005.

141. Sigusch, Volkmar: *Geschichte der Sexualwissenschaften*; Campus Verlag; Frankfurt/Main; 2008.
142. Sigusch, Volkmar: *Sexualität, Eine kritische Theorie in 99 Fragmenten*; Campus Verlag GmbH; Frankfurt am Main; 2013.
143. Strasse, Sabine: *Dynamiken der Deterritorialisierung oder: Wie Bewegung in die Sozialanthropologie kam*; In: Schlehe, Judith (Hg.): *Interkulturelle Geschlechterforschung*. Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main; 2001.
144. Terhart, Henrike/Roth, Hans-Joachim: *Migration, Mehrsprachigkeit und kindliches Fernsehen - ein Überblick*; In.: Richard Brede, Julia/Helmes, Günter: *Vielfalt und Diversität in Film und Fernsehen, Behinderung und Migration im Fokus*; Waxmann Verlag GmbH; Münster; 2017.
145. Titscher, Stefan / Wodak, Ruth / Meyer, Michael / Vetter, Eva: *Methoden der Textanalyse; Leitfaden und Überblicke*; Hrsg.: Westdeutscher Verlag; Opladen/Wiesbaden; 1998.
146. Thiessen, Barbara: *Feminismus: Differenz und Kontroversen*; In: Becker, Ruth / Kortendiek Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung; Theorie, Methode, Empirie*; VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2004.
147. Tschernokoshewa, Elka: *Fremde Frauen mit und ohne Tracht*; In: Hess, Sabine / Lenz, Ramona: *Geschlecht und Globalisierung; Ein kulturwissenschaftlicher Streifzug durch transnationale Räume*; Ulrike Helfer Verlag; Königstein/Taunus; 2001.
148. Tuidier, Elisabeth: *Feminisierung der Migration*; In: Ernst, Waltraud: *Grenzregime; Geschlechterkonstellationen zwischen Kulturen und Räumen der Globalisierung. Internationale Frauen und Genderforschung in Niedersachsen*. Teilband 5; Reihe: *Focus Gender*; LIT LIT VERLAG Dr. W. Hopf; Berlin; 2010.
149. Valera, Francisco J.: *Kognitionswissenschaft-Kognitionstechnik, Eine Skizze aktueller Perspektiven*; Hrsg.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag; Frankfurt am Main; 1990.
150. Vertov, Dziga: *Kinoki – Umsturz*; In: *Texte zur Theorie des Films*; Hg.: Albersmeier, Franz-Josef; 6., durchgesehene Auflage; Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart; 2014 [1923].
151. Von Braun, Christina / Stephan, Inge: *Gender Studien, Eine Einführung*; Hrsg.: Von Braun, Christina / Stephan, Inge; J.B. Metzlersche Verlagsbuchhaltung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH; Stuttgart; 2000.

152. Von Sychowski, Gaja: *Doleo ergo sum. Macht, Sexualität und Selbst bei Michel Foucault*: S: 26; In: Schlicht, Corinna: *Sexualität und Macht; Kultur-, literatur- und filmwissenschaftlichen Betrachtung*; Verlag: Carl Maria Laufen; Oberhausen; 2004.
153. Waldis, Barbara: *Zur Analyse von geschlechtertypischen Migrationsstrategien bei binationalen Familien*; In: *Interkulturelle Geschlechterforschung*. Hrsg.: Schlehe, Judith, Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main; 2001.
154. Walgenbach, Katharina: *Postscriptum*; In: Lutz, Helma / Herrera Vivar, Maria Teresa / Supik, Linda: *Fokus Intersektionalität; Bewegung und Verortung eines vielschichtigen Konzeptes*; Geschlecht und Gesellschaft, band 47; VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH; 2010.
155. Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität*; In: *Dialog der Kulturen; Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien*; Hrsg.: Luger, Kurt / Renger, Rudi; Kunst und Kulturverlag; Wien, 1994.
156. Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität; Realität-Geschichte-Aufgabe*; new academic press, Wien; 2017.
157. Wilson, Emma: *Atom Egoyan*; University of Illinois Press Urbana and Chicago; 2009.
158. Winter, Rainer: *Cultural Studies als kritische Medienanalyse*: S: 55; In Hepp, Andreas / Winter, Werner: *Kultur - Medien - Macht*; 2. Überarbeitete und erweiterte Auflage; Westdeutscher Verlag, Opladen / Wiesbaden; 1999.
159. Wodak, Ruth: *Wie über Integration in Bezug auf Migrant_innen und Flüchtlinge gesprochen wird*; In Karrass, Lena: *Migration und die macht der Forschung; kritische Wissenschaft in der Migrationsgesellschaft*; Mit den Beiträgen von Ruth Wodak, Rainer Baublock, Sylvia Hahn, Inci Dirie, Erol Yildiz et al. Verlag des Österreichischen Gewerkschaftsbundes GmbH; Wien, 2017.
160. Wrede, Brigitte: *Was ist Sexualität? Sexualität als Natur, als Kultur und als Diskursprodukt*; In *Sexuelle Szenen (Inszenierung von Geschlecht und Sexualität in modernen Gesellschaften)*; Hrsg.: Schmerl, Christiane; Stein-Hilbers, Marlene; Soine, Stefanie; Wrede, Brigitte; Leske+Budrich, Opladen 2000.
161. Yildiz, Erol: *Postmigrantische Migrationsforschung*; In: Karasz, Lena: *Migration und die Macht der Forschung; kritische Wissenschaft in der Migrationsgesellschaft; Mit den Beiträgen von Ruth Wodak, Rainer Baublock, Sylvia Hahn, Inci Dirie, Erol Yildiz et al.* Verlag des Österreichischen Gewerkschaftsbundes GmbH; Wien, 2017.

162. Yuval-Davis, Mira: *Gender & Nation*; Sage Publ.; London 1997.
163. Yuval-Davis, Mira: *Politik der Zugehörigkeit*; In: „Das Argument“ Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften“; Ausgabe 282; 51. Jahrgang; Heft 4 / 2009.
164. Zarkov, Dubravka: *Enthüllungen und Unsichtbarkeiten: Medien, Männlichkeitskonzepte und Kriegsnarrative in intersektioneller Perspektive*; In: Lutz, Helma / Herrera Vivar, Maria Teresa / Supik, Linda: *Fokus Intersektionalität; Bewegung und Verortung eines vielschichtigen Konzeptes*; Geschlecht und Gesellschaft, band 47; VS Verlag für Sozialwissenschaften / Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH; 2010.

Internetquellen:

1. Amelina, Anna / Faist, Thomas: De-naturalizing the national in research methodologies: key concepts of transnational studies in migrations;
In: Ethnic and Retail Studies; Volume 35, 2012 – Issue 10;
<https://doi.org/10.1080/01419870.2012.659273>; Stand 30.08.2019.
2. Bernstoff, Madeleine / Von Osten, Marion: *Familie Bande*; (8.12-11.12.2005); In:
<https://koelnischerkunstverein.de/archiviert/familien-bande/>; Stand 9.05.2015.
3. *Interview mit Sibel Kekilli: Medienskandal um Porno-Vergangeheit: Die Filme waren auch eine Art Rebellion*; 22.02.2004; In:
<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sibel-kekilli-bei-beckmann-die-porno-rebellin-a-289742.html>; Stand 3.08.2016.
4. Kilb, Andreas: *Zum Beispiel Vera*; In: https://www.zeit.de/1990/11/zum-beispiel-vera?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F Stand 20.07. 2015.
5. *Merkel will Anerkennung Georgiens als sicheres Herkunftsland*; In:
<https://www.spiegel.de/politik/ausland/angela-merkel-will-erkennung-georgiens-als-sicheres-herkunftsland-a-1224670.html>; Stand 1.12.2019.
6. Reuter, Julia: *Reisende Frauen-bewegte Geschlechterverhältnisse; Liebestourismus und Haushaltmigration als Felder einer Ethnologie der Globalisierung*; Anthropos Instituts 100,2. Fribourg: Editions St.Paul. 2005. In:
<https://www.jstor.org/stable/40466550?seq=1>; Stand 20.11.2019
7. Richter, Carola: *Medien in Ägypten; Gleichschalten oder abschalten*; 16.09.2013;
In:<https://de.qantara.de/inhalt/medien-in-aegypten-gleichschalten-oder-abschalten>
Stand 25.06.2015.
8. Risch, Julia: *Russen und Amis im Gespräch*;
In: <http://www.sehepunkte.de/2012/10/21348.html#fn1>; Stand 17.07.2015.
9. Schmidt, Alexander: *Atom Egoyan, Biografie in Verbindung mit Erläuterungen seiner wichtigsten Projekte*; 08.05.2003 In: <https://swiki.hfbk-hamburg.de/transmedien-swiki/57>; Stand 11.07.2016.
10. Schwangerschaftsabbruch § 218;
In: <https://www.profemina.org/abtreibung/straffreie-abtreibung>; Stand 2.12.2019.

11. Steinitz, David : *Eine beinahe Saalschlacht und das vorzeitige Ende des Festivals*; In: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/filmfestspiele-von-cannes-es-lebe-die-revolution-1.3970584> ; Stand 08.07.2020
12. Von Weingarten: *Sex im Sari*; In: <https://www.spiegel.de/kultur/sex-im-sari-a-0951740c-0002-0001-0000>; 05.05.1997; Stand 12.08.2016.
13. www.ahmedkhaled.com; Stand 06.08.2016.
14. Zekri, Sonja: *Ahmed Khaleds Film „Das fünfte Pfund“; Endstation Sehnsucht* (21.03.2006); In: <https://de.qantara.de/inhalt/ahmed-khaleds-kinofilm-das-fuenfte-pfund-endstation-sehnsucht>; Stand 30.07.2015.
15. Zekri, Sonja: *Ägypten im Umbruch. Botschaft für die Religiösen*; Süddeutsche Zeitung 2013; In: <https://www.sueddeutsche.de/politik/aegypten-im-umbruch-botschaft-fuer-die-religioesen-1.1710245>; Stand 05.05.2015.

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen beteiligten Personen meinen großen Dank aussprechen, die mich bei der Anfertigung meiner Dissertation unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt Prof.*in Dr. Anna Amelina für die ausgezeichnete Betreuung und enorme Unterstützung bei der Durchführung der gesamten Arbeit. Sie haben mich durch Ihre Vorschläge immer auf neue Ideen gebracht und mich stets motiviert. Eine bessere Betreuer*in kann man sich nicht vorstellen und wünschen. Der Arbeitsprozess unter Ihrer Betreuung war ein Vergnügen und hat enormen Spaß gemacht.

Außerdem möchte ich mich bei Prof. Dr. Christer Petersen bedanken, der mich im Rahmen meines Studiums mit Rat und mit den abschließenden Korrekturvorschlägen sehr weitergebracht hat.

Des Weiteren bedanke ich mich bei Frau Dr. Kerstin Maupatè-Steiger, die meine Arbeit durch Ihre Unterstützung und das Lektorat geprägt hat.

Mein herzlichster Dank gilt auch Rita Adamski, die viele Stunden Ihrer freien Zeit mit meiner Arbeit verbracht hat. Die inhaltlichen Diskussionen und Korrekturen haben mir sehr geholfen.

Meinen Eltern, Geschwistern, Freunden, meinem Mann und an erster Stelle meiner Tochter danke ich für ihre Geduld sowie für die Ermutigungen während der gesamten Arbeitszeit an dieser Dissertation. Ich danke Euch für Eure emotionale und nicht zuletzt finanzielle Unterstützung. Ich schätze es sehr, dass ich Euch habe!