

Von „Baklava“ und „Gugelhupf“.

Eine Analyse der Identitätskonstruktionen in kulinarischen Szenen
deutsch-türkischer Filme



Wissenschaftliche Hausarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades eines Bachelor of Arts/
einer Baccalaurea Artium bzw. eines Baccalaureus Artium
der Universität Hamburg

von Johanna Keßeler

aus Hamburg

Hamburg, 2015

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Identität und Identifikation nach Richard Jenkins	4
2.1 Grundlegende Prinzipien von Identifikation	5
2.2 Individuelle Identifikation.....	6
2.3 Kollektive Identifikation	7
2.4 Individuelle Diversität innerhalb von Gemeinschaften.....	8
3. Essen als kulturelles Element	8
3.1 Die drei kulturellen Institutionen des Essens	10
3.2 Von „gutem“ Geschmack und „fremden“ Küchen – Essen und kulturelle Identifikation im Kontext von Migration	11
4. Analyse der deutsch-türkischen Filme.....	13
4.1 „Almanya – Willkommen in Deutschland“	15
4.1.1 Die Geschichte.....	15
4.1.2 Analyse ausgewählter Essensszenen.....	16
4.2 „Gegen die Wand“	20
4.2.1 Die Geschichte.....	21
4.2.1 Analyse ausgewählter Essensszenen	22
5. Diskussion der Analyseergebnisse	25
6. Fazit	29
Quellenverzeichnis.....	33
Anhang.....	36

Bildnachweis Titelbild

Gugelhupf und Baklava beim Familienessen in: „*Almanya – Willkommen in Deutschland*“
(Şamdereli 2011: 09:50) (Screenshot J.Keßeler)

1. Einleitung

„We thus begin to understand the truly essential place occupied by cooking in native thought: not only does cooking mark the transition from nature to culture, but through it and by means of it, the human state can be defined in all its attributes [...].“ (Lévi-Strauss 1970:164)

Das Zitat des französischen Ethnologen Claude Lévi-Strauss aus „The raw and the cooked“, deutet den Einzug der Ernährung in die kulturelle Wissenschaft menschlicher Lebensweisen an. Die Ethnologie hat seit jeher zum Gegenstand, unter anderem die alltäglichen Elemente individuellen und gemeinschaftlichen Lebens zu beschreiben (Sutton 2001:4f.). Essen als die Auswahl, Zubereitung und Einnahme von Lebensmitteln, bildet dabei einen bedeutenden und essentiellen Bestandteil jedes menschlichen Alltags¹ (Calvo 1982:385; Sutton 2001:159), eine „Schlüsselkomponente unserer Kultur“ (Koc und Welsh 2002:46; vgl. Sandoval Rosales 2014:25). Kultur stellt nach der Ethnologin Bettina Beer im Allgemeinen ein erlerntes und von mehreren Menschen geteiltes Verhalten und Wissen dar (Beer 2012:56f.)². Essen als kulturelles Element kann somit in Form von bestimmten Mustern, die die Ernährung betreffen und kollektiv geteilt werden, Aufschluss über die kulturelle Identifikation eines Individuums oder Kollektivs geben.

Ich frage mich, in welchen Situationen diese kulturellen Bedeutungen von Essen erfasst werden können. Wird eine solche Bedeutung nicht insbesondere sichtbar, wenn sich der Alltag eines Menschen verändert, beispielsweise im Zuge von Migration? Migration bedeutet neben einem relevanten Einschnitt in den Alltag des Menschen in vielen Fällen einen direkten Kontakt zu (mindestens) einer als unterschiedlich empfundenen Kultur. Es gibt im ethnologischen Diskurs jedoch viele verschiedene Konzepte und Überlegungen zu dem Begriff und Phänomen der Migration³. Es ist nicht selbstverständlich, dass jede Form von Migration Auswirkungen auf den Ernährungshabitus mit sich bringt. Doch in beiden Fällen, wenn keine Veränderung erfolgt oder wenn neue Überlegungen hinsichtlich der eigenen Ernährung gemacht werden (müssen), können Überlegungen zu Essen und kultureller Identifikation in solchen Situationen, die den Alltag eines Menschen wandeln und in denen Begegnung von Kulturen stattfindet, angegangen werden.

¹ An dieser Stelle ist anzumerken, dass dies natürlich ein Idealfall ist; dass es nicht jedem Menschen möglich ist, Essen unbeschwert in den Alltag zu integrieren, sei es aus ökonomischen, psychischen oder anderen Gründen.

² Mit Kultur ist hier in Beers Sinne kein essentialistisches Konzept eines abgegrenzten in sich homogenen Systems gemeint (vgl. Beer 2012:69), sondern vielmehr eine „Anzahl von Merkmalen, aus Kenntnissen, emotionalen und Verhaltensroutinen oder Gewohnheiten, die sich empirisch erfassen lassen“ (ebd.:56). Die Grenzen dieser Merkmalsmuster können sich ständig ändern und sind fließend (ebd.).

³ Siehe weiterführend beispielsweise: Schmidt-Lauber, Brigitta (2007): *Ethnizität und Migration: Einführung in Wissenschaft und Arbeitsfelder*, Treibel, Annette (2008): *Migration in modernen Gesellschaften: soziale Folgen von Einwanderung, Gastarbeit und Flucht*, 4. Aufl.; Ethnoskripts (2014): *Ethnologie und Migration*, Band 16 (2)

Um der Frage nachzugehen, inwiefern Essen Aufschluss über die kulturelle Identifikation eines Menschen geben kann, soll ein exemplarisches Szenario von Migration betrachtet werden. Die Geschichte der Migration in Deutschland ist in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, anlässlich des Wiederaufbaus nach dem zweiten Weltkrieg, eng mit dem Anwerben von Arbeitskräften aus dem Ausland ab den 1950er Jahren verknüpft. Die größte Gruppe an zugewanderten Männern und Frauen stellen zum Anwerbestopp 1973 türkische Arbeitnehmer und Arbeitnehmerinnen mit einer Anzahl von über einer Millionen dar (Ott 2012:14ff.). Es folgt in den kommenden Jahren in vielen Fällen der Nachzug der Familien aus der Türkei nach Deutschland (Ott 2012:16f.). Viele dieser Familien leben heute seit mehreren Generationen in Deutschland. Sie haben zumeist jedoch noch Eltern oder Großeltern, die in der Türkei geboren sind. Die Eindrücke und Aussagen der in Deutschland aufgewachsenen jüngeren Generation können in diesem Sinne interessante Aufschlüsse über Muster von kultureller Identifikation bieten. Als „Sprache“ dieser Generationen sieht der Kunsthistoriker und Filmkritiker Georg Seeßlen „die Kunst und Formen der populären Kultur, um das Leben in zwei Kulturen auszudrücken“ (Seeßlen 2002). Das sogenannte „Kino der métissage“ beschreibt laut Seeßlen das Leben in zwei Kulturen. Auch den sogenannten deutsch-türkischen⁴ Film zählt er zu dieser Filmsparte (Seeßlen 2002). In den 1960er Jahren beginnt sich der Spielfilm in Deutschland mit dem Thema Migration zu beschäftigen (Deutsches Filminstitut o.J.a). Der deutsch-türkische Film tut sich als regionale Spezifizierung aus dieser Sparte hervor und wird mitunter als eigenes Genre behandelt. Auch wenn die Spielfilme des deutsch-türkischen Filmgenres (wie die meisten Spielfilme) letztendlich fiktive Geschichten darstellen, basiert ein Großteil der Handlungsaspekte auf wahren Gegebenheiten und erlebten Erfahrungen (vgl. Kapitel 4).

„[...] [F]ilm is a universal medium with universal reach power. Films are cultural productions emanating from the very cultures that produce them. They spread throughout the world with images of who we are and how we interact as a social body.“ (Ferry 2003: 82)

Filme stellen in diesem Sinne ein greifbares Material für die Darstellung des Alltags eines migrierten Menschen und die Begegnung unterschiedlicher Kulturen dar. Darstellungen in Filmen bieten einen enormen Spielraum für die Reproduktion von Stereotypen. Gleichzeitig haben die Filmemacherinnen und -macher jedoch die Möglichkeit, in der Fiktion durch Zuspitzung auf gewisse Begebenheiten aufmerksam zu machen (vgl.

⁴ Leider ist hier kein Raum, um in die Überlegung einzusteigen, ob die Bezeichnung „deutsch-türkisch“ oder „türkisch-deutsch“ treffender wäre. Ich habe mich für den Ausdruck „deutsch-türkisch“ entschieden, aus dem einfachen Grund, dass die per definitionem (vgl. Kapitel 4) dem Genre zugehörigen Filmemacherinnen und -macher in Deutschland leben, deutsch sprechen und auch die Filme im Original größtenteils auf Deutsch sind. Es hat jedoch keine hierarchische Bedeutung. Für weitere Überlegungen siehe: Deutsches Filminstitut o.J.a.

Kofahl et al. 2013:14). Meiner Frage nach dem Ausdruck von kultureller Identifikation über Essen in einem Kontext von Migration soll somit in der Analyse ausgewählter kulinarischer Szenen aus deutsch-türkischen Filmen nachgegangen werden. Wie werden kulturelle Identifikationen der Hauptcharaktere in den kulinarischen Szenen der Filme über Essen konstruiert?

Um die Verbindung zwischen kultureller Identifikation und Essen zu verdeutlichen und letztendlich ein Instrument zur Analyse der Filme zu schaffen, werden im Folgenden zunächst die Überlegungen von *Richard Jenkins* zu Identität und Identifikation aus der dritten überarbeiteten Auflage seines Werks „Social Identity“ (2008) dargelegt (Kapitel 2). Jenkins ist gelernter Sozialanthropologe und bekleidete bis zu seiner Pensionierung im Jahr 2014 eine Professur für Soziologie an der University of Sheffield (UK) (vgl. University of Sheffield 2015). In „Social Identity“ begründet Jenkins eine Identitätstheorie, die sich ebenso auf die Frage nach kultureller Identifikation übertragen lässt. In Kapitel 3 werden zunächst allgemeine Überlegungen zu der Beziehung von Essen und Kultur in den Geistes- und Sozialwissenschaften dargelegt und damit der Gegenstand definiert, den Essen in dieser Arbeit darstellen soll. Daran anschließend wird Essen als kulturelle Komponente mit kultureller Identifikation im Kontext von Migration in Verbindung gebracht. Insbesondere wird in Kapitel 3 die Arbeit von *Eva Barlösius* behandelt, die Ernährung gegenüber ihrer natürlichen Komponente einer kulturellen und sozialen Betrachtung unterzieht. Barlösius ist Professorin für Soziologie an der Leibniz Universität Hannover (vgl. Leibniz Universität Hannover 2015). Für die Analyse der deutsch-türkischen Filme in Kapitel 4 wurden „Almanya – Willkommen in Deutschland“ (2011) von Yasemin und Nesrin Şamdereli und „Gegen die Wand“ (2004) von Fatih Akin ausgewählt. Nach einer kurzen Einführung in das Genre des deutsch-türkischen Films und die Handlung der beiden Filme, werden jeweils verschiedene kulinarische Szenen, in denen Essen in Form von Lebensmitteln, zubereiteten Speisen oder Mahlzeiten vorkommt, mit dem zuvor ausgearbeiteten Identitätskonzept von Jenkins aus Kapitel 2 und den Überlegungen zu Essen, Kultur und Identität aus Kapitel 3 in Verbindung gebracht. In Kapitel 5 werden die Ergebnisse der Analyse diskutiert. Im Fazit (Kapitel 6) wird die Fragestellung wieder aufgegriffen und die Arbeit abschließend reflektiert.

2. Identität und Identifikation nach Richard Jenkins

„And although those identities are imagined, they are not imaginary“ (Jenkins 2008:206)

Mit diesem Satz schließt Richard Jenkins seine Ausarbeitung eines Konzepts von Identität und Identifikation. In seiner Publikation „Social Identity“ (2008)⁵ begründet Jenkins, weshalb er, entgegen lautgewordener Zweifel von wissenschaftlicher Seite⁶, an der Bedeutung von Identifikation und an einer Verwendung und Definition des Identitätsbegriffs festhält (Jenkins 2008:5;14). Er sieht in Identitäten, trotz der Tatsache, dass sie imaginiert und konstruiert sind („[they] are imagined“), eine soziale Realität, die keiner Einbildung entspringt („they are not imaginary“).

Identität („identity“) ist für Jenkins prinzipiell „the human capacity {...} to know ‚who’s who‘ (and hence what’s what)“ (ebd.:5). Der Begriff beschreibt ein klar umrissenes Konstrukt. Identifikation („identification“) ist der Prozess, der hinter der Erlangung dieser Kenntnis steckt. „It is not something that one can *have*, or not; it is something that one *does* [Hervorhebungen im Original].“ (ebd.). Jenkins verwendet beide Begriffe, kritisiert jedoch die Vergegenständlichung, die mit Identität einhergeht. Er plädiert vorzugsweise für die Verwendung des Begriffs der Identifikation, da hier die Prozesshaftigkeit als der aktive und interaktive Moment von Identität betont wird (ebd.:17). In diesem Sinne wird im Folgenden der Begriff der Identifikation gebraucht.

Jenkins erkennt in den Sozialwissenschaften eine oftmals radikale Unterscheidung von individuellen und kollektiven Phänomenen, auch in Bezug auf Identifikation. Er sieht dagegen individuelle und kollektive Identifikation als ähnlich und vor allem miteinander verwoben an. Der Entstehungsprozess ist derselbe: Sie entstehen durch Interaktion („internal-external dialectic of identification“) sowie das Zusammenspiel von Gemeinsamkeiten und Differenzen und bedingen sich gegenseitig (ebd.:38). Bei einer Theoretisierung von Identifikation müssen somit das Individuum wie auch das Kollektiv gleichermaßen erfasst werden (ebd.:38).

⁵ Die erste Auflage von „Social Identity“ erschien 1996 und wurde in zwei weiteren Auflagen (2004 und 2008) überarbeitet.

⁶ Zum einen erwähnt Jenkins Zweifel etwa von den Soziologen Denis-Constant Martin oder Sinisa Malešević, ob Identität und Identifikation überhaupt eine so große Rolle spielen, wie in den Sozialwissenschaften angenommen wird (Jenkins 2008:5). Insbesondere Malešević aber auch der Soziologe Rogers Brubaker in Zusammenarbeit mit dem Historiker Frederick Cooper, würden den Identitätsbegriff zudem als überbeansprucht ansehen. *Ein* Begriff könne nach Meinung von Brubaker und Cooper nicht die gesamte menschliche Bandbreite an Identifikationsprozessen abhandeln. Jenkins stimmt dem zu, möchte den Begriff der Identität aber, auch im Hinblick auf seine häufige und inzwischen populäre Verwendung in der Welt außerhalb der Wissenschaft, nicht aufgeben und sucht einen geregelten Kompromiss zwischen völliger Ablehnung und unkritischer Akzeptanz (Jenkins 2008:14).

Jenkins behält den Titel der vorherigen Auflagen - „Social Identity“ - in der hier verwendeten dritten Auflage bei. Dennoch betont er in dieser Ausgabe, dass er es bevorzugt, lediglich über Identifikation und nicht explizit über *soziale* Identifikation zu sprechen. Dies begründet er zum einen in der Annahme, dass alle menschlichen Identitäten per definitionem *soziale* Identifikationen sind, da sie in und durch Interaktion entstehen und der Zusatz *sozial* in diesem Sinne überflüssig ist. Des Weiteren sieht Jenkins eine analytische Unterscheidung des *sozialen* und *kulturellen* Bereichs im Widerspruch zu der gesellschaftlichen Realität stehend die er wahrnimmt⁷ (ebd.:17). Den Kulturbegriff versucht Jenkins in seiner Ausarbeitung weitestgehend zu umgehen (ebd.:211). Die wenigen Äußerungen Jenkins' zu Kultur in „Social Identity“, deuten darauf hin, dass Kultur für ihn im weitesten Sinne eine kollektive Form (ebd.:135) von gemeinsamem Wissen und geteilten Symbolen darstellt (ebd.:69) (vgl. Kapitel 1: Kulturdefinition Beer). Diese kulturellen Muster beeinflussen wiederum die Individuen, die sich mit dem Kollektiv identifizieren (vgl. Jenkins 2008:69) und bestimmen somit deren kulturelle Identifikation.

Im Folgenden werden die theoretischen Ideen und Modelle aus „Social Identity“ herausgearbeitet, die hinsichtlich der Analyse in dieser Arbeit relevant erscheinen. Es wird zunächst näher auf die bereits angedeuteten grundlegenden Überlegungen zu der Entstehung von Identifikation eingegangen. Daran anschließend wird Jenkins' Konzept zu individueller und kollektiver Identifikation dargelegt. Diese beiden Phänomene werden hier in zwei Kapiteln behandelt. Wie oben bereits erwähnt, gehen sie jedoch ineinander über und können nicht unabhängig und klar getrennt voneinander betrachtet werden.

2.1 Grundlegende Prinzipien von Identifikation

Identifikation ist in Handeln begründet (vgl. Jenkins 2008:5). Sie stellt das Produkt einer ständigen Wechselwirkung zwischen Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung dar. Jenkins nennt diesen Prozess der Interaktion die „internal-external dialectic of identification“ (ebd.:40). In diesem Sinne werden sowohl individuelle als auch kollektive Identifikationen aus der Synthese interner und externer Definitionen gebildet (ebd.:40ff.). Jenkins schreibt dem Prozess der Identifikation dabei einen performativen Charakter zu. Das Individuum präsentiert in der Interaktion ausgewählte Kriterien seiner internen Selbstidentifikation gegenüber anderen (ebd.:95f.). Von dieser Präsentation erhofft sich das Individuum eine bestimmte Identifizierung und damit eine Bestätigung und Akzeptanz der Selbstidentifikation durch andere (ebd.:42;93). Die Reaktion der anderen auf

⁷ Dieser Widerspruch wird näher begründet in: Richard Jenkins (2002): *Foundations of Sociology: Towards a Better Understanding of the Human World*, Basingstoke: Palgrave Macmillan

die Präsentation hat als externer Moment von Identifikation wieder Einfluss auf die individuelle Identifikation (ebd.:95f.). Dieser performative Charakter führt mitunter dazu, dass sich Individuen mit einem bestimmten Kollektiv identifizieren, um eine bestimmte erhoffte Wirkung in der Interaktion mit anderen zu erzielen (ebd.:93). Auch für ein Kollektiv sind die Bestätigung von außen sowie die Bestätigung innerhalb des Kollektivs (beispielsweise durch bestimmte Rituale) bestimmend für die eigene Identifikation (ebd.:123).

Die Grundlage für die interne und externe Identifikation von sich selbst und von anderen besteht für Jenkins in der Zuschreibung und Konstruktion von Gemeinsamkeiten und Differenzen⁸ durch die handelnden Akteure (ebd.:17ff.;23). Es erfordert ein gewisses Maß an Reflexivität, um sich selbst in der Interaktion gegenüber anderen zu identifizieren (ebd.:17). Gemeinsamkeiten und Differenzen zu bestimmen, ist laut Jenkins nie objektiv und immer mit einem subjektiven Kontext und Blickwinkel verbunden (ebd.:6;23).

2.2 Individuelle Identifikation

Individuen identifizieren sich als Selbst gegenüber Anderen (Jenkins 2008:6). Individuelle Identifikation basiert laut Jenkins insbesondere in der Aushandlung von Differenzen zu und mit diesen Anderen (ebd.:38). Das menschliche Selbst bildet für Jenkins eine Einheit (ebd.:68). Diese unterzieht sich jedoch in Interaktion einem lebenslangen Prozess von unterschiedlichen Identifikationen. Bedeutend für die Identifikation eines Individuums sind insbesondere die frühen Jahre menschlicher Sozialisation. Hier entsteht eine gewisse Basis an „primären Identifikationen“⁹, die in späteren Identifikationsprozessen sehr stabil sind und zudem nachfolgende Identifikationen beeinflussen (ebd.:69f.). Die primären Identifikationen eines Menschen sind insbesondere von externen Elementen geprägt. Im Kindesalter interagieren andere miteinander und handeln Gemeinsamkeiten und Differenzen aus, um das Individuum etwa mit einem Namen, einem Geschlecht, der Mitgliedschaft in einer Verwandtschaftsgruppe oder einer Ethnizität zu identifizieren (ebd.: 78; ebd.:84-87). Kinder identifizieren sich jedoch schnell auch intern gegenüber anderen. Neben den nahestehenden und Sorge tragenden Menschen bauen Individuen nach und nach Beziehungen mit anderen Verwandten, Freunden, später Kollegen etc. auf. Die Menschen, Gegenstände und Institutionen, die das Individuum

⁸ Entgegen der Tendenz in der sozialwissenschaftlichen Debatte, den Fokus lediglich auf die Betonung von Differenz zu legen (vgl. beispielsweise Stuart Hall), sieht Jenkins Gemeinsamkeit und Differenz im Identifikationsprozess als gleichbedeutend an (Jenkins 2008:19ff.).

⁹ Im Original: „primary identifications“ (vgl. Jenkins 2008:69)

identifizieren und mit denen es sich identifiziert ändern beziehungsweise ergänzen sich demnach mit der Zeit (ebd.:81). Die Stabilität dieser frühesten Identifikationen bedeutet somit nicht ihre gänzliche Unveränderlichkeit (ebd.:69f.).

2.3 Kollektive Identifikation

Kollektive sind „individuals in co-activity“ (Jenkins 2008:104). Kollektivität betont laut Jenkins dabei insbesondere die Gemeinsamkeit dieser Individuen (ebd.:38). Um ein Kollektiv zu umschließen und eine kollektive Identifikation zu realisieren, bedarf es dennoch gewisser Grenzziehungen¹⁰, die eine Differenz markieren (ebd.:102f.). In diesem Sinne¹¹ führt Jenkins die methodologische Unterscheidung von Kollektiven als Gruppen und Kategorien, beziehungsweise von kollektiver Identifikation als Gruppenidentifikation und Kategorisierung an. Eine Gruppenidentifikation stellt eine interne Zuschreibung in den Vordergrund. Sie ist durch die Beziehungen zwischen den Mitgliedern definiert: Man identifiziert sich mit oder als eine Gruppe aufgrund intern bestimmter gemeinsamer Kriterien entgegen oder in Beziehung zu anderen Gruppen. Kategorisierung betont dagegen eine externe Zuschreibung als Kollektiv auf Grundlage eines extern definierten Kriteriums der Gemeinsamkeit. Man wird einer Kategorie durch andere zugeordnet oder ordnet andere den Kategorien zu, die einem bekannt sind (ebd.:43;104). Beziehungen unter den Mitgliedern einer Kategorie sind nicht gefordert (ebd.:108). Unter den Mitgliedern einer Kategorie kann eine Gruppenidentifikation entstehen, wenn diese in Beziehung zueinander treten (ebd.:108;115).

Jenkins beschreibt kollektive Identifikation als immer institutionalisiert (ebd.:163). Institutionen stellen für ihn „established patterns of practice“ dar (ebd.:45). Kollektive Identifikationen weisen somit ein bestimmtes Verhaltensmuster auf, das sich mit der Zeit entwickelt hat. Diese Muster von Verhaltensweisen sind unter den Mitgliedern bekannt und das dem Kollektiv zugehörige Individuum orientiert sich in den eigenen Entscheidungen und dem eigenen Verhalten an ihnen (ebd.:157). Gewohnheit und Routine gilt für Jenkins als eine Bedingung von Institutionalisierung. Wenn viele Individuen die gleichen Gewohnheiten haben und miteinander darüber in ähnlicher Weise in Kontakt treten, entsteht ein Schema von Abläufen, das sich in kollektiver Geschichte – „People encounter it as ‘the way things are done’“ – kollektiven Gewohnheiten und damit als Institutionen manifestiert (ebd.:158). Jenkins’ Definition von Institution erinnert an die Anmerkungen zu Kultur von Beer in Kapitel 1. Institutionen können unter diesem As-

¹⁰ Der Begriff Grenze als dinghafte Teilung ist eigentlich nicht in Jenkins’ Sinn (siehe Jenkins 2008:126f.), und wird hier lediglich zur Verdeutlichung verwendet.

¹¹ und in Anlehnung an Marx’ Überlegungen zu Klasse (Jenkins 2008:43)

pekt als kulturelle Elemente gesehen werden, mit denen sich ein Individuum identifiziert und über das es unter Umständen seine kulturelle Identifikation konstruiert.

2.4 Individuelle Diversität innerhalb von Gemeinschaften

Die genannten Konzepte von kollektiver Identifikation funktionieren über eine im jeweiligen Kontext intern oder extern definierte Vorstellung von Gemeinschaft und Zugehörigkeit. Identifikationen wie Verwandtschaft, Freundschaft, Ethnizität und Religionszugehörigkeit sind Formen von Gemeinschaft. Diese Gemeinschaft ist innerhalb eines gemeinsamen Symbolsystems präsent. Solche Symbole können beispielsweise Sprache (Jenkins 2008:134;143) oder bestimmte Rituale darstellen (ebd.:176f.) und wie im folgenden Kapitel dargelegt wird auch Essen. Gemeinsame Symbole suggerieren eine gewisse Homogenität der Mitglieder einer Gemeinschaft (ebd.:136f.). Diese ist laut Jenkins jedoch lediglich konstruiert. Innerhalb einer symbolisch konstruierten kollektiven Gemeinschaft kann bis zu einem gewissen Grad individuelle Diversität gedeihen (ebd.:140;144). Jenkins unterscheidet in diesem Sinne die „nominale“ und die „eigentliche“ Identifikation¹². Die nominale Identifikation ist dabei die Kennzeichnung oder der Name mit dem sich das Individuum oder Kollektiv identifiziert oder mit dem es identifiziert wird. Die eigentliche Identifikation bezeichnet die praktische Umsetzung dessen, was dieses Nominale für den individuellen Menschen im Alltag bedeutet (ebd.:44;99). In diesem Sinne können sich zwei Individuen theoretisch mit der gleichen Bezeichnung identifizieren oder identifiziert werden (ebd.:44). Sie interagieren innerhalb eines gemeinsamen Bereichs, in dem sie Namen und Symbole teilen (ebd.:136). In der Umsetzung der Identifikation existieren zwischen den beiden jedoch auf vielen Ebenen Differenzen (ebd.:44). Bestimmte Symbole und die Zugehörigkeit zum Kollektiv haben für die Mitglieder unterschiedliche Bedeutungen (ebd.:136).¹³

Im Folgenden sollen Parallelen zwischen den theoretischen Überlegungen von Identifikation und Essen als kulturellem Element gezogen werden.

3. Essen als kulturelles Element

Essen beinhaltet in der Regel, neben seiner Funktion als Befriedigung eines körperlichen Bedürfnisses, immer auch kulturelle Aspekte (Barlösius 2011:33). Unter diesem Gesichtspunkt hat das Thema Ernährung den Einzug in die Sozial- und Geisteswissen-

¹² im Original: „nominal and virtual identity“ (vgl. Jenkins 2008:44)

¹³ Die in Kapitel 2 aufgestellten analytischen Modelle von Identifikation und Identität, Selbst, Gemeinschaft, Gruppe, Kategorie, etc., stellen Idealtypen im Sinne von Max Weber dar. Auch die Vorstellungen über diese Elemente und die Verwendung der Begriffe im Alltag sind laut Jenkins idealtypische Konstruktionen (Jenkins 2008:144).

schaften gefunden. Im Zusammenspiel mit der naturwissenschaftlichen Feststellung, *dass* gegessen wird, weil der Organismus Nährstoffe benötigt, stehen hier Überlegungen und Fragen im Vordergrund dazu, *was* und *wie* gegessen wird (ebd.:25) und welche sozialen, kulturellen und politischen Entwicklungen bestimmte Essgewohnheiten und Veränderungen in diesen Gewohnheiten begründen (Ott 2012:48).

In der Ethnologie haben sich Claude Lévi-Strauss und Mary Douglas, die beide einen strukturalistischen Ansatz verfolgen, als eine der Ersten mit der Aneignung von Nahrung in einem kulturellen Kontext beschäftigt (vgl. Barlösius 2011:28f.). In „*Mythologica 3: Der Ursprung der Tischsitten*“ (1973) beschreibt Lévi-Strauss durch seinen Entwurf des „kulinarischen Dreiecks“, die Küche als ein kulturelles Modell, das zwischen Natur und Kultur vermittelt. Ein rohes Lebensmittel wird laut Lévi-Strauss entweder kulturell umgewandelt (es wird gekocht - auf welche Weise auch immer) oder natürlich umgewandelt (es verfault) (vgl. Lévi-Strauss 1973, nach Barlösius 2011:28). Dabei gilt:

„Für keine Küche ist etwas einfach nur gekocht, es muß auch auf eine bestimmte Weise gekocht sein.“ (Lévi-Strauss 1997:512) ¹⁴

Mary Douglas beschäftigt sich in Bezug auf Essen und Ernährung im Zuge ihrer Überlegungen zu Reinheit, Unreinheit und Tabu in „*Purity and Danger*“ (1966) mit den Kriterien, unter denen Menschen Lebensmittel in essbar und nicht essbar kategorisieren (vgl. Douglas 1966). Sie setzt sich zudem in weiteren Überlegungen mit der Institution der Mahlzeit auseinander, welche sie auf ihre Struktur hin analysiert (vgl. Douglas 1972).

Darauf aufbauend hat sich eine große Bandbreite an ethnologischen und soziologischen Fragestellungen zum Thema Ernährung entwickelt. Essen wird dabei sowohl im Kontext von kultureller Zugehörigkeit in einem ethnischen sowie nationalen¹⁵ Sinn als auch in Bezug auf Schichtzugehörigkeiten und Klassendenken thematisiert und betrachtet (vgl. Ott 2012:50; Sandoval Rosales 2014:25,28). Im Kontext dieser Arbeit sollen erstere Elemente im Vordergrund stehen.

Identität und Identifikation sind Aspekte, die in den Sozial- und Geisteswissenschaften nicht selten mit Ernährung in Verbindung gebracht werden, insbesondere im Kontext von Migration und der Auseinandersetzung von Menschen mit einem ihnen ungewohnten Umfeld. In der Ernährung von Migrantinnen und Migranten wird der Umgang mit dem neuen Kontext oft thematisiert (vgl. Bauer 2005; Mata Codesal 2010; Sandoval

¹⁴ Die zuvor zitierte und von Barlösius verwendete Auflage ist die erste deutsche Ausgabe von 1973. Das direkte Zitat ist der 4. Auflage von 1997 entnommen.

¹⁵ Zur näheren Bedeutungen von Zugehörigkeit im ethnischen und nationalen Sinn, auch im weiteren Verlauf der Arbeit, siehe zu Ethnizität: Beer 2012 ; zum sozialen Konstrukt der Nation: Anderson, Benedict (2006): *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, 3. Auflage, London [u.a.]: Verso

Rosales 2014). An dieser Stelle sollen zunächst allgemeine Überlegungen zu der kulturellen Komponente von Essen angeführt werden. Insbesondere ist hier die wissenschaftliche Arbeit der Soziologin Eva Barlösius hervorzuheben. Ihre Ideen werden als Grundgerüst skizziert und von weiteren Überlegungen anderer Autorinnen und Autoren ergänzt (Kapitel 3.1). In einem anschließenden Kapitel wird die Essensthematik in ihrem Zusammenhang mit kultureller Identifikation im Kontext von Migration konkretisiert (Kapitel 3.2).

3.1 Die drei kulturellen Institutionen des Essens

Eva Barlösius begründet in ihrer „Soziologie des Essens“ (2011) wie schon ihre Vorgängerinnen und Vorgänger die Grundannahme, dass Essen immer eine natürliche und eine kulturelle Seite hat (Barlösius 2011:33). Den Übergang von der natürlichen (es ist notwendig zu essen) in die kulturelle (was und wie wird gegessen) Sphäre, beschreibt Barlösius in der Möglichkeit des Menschen beim Essen Handelnde/r zu sein (ebd.:32f.;39f.). Der Kulturbegriff ist für Barlösius in diesem Zusammenhang in erster Linie als Gegenstück zur Natur gemeint (ebd.:25) und soll etwas von Menschen und somit „künstlich“ Geschaffenes im Gegensatz zu etwas „natürlich“ oder auch „biologisch“ Entstandenem bezeichnen (ebd.:33ff.). Eine „Esskultur“ deutet Barlösius als eine vom Menschen künstlich geschaffene Art und Weise des Essens (ebd.:39). Solch eine kulturelle Deutung im Feld der Ernährung sieht Barlösius insbesondere in drei „Institutionen des Essens“ begründet, die in den meisten Gesellschaften vorkommen und natürliche sowie kulturelle Aspekte des Essens miteinander verbinden (ebd.:41f.).

Die erste Institution besteht in dem kulturellen Regelwerk zur Auswahl der Lebensmittel die gegessen werden (ebd.:41). Durch die Kategorisierung in essbar und nicht essbar wird das natürliche Nahrungsangebot kulturell geordnet und in Regeln der Genießbarkeit oder Ungenießbarkeit zusammengefasst (ebd.:94). Einzelnen Nahrungsmitteln werden mitunter spezifischere Bedeutungen als ihre Essbarkeit zugewiesen (ebd.:94). Die Vorstellung etwa „gesund“ zu essen, wie auch andere Vorstellungen von besonders „feinen“, „hochwertigen“ oder „reinen“ Nahrungsmitteln, ist in den meisten Fällen keine natürliche Komponente des Essens, sondern ein aktives und kulturell gestaltetes Denken und Handeln: Den Nahrungsmitteln wird je nach eigener Überzeugung und kulturell geltendem Wissen ein Sinn und ein Wert verliehen (ebd.:38). Auch was als „guter Geschmack“ gilt, kann kulturell bestimmt sein. Eng mit dem „guten“ oder „richtigen“ Geschmack verbunden ist die anerkannte Art und Weise der Zubereitung, um diesen Geschmack zu erzeugen (ebd.:40). Die Küche als kulturelles Regelwerk der Zu-

bereitung von Speisen begründet die zweite Institution des Essens (ebd.:41). Fragen von „was wird gekocht?“ (die Kombination der als essbar eingestuften Lebensmittel), „wer kocht?“, und „wie wird gekocht?“ spielen hier eine Rolle. Auf diese Weise spiegeln sich soziale und kulturelle Phänomene in Küchen wider: Geschlechterdifferenzierung, Formen der Arbeitsteilung, Vorstellungen von Zugehörigkeit und Fremdheit, von Gemeinsamkeiten und Differenzen sind in diesen Fragen zu erkennen (ebd.:126f.). Die Mahlzeit als dritte Institution des Essens symbolisiert ebenfalls gleichzeitig Gemeinschaft und Zugehörigkeit sowie soziale Distinktion und Differenzierung (ebd.:41f.). Durch die Mahlzeit als gemeinsames Essen werden Beziehungen zwischen Menschen deutlich. Sie ist eine soziale Situation (Fellmann 1997:35). Im Kontext einer Mahlzeit wird Essen als ein kulturell vermittelter Vorgang (ebd.:34) und Teil einer gesellschaftlichen Verhaltensform deutlich (Barlösius et al. 1997:15). Wie man das Essen anrichtet und einnimmt, repräsentiert eine bestimmte kulturelle Identifikation von Individuum oder Kollektiv (Fellmann 1997:35).

Diese Institutionen des Essens werden in den Generationen weitergegeben (Ott 2012:48f.) und stellen somit ein geteiltes Wissen dar. Ernährung hat sich durch ihren institutionalisierten Aspekt zu einem Ausdruck von kultureller Identifikation entwickelt (Ott 2012:46).

3.2 Von „gutem“ Geschmack und „fremden“ Küchen – Essen und kulturelle Identifikation im Kontext von Migration¹⁶

„Wie an kaum einem anderen elementaren körperlichen Vorgang läßt sich am Essen die Dialektik von außen und innen, die für die personale Identitätsbildung konstitutiv ist, besonders gut nachvollziehen.“ (Fellmann 1997:35)

Barlösius betont, dass der Mensch beim Essen Handelnde/r ist. Identifikation nach Jenkins basiert auf Handlung und kann somit über die drei kulturell bestimmten Institutionen von Essen zum Ausdruck kommen. Durch diese wird zudem deutlich, dass Essen je nach Kontext Beziehungen zwischen Individuen oder Kollektiven von Gemeinsamkeit und Differenz kommunizieren, reflektieren oder konstruieren und somit in internen und externen Zuschreibungen Integration oder Distinktion hervorrufen kann.

Der Geschmack von Speisen, beziehungsweise die Vorstellung von „gutem“ Geschmack, nimmt eine bedeutende Rolle in der Verbindung von Essen und kultureller Identifikation ein. Essende orientieren sich in der Auswahl der Lebensmittel und der Zubereitung der Speisen an den Zuschreibungen von „gutem“ Geschmack, die ihnen

¹⁶ Die Verbindung von Essen als Ausdruck kultureller Identifikation gilt selbstverständlich nicht nur im Kontext von Migration. Die aufgeführten Beispiele sind hier jedoch darauf ausgelegt.

ihre kulturelle Identifikation bietet (Barlösius 2011:90f.). Über Geschmack kann ein Individuum sich mit anderen identifizieren oder sich von ihnen distanzieren (ebd.:86;89).¹⁷ Durch Geschmack wird Identifikation erfahrbar – auch in Jenkins' Sinn – denn in Geschmack werden soziale und kulturelle Gemeinsamkeiten und Zugehörigkeiten aber auch Differenzen kommuniziert (vgl. ebd.:49;81;87). Mitunter wird dem Empfinden von kultureller Distanz zwischen zwei Gruppen über die Bewertung des Geschmacks der anderen „fremden“ Küche Ausdruck verliehen. Barlösius führt als Beispiel den Umgang der Mehrheitsgesellschaft mit den migrierten Menschen aus der Türkei in Deutschland im Kontext der vermehrten türkischen Migration in die BRD ab den 1960er Jahren an. In den ersten Jahrzehnten des Zusammenlebens erfuhren die Menschen aus der Türkei in Deutschland größtenteils Ausgrenzung. Auch die türkische Küche wurde von der Mehrheitsgesellschaft weitestgehend abgelehnt, was mit dem Geschmack und Geruch der Speisen begründet wurde (ebd.:163f.). Viele türkische Speisen, die heute als solche in Deutschland konsumiert werden, wurden aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst. Die türkische Küche in Deutschland wurde nicht ganzheitlich als Regelwerk übernommen. Stattdessen hat man sich einzelne Elemente angeeignet. Dennoch werden bestimmte Speisen nun als türkisches Nationalgericht oder typisch türkisches Gericht bewertet (ebd.:166ff.). Diese Bewertung geschieht nicht nur von externer Seite. Auch intern wird in der Migration ein Selbstbild über diese „neuerfundenen“ Gerichte und damit eine kulturelle Identität gegenüber dem Einwanderungsland geschaffen (vgl. im deutsch-türkischen Kontext den Döner¹⁸) (ebd.:168f.).

Sogenannte Nationalküchen sind „fiktive Küchen“, die nicht immer die Speisen betonen, die tatsächlich innerhalb einer Nation mehrheitlich gekocht und gegessen werden (ebd.:128). Sie sind Ausdruck interner und/oder externer kollektiver Identifikationen (vgl. Ott 2012:54). Externe Identifikationen von Nationalküchen bestehen zumeist aus den Erfahrungen Einzelner sowie daraus folgender Etikettierung, Stereotypisierung und Vereinheitlichung von Essgewohnheiten ungeachtet regionaler und sozialer Unterschiede (Barlösius 2011:154f.). Die interne Konstruktion von Nationalküchen dient beispielsweise im Kontext von Migration der Konstruktion einer gemeinsamen Herkunftsküche. Dies kann, wie im Beispiel oben bereits angedeutet, als ein bewusster kultureller Akt geschehen, der die Gruppe etwa gegen Assimilierungsversuche von außen stabilisiert.

¹⁷ Barlösius bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Pierre Bourdieu und seine Idee von Geschmack als „praktischem Operator“ in seinem Werk *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* von 1984, 3. Auflage (Barlösius 2011:86;89). Im Original: Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris: Les Éd. de Minuit

¹⁸ Siehe zu diesem Thema beispielsweise: Seidel, Eberhard (1996): *Aufgespießt: Wie der Döner über die Deutschen kam*

sirt (Ott 2012:55) oder das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gemeinschaft gegenüber anderen Gruppen ausdrücken soll (vgl. Sandoval Rosales 2014:27). Die interne Definition von bestimmten Speisen und Nahrungsmitteln als gemeinsame Herkunftsküche kann, muss jedoch nicht unbedingt kollektive Abgrenzung beabsichtigen. Zudem muss nicht zwangsläufig eine Nation hervorgehoben werden, wenn das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gemeinschaft über Essen ausgedrückt werden soll. Die Verbundenheit zu „Heimat“ und Herkunft, die durch die Zubereitung und Einnahme bestimmter Speisen geschaffen wird, kann ebenso regionale, familiäre (vgl. Sutton 2001) oder religiöse (vgl. Ferrara 2011:41) Arten von Gemeinschaft betonen. Essen hat in diesem Sinn einen symbolischen Wert, über den Erinnerungen hervorgerufen und Zugehörigkeit ausgedrückt werden kann (Sutton 2001:73; Mata Codesal 2010:28). Im Umkehrschluss bedeutet die Verwendung und Akzeptanz von kulturell „fremden“ Speisen im Kontext von Migration unter Umständen eine kulturelle Identifikation der Migrantinnen und Migranten mit der Mehrheitsgesellschaft (Bauer 2005:31ff.).

Die Bedeutung von Speisen im Zusammenhang mit Migration und kultureller Identifikation ist je nach Kontext und je nach Individuum verschieden. So gibt es unterschiedliche Reaktionen auf die Ernährung in Folge von Migration, die sich auch innerhalb einer migrierten familiären oder ethnischen Gemeinschaft je nach Gender, Alter und Generation unterscheiden können (vgl. Bauer 2005; Mata Codesal 2010:26ff.). Diese individuelle Diversität, die unter dem Schirm angeblicher homogener Kollektivität Platz findet, stellt einen Bezug zu Jenkins dar (vgl. Kapitel 2.4).

Die nähere Betrachtung der Bedeutung von Ernährung für die Identifikation eines Individuums oder Kollektivs im Kontext von Migration, leitet ein in die Analyse der deutsch-türkischen Filme, um ein Beispiel dafür zu geben, inwiefern über Essen kulturelle Identifikation ausgedrückt werden kann.

4. Analyse der deutsch-türkischen Filme

In den 1960er Jahren beginnt sich der Spielfilm in Deutschland vermehrt mit dem Thema Migration zu beschäftigen (Deutsches Filminstitut o.J.a). Der deutsch-türkische Film tut sich als regionale Spezifizierung aus dieser Sparte hervor und wird mitunter als eigenes Genre behandelt. Seit seinen Anfängen – die 1974 mit dem Film „Angst Essen Seele auf“ von Rainer Werner Fassbinder und daran anschließenden weiteren sogenannten „Gastarbeiterfilmen“ markiert werden – hat sich das Genre bis heute stetig entwickelt und verändert (Blumenrath et al. 2007:85f.). Unter Fassbinder als „Betroffenheitskino“ (vgl. Burns 2006:133; Blumenrath et al. 2007:85) beschrieben, legt das

deutsch-türkische Kino in seinen Anfängen ein Augenmerk auf Konfliktpunkte und Schicksale der türkischen Einwanderer und Einwanderinnen in Deutschland. Es wird in dieser Zeit vorwiegend von nicht-migrierten, deutschen Filmemachern und -macherinnen entworfen, die auf die Missstände der Arbeitsbedingungen aufmerksam machen und von einem Leben der Migrierten zwischen eigener Kultur und Anpassung berichten. In den 1980er Jahren treten vermehrt Filmschaffende türkischer Herkunft, die in Deutschland leben, selbst hinter die Kamera. Die Situation der Migrierten zwischen zwei Kulturen wird nun sozusagen aus einer Insider-Perspektive (*emisch*) beleuchtet. Dennoch bleibt der Gedanke eines Dazwischen bestehen (Seeßlen 2002). In den 1990er Jahren schließlich entwerfen die oftmals in Deutschland geborenen oder aufgewachsenen Kinder der Einwanderinnen und Einwanderer, die nun als Filmschaffende in Erscheinung treten, einen wieder neuen Blick auf Identitätskonstruktionen und einen deutsch-türkischen Alltag, der nicht mehr unbedingt zwischen den Kulturen balanciert, wie noch in der Generation ihrer Eltern, sondern beide Attribute gleichermaßen in sich vereint (vgl. Deutsches Filminstitut o.J.a; Seeßlen 2002).¹⁹

Für die Analyse wurden zwei Filme von Filmschaffenden der heutigen Generation des deutsch-türkischen Genres ausgewählt, die in Deutschland aufgewachsen sind, in ihren Filmen jedoch eigene Erfahrungen ihrer familiären Migration aus der Türkei einfließen lassen. Die beiden Filme werden zunächst inhaltlich kurz zusammengefasst. Daraufhin sollen ausgewählte Szenen in denen gegessen wird oder Essen eine Rolle spielt auf das Identitätskonzept von Jenkins hin untersucht werden. Die folgende Analyse ist in diesem Sinne von Fragen nach Gemeinsamkeiten und Differenzen, die intern und extern in Situationen des Essens (Interaktion) ausgehandelt werden sowie Überlegungen zu individueller und kollektiver Identifikation nach Jenkins bestimmt. Auch die Prozesshaftigkeit von Identifikation soll fokussiert werden. Der Differenzierung verschiedener Essenssituationen dienen dabei die drei Institutionen nach Barlösius. Es wurden die Essensszenen ausgewählt, die eine Relevanz für die Fragestellung darstellen und über die ein Bezug zu kultureller Identifikation hergestellt werden kann. Bei der Analyse liegt ein Augenmerk auf der Aushandlung von deutscher und/oder türkischer Identifikation der Protagonisten und Protagonistinnen. Die Attribute deutsch und türkisch sollen dabei soziale Einheiten symbolisieren, mit denen sich die Hauptcharaktere durch das kulturelle Element Essen identifizieren oder identifizieren lassen (mitunter von der oder

¹⁹ Nicht alle deutsch-türkischen Filmschaffenden, insbesondere der 3. Generation, thematisieren ein Aufeinandertreffen von deutscher und türkischer Kultur. Mitunter gilt die Symbiose beider Identifikationen in einem Individuum als selbstverständlich und kulturelle Identität steht nicht (mehr) im Vordergrund der Geschichte (Vgl. Deutsches Filminstitut o.J.a)

dem Zuschauenden selber). Ob diese Einheiten einen familiären, nationalen und/oder ethnischen Charakter haben ist nicht relevant und zudem nicht klar voneinander zu trennen (vgl. Jenkins Kapitel 2). Im Folgenden wird daher von deutscher und türkischer Identifikation als kultureller Identifikation gesprochen, die weder explizit nationale, ethnische noch familiäre Identifikationen betonen soll.

4.1 „Almanya – Willkommen in Deutschland“

„Almanya – Willkommen in Deutschland“ („Almanya“) ist ein Projekt von Yasemin Şamdereli (Drehbuch und Regie) und Nesrin Şamdereli (Drehbuch). Die Schwestern sind in den 1970er Jahren in Dortmund geboren. Ihre Großeltern kamen als Arbeitsmigrant und -migrantin aus der Türkei nach Deutschland. Die beiden bekunden eine Vielzahl an Parallelen in „Almanya“ zu eigenen Erfahrungen, nicht zuletzt in der Darstellung der Familie allgemein und in den einzelnen Anekdoten, die ihr Leben in Deutschland beschreiben (vgl. Lange 2011; Concorde Home Entertainment GmbH o.J.; Sadigh 2011).

4.1.1 Die Geschichte

„Almanya – Willkommen in Deutschland“ (2011) handelt von der Familie rund um das türkische Ehepaar Hüseyin und Fatma (vgl. Abb. 1²⁰). Hüseyin kam in den 1960er Jahren als Arbeitsmigrant mit Fatma und den drei Kindern Veli, Muhamed und Leyla nach Deutschland. Ali, als viertes Kind, wurde in Deutschland geboren. Heute leben Hüseyin und Fatma, ihre vier Kinder und die Enkelkinder Cenk (Sohn von Ali) und Canan (Tochter von Leyla) noch immer in Deutschland. Über drei Generationen hinweg erzählt der Film den Umgang der Charaktere mit einem Leben zwischen türkischen Wurzeln und deutschem Alltag.

Der Film beginnt damit, dass Hüseyin und Fatma, die bereits seit mehreren Jahrzehnten in Deutschland leben, ihre deutschen Pässe bekommen. Hüseyin fühlt sich unwohl damit, seine türkische Staatsangehörigkeit für die deutsche aufzugeben²¹. Er hat einen Albtraum in der Nacht bevor sie die Pässe auf dem Amt abholen. Seiner Frau Fatma geht es da ganz anders. Sie freut sich schon seit Tagen auf den Termin in der Behörde (vgl. 05:28 – 07:43²²). An dem Abend, nachdem Hüseyin und Fatma ihre neuen Pässe in Empfang genommen haben, eröffnet Hüseyin seiner Familie, dass er ein Haus in der

²⁰ Abbildungen im Anhang

²¹ Im Film haben Hüseyin und Fatma nach der Übergabe der deutschen Pässe keine türkischen Pässe mehr.

²² Die folgenden Nachweise sind zunächst in Minuten und Sekunden (mm:ss) angegeben, im späteren Verlauf des Films in Stunden, Minuten und Sekunden (hh:mm:ss).

Türkei gekauft hat, welches sie im Herbst alle gemeinsam besuchen fahren sollen (vgl. Szene 2b). Fatma, die nichts von dem Kauf wusste, fürchtet nun, dass Hüseyin zurück in die Türkei ziehen möchte (vgl. 36:14). Nicht nur Hüseyin macht sich Gedanken um seine deutsche oder türkische Identität. Sein Enkelsohn Cenk steht nicht zuletzt in der Schule beim Fußballspiel „Türken gegen Deutsche“ (vgl. 07:43 – 08:04) oft Situationen gegenüber, die ihm Anlass dazu geben, Überlegungen bezüglich seiner eigenen kulturellen Identifikation anzustellen. Die Frage der Lehrerin, wo denn seine Heimat liege, beantwortet Cenk mit Deutschland. Die Lehrerin möchte ihn auf der Landkarte mit ihrem Fähnchen jedoch lieber als in der Türkei heimisch verorten (vgl. 04:42 – 05:00). Auch im Kreise der Verwandten macht sich Cenk Gedanken um die eigene Zugehörigkeit und die seiner Familie. Er spricht als einziger in der Familie kein Türkisch und hat als einziger ein deutsches und ein türkisches Elternteil. Die verzweifelte Frage Cenks zu Hause, ob sie denn nun Türken oder Deutsche seien und warum die Großeltern hier in Deutschland leben, wenn sie doch Türken sind (vgl. 12:23 – 12:50), veranlasst seine Cousine Canan dazu, ihm die Geschichte der Familie zu erzählen, wie sie von ihrer Heimat und ihren Freunden Abschied genommen und sich aus der Türkei in ein neues Leben nach Deutschland aufgemacht haben. Neben der fremden Sprache traf die Familie auf viele weitere seltsame Gewohnheiten der Deutschen, mit denen sie sich erst vertraut machen mussten (vgl. 13:30 – 30:20 und 01:02:30 – 01:09:05). Ali, der Vater von Cenk, wurde als viertes Kind von Hüseyin und Fatma in Deutschland geboren. Er hat eine deutsche Frau (Gabi) geheiratet. Wenn auch nicht so deutlich wie bei seinem Sohn Cenk und seinem Vater Hüseyin, ist auch bei Ali ein gewisses Wechselspiel von deutscher und/oder türkischer Identifikation zu erkennen.

Die Handlung des Films wechselt zwischen der Geschichte der gegenwärtigen deutsch-türkischen Familie, die sich Anfang des 21. Jahrhundert auf Wunsch des Großvaters auf eine gemeinsame Reise in die Türkei aufmacht und der Erzählung Canans über die Vergangenheit der Familie, die in den 1960er Jahren aus der Türkei nach Deutschland gekommen ist. Die folgenden Szenen sind dem Handlungsstrang der gegenwärtigen Familie entnommen.

4.1.2 Analyse ausgewählter Essensszenen

Szene 1: Hüseyins Traum (06:00 – 07:32)

„Ich Gratuliere. Sie sind jetzt Deutsche“ (00:06:56), sagt der deutsche Beamte zu Fatma und Hüseyin und reicht ihnen ihre neuen Pässe. Mit einem Lächeln klappt er anschließend einen Sekretär auf und zum Vorschein kommen drei im Spotlight der Innenbeleuchtung des Sekretärs strahlende Teller, die mit Schweinebraten, Semmelknödeln und Rotkohl gefüllt sind. Der Beamte reicht den beiden zwei Portionen, steckt sich ein Dokument als Serviette in den Ausschnitt und beginnt ge-

nüsslich am Schreibtisch zu essen. Fatma strahlt und nimmt ebenfalls Messer und Gabel in die Hand. Während sie den Schweinebraten verzehrt, ändert sich plötzlich ihr Erscheinen. Sie trägt kein Kopftuch mehr, dafür ein Dirndl und spricht mit bayrischem Akzent: „*Ja mei Hüseyin, hob di ned so. Mia seins doch immer noch Türken*“ (07:20). Geschockt ergreift Hüseyin die Flucht.

Diese Szene stellt den Traum Hüseyins dar in der Nacht, bevor er und seine Frau ihre deutschen Pässe abholen und spiegelt Hüseyins Wahrnehmungen und Empfindungen der neuen Situation gegenüber wider. Der Pass stellt das formelle Symbol des Übergangs in eine neue Identifikation als deutsche Staatsbürger dar. Die Bürokratie kategorisiert Hüseyin und Fatma damit extern als Deutsche. Als eine Art informelles Symbol der Identifikation als Deutsche und als Zeichen der nun bestehenden gemeinsamen Zugehörigkeit zu dem Kollektiv „Deutsche Staatsbürger“ tischt der Beamte in Hüseyins Vorstellung ihm und seiner Frau den Schweinebraten als traditionelles deutsches Gericht auf. Das Essen wird von Fatma freudestrahlend gegessen. In der Interaktion der Mahlzeit treten interne und externe Momente der Identifikation für Fatma in eine Beziehung. Sie möchte gerne in Deutschland bei ihren Kindern leben (vgl. 36:10) und akzeptiert die externe Identifikation als deutsche Staatsbürgerin, die einen Pass trägt und Schweinebraten isst. Für sie bedeutet der deutsche Pass jedoch nicht, dass sie nun nicht mehr türkisch ist. Sie identifiziert sich als Deutsche wie als Türkin. Anders Hüseyin: Schweinebraten ist ein Gericht, das auf Grund des Schweinefleischverbots im Islam oft als Darstellungsmittel für eine Differenz zwischen Deutsch- und Türkischsein verwendet wird²³. Dieses Symbol von Differenz trifft für Hüseyins Traum ebenfalls zu. Er kann sich nicht vorstellen immer noch Türke zu sein, wenn er den Schweinebraten isst. Dieser Gedanke spiegelt sich in seiner Vorstellung von Fatma, deren Erscheinungsbild sich zu dem einer stereotypen Deutschen wandelt, als sie die Gabel in die Hand nimmt, wider. Den Schweinebraten rührt Hüseyin nicht an.

Szene 2a : Familienessen (08:40 – 09:50)

Hüseyin und Fatma, ihre Tochter Leyla und ihr Sohn Ali mit dessen Frau Gabi und dem kleinen Cenk wohnen gemeinsam in einem Mehrfamilienhaus. Es gibt ein Familienessen in der Wohnung der Großeltern, um den Verwandten die deutschen Pässe zu präsentieren. Leyla bringt aus ihrer Wohnung einen Teller *Baklava*, den sie durch den Hausflur balanciert, während sie ihre Schwägerin Gabi begrüßt, die von oben zum Essen herunter kommt. Diese ruft ihrem Sohn Cenk noch zu, er solle den Kuchen nicht vergessen. Die Kamera ist nun bei Cenk und verfolgt, wie er den Kuchen, einen kleinen Gugelhupf mit Puderzucker, das Stockwerk hinunterträgt. Sein Weg vorbei an der Menge an Verwandten endet bei seinem Großvater, der ihn fragt, wie es in der Schule war und dann erschrocken sein blaues Auge entdeckt. Gabi klärt ihn auf: da Cenk kein Türkisch sprechen kann, wurde er von den Kindern in der Schule der deutschen Mann-

²³ Weder gehören alle Türken und Türkinnen dem Islam an, noch essen alle türkischen Frauen und Männer (ob sie dem Islam angehören oder nicht) kein Schweinefleisch. Dieser Film wirkt, wie auch andere Filme, durch eine gewisse Grundlage an Stereotypisierungen. Schweinefleisch wird dann für Türken und Türkinnen als ein Tabu dargestellt, auch wenn nicht weiter auf ihre religiöse Zugehörigkeit eingegangen wird (vgl. Ott 2012). Siehe auch: Alakus, Buket (2013): *Einmal Hans mit scharfer Soße* (Film)

schaft beim Fußball zugeteilt. Cenk – durcheinander und aufgebracht, wie in der Szene zuvor sichtbar wurde (vgl. 07:43 - 08:04) – hat daraufhin eine Rauferei mit einem seiner „türkischen“ Mitschüler begonnen. Als der Großvater den Grund für Cenks blaues Auge erfährt wird er wütend darüber, dass jemand auf die Idee kommt, seinen Enkel nicht als echten Türken zu bezeichnen.

Die Kamera fokussiert den Gugelhupf in Cenks Hand über seine Schulter hinweg den Weg aus der Wohnung, entlang durchs Treppenhaus, bis zur Wohnung der Großeltern; bis der Kuchen zwischen ihm und dem Großvater Platz findet. Die ausführliche Einführung des Gugelhupfs zum Familienessen durch die Kamera verleiht in diesem Kontext Cenks Differenz zu seinen Familienmitgliedern Ausdruck. Seine Tante Leyla ist mit einem Teller *Baklava* aus der Tür getreten und auch auf dem Esstisch sind neben Cenks Gugelhupf, der etwas abseits steht und keine weitere Beachtung findet, ausschließlich türkische Speisen zu finden. In der Institution der mehrheitlich türkischen Speisen, die zur gemeinsamen Familienmahlzeit serviert werden, wird eine Hinwendung zu einer bestimmten „Esskultur“ thematisiert. Leyla und die Familie identifizieren sich nicht zuletzt über das Essen als Türkinnen und Türken. Cenk hat als einziger in der Familie ein deutsches Elternteil. Er spricht kein Türkisch und verortet seine Heimat in Deutschland. Er ist es, der den Gugelhupf im Auftrag seiner deutschen Mutter Gabi zum Familienessen mitbringt. Der Gugelhupf betont eine gewisse Differenz, die Cenk mit sich selbst zum Rest seiner Familie und zu seinen „türkischen“ Mitschülern ausmacht.²⁴ Dass Cenk der Gemeinschaft der Familie in Jenkins' Sinne zugehörig ist, steht außer Frage. Dennoch teilt Cenk nicht alle Symbole der Kollektivität (s.o.) mit dieser Gruppe. Unter der nominalen Identifikation als Mitglied einer türkischen Familie versteckt sich individuelle Diversität, die in dem Gugelhupf zum Ausdruck kommt.

Szene 2b : Familienessen (10:44 – 12:40)

Als Fatma beim Essen der Familie stolz ihre neuen deutschen Pässe präsentieren will, was schließlich der Grund für das Zusammenkommen war, unterbricht Hüseyin sie und gibt preis, dass er ein Haus in der Türkei gekauft hat und sich wünscht, dass sie als ganze Familie im Herbst in „*unsere Heimat*“ (11:15) fahren. Sie seien schließlich EINE Familie „*eine türkische Familie!*“ (12:21), so Hüseyin. Cenks Verwirrung über seine Identität wird dadurch nur noch größer. „*Was sind wir denn jetzt, Türken oder Deutsche?*“ (12:23), ruft er aufgebracht. Seine Mutter antwortet: „*Deutsche*“, sein Vater: „*Türken*“ (12:27). Cenks Cousine Canan setzt sich darauf hin zu Cenk. Sie erklärt ihm: „*Cenk, man kann aber auch beides sein. So wie du*“ (12:38).

Man kann also auch einen Gugelhupf zu einem Familienessen mitbringen, bei dem ansonsten nur türkische Speisen verzehrt werden und man ist dennoch nicht nur das eine oder das andere. Für Cenk funktioniert das aber nicht, schließlich könne er nicht in zwei

²⁴ Natürlich weist auch Cenks Mutter diese Differenz auf, die ihm aufträgt den Gugelhupf mitzubringen. Gabi spielt generell eine interessante Rolle in dem Film auf die in Kapitel 5 kurz eingegangen wird.

Fußballmannschaften spielen, so seine Antwort auf Canans Erklärung (vgl. 12:40 - 12:44).

In den Szenen des Familienessens werden Cenks und Hüseyins Überlegungen zu ihren deutschen und türkischen Identifikationen Raum gegeben. Die Angst Hüseyins, einer externen Identifikation zu unterliegen, veranlasst ihn dazu, durch den Kauf eines Hauses eine neue Verbindung zur Türkei aufzubauen. Die in Cenks Augen nicht eindeutige Identifikation seiner Familie, welche in der Szene des Familienessens deutlich wird, veranlasst Cenk in jungen Jahren dazu, sich selber sowohl mit seiner individuellen als auch mit der kollektiven Identifikation seiner Familie auseinanderzusetzen. Die externe Identifikation durch seine Mitschüler betont diese Auseinandersetzung auch in einem außerfamiliären, gesellschaftlichen Kontext. Die Prozesshaftigkeit und die ständige Wechselwirkung von externen und internen Momenten von Identifikation werden in den immer wieder neuen Überlegungen und Erkenntnissen Cenks zu seinem Deutsch- und Türkischsein auch auf der späteren Reise in die Türkei deutlich. Nicht zuletzt über Essen erfährt Cenk auf dieser Reise Identifikation sprichwörtlich „am eigenen Leibe“. Als die Familie das erste Mal auf ihrer Reise in der Türkei anhält, folgt innerhalb weniger Minuten eine Essensequenz der nächsten: der Großvater kauft *Simit*; Leyla und Canan kaufen Obst und Gemüse an einem Stand; die ganze Familie isst an der Raststätte (53:30 – 56:30). Dies sind die ersten Eindrücke, die Cenk von der Türkei vermittelt bekommt.²⁵

Auf einige dieser Szenen wird im Folgenden in Bezug auf die Herausarbeitung von Alis Identifikation eingegangen. Interessanterweise wird insbesondere in Szenen, die mit Essen zu tun haben, mitunter der Anschein erweckt, dass Ali, der als einziger der vier Geschwister in Deutschland geboren ist, eine andere Art von türkischer Identifikation aufweist, als der Rest der Familie.

Szene 3: Ali beim Familienessen (09:50 – 10:26)

Das Essen ist in vollem Gange. Alle sind sich einig, dass es wunderbar schmeckt. Die Stimmung ist lebhaft. Nur Ali beschwert sich, dass es mal wieder viel zu scharf sei und ist mehrere Male im Bild wie er in großen Schlucken Wasser gegen die scharfen Speisen trinkt. Niemandem außer ihm, auch nicht dem kleinen Cenk oder Gabi, scheint die Schärfe der Gerichte etwas auszumachen.

An dieser Stelle ist noch auf eine individuelle Abneigung gegen Schärfe von Seiten Alis zu schließen. Es ist jedoch auf Grund von folgenden Szenen anzunehmen, dass der Film über den Geschmack und Alis weiteren Umgang mit Essen, eine Identifikation Alis ausdrücken möchte, die ihn von dem Rest der Familie unterscheidet und ihnen gegenüber eine gewisse Differenz ausdrückt.

²⁵ Auch die Zuschauerinnen und Zuschauer werden so auf kulinarische Weise in die Türkei eingeführt.

Szene 4: Ali beim Kofferpacken (37:36 – 38:02)

Die ganze Familie bereitet die Reise in die Türkei vor. Gabi möchte den Koffer gerade schließen, als Ali noch schnell eine Vielzahl an Lebensmitteln mit hinein packt. Gabi erklärt ihn für verrückt und will die Sachen wieder ausräumen. *„Ich mein, du weißt nicht, was alles in der Türkei passieren kann. Du hast keine Ahnung! [...] Ich fahr nicht zum ersten Mal“* (38:00), versucht Ali Gabi zu überzeugen.

Szene 5: *Simit* kaufen (53:30 – 53:49).

Sobald sie bei ihrem ersten Stopp in der Türkei aus dem Auto steigen, kommt der Familie ein Junge entgegen, der ihnen Sesamkringel (*Simit*) verkaufen möchte. Der Großvater nimmt Cenk an seine Seite und winkt den Jungen heran, dem er gleich zehn *Simit* abkauft. Ali sieht dies und sagt halb zu sich selbst, halb zu Gabi: *„Er soll dem Jungen doch nichts abkaufen. Damit unterstützt er nur, dass seine Eltern ihn weiter arbeiten lassen“* (53:43).

Szene 6: Essen an einer Raststätte in der Türkei (54:42 – 57:00)

Bei ihrer ersten Rast in der Türkei isst die Familie in einem kleinen Lokal neben der Straße. Ali äußert Bedenken, man solle doch nicht an diesen Raststätten essen. Gabi erwidert, er würde etwas verpassen. Allen schmeckt es sehr gut. Schließlich erliegt Ali dem Hunger und den Worten der anderen und bestellt in gebrochenem Türkisch eine gemischte Platte. Erstaunt stellt Ali fest, dass es ihm sehr gut schmeckt. Kurze Zeit später, man möchte gerade aus dem Lokal aufbrechen, verschwindet Ali jedoch mit der Hand vor dem Mund auf der Toilette.

Der Film verwehrt Ali den vollen Genuss der dargestellten türkischen Speisen und stellt ihn zudem skeptisch gegenüber den Essgewohnheiten und Lebensweisen in der Türkei dar. Obwohl Ali sich und seine Familie als türkisch sieht, wie er seinem Sohn gegenüber bekundet, wird ihm durch filmische Mittel eine gewisse Differenz zu seiner Familie und der „türkischen Kultur“ zugesprochen. Er teilt nicht dieselbe Auffassung von „gutem“ Geschmack. Zudem verfällt er nicht in Begeisterung, wie sein Vater bei den *Simit* oder Gabi bei Fatmas Essen und dem an der Raststätte, wenn es um Essen als türkisches kulturelles Element geht. Stattdessen legt er den oben angeführten Szenen eine gewisse Haltung an den Tag, die eher der stereotypen Darstellung eines (ängstlichen) deutschen Touristen in der „Fremde“ gleichkommen könnte. Der Film bietet den nötigen Interpretationsspielraum für eine interne Identifikation Alis mal als Deutscher, mal als Türke, je nach Kontext.

4.2 „Gegen die Wand“

„Gegen die Wand“ ist ein Film von Fatih Akin (Drehbuch und Regie). Akin wurde 1973 in Hamburg geboren. Seine Eltern kamen in den 1960er Jahren aus der Türkei nach Deutschland. Nicht selten spiegeln die Charaktere in Akins Filmen eigene biographische Erlebnisse wider. So haben die Protagonisten und Protagonistinnen oft Erfahrungen mit Migration gemacht. „Gegen die Wand“ verzeichnet Akins ersten internationalen Erfolg. Der Film markiert aber auch einen Umbruch in Akins Arbeit und der Landschaft des deutsch-türkischen Films allgemein. Entgegen der Darstellung von Migration als etwas, das ausschließlich Gefühle von Fremdheit hervorruft, beginnt Akin sich mit

„Gegen die Wand“ von diesem sogenannten „Migrantenkino“ der 1970er und 80er Jahre (s.o.) abzusetzen (Schütz 2014). Der Film gewinnt mehrere namhafte nationale wie internationale Preise (vgl. Deutsches Filminstitut o.J.b).

4.2.1 Die Geschichte

Der Spielfilm „Gegen die Wand“ beschäftigt sich mit dem Protagonisten Cahit, einem 40-jährigen deutsch-türkischen Mann, der sich in einer Krise aus Perspektivlosigkeit und Alkohol befindet. Eines Nachts fährt er mit dem Auto gegen eine Wand (05:29). Im Krankenhaus trifft er die zwanzig Jahre jüngere Sibel, die ebenfalls einen Selbstmordversuch hinter sich hat. Nach einem kurzen Kennenlernen gehen die beiden auf Sibels Drängen hin eine Scheinehe ein. Diese dient dem Zweck, Sibel von ihrem türkischen Elternhaus loszulösen und ihrer Vorstellung nach frei und unabhängig zu sein. Das sei in den Augen der jungen Frau nur möglich, wenn sie einen türkischen Mann heiratet: „Weil meine Eltern dich akzeptieren würden, du bist Türke, man!“ (14:50), so Sibel zu Cahit.

Cahit lässt sich überzeugen und hält in einem förmlichen Besuch bei Sibels Familie um ihre Hand an (vgl. 21:10 – 25:32). Nachdem die beiden geheiratet haben, zieht Sibel zu Cahit in dessen Wohnung. Sie führen ein Leben als Wohngemeinschaft. Cahit tut das Zusammenleben jedoch gut, er kann sich langsam aus dem Sumpf der Vergangenheit lösen. Sibel geht aus, feiert und schläft mit verschiedenen Männern. Im Laufe des Films wandelt sich die Beziehung zwischen Cahit und Sibel von völliger Fremdheit über eine freundschaftliche Zweckbeziehung zu einer Liebe. Zunächst bemerkt Cahit seine Empfindung für Sibel (vgl. Szene 2 und 3a+b). Es dauert einige Zeit, bis Sibel seine Gefühle erwidert. Die Geschichte nimmt an dieser Stelle der Erkenntnis der gegenseitigen Zuneigung jedoch eine Wendung. Im Affekt erschlägt Cahit einen Liebhaber von Sibel, der ihn provoziert und Cahit landet im Gefängnis (vgl. 01:04:50 – 01:05:42). Die Scheinehe wird öffentlich. Eltern und Bruder von Sibel fühlen sich entehrt und Sibel flieht in die Türkei zu ihrer Cousine. Vorher verspricht sie Cahit, auf ihn zu warten (vgl. 01:13:20 – 01:13:29). Als dieser Jahre später nach seiner Freilassung Sibel in der Türkei aufsucht, ist diese erneut verheiratet und hat ein anderes Leben begonnen. Dennoch treffen sich die beiden und schlafen das erste Mal miteinander. Sie verabreden sich für den nächsten Tag, um gemeinsam mit Sibels Tochter die Stadt zu verlassen, doch Cahit wartet vergeblich am Busbahnhof auf Sibel, die sich entschieden hat, bei ihrer neuen Familie zu bleiben.

Parallel zu den Gefühlen von Cahit und Sibel füreinander, ist in dem Film ein Wandel in der Einstellung der beiden gegenüber ihrer türkischen Identifikation zu erkennen. Dies fasst die folgende Beschreibung der Thematik aus einem Filmheft der Bundeszentrale für politische Bildung auf:

„Sibel und Cahit versuchen, einen gemeinsamen Platz zwischen Tradition und Freiheit, Anpassung und Selbstzerstörung zu finden und kehren am Ende jeder für sich zu ihren kulturellen Wurzeln zurück“ (bpb o.J.).

Beide Charaktere scheinen sich zu Anfang nicht mit ihrer türkischen Identität auseinandersetzen zu wollen. Cahit spricht nur noch gebrochenes Türkisch, als er bei Sibels Familie um die Hand der Tochter anhält. Er habe die Sprache nach eigener Aussage auf Nachfrage von Sibels Bruder hin „weggeworfen“ (22:18). Ansonsten tauchen kaum Elemente auf, die auf eine interne Identifikation Cahits als Türke schließen lassen.

Sibel sieht im Hinblick auf ihre türkische Identität vornehmlich die traditionsgebundenen Einschränkungen durch ihre Eltern, denen sie sich auf Grund ihrer Herkunft ausgesetzt fühlt. Sie möchte sich zu Anfang des Films von einer türkischen Identifikation distanzieren. Aus ihrem Wunsch heraus Cahit zu heiraten, richtet sie folgende Worte an ihn:

„Die [Anm. JK: Die Nase] hat mir mein Bruder gebrochen weil er mich beim Händchenhalten erwischt hat. {...} Ich will leben Cahit. Ich will leben, ich will tanzen, ich will ficken [...]“ (13:21).

Das Versprechen auf ihn zu warten als Cahit im Gefängnis sitzt gibt Sibel ihm letztendlich auf Türkisch (vgl. 01:13:24).

Die folgenden ausgewählten Szenen gehen auf diesen Prozess der kulturellen Identifikation im ersten Teil des Films, bevor Cahit ins Gefängnis und Sibel in die Türkei geht ein, der nicht zuletzt in gemeinsamen Mahlzeiten zu erkennen ist.²⁶

4.2.2 Analyse ausgewählter Essensszenen

Szene 1: Das Hochzeitsessen (30:32 – 31:09)

Während der Hochzeit nimmt das Brautpaar das Festessen in einem von den Gästen abgetrennten Zimmer ein. Der Tisch ist reich gedeckt. Sibel beginnt zu essen. Cahit zieht stattdessen eine Nase Koks. Sibel legt die Gabel beiseite und tut es ihm sichtlich interessiert gleich.

Die Speisen an sich werden damit nicht weiter thematisiert. Die Mahlzeit an sich symbolisiert jedoch die Anerkennung der Ehe und somit die Zugehörigkeit Cahits zu einer neuen Familie²⁷. Von beidem wendet Cahit sich durch die Ablehnung des Essens ab und schlägt eine Identifizierung mit der Gemeinschaft aus. Gleichzeitig schlägt Cahit in ge-

²⁶ Der zweite Teil des Films weist so gut wie keine Essensszenen auf. Diese Abwesenheit ist im Kontext durchaus interpretierbar. Ein näheres Eingehen darauf ist im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht möglich.

²⁷ Cahits Familie tritt nicht in Erscheinung. Der zuschauenden Person wird suggeriert, dass diese in seinem Leben nicht vorhanden ist.

wisser Weise auch eine Identifizierung mit der türkischen Tradition aus, die der Grund für die Heirat ist²⁸. Sibel tut es ihm gleich. In dieser Szene, wie in weiteren Sequenzen des Films, wird der Identifizierung der beiden mit ihrem familiären türkischen Hintergrund kein Raum gegeben. Die Interaktion mit diesem bringt lediglich Differenzen zum Vorschein. Stattdessen wird die (angebliche) Freiheit gelebt. Die Szene 1 kann als Ausblick auf den Ehealltag gedeutet werden, der die beiden erwartet und der in diesem Moment mit dem Hochzeitsessen beginnen soll. Sinnbildlich für diesen ist die folgende Szene:

Szene 2: Müsli (40:26 – 43:19)

Die beiden wohnen bereits seit einiger Zeit zusammen. Sibel präsentiert Cahit ihren neuen Piercing und tanzt dabei ausgelassen zu einem englischen Rocksong. Cahit macht sich ein Müsli und schaut ihr zu, steht schließlich auf und tanzt mit. Der Tisch steht voll mit Müsliutensilien, wird jedoch nicht näher beachtet. Das Bild wechselt und die beiden sind, zu demselben Lied tanzend, in einem Club zu sehen. Sibel verschwindet nach kurzer Zeit mit einem fremden Mann. Es folgt ein weiterer Schnitt, diesmal in Ton und Bild, und Cahit wird wieder zu Hause auf dem Stuhl gezeigt, auf dem er noch vor wenigen Stunden saß und Sibel beim Tanzen zuschaute. Auf dem Küchentisch vor ihm stehen sein angefangenes Müsli und drei leere Bierdosen. Es herrscht Stille. Cahit schüttet lustlos die Cornflakes Packung über dem Tisch aus und fegt schließlich alle Bestandteile seines zuvor angedachten Abendessens vom Tisch.

Ein gemeinsames Abendessen findet nicht statt, stattdessen wird getrunken und gefeiert. Der Alltag von Sibel und Cahit, weit entfernt von einem Eheleben nach den Vorstellungen von Sibels Eltern, wird in den nicht vorhandenen Essensritualen der Eheleute in einer Szene wie dieser deutlich. Diese Abwendung von einem Eheleben kann in diesem Kontext wie bereits erwähnt mit der Ablehnung einer Identifizierung als Türke und Türkin gedeutet werden. Dies bedeutet jedoch lediglich eine Ablehnung einer solchen Identifikation im „traditionellen“ Sinne – nach den Vorstellungen von Sibels Eltern²⁹. Dies verdeutlichen die folgenden Szenen:

Szene 3a: Das erste gemeinsame Abendessen (51:30 – 53:12)

Die Kamera begleitet Sibel in ein türkisches Lebensmittelgeschäft. Bereits hier setzt ruhige türkische Musik ein. Dem Einkauf folgen detaillierte Close-Ups der Zubereitung des Abendessens. Frisches Gemüse wird geputzt und geschnitten, Gewürze gehobelt, Reis und Hackfleisch von Hand vermengt. Es gibt gefüllte Paprikaschoten (*Biber dolmusi*). Die Kamera schwenkt auf Sibels Gesicht, die mit dem Füllen der Paprika beschäftigt ist, und anschließend auf Cahit, der ihr dabei in freudiger Erwartung zusieht. Beide lächeln sich an. Zum Essen wird eine Tischdecke aufgelegt. Sibel und Cahit sitzen sich gegenüber. Das Licht ist gedämpft, die Stimmung ruhig, die Musik hat ausgesetzt und gibt Raum für ein Gespräch. „*War keine schlechte Idee dich zu heiraten*“ (53:04), sagt Cahit noch kauend. Sibel schmunzelt und antwortet darauf: „*Hab ich von meiner Mutter gelernt.*“ (53:08). (vgl. Abb. 2)

²⁸ Dadurch, dass Sibel der türkischen „Kultur“ die Schuld an ihrer Situation gibt, wird das Geschehen rund um Ehe und Erwartungen an die Tochter in diesem Film als etwas explizit Türkisches dargestellt.

²⁹ Mit „traditionell“ sind im Folgenden Handlungen nach den Vorstellungen von Sibels Eltern gemeint.

Sibel meint natürlich das Gericht und nicht die Ehe. Einen gewissen zweideutigen Aspekt hat die Aussage dennoch. Keine wilde Musik, keine herumhüpfenden Protagonisten. Das Essen steht im Vordergrund. Solch ruhige Szenen gibt es bisher kaum, scheinbar hat sich etwas zwischen Sibel und Cahit geändert. Eine gewisse Vertrautheit ist eingekehrt. Im Hinblick auf die bisherigen Szenen wird hier eine Zuwendung der beiden Protagonisten zum Eheleben thematisiert die bisher nicht vorhanden war. In Abgrenzung zum Hochzeitsessen und der Müsli-Szene essen die beiden das erste Mal gemeinsam. Die Mahlzeit als etwas Alltägliches deutet den Eintritt in einen gemeinsamen Alltag an. Nach „traditionellen“ Vorstellungen hätte dieser Alltag mit dem Hochzeitsessen angetreten werden sollen. Der Wandel von einer freundschaftlichen Zweckbeziehung hin zu einem gemeinsamen (Ehe)Leben wird hier eingeleitet, erfolgt jedoch nicht reibungslos, wie in der Weiterführung der Szene zu sehen ist:

Szene 3b: Das erste gemeinsame Abendessen und danach (53:20 – 54:12 ; 56:00 – 59:59)

Sibel erwähnt am Tisch, dass ihre Mutter sie nach Kindern gefragt hat. „*Lass uns doch welche machen*“, antwortet Cahit (53:30). Sibel schmunzelt und redet weiter von Impotenz, die ihre Mutter und die Allgemeinheit als guten Scheidungsgrund akzeptieren würden. Cahit steht auf diese Worte hin auf, verlässt den Esstisch und anschließend die Wohnung. Sibel schaut ihm verwundert nach. Der Rest des Essens landet in der Toilette.

Die beiden treffen sich noch am selben Abend in einem türkischen Nachtclub wieder, wo Sibel, froh, dass er gekommen ist, Cahit den türkisch sprechenden Türstehern als ihren Ehemann vorstellt. Cahit entschuldigt sich bei Sibel für sein Davonstürmen. Die beiden tanzen. Es läuft türkische Musik. Nachts, wieder zu Hause, küssen sie sich das erste Mal. Sie schlafen jedoch auf Sibels Bitte hin nicht miteinander. „[...] *dann bin ich deine Frau und du bist mein Mann. Verstehst du?*“, so Sibel zu Cahit (59:47).

Eine „traditionelle“ Besiegelung der Ehe durch den Geschlechtsverkehr wird hier nicht eingegangen. Dies hat mit Sicherheit auch dramaturgische Gründe. Das erste Mal schlafen Sibel und Cahit viele Jahre später miteinander, als die beiden sich in der Türkei wieder treffen (vgl. 01:42:50). Dennoch können Szene 3a und 3b als Wendepunkt der Liebesgeschichte gesehen werden, der die Deutungen einer Akzeptanz des Ehelebens einleitet. Sibel und Cahit haben die Identifizierung als Ehepaar auf ihre Art und Weise und zu ihrer Zeit angenommen. Eine externe Identifizierung und Kategorisierung als Ehepaar haben sie nicht akzeptiert. Die Gemeinsamkeit der türkischen Abstammung hat ihnen zur Bildung eines neuen kleinen familiären Kollektivs nicht genügt. Über diese Gemeinsamkeit treffen sie sich nun jedoch bei einem Abendessen mit türkischer Musik und türkischen Speisen und gestehen sich ihre Gefühle füreinander nach einer Nacht in einem türkischen Club ein. Sie teilen durchaus ein gemeinsames Symbolsystem, das von Komponenten mit türkischem Einfluss geprägt ist. Dies erinnert an Jenkins' Idee von Gemeinschaft und geteilten Symbolsystemen (vgl. Kapitel 2.4).

Zusammenfassend kann ein gemeinsames Essen hier als Symbol für das Eheleben gedeutet werden. Die interne Akzeptanz dieses Ehelebens und somit die Identifikation als Ehepaar wird wiederum von Seiten Sibels und Cahits über das Einnehmen türkischer Speisen verdeutlicht. Türkische Speisen verdeutlichen die Akzeptanz aus dem Grund, da das Eheleben der beiden erst im Kontext einer türkischen Tradition zustande gekommen ist. Die Mühe, die sich Sibel bei der Zubereitung des Essens macht (deutlich durch die detaillierten Aufnahmen der einzelnen Zubereitungsschritte), steht für Sibels interne Identifikation mit einem Eheleben, das für sie durch Zuwendung und vor allem durch eine freie Entscheidung ihrerseits ohne Druck Bestand hat. Diesen Druck hat sie zuvor von ihren Eltern erfahren. Dennoch wählt Sibel für diesen frei gestalteten Teil ihrer Identifikation als Ehefrau türkische Speisen und türkische Musik. Die Kombination dieser vorhergegangenen Deutungen lassen die Szenen 3a und 3b in einem Licht erscheinen, das Sibels Hinwendung zu dem Teil ihrer Selbst zeigt, der sie im Dialog mit den externen Identifikationen ihrer Familie als Türkin und Mitglied eines türkischen Kollektivs identifiziert.

Da Cahit keinem familiären Druck unterliegt und schon immer eher mit einer gewissen internen Selbstidentifikation bezüglich seiner Zugehörigkeit als Türke oder Deutscher lebt, seine erwartungsvollen Blicke zudem nicht ausschließlich dem türkischen Essen, sondern durchaus Sibel gelten, kann über ihn keine eindeutige Hinwendung zu einer türkischen Identifizierung beobachtet werden³⁰.

5. Diskussion der Analyseergebnisse

Die Analyse kulinarischer Szenen in den deutsch-türkischen Filmen „Almanya – Willkommen in Deutschland“ und „Gegen die Wand“ gibt eine Vorstellung davon, wie Essen im Film thematisiert und instrumentalisiert werden kann, um kulturelle Identifikationen der Charaktere auszudrücken und zu veranschaulichen. Darstellungen der Auswahl und Zubereitung von Speisen sowie von Mahlzeiten bieten dabei Räume in denen Identifikation deutlich wird: Hier können Individuen ihre Präferenzen bezüglich bestimmter Lebensmittel und Gerichte ausdrücken und ihre Zugehörigkeit zu einer „Esskultur“ in Auswahl, Zubereitung und Einnahme bestimmter Speisen artikulieren. In Interaktion werden hier Gemeinsamkeiten und Differenzen und darüber Zugehörigkeit

³⁰ Dass Cahit in Sibel verliebt ist, verkündet Cahit, der die türkische Sprache ansonsten vermeidet, jedoch auf Türkisch; im Nebenraum findet währenddessen ein türkisches Konzert statt; schlussendlich ist Cahit nach seinem Gefängnisaufenthalt dazu bereit mit Sibel und ihrer Tochter ein neues Leben in der Türkei zu beginnen. Diese Beobachtungen lassen in einem anderen Zusammenhang als Essen weitere Interpretationen zu Cahits Identifizierung als Türke zu.

und Abgrenzung zu einem deutschen und/oder türkischen Kollektiv ausgehandelt. Dies wird in Kapitel 4.1.2 und 4.2.2 deutlich.

Im Folgenden sollen die Ergebnisse aus Kapitel 4.1.2 und 4.2.2 diskutiert und in einen Zusammenhang mit der Frage danach gesetzt werden, wie kulturelle Identifikationen in den kulinarischen Szenen der Filme über Essen konstruiert werden. In „Gegen die Wand“ geht es nicht auf den ersten Blick um eine deutsche und/oder türkische Identifikation von Sibel und Cahit. Der Konfliktpunkt im Film ist bezüglich Sibel vielmehr in familiären Auseinandersetzungen und Generationenfragen, die sich um eine Emanzipation von konservativen Werten drehen, begründet. Dennoch besteht der Konflikt aufgrund unterschiedlicher Lebensstile und unterschiedlicher Auffassungen von Verhaltensmustern nach denen Sibel zu leben hat, die von ihr als Normen türkischer Kultur benannt werden. In „Almanya“ werden ebenfalls Konflikte in den Generationen angesprochen, die nicht zwangsläufig in einer unterschiedlichen kulturellen Identifikation begründet sind. Die Identifikation als deutsch und/oder türkisch stellt in „Almanya“ dennoch für viele der Hauptcharaktere ein großes Thema in ihrer individuellen Identifikation dar; insbesondere für Cenk und seinen Großvater Hüseyin, aber auch für die Familie als Ganze. Dies wird in der Diskussion beim Familienessen, als es um die deutschen Pässe und das Haus in der Türkei geht, sowie Cenks verzweifelter Frage nach einer türkischen oder deutschen Identifikation der Familie deutlich. Diese Frage nach kultureller Identifikation ist in der Narrative von „Almanya“ deutlicher wahrzunehmen als bei „Gegen die Wand“. Kulturelle Elemente sind in „Almanya“ daher allgemein präsenter, so auch Essen. Im Kontext einer expliziten Suche nach deutscher und türkischer Identifikation treten in „Almanya“ sowohl deutsche als auch türkische Speisen auf. In „Gegen die Wand“ finden dagegen lediglich türkische Speisen Ausdruck (das Müsli ohne direkten kulturellen Bezug ausgenommen). Dies ist insofern interessant, als hier von Protagonist und Protagonistin im ersten Teil des Films eine Richtung entgegen einer türkischen Identifikation eingeschlagen wird.

Obwohl diese Unterschiede in der Präsenz der Frage nach kultureller Identifikation existieren, weisen die Filme vor dem theoretischen Hintergrund dieser Arbeit gemeinsame Elemente zur Konstruktion von kultureller Identifikation in ihren kulinarischen Szenen auf. Beide Filme betonen über Essen vorwiegend individuelle kulturelle Identifikationen. Diese sind jedoch immer von dem Bezug zu einem Kollektiv bestimmt. Der Umgang mit Essen in den Filmen spiegelt Jenkins Idee von primären Identifikationen wider als frühe Identifikationen, die sich etwa auf Ethnizität, Geschlecht, verwandtschaftliche Zugehörigkeit und ähnliches beziehen und insbesondere extern definiert

werden. Diese primären Identifikationen prägen ein kulturelles Bedeutungs- und Verhaltensmuster des Menschen, das eine gewisse Stabilität aufweist (vgl. Kapitel 2). Cenk stehen der Gugelhupf und gleichzeitig die ausschließlich türkischen Speisen beim Familienessen gegenüber. Er hat eine deutsche Mutter und einen türkischen Vater sowie dessen türkische Familie, die ihn in jungen Jahren mit externen Identifikationen belegt haben. Dies äußert sich nicht unbedingt in Cenks Geschmack aber in dem symbolischen Umgang der Filmemacherinnen mit Essen ihm gegenüber. Ali wiederum kritisiert entschieden den Geschmack des türkischen Essens seiner Mutter und steht anderen von ihm als „türkisch“ empfundenen Gewohnheiten skeptisch gegenüber. Alis primäre Identifikation ist durch seine türkische Familie bestimmt, er ist jedoch in Deutschland geboren und aufgewachsen und hat sich früh auch in einem anderen kulturellen Symbolsystem bewegt. Sibel sagt einem Leben nach den türkischen Konventionen ihrer Eltern ab, kocht jedoch ein türkisches Gericht, das sie von ihrer Mutter gelernt hat, wenn sie etwas Besonderes zu Essen machen möchte³¹. Der von ihr gestaltete Teil ihrer Identifikation als Ehefrau (vgl. Kapitel 4.2.2), ist von türkischen Speisen und anderen kulturellen Elementen beeinflusst wie beispielsweise türkischer Musik. Fatma ist ein Beispiel dafür, dass die Möglichkeit besteht eine stabile primäre Identifikation zu verändern. Sie isst den Schweinebraten und freut sich darauf, offiziell Deutsche zu sein. Dennoch verwirft sie ihre türkische primäre Identifikation keinesfalls. Zum Familienessen, das laut Ali vornehmlich von ihr zubereitet wurde, gibt es ausschließlich türkische Speisen. Für Hüseyin steht es außer Frage, dass er den Schweinebraten isst. Auch dem Gugelhupf, den Cenk ihm in die Hand drückt, schenkt er keine Beachtung. Mit einem ganz anderen Blick betrachtet er dagegen die *Simit*, die er dem Jungen an der Raststätte in der Türkei abkauft. Die kulturellen Identifikationen der Protagonistinnen und Protagonisten werden mitunter über deren primäre Identifikationen konstruiert, die in Essen ihren Ausdruck finden. Die primären Identifikationen der Charaktere wurden je nach Kontext von deutschen und/oder türkischen Identifikationen im Laufe ihres Lebens beeinflusst.

Essen begründet in beiden Filmen neben Zugehörigkeit oder Abgrenzung zu einem Kollektiv auch Diversität innerhalb eines Kollektivs in Jenkins' Sinn. Sibel und Cahit leben bei weitem nicht mit allen Elementen, die eine „traditionelle“ Identifikation als Türke oder Türkin verlangt; sie leben jedoch durchaus mit türkischem Essen als kulturellem Element. Dadurch weisen sie eine individuelle Diversität sowohl innerhalb eines türkischen als auch eines deutschen Kollektivs, mit dem sie sich identifizieren, auf. Fat-

³¹ Dies ist ein Element, das auch in anderen deutsch-türkischen Filmen zu finden ist wie beispielsweise in „Einmal Hans mit scharfer Soße“ von Buket Alakus (2013).

ma und der Schweinebraten, Ali und sein Geschmack sowie Cenk und der Gugelhupf stellen diese Überlegung in „Almanya“ dar. Kollektive Identifikationen sind niemals homogene Prozesse und kollektive Identitäten keine homogenen Gebilde. Die nominelle Identifikation von Individuen unterscheidet sich von der Umsetzung dieser im Alltag.

Die genannten Protagonisten und Protagonistinnen der beiden Filme begründen so in gewisser Weise eine Identifikation, die deutsch und türkisch zugleich sein kann. Diese Überlegung steht im Widerspruch zu Jenkins, der das Selbst als eine Einheit wahrnimmt. Ein Film kann diese Gleichzeitigkeit von individueller Diversität und kollektiver Gemeinsamkeit für die Zuschauerinnen und Zuschauer sichtbar machen. Für das Individuum selbst ist diese Sicht jedoch nicht unbedingt möglich. Cenk betont, dass er nicht in zwei Fußballmannschaften gleichzeitig spielen kann, obwohl Canan ihm sagt, dass er Türke und Deutscher gleichzeitig sein könne. Hüseyin fällt es schwer zu glauben, dass er immer noch Türke ist, wenn er einen deutschen Pass hat, obwohl Fatma ihm anderes beteuert. Diese Überlegungen von Cenk und Hüseyin sind in Jenkins Sinn: Das Selbst ist für ihn eine verkörperte Einheit und teilt sich nicht einfach. Diese Einheit kann sich zwar je nach Kontext unterschiedlich identifizieren, sie bleibt jedoch immer eins. Die Aussagen Canans und Fatmas beteuern jedoch eine wahrgenommene Gleichzeitigkeit von deutscher und türkischer Identifikation in einem Selbst. In Jenkins Sinne wäre dies nur über die Existenz einer sinngemäß „deutsch-türkischen“ Identifikation zu deuten, die eine Einheit bildet und keine „gespaltene Identität“ hervorruft.

Folgende Beobachtung unterstützt diese Überlegung einer Gleichzeitigen deutschen und türkischen Identifikation als Einheit und soll zudem abschließend die Art und Weise der Darstellung von Essen als kulturellem Element durch die Filmemacherinnen und den Filmemacher in „Almanya“ und „Gegen die Wand“ reflektieren: Die Protagonisten und Protagonistinnen, die allesamt (außer Gabi) ihre familiären Wurzeln in der Türkei haben aber in Deutschland leben, erfahren in den Filmen deutsche wie auch türkische Identifikationen durch verschiedene Elemente wie Sprache, Kleidung, Lebensstil und Gewohnheiten, etc.; und auch Essen. Auffällig ist dabei, dass das Essen im Film eine kulturelle Identifikation symbolisiert, die von der jeweiligen Person nach außen hin nicht unbedingt betont wird (vgl. Jenkins zu dem performativen Charakter von Identifikation Kapitel 2.1). Die Charaktere, die in Deutschland geboren sind, einen deutschen Pass haben, vorzugsweise Deutsch sprechen und sich intern als Deutsche identifizieren beziehungsweise ihre Heimat in Deutschland verorten, wie beispielsweise Cenk und Sibel, essen türkisches Essen. In diesem Moment wird der zuschauenden Person bewusst, dass beide auch eine Identifikation als Türke und Türkin inne haben. Ali spricht seiner

Familie und damit sich selbst eine türkische Identifikation zu. Dennoch kann man ihn in Bezug auf die Essensszenen im Türkeiurlaub und beim Familienessen eher mit deutschen Stereotypen in Verbindung bringen, die in den dargestellten Elementen türkischer Kultur etwas Fremdes wahrnehmen. Fatma wird auf Grund stereotyper Darstellungsformen einer türkischen Frau (sie trägt ein Kopftuch und beherrscht die türkische Sprache besser als die deutsche) von der zuschauenden Person höchstwahrscheinlich als Türkin identifiziert. Der Schweinebraten (gleicherweise ein stereotypes Element) symbolisiert jedoch ebenso eine Identifikation Fatmas als Deutsche. Selbst Gabi, die allen Äußerlichkeiten, Familiengeschichten und zudem nach eigener Bekundung Deutsche ist, kann über den immer wieder betonten Genuss von türkischen Speisen (auch im Gegensatz zu ihrem Mann Ali) in gewisser Weise eine Art türkische Identifikation zugesprochen werden. In Bezug auf alle Charaktere, bei denen Essen eine Identifikation begründet, die den sonstigen Darstellungsformen des Charakters im Film gegenüber steht, stellt Essen ein Element dar, durch das der zuschauenden Person eine Gleichzeitigkeit zweier kultureller Identifikationen gezeigt wird. Dass das Selbst eine Einheit ist bedeutet nicht, dass es sich unbedingt und konsequent als deutsch *oder* türkisch identifiziert. Auch „deutsch-türkisch“ sein kann eine Einheit bilden. Diese Beobachtung entspricht der Generation des deutsch-türkischen Filmgenres der Yasemin und Nesrin Şamdereli und Fatih Akin angehören.

Die zuschauende Person des Films wird dies eher unterbewusst wahrnehmen, da Essen in den beiden Filmen keine eigene Rolle einnimmt und auch in den kulinarischen Szenen nicht explizit in der Narrative Erwähnung findet. Essen ist ein Symbol. Es ist zudem in beiden Filmen nur *ein* Element, das ein Gesamtbild ergänzt und den Eindruck von kultureller Identifikation, den die Charaktere dem oder der Zuschauenden gegenüber machen, beeinflusst. Das Gesamtbild ist des Weiteren geprägt von Sprache, Musik und Bildern, die einen bestimmten Lebensstil darstellen.

6. Fazit

In der vorangegangenen Arbeit habe ich mich mit der Frage auseinandergesetzt, inwiefern Essen die kulturelle Identifikation eines Individuums ausdrücken kann. Dies wurde im Kontext von Migration angegangen, als Situation in der die kulturelle Identifikation eines Menschen für diesen unter Umständen besondere Bedeutung erlangt. Beispielhaft wurden kulinarische Szenen der deutsch-türkischen Filme „Gegen die Wand“ und „Almanya – Willkommen in Deutschland“ auf ihre Konstruktion von deutscher und/oder türkischer Identifikation hin analysiert. Dazu wurden zunächst grundlegende Elemente

des Identitätskonzepts von Richard Jenkins aus seiner Publikation „Social Identity“ herausgearbeitet. Jenkins verortet kulturelle Identifikation in einem System von geteilten Symbolen und gemeinsamem Wissen, die das Individuum oder Kollektiv, das sich mit diesen Mustern identifiziert oder mit diesen identifiziert wird, beeinflussen (Kapitel 2). Essen als Bestandteil von Kultur kann eines dieser Symbole sein. Aus diesem Grund wurde im Anschluss die Idee von Essen als kulturellem Element und als Institution, die eine Auswahl der Speisen, die Zubereitung und die Situation der Mahlzeit beinhaltet und in diesem Sinne bestimmte Handlungsmuster bietet, dargelegt (Kapitel 3). Die Analyse der kulinarischen Szenen hat deutlich gemacht, dass Essen als kulturelles Element je nach Kontext eine deutsche oder türkische Identifikation eines Individuums betonen kann, die jedoch nicht unbedingt die einheitliche kulturelle Identifikation des gesamten Selbst eines Menschen als deutsch oder türkisch bedeutet. In diesem Sinne kann Essen als ein filmisches Mittel genutzt werden, um den Prozess der Aushandlung von kultureller Identifikation darzustellen oder eine bestehende Identifikation als deutsch *und* türkisch (deutsch-türkisch) zu veranschaulichen. Das Medium des Films hat dabei gute Möglichkeiten solch einen Prozess oder Zustand zu veranschaulichen. Wichtig ist jedoch, sich in Erinnerung zu rufen, dass ein Film zumeist lediglich einen Ausschnitt aus dem Leben eines Menschen darstellt und die Identifikation mit Ende dieses Abschnitts nicht abgeschlossen ist. Nicht zu vergessen ist zudem, dass die hier behandelten Filme, trotz der Verarbeitung von persönlichen Erfahrungen der Filmemacherinnen und des Filmemachers, fiktive Darstellungen sind. Welche Elemente der Filmanalyse lassen sich nun auf die kulturelle Bedeutung von Essen im Kontext von Migration in der Realität beziehen und dienen so der Beantwortung der Fragestellung?

Belegt wurde grundsätzlich, dass Essen kulturelle Bedeutung hat. Gewohnheiten, die ein Individuum oder ein Kollektiv mit Essen verbindet, werden nicht ohne weiteres geändert und symbolisieren zudem eine Stabilität der eigenen Identität. Essen kann Aufschluss über den Prozess der individuellen Identifikation von Migrantinnen und Migranten in einer neuen Umgebung geben. Über Essen können die Individuen zudem eine Zugehörigkeit oder Abgrenzung ausdrücken. Essen kann somit auch Aufschluss über eine mehrfache kulturelle Identifikation von Migranten und Migrantinnen geben, beziehungsweise über Essen kann solch eine Identifikation auf „banalem“ Wege ausgedrückt werden. Dies geschieht, indem Essen als Element *eine* der mehrfachen Identifikationen betont (beispielsweise eine türkische) wobei die andere(n) Identifikation(en) in anderen Elementen Ausdruck finden (wie beispielsweise Lebensstil und Sprache, aber auch Staatsangehörigkeit). Essen kann diese mehrfache Identifikation aber auch in der unmit-

telbaren Synthese verschiedener „Esskulturen“ in Auswahl und Zubereitung der Speisen sowie Art und Weise der Mahlzeit begreiflich machen. Dies wurde in den Filmen nicht deutlich, ist jedoch durchaus in anderen Kontexten zu erkennen, beispielsweise in der inzwischen sehr populären (und in Kapitel 3 kurz aufgeführten) türkisch-deutschen Variante des Döners. Unter dem Aspekt hybrider Institutionen des Essens im Alltag von Migranten und Migrantinnen³² können Anregungen für weiterführende Forschungen im Hinblick auf kulturelle Identifikationen geschaffen werden. Auch aktuellen politischen und sozialen Fragen etwa von „Integration“ oder der Auswirkung eines „Kontakts von Kulturen“ kann in diesem Sinne über Essen nachgegangen werden.

Essen im allgemeinen als etwas das universell und wie kaum eine andere Sache existenziell und dennoch so banal ist, bietet eine relativ „sanfte“ Möglichkeit Vorlieben oder Abscheu sowie Gefühle von Zugehörigkeit oder Differenz zu artikulieren. Es kann dabei natürlich immer nur einen kleinen Aspekt dieser Identifikationen aufzeigen, die Kommunikation über Essen wird jedoch wesentlich leichter fallen, als über eine hoch-explosive Thematik wie beispielsweise politische oder religiöse Ansichten.

Die Bedeutung von Essen für einen Menschen zu realisieren, kann beispielsweise auch in der aktuellen „Flüchtlingsdebatte“ bei Fragen zu dem Umgang mit der Versorgung der vielen geflüchteten Menschen in Deutschland und Europa einen Anreiz schaffen. In dem Artikel „Wenn Essen das einzige Stück Heimat ist, das bleibt“ von Matthew Zuras und Lauren Rothman, wird eine Unterkunft in der Türkei für geflüchtete Menschen aus Syrien beschrieben, in der es den Geflüchteten durch elektronische Gutscheinkarten möglich gemacht wurde eigene Lebensmittel zu kaufen und zuzubereiten.

„Anfangs gaben sie uns Mahlzeiten, aber wir konnten sie nicht essen – sie schmeckten nicht wie *unser* Essen“, sagt Nesrin [...]“ (Zuras und Rothman 2015)

Essen kann hier die Möglichkeit bieten, einem Gefühl von Zerrüttung im Kontext von Flucht entgegenzuwirken. Sich der großen Bedeutung von gewohnten Speisen und eigener Zubereitung von Essen für den Menschen bewusst zu sein, kann auch in anderen Situationen sinnvolle und unterstützende Wege des Umgangs mit humanitärer Hilfe aufweisen.

Abschließend ist Essen als *ein* kulturelles Element zu deuten, das Aufschluss über kulturelle Identifikation bieten kann. In den Filmen wird deutlich, dass ebenso Musik, Sprache, Lebensstil etc. von Bedeutung sind, um (s)einer kulturellen Identifikation Ausdruck zu verleihen oder eine solche zu deuten. Ich möchte sogar behaupten, dass den anderen

³² Gerade in der heutigen Zeit der Globalisierung sind solche hybriden Institutionen des Essens natürlich auch in nicht-migrierten Haushalten zu finden.

genannten Elementen in der Ethnologie und in anderen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen weitaus mehr Beachtung geschenkt wird, wenn es um Fragen nach Migration und kultureller Identifikation geht, als der Ernährung eines Menschen und dessen Umgang mit Essen. In diesem Sinne soll die vorliegende Arbeit eine Anregung sein im Zuge von ethnologischen Forschungen zum Thema Migration und Identifikation aber auch in Situationen persönlicher Erfahrungen und Überlegungen, den Blick auf Essen und Ernährung als wichtige Komponente menschlichen Lebens und wichtige Komponente kulturellen Lebens anzugehen. Dies sollte jedoch immer unter der Berücksichtigung geschehen, dass die Bestimmung von kultureller Eigenartigkeit durchaus kritisch und mit einer gewissen Sensibilität zu betrachten ist, da sie gerade im Kontext von Essen schnell zu einer stereotypen Fremdwahrnehmung werden kann. Für eine abschließende Reflektion kann man sich zudem die Frage stellen, ob bestimmte Situationen, die in der Arbeit beschrieben wurden, zwangsläufig über Kultur zu deuten sind. In diesem Sinne muss darauf zurückgekommen werden, was in der Arbeit bisher ausgeblendet wurde: Essen muss nicht allein Ausdruck kultureller Identifikation sein. Ein Essensstil ist nicht nur von ethnischer, nationaler oder ähnlich bestimmter Gruppenzugehörigkeit geprägt, sondern ebenso von Zugehörigkeiten zu sozialen Schichten oder Klassen, Interessensgruppen oder anderweitigen Gemeinschaften. Mitunter kann er auch ein Ausdruck von Rebellion oder Abgrenzung sein, der sich auf familiäre Konflikte etwa mit den Eltern und nicht auf die Distanzierung von einer Kultur bezieht. Ob diese anderweitigen Zugehörigkeiten und ihre Symbolsysteme wiederum durch eine kulturelle Zugehörigkeit geprägt sind, ist je nach Kontext zu beachten. In Bezug auf Migration könnte über Essen somit weiterführend der Frage nachgegangen werden in welchen Kontexten bestimmte Essenspräferenzen kulturelle oder eher anderweitig bestimmte Identifikationen ausdrücken und wie diese zusammenhängen.

Quellenverzeichnis

- Akın, Fatih (2004): *Gegen die Wand* [Film], Hamburg: Wüste Filmproduktion
- Bauer, Theres (2005): Ist Essen Heimat? Das Beibehalten und das Verändern von Koch- und Essgewohnheiten in der Migration, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Band 101, S. 21-37 <http://dx.doi.org/10.5169/seals-118178> [05.05.2015]
- Barlösius, Eva, Gerhard Neumann und Hans Jürgen Teuteberg (1997): in: Hans Jürgen Teuteberg, Gerhard Neumann, Alois Wierlacher (Hrsg.): *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven*, Schriftenreihe: Kulturthema Essen, Band 2, Berlin: Akad.-Verl., S. 13-26
- Barlösius, Eva (2011): *Soziologie des Essens. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung*, 2. Auflage, Weinheim [u.a.]: Juventa-Verlag
- Beer, Bettina (2012): Kultur und Ethnizität, in: Bettina Beer und Hans Fischer (Hrsg.), *Ethnologie. Einführung und Überblick*, 7. Auflage, Berlin: Reimer, S.53-74
- Blumenrath, Hendrik, Julia Bodenburg, Roger Hillmann und Martina Wagner-Engelhaaf (2007): *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, Schriftenreihe: Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele, Band 9, Münster: Aschendorff
- Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) (o.J.): *Gegen die Wand*. Filmheft [Online], <http://www.bpb.de/shop/lernen/filmhefte/34120/gegen-die-wand> [03.08.2015]
- Burns, Rob (2006): Turkish-German cinema. From cultural resistance to transnational cinema?, in: David Clarke (Hrsg.): *German Cinema. Since unification*, London [u.a.]: Continuum, S. 127-150
- Calvo, Manuel (1982): Migration et alimentation in: *Social Science Information*, Band 21 (3), S. 383-446, <http://ssi.sagepub.com/content/21/3/383.full.pdf+html> [20.04.2015]
- Concorde Home Entertainment GmbH (o.J.): „Almanya – Willkommen in Deutschland“ [Website], <http://www.almanya-film.de/> [23.11.2015]
- Deutsches Filminstitut - DIF e.V. (o.J.a): Kino und Migration [Online], <http://www.filmportal.de/thema/kino-und-migration> [24.07.2015]
- Deutsches Filminstitut - DIF e.V. (o.J.b): *Gegen die Wand* [Online], http://www.filmportal.de/film/gegen-die-wand_060306a55a8c405488a066bb947509ba [24.07.2015]
- Douglas, Mary (1966): *Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*, London: Routledge & Kegan Paul
- Douglas, Mary (1972): Deciphering a meal, in: *Daedalus*, Band 101 (1), S.61-81

- Fellmann, Ferdinand (1997): Kulturelle und personale Identität, in: Hans Jürgen Teuteberg, Gerhard Neumann, Alois Wierlacher (Hrsg.): *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven*, Schriftenreihe Kulturthema Essen, Band 2, Berlin: Akad.-Verl., S. 27-36
- Ferrara, Massimo (2011): Food, Migration and Identity – Halal Food and Muslim immigrants in Italy, Masterarbeit, Center for Global and International Studies, University of Kansas http://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/7895/Ferrara_ku_0099M_11530_DATA_1.pdf?sequence=1 [10.06.2015]
- Ferry, Jane F. (2003): *Food in Film. A Culinary Performance Of Communication*, New York [u.a.]: Routledge
- Jenkins, Richard (2008): *Social Identity*, 3. Auflage, London [u.a.]: Routledge
- Koc, Mustafa und Jennifer Welsh (2002): Food, Identity and the Immigrant Experience, in: *Canadian Diversity*, Band 1 (1), S. 46-48 <http://www.ryerson.ca/foodsecurity/publications/articles/FoodIdentity.pdf> [10.06.2015]
- Kofahl, Daniel, Gerrit Fröhlich und Lars Albert (2013): Kulinarisches Kino. Zur Einleitung, in: ders. (Hrsg.), *Kulinarisches Kino. Interdisziplinäre Perspektiven auf Essen und Trinken im Film*, Bielefeld: transcript, S. 9-26
- Lange, Nadine (2011): „Die Angst der Deutschen ist Unsinn“. Ein Gespräch mit den Filmemacherinnen Yasemin und Nesrin Şamdereli über Weihnachten, U-Bahn-Pöbler und Thilo Sarrazin [Online], in: *Der Tagesspiegel*, [veröffentlicht: 09.03.2011] <http://www.tagesspiegel.de/kultur/samdereli-schwestern-die-angst-der-deutschen-ist-unsinn/3928596.html> [23.11.2015]
- Leibniz Universität Hannover (2015): Institut für Soziologie, Professor Dr. Eva Barlösius [Online], <http://www.ish.uni-hannover.de/barloesius0.html> [25.11.2015]
- Lévi-Strauss, Claude (1970): The raw and the cooked. Introduction to a science of Mythology, Band 1, New York [u.a.]: Harper torchbooks Harper & Row (Orig. [1964] *Mythologiques 1: Le cru et le cuit*, Paris:Plon)
- Lévi-Strauss, Claude (1997): Mythologica 3. Der Ursprung der Tischsitten, 4. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Orig. [1968]: *Mythologiques 3: L'origine des manières de table*, Paris: Plon)
- Mata Codesal, Diana (2010): Eating abroad, remembering (at) home - Three foodscapes of Ecuadorian migration in New York, London and Santander [Online], in: *Anthropology of food*, Band 7, <http://aof.revues.org/6642> [20.05.2015]
- Ott, Corinna (2012): *Zu Hause schmeckt's am besten. Essen als Ausdruck nationaler Identität in der deutsch-türkischen Migrationsliteratur*, Schriftenreihe: Interkulturelle Begegnungen. Studien zum Literatur- und Kulturtransfer, Band 13, Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang

- Sadigh, Parvin (2011): „Zu Weihnachten hatten wir einen Plastikbaum“ [Online], in: *Die Zeit*, [veröffentlicht: 13.02.2011] <http://www.zeit.de/kultur/film/2011-02/interview-samdereli-berlinale> [23.11.2015]
- Şamdereli, Yasemin (2011): *Almanya – Willkommen in Deutschland* [Film], München: Roxy Film GmbH & Co. KG
- Sandoval Rosales, Vania (2014): Es schmeckt nach Heimat. Essenspräferenzen bei venezolanischen Migranten in Madrid, Spanien, in: *Cargo-Zeitschrift für Ethnologie*, Band 33, S. 23-30
- Schütz, Patrick (2014): „Mein Heimatgefühl hat sich ausgebreitet“ – der Regisseur Fatih Akin [Online], <http://www.goethe.de/ins/af/de/kab/kul/flm/12313286.html> [08.12.2015]
- Seeßlen, Georg (2002): Vertraute Fremde [Online], [veröffentlicht: 17.05.2002], <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/vertraute-fremde> [28.07.2015]
- Sutton, David E. (2001): *Remembrance of repasts. An anthropology of food and memory*, Oxford {u.a.}, Berg
- University of Sheffield (2015): Department of Sociological Studies, Professor Richard Jenkins [Online], <https://www.sheffield.ac.uk/socstudies/staff/staff-profiles/jenkins> [25.11.2015]
- Zuras, Matthew und Lauren Rothman (2015): Wenn Essen das einzige Stück Heimat ist, das bleibt [Online], in: *Munchies (Food Channel) – VICE Food LLC*. [veröffentlicht 05.08.2015], <http://munchies.vice.com/de/articles/wenn-essen-das-einzige-stueck-heimat-ist-394> [10.08.2015]

Anhang

Abbildungen



Abb. 1: „Almanya – Willkommen in Deutschland“, Familienfoto in der Türkei: von links nach rechts: Canan, Muhamed, Veli, Leyla, Gabi, Ali, Fatma, Cenk, Hüseyin (Foto: Concorde Filmverleih) <http://www.kinofenster.de/almanya-willkommen-in-deutschland-film> [09.12.2015]



Abb. 2: „Gegen die Wand“, Sibel und Cahit beim ersten gemeinsamen Abendessen (Akin 2004: 53:07) (Screenshot J. Keßeler)

**Eidesstattliche Erklärung nach § 14,8 der Prüfungsordnung der Fakultät für
Geistes- und Kulturwissenschaften für Studiengänge mit dem Abschluss
Bachelor of Arts / Baccalaurea Artium bzw. eines Baccalaureus Artium
(B.A.) vom 23. November 2005**

Ich versichere an Eides statt durch meine eigenhändige Unterschrift, dass ich die beiliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt und alle Stellen, die wörtlich oder annähernd wörtlich aus Veröffentlichungen entnommen sind, als solche kenntlich gemacht habe. Außerdem habe ich mich keiner anderen als der angegebenen Literatur, insbesondere keiner im Quellenverzeichnis nicht benannten Internet-Quellen, bedient. Diese Versicherung bezieht sich auch auf zur Arbeit gehörige Zeichnungen, Skizzen, bildliche Darstellungen etc. Weiterhin entspricht die eingereichte schriftliche Fassung der Arbeit der Fassung auf dem eingereichten elektronischen Speichermedium.

.....
Datum

.....
Unterschrift