

*Dieser Essay erschien in: Julia Bayer, Andrea Engl & Melanie Liebheit (Hrsg.), Strategien der Annäherung. Darstellungen des Fremden im deutschen Fernsehen. Horlemann Verlag: Bad Honnef 2004, S. 62-77.*

## **Filmische Geschichten der Migration**

Hans Andreas Guttner

Die fünf Filme meiner Reihe *Europa – ein transnationaler Traum* (1979 – 1996) erzählen von den unterschiedlichen Wirklichkeiten der innereuropäischen Migration am Ende des 20. Jahrhunderts. Es sind Zeugnisse verschiedener Generationen und Lebenswirklichkeiten, deren Geschichten die Filme auf jeweils unterschiedliche Weise formulieren.

Die Konfrontation mit dem Fremden in Gestalt von fremden Menschen, von Angehörigen fremder Kulturen, erlebten die Deutschen der Bundesrepublik nach 1945 auf zweifache Weise: indem sie in alter deutscher Sehnsuchtstradition "Urlaub im Süden" machten und indem sie dessen Bewohner in Gestalt von "Gastarbeitern" in großen Scharen zu sich holten. Deutschland, von Hitler befreit, immer auf der Flucht vor der eigenen Vergangenheit, entwickelte eine schizophrene Haltung zur Welt, die sehr viel mehr als die aktuelle politische Teilung des Landes spiegelte. Deutschland flüchtete in die Arbeit und das Vergessen: Wiederaufbau als Verdrängungsarbeit. Wo von allen Ideen einzig die Idee der Arbeit übrig blieb, verwandelte sich die Arbeitswelt in eine Innenwelt, einen Raum, der Schutz versprach. Doch einmal im Jahr verließ man diesen Bereich. Dann gingen die deutschen Arbeitsidealisten nach draußen, ins Ausland, auf Urlaub gen Süden. Das Land der Sehnsucht mit der Seele suchen – davon war nach 1945 allerdings nur noch eine arg reduzierte, verschmutzte Schlagerversion möglich. "Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt ..." Die Urlaubssehnsüchte, die man sich gestattete, waren vorgefertigt, die Urlaubsreise selbst wurde zu einer Konsumware, die massenhaft erledigt werden konnte: eine ans Mittelmeer verlegte Arbeitspause.

Die Geschichte der Gastarbeiter begann in dieser Zeit des ersten großen wirtschaftlichen Aufschwungs der Bundesrepublik. Deutschland brauchte Arbeitskräfte – Italien, später dann Griechenland, Spanien, Portugal, Jugoslawien, die Türkei hatten sie. Die Menschen aus dem Süden kamen in eine fremde Welt. Fremde Sprache, fremde Mentalität, fremde Werte. Die Entfremdung war programmiert, zumal in Deutschland nichts geschah, um diese Menschen aus der Anonymität ihrer Existenz herauszuholen. Arbeitskräfte waren gefragt – dass Menschen kamen, die Wünsche, Träume, Gefühle hatten, war nicht vorgesehen.



*Alamanya Alamanya - Germania Germania*

Gastarbeiter waren lange Zeit nur Thema von Sonntagsrednern und Stammtischen. In der Öffentlichkeit waren sie – abgesehen von den Bahnhöfen, wo sie für ein paar Stunden Kommunikation mit ihresgleichen fanden – kaum präsent. Obwohl es immer mehr wurden, die im Laufe der Jahre kamen, obwohl sie immer länger blieben und begannen, ihre Familien nachzuholen, verschwendete die bundesrepublikanische Öffentlichkeit keinen Gedanken an die Möglichkeit eines dauernden Aufenthaltes, von Einwanderung ganz zu schweigen. Integrationsbemühungen: Fehlanzeige. So wurden die Gastarbeiter, die in ihrer Mehrheit aus armen ländlichen Gebieten und sozial einfachen Milieus stammten, zu Underdogs unserer Gesellschaft. Plötzlich waren wieder Proletarier unter uns. Als in den 1970er Jahren eine große Wirtschaftskrise auch den deutschen Aufschwung jäh abbremste, bekamen die Arbeitsmigranten das veränderte ökonomische Klima zu spüren. Plötzlich wurden sie wahrgenommen – als Fremde. Jetzt, da Arbeitsplätze bedroht waren, wurden sie nicht mehr gebraucht. Jetzt sollten sie nach Hause fahren, wurde die "Heimkehr der Gastarbeiter" zum politischen Thema. Aber der Prozess der "Einwanderung wider Willen" ließ sich nicht mehr rückgängig machen. Für viele war Deutschland längst zur neuen, wenn auch *fremden* Heimat geworden; sie waren aus Notwendigkeit geblieben, nicht weil es ihnen so ausnehmend gut gefiel.

Dies war die Situation, in der ich 1978/79 begann, Filme zum Thema "Das Einwanderungsland" (so hieß die Reihe *Europa – ein transnationaler Traum* ursprünglich) zu drehen. Filme, die nicht das übliche karitative Verständnis, sondern Gleichstellung forderten – was sie damals zu enorm politischen Filmen machte. Jeder Film der Reihe wurde gewissermaßen ein Schritt in der Beschreibung einer nicht zur Kenntnis genommenen Migration, eines sozialen Prozesses, der sich über drei Generationen erstreckte, geprägt von Neugier und Missverständnissen auf beiden Seiten, teils heftiger Abwehr von Seiten der Deutschen und später allmählicher, langsamer Annäherung. Erst nach Jahrzehnten stellte sich im Verhältnis von Deutschen und Zugewanderten eine – bis heute fragil gebliebene – Normalität ein. Im Grunde genommen ist das, wie Ethnologen und Soziologen wissen, eine alte, ja unendliche Geschichte, die sich, seitdem menschliche Gesellschaften und Kulturen aufeinander treffen, ständig wiederholt, die Geschichte der fremden Minderheiten zwischen Assimilation und Ghettoisierung.

Fremdsein wird wahrgenommen als Differenz, als Abweichung vom Gewohnten, von den Normen (Sitten, Bräuchen, Konventionen) der Mehrheit, in der sich Fremde als Minderheit einfinden. Und schon Herodot wusste im 5. Jahrhundert v. Chr., dass jedes Volk davon überzeugt ist, dass seine Lebensformen die besten seien. Fremdwahrnehmung vollzieht sich wechselseitig. Aber derjenige, der in die Fremde geht und seine vertraute Umwelt gegen einen anderen, unvertrauten Ort eintauscht, wird nicht nur von den Einheimischen zum Fremden gemacht, er erfährt sein Fremdsein auch subjektiv als ein Anderssein, das ihm einen bestimmten Platz und bestimmte Verhaltensweisen zuweist, die sich für Fremde "gehören". Fremdsein heißt daher auch, sich selbst fremd zu fühlen, und ein wesentlicher Teil dieses Gefühls hat mit Unterlegenheit zu tun. (Bedingt durch Abschottung und die Notwendigkeit zu innerem Zusammenhalt kann sich bei minoritären Gemeinschaften in der Fremde aber auch der Eindruck verfestigen, die eigene Kultur sei in Wahrheit die überlegene.) Auf der Seite der Mehrheit des Gastgeberlandes mischt sich in das Gefühl der Überlegenheit häufig ein negatives Moment: Furcht vor den Anderen, die umso deutlicher hervortritt, je stärker diese fremden Menschen das Andere des Eigenen verkörpern. Wenn sie dies in Sitten und Gewohnheiten zeigen, die zum Beispiel als besonders krass, ekelhaft, irrational oder unmenschlich angesehen werden, kann das die Angst davor schüren, dass sich hinter der Fassade des Fremden etwas noch Fremderes, Unheimliches verbirgt. In bestimmten sozialen und politischen Konstellationen lassen sich daraus Feindbilder konstruieren, die die existenziellen Ängste der Menschen manipulieren. Massenhysterie, Hexenjagden, Pogrome speisen sich bekanntlich aus solchen Quellen, wobei die Fremden in

Krisenzeiten oft die Rolle von Sündenböcken spielen müssen. Dass derartige Gefühlsanwandlungen nicht spontan entstehen, sondern in einem bestimmten politischen Klima erzeugt werden, hat die Geschichte mehr als einmal erwiesen. Spontanen "Volkszorn" gibt es nicht.

Um 1980 begann eine neue Phase in der Geschichte des deutschen Dokumentarfilms. Es war eine Zeit der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen und der öffentlichen Debatten. Junge Filmemacher betraten den Schauplatz und neue Themen – Dritte Welt, Umweltpolitik, Migration – verschafften den Filmen von Peter Heller (z.B. *Die Liebe zum Imperium*, 1978), Peter Krieg (z.B. *Septemberweizen*, 1979/80), Hans Andreas Guttner (z.B. *Familie Villano kehrt nicht zurück*, 1981) so viel Publizität, dass es für diese Filme plötzlich ein Kinopublikum gab.

Die Situation, gegen die wir uns mit unserer Arbeit damals bewusst abgrenzten, war in etwa die folgende: Bis in die 1960er Jahre hinein bestand der westdeutsche Dokumentarfilm überwiegend aus "Kulturfilmen" unseligen Angedenkens, die als Vorfilme im Kino liefen, oder aus Naturdokumentationen und Reisefilmen (*Traumstraße der Welt*, 1958; *Serengeti darf nicht sterben*, 1959; *Lockende Wildnis*, 1967-69); die Filme entsprachen dem kritiklosen Fortschrittsoptimismus der Nachkriegsära (*Alvorada – Aufbruch in Brasilien*, 1961 – Propaganda für die industrielle Entwicklung). Sozialkritische Ausnahmen wie Strobel & Tichawsky (*Notizen aus dem Altmühltal*, 1961; *Notabene Mezzogiorno*, 1962; *Das Wunder von Mailand*, 1965) bestätigten die Regel und galten als Störenfriede. Politische Dokumentationen (*Berlin – Zwischen Stacheldraht und Mauer*, 1962) waren in ihrer Kalten-Kriegs-Propaganda für den "Freien Westen" so einseitig und tendenziös wie ihre Entsprechungen aus der DDR im "Kampf für den Weltfrieden". Das änderte sich im Gefolge der kulturellen Umbrüche, die mit dem Jahr 1968 verbunden waren. In der Zwischenzeit war auch das Fernsehen als (Ko-)Produzent von realistischen Dokumentarfilmen hervorgetreten. Klaus Wildenhahn, der beim NDR kontinuierliche Arbeitsmöglichkeiten fand, sorgte mit seinem für deutsche Verhältnisse radikal neuen, beobachtenden und weitgehend ohne Kommentar auskommenden Stil, der deutlich vom amerikanischen *direct cinema* beeinflusst war, vor allem durch seine aus der Arbeitswelt gegriffenen Themen für Aufsehen (*In der Fremde*, 1967; *Die Liebe zum Land*, 1973; *Emden geht nach USA*, 1975/76). So apolitisch die Zeit und die Filme zuvor waren, so politisiert erschienen die Verhältnisse nach 1968. Ein Titel wie *Rote Fahnen sieht man besser* (1971) von Rolf Schübel und Theo Gallehr drückt dies geradezu paradigmatisch aus. Doch die politische "Befreiung" des Dokumentarfilms führte rasch in die Sackgasse eines Abbildrealismus, der dogmatisch über die "reine Lehre" wachte, und alles, was davon (vor allem in formaler Hinsicht) abwich, als Blasphemie verdammt. "Redende

Köpfe" (z)ersetzen die Fantasie. Was auffällt an den Produktionen der Zeit, ist ihre Logorrhöe. In den Filmen wurde, auch wenn sie nicht kommentarlastig waren, endlos geredet – insofern setzten sie den entschieden rhetorischen Charakter der Studentenbewegung fort. Nicht minder zeittypisch erscheint aus heutiger Sicht der didaktische Tenor: Diese Filme wollten den Zuschauer unmissverständlich belehren, aufklären, auf "ihre" Seite (die Seite der Macher) ziehen, agitieren. Das machte sie im schlimmsten Fall unduldsam, und häufig waren sie auf ihre Weise so paternalistisch wie die "Kulturfilme" der Generation zuvor. Die Filmemacher veranstalteten Seminare mit der Kamera.

Mit *Alamanya Alamanya – Germania Germania* (1979), dem ersten Teil der Pentalogie *Europa – ein transnationaler Traum* stellte ich mich dazu quer. Der Film war in seiner formalen und dramaturgischen Stilisierung eine bewusste Abkehr vom dokumentarischen Dogmatismus der 1970er Jahre. Er ließ die Arbeitsmigranten erstmals in einem deutschen Film selbst zu Wort kommen und skizzierte ihre existenzielle Situation aus ihrer Sicht. Er betonte das Wort – aber was war da zu hören? Poesie, vorgetragen im Off. Und die Bilder waren sichtlich gestaltet! Da hörte der Spaß für die Anhänger des "realistischen Stils" auf. Das war nicht mehr dokumentarisch, so war die "Wirklichkeit" nicht, die sie vor der Kamera hatten. Aber die Realität besteht nicht bloß aus "authentischen" Außenansichten – das wussten schon Proust und Brecht besser und das wusste auch Robert Flaherty. Meine Filme sehe ich in der Tradition eines Kinodokumentarismus, der im Laufe des 20. Jahrhunderts eine stilistische Vielfalt entwickelt hat, die der des Spielfilms nicht nachsteht. Leider sind die genuinen Ausdrucksformen des Dokumentarischen – die poetische Kraft und die Kunst der Montage – durch die Dominanz publizistischer Formen (Feature, Reportage, Magazinbeiträge), wie sie das Fernsehen bevorzugt, das längst zum wichtigsten Abnehmer und Produzenten geworden ist, heute in Gefahr, in Vergessenheit zu geraten. Ich stelle mich mit meinen Filmen bewusst gegen die Vernachlässigung der Erzählform, gegen eine Nivellierung, die mit dem Etikett "realistisch" hausieren geht. Spielfilmregisseure von Woody Allen bis Peter Jackson haben zudem inzwischen längst gezeigt, wie leicht diese Art des vermeintlich "Realistischen" zu inszenieren ist.

Realität wird, was leider immer wieder aufs Neue betont werden muss, im Film oder Fernsehen nie einfach nur abgebildet. Die Kamera präsentiert nicht die Wirklichkeit, wie sie vermeintlich ist (das gilt selbst für Live-Übertragungen), sondern *repräsentiert* sie. Dabei wird die filmische Vermittlung durch eine Vielzahl von Faktoren bedingt: solche der Wahl (Kamerastandort, Aufnahmewinkel, Bildausschnitt, Brennweite, Einstellungsgröße, Originalton oder nicht, Kommentar oder nicht etc.) wie auch solche, die bestimmten

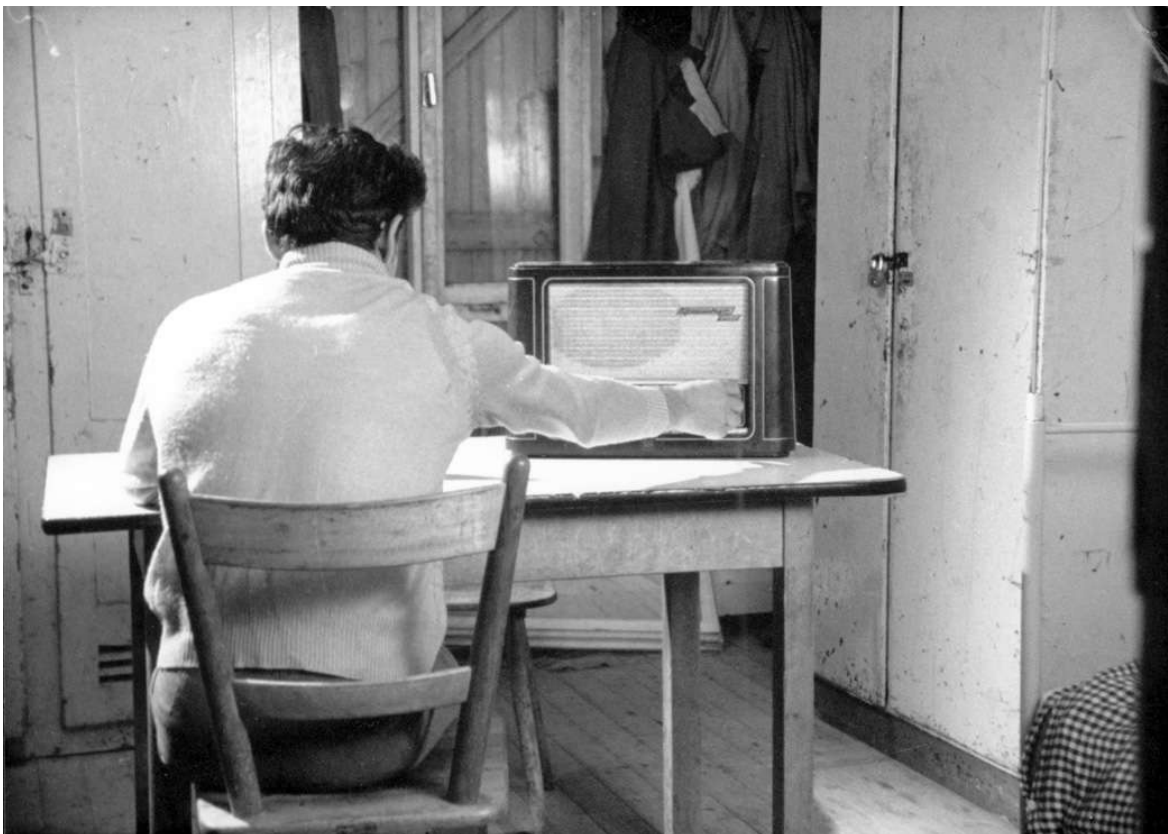
Notwendigkeiten unterliegen (Persönlichkeitsschutz, politische Zwänge, Zensur, Budget, Zeitdruck etc.).



*Familie Villano kehrt nicht zurück*

Da also die Realität vor der Kamera, von der uns der Dokumentarfilm einen Eindruck vermitteln will, unweigerlich durch den kinematografischen Apparat in eine andere, nämlich in eine filmische Realität transformiert wird (die zwar Rückschlüsse auf die "Welt da draußen" erlaubt, aber nichtsdestoweniger nicht mit ihr verwechselt werden darf), sollte dem Dokumentarfilmer daran gelegen sein, dem filmischen Gestaltungsprozess der Realität vorrangige Aufmerksamkeit zu schenken. In dieser Aufmerksamkeit kommt die Haltung zum Ausdruck, die der Filmemacher gegenüber der Realität, vor allem aber gegenüber den Menschen vor der Kamera einnimmt. Ihre innere Realität – expliziert in Aussagen, Gesten, Bewegungen, durch die Musik, die sie hören, oder Ähnliches mehr – ist das, was nicht vernachlässigt werden darf. Im dokumentarischen Film ist die Authentizität des Gezeigten – man könnte auch sagen seine subjektive "Wahrheit" – weniger eine Frage der Inhalte als ihrer Gestaltung. Es geht also, will man das Leben ganzheitlich erfassen, nicht nur um die äußere sichtbare Realität, sondern gleichermaßen um eine innere Realität – beide nehmen in der filmischen Realität in verdichteter Form Gestalt an. Überlässt man die äußere und innere Realität einem Kommentar, so läuft das auf eine destruktive Fragmentierung der erfahrbaren Welt hinaus.

Dokumentarfilme sollten offen sein für das Leben und seine Überraschungen, für Widersprüche, Zufälle und spontane Reaktionen, für Entdeckungen. Das Thema der Einwanderung, der Fremden unter uns, verlangt geradezu, dass man sich von der Realität leiten lässt und nicht versucht, diese mit vorgefassten Meinungen (wie wohlwollend oder parteiisch sie auch sein mögen) ans Gängelband zu nehmen. Offenheit der Form ist dafür eine wesentliche Voraussetzung. Obwohl ich nicht prinzipiell gegen jede Art von Kommentar bin – er kann, wo er wichtige Informationen vermittelt, notwendig sein oder in Gestalt eines Essays als eigenständiges Element die Bilder begleiten – kommen meine Filme daher alle ohne Kommentar aus. Der Zuschauer kann so in einen inneren Dialog mit dem Film und seinen Personen treten, ohne dass sich die behauptete (und für die Dauer des Films nicht überprüfbare) Autorität des Kommentars dazwischenschiebt. Er kann das Geschehen auf der Leinwand intensiver auf sich wirken lassen, wenn der Film die Fragen, die er an die Wirklichkeit stellt, nicht gleich beantwortet und damit für erledigt erklärt. Gerade wo Fragen offen bleiben, kann das fremde Leben leichter mit dem eigenen Leben in Zusammenhang gebracht werden.



*Alamanya Alamanya - Germania Germania*

*Alamanya Alamanya – Germania Germania* (1979), entstanden aus den Recherchen zu einem (nicht verwirklichten) Spielfilm über Jugendliche im Münchener Westend, handelt von der ersten Generation der damals noch „Gastarbeiter“ genannten Arbeitsmigranten. Er wurde, als er in Oberhausen uraufgeführt wurde, unter all den stereotypen Realitätsabbildungen als Provokation empfunden. Der Film polarisierte: auf der einen Seite große Zustimmung, auf der anderen große Ablehnung. Mit *Alamanya Alamanya – Germania Germania* betrat der deutsche Dokumentarfilm Neuland: in inhaltlicher Hinsicht, da das Thema der Arbeitsmigration bis dahin weder im Kino noch im Fernsehen der Bundesrepublik eine Rolle gespielt hatte, und in formaler Hinsicht, weil die Stilisierung, die der Film in Wort und Bild vornahm, eine bewusste Abkehr von den dokumentarischen Gewohnheiten der Zeit war.

Die formale Strenge, mit der er sich den vorherrschenden Klischees des Dokumentarischen verweigerte, wurde als undokumentarisch missverstanden. Dass auch ein Dokumentarfilm sich die Mittel, mit der er Wirklichkeit darstellt, reflektiert und diese nicht willkürlich, sondern sinntragend einsetzt, galt vielen damals als formalistische Abweichung. *Alamanya Alamanya – Germania Germania* setzt gegen den Abbildrealismus filmsprachliche Mittel – horizontale Fahrbewegungen einerseits der Personen (mit dem Zug), andererseits der Kamera; lange Einstellungen; literarische Texte, die kontrapunktisch zum Bild eingesetzt sind und sich ihm gegenüber behaupten; musikalische Kontraste (südländische Populärmusik vs. Wagner). Durch dieses Gestaltungsprinzip vermied der Film jene Verobjektivierung seiner Personen, die in Filmen über Minderheiten, Ausländer und Angehörige fremder Kulturen gang und gäbe ist und von diesen zurecht als paternalistisch oder kolonialistisch empfunden wird. Weil *Alamanya Alamanya – Germania Germania* seine Personen als Subjekte ihrer Erfahrung ernst nahm, waren viele deutsche Rezipienten seinerzeit irritiert – von Migrantenseite erfuhr ich hingegen überwiegend positive Reaktionen.





*Alamanya Alamanya - Germania Germania*

Die Arbeitsmigranten dieses Films haben eine Sprache, mit der sie sich zur Wehr setzen, indem sie anklagen. Sie sprechen für sich selbst. Der Film verwendet dafür poetische Texte von "Gastarbeitern" als inneren Kommentar, der zugleich Klage und Anklage ist – diese gehobene Ausdrucksweise erweckt die Aufmerksamkeit der Zuschauer, deren Erwartungshaltung dies widerspricht. Die Texte dienen nicht als Transportmittel für Behauptungen und Bewertungen, mit denen eine andere fremde Wirklichkeit verständlich gemacht werden sollte, die längst unter uns war, von der wir aber kaum Notiz genommen hatten; sie behielten ihre Autonomie, ihre eigene Realität, auch gegenüber den Bildern. Das verstörte manchen Zuschauer, vor allem die offiziellen Betrachter von der Filmbewertungsstelle, die die Texte der Migranten als "erfundene Drehbuchäußerungen" missverstanden und daher dem Film wegen mangelnder Authentizität ein Prädikat verweigern wollten.

*Familie Villano kehrt nicht zurück* (1980/81) ist ein Film "von und mit den Villanos", einer Familie, die aus dem Dorf Lausdomini bei Neapel aufgebrochen war, weil es dort keine Arbeit mehr gab, die ihnen ein angemessenes Leben ermöglicht hätte, und die zum Zeitpunkt der Dreharbeiten schweren Herzens den Entschluss gefasst hatte, in Deutschland zu bleiben.



*Familie Villano kehrt nicht zurück*

"Von und mit den Villanos", insofern, als das alltägliche Leben der Familie in Fürth und in der besuchten Heimat den Film "schrieb". Der Film beginnt mit einer langsamen Annäherung (so wie sich die Villanos Deutschland in einer langen Bewegung genähert hatten) – einer langen "subjektiven" Fahrt durch die frühmorgendlich leeren Straßen von Fürth bis vor die Eingangstür des Hauses, in dem die Villanos wohnen. Zugleich hören wir auf der Tonspur Ausschnitte aus Bundestagsreden, die die Rückkehr der Migranten in ihre Heimat beschwören. Am Schluss wird das Lied "Torna al Sorriento" mit dem "Wir kehren nicht zurück" der Familie konterkariert und als Illusion desavouiert. Innerhalb dieser mehrfach kontrapunktischen Klammer zeigt der Film – Räume und Zeiten mit der Familie teilend – den Alltag der Villanos in Fürth und bei einem Besuch in ihrem Heimatdorf in der Nähe von Neapel.



*Familie Villano kehrt nicht zurück*

Es ist ein Film der strukturierten (kontrastierenden) Beobachtung, der mit sehr wenig Sprache auskommt. Der Film muss nichts erklären; die Villanos brauchen nichts zu erklären. Der Zuschauer erlebt die Villanos nicht als Fremdkörper; sie werden uns im Laufe von anderthalb Stunden so vertraut, dass wir die Außenwelt – Deutschland vor allem – mit ihren Augen zu sehen beginnen. Alltägliches zu filmen, wird schnell langweilig und redundant. Worauf es ankommt, ist gewissermaßen eine "Dramatisierung" des Alltags: das bedeutet, im Leben der Menschen das Existenzielle und vielleicht Spirituelle herauszuarbeiten, ein Thema zu finden, das dem Film die nötige innere Spannung verleiht. Das Thema von *Familie Villano kehrt nicht zurück* hieß "Verlust und Notwendigkeit" – Verlust der Heimat, Notwendigkeit der Migration. Dem stellten die Villanos den Zusammenhalt der Familie entgegen, eine Solidarität, die als ein Gegenmodell zur modernen urbanen Gesellschaft erscheint, die die Sozialität zugunsten eines egoistischen Atomismus (Individualismus) und Sozialdarwinismus aufgegeben hat.

*Im Niemandsland* (1983/84) porträtiert junge Türken in München. Nicht integriert leben sie zwischen den Kulturen – der türkischen ihrer Eltern und der deutschen. Die Darsteller (das Wort ist hier zweifellos gerechtfertigt), die sich von der deutschen Gesellschaft nicht beachtet *Im Niemandsland* bewegen, suchen sich eine Ersatzwelt, die von rebellischen

Ikonen der amerikanischen Populärkultur, Elvis Presley und James Dean, beherrscht wird, mit denen sie sich identifizieren können.



*Im Niemandsland*

Bei den Recherchen zu dem Film beobachteten wir, wie sich die Jungs auf den Treppen zur U-Bahn in den Gesten ihrer Idole James Dean und Elvis Presley übten, wie sie sie aus den Filmen kannten, und wie sie sich in solchen nachgestellten Posen fotografierten. Die Selbstinszenierung wurde zur Identifikation. Im Film wurde aus ihrer Kleinbild- eine Polaroidkamera: So entstand der Effekt, dass Ahmet als James Dean aus dem Foto

heraustritt. Man könnte den Standpunkt einnehmen, dass diese Szene, die Grenzen des Dokumentarischen zweifellos hinter sich lässt. Meine Auffassung dazu ist eine andere, materialisiert sich hier doch vor unseren Augen eine innere Wahrheit. Etwas wird buchstäblich sichtbar, was wir sonst nur aus den Aussagen der Personen hätten erfahren können. Der Film benutzt die Jugendlichen nicht zur Unterstreichung einer These, er belässt sie bei sich. Er zeigt, dass sie sich einer Illusion hingeben, aber er nimmt sie darin ernst: es bleibt die Gewissheit, dass dergleichen Fluchten notwendige Überlebensmittel in der Unbehaustheit heimatloser Existenz sind.

Dennoch ist die Realität als schmerzliche Wahrheit immer präsent und im Film wird klar, dass sie sich nicht länger verdrängen lässt. In einer Bild-Ton-Montage wird in Porträtaufnahmen das erste türkische Baby des neuen Jahres arbeitslosen Jugendlichen gegenüber gestellt, während ein deutscher Politiker im Off die üblichen Gemeinplätze – Deutschland ist kein Einwanderungsland – von sich gibt. Wie in den ersten beiden Filmen spielt auch im dritten Teil der Pentalogie die Musik eine wichtige Rolle bei der Gestaltung, da sie die Bilder nicht illustriert, sondern in einen weiteren Sinn- und Emotionszusammenhang stellt, der über das Milieu, in dem die Jugendlichen gefangen sind, hinausgreift. Die klassische Musik (Haydn) wirkt hier wie eine Botschaft aus einer anderen (Bildungs-)Welt, die nicht die Welt der Jugendlichen von *Im Niemandsland* ist; zugleich hebt diese Musik in ihrem Pathos das Erleben eines trostlosen Alltags für den Zuschauer auf eine andere, existenziellere Ebene.

*Dein Land ist mein Land* (1987/88) ist – thematisch bedingt – der unspektakulärste Beitrag der Reihe. Es ist ein Film über die Normalität. Er zeigt am Beispiel der fünfzehnjährigen Hamburger Gymnasiastin Ayse Polat, wie eine Integration in der dritten Generation relativ problemlos möglich ist – und er zeigt ganz nebenbei, welche sozialen Faktoren diesen Prozess begünstigen. Weder sieht Ayse, die sich als Weltbürgerin versteht und zunächst Saxophonistin, dann Filmregisseurin werden will (was sie inzwischen auch geworden ist!), sich selbst als Fremde in einer fremden Umgebung, noch wird sie als solche von anderen wahrgenommen. Wie Fremdkörper erscheinen in ihrer weitgehend heilen Welt hingegen die Nachbarn, Hausbesetzer der Hamburger Hafenstraße, die damals bundesweit Schlagzeilen machten. Wenn der Film hier Ayses Perspektive einnimmt, wird deutlich, dass Fremdheit zuallererst eine Frage der sichtbaren Differenz ist und dass diese Differenz durch unterschiedliche Wahrnehmung konstruiert wird.



*Dein Land ist mein Land*

Nebenbei zeigt der Film am Beispiel seiner Protagonistin die Ungenauigkeit, ja Fragwürdigkeit von Begriffen wie „Assimilation“ und „Identität“, wenn diese zu Schlagwörtern verkommen – ein Thema, das auch im nächsten Film, *Kreuz und quer* (1995/96), wenngleich in anderer Ausprägung, aktuell ist.

*Kreuz und quer* nimmt die Geschichte der Villanos fünfzehn Jahre später wieder auf. Die Eltern sind nach Italien zurückgekehrt, aber die inzwischen erwachsenen Kinder leben ganz selbstverständlich über beide Länder verstreut. Sie bewegen sich in einer veränderten transnationalen Realität: die Fakten des Lebens sind den Taten der Politik einmal mehr vorausgeeilt. Zugleich sind uns die Villanos in diesem Film so nahe, dass ihre kulturelle Fremdheit, die in den religiösen Riten ihrer süditalienischen Heimat deutlich wird, sehr viel weniger befremdet, als dies in einem nur äußerlich beobachtenden ethnografischen Film der Fall wäre. Wenngleich nur Beobachter, sind wir mit ihnen dabei.



### *Kreuz und quer*

Da der Vater während der Dreharbeiten ganz plötzlich starb, ist dieser Film stärker noch als die vorangegangenen ein Film über die menschliche Existenz. Szenen wie die Verabschiedung der nach Deutschland zurückkehrenden Kinder am Bahnhof gewinnen, wiederum im Zusammenklang mit der Musik (Mozart, Puccini), ein unerwartetes metaphorisches Gewicht, wie es im Dokumentarfilm ansonsten eher unüblich ist.

Die Filme der Pentalogie *Europa – ein transnationaler Traum* beschreiben über drei Generationen Erfahrungen des Fremdseins in der bundesrepublikanischen Gesellschaft und wie diese Erfahrungen sich veränderten. Sie zeigen die alltäglichen Bemühungen, dem Fremdsein zu entrinnen, und was es heißt, daran zu scheitern; und sie zeigen, um welchen Preis es gelingen kann, dass aus Fremden Einheimische werden. Meine Filme versuchen nicht, eine objektive Wahrheit über die "Fremden unter uns" zu verkünden. Ihr Anliegen ist es lediglich, aus vielen subjektiven Erfahrungen ein wahrhaftiges Bild zu gewinnen. Die politische Forderung der Gleichstellung ist ihnen immanent. Alle Filme der Pentalogie haben eine narrative Struktur. Sie arbeiten, könnte man etwas abstrakt sagen, mit überschaubaren Personengruppen in einem offenen Raum-Zeit-Kontinuum, wobei sie deren gelebte Realität nicht nur beobachtend wiedergeben, sondern mit den zur Verfügung stehenden filmsprachlichen Mitteln zur filmischen Realität "komponieren".

Ein Konzert aus Bildern und Tönen. Ein Kommentar, der quasi *ex cathedra* erklärt, worum es geht, ist überflüssig. Meine Filme funktionieren als sinnliche Aufklärung. Sie wollen, dass der Zuschauer die Antworten selbst findet. Dabei sind die Bilder so ausgesucht, dass sie vom Zuschauer aufgrund seiner Erfahrungen in einen jeweils eigenen Lebenszusammenhang gestellt werden können. Das ist es, was ich meine, wenn ich sage, meine Filme suchen den Dialog auf gleicher Ebene, nicht in einem hierarchischen Verhältnis. Die Bilder müssen dem Zuschauer die Möglichkeit geben, die Bilder hinter den Bildern zu sehen und mit seiner eigenen Fantasie auszufüllen. Nach Vorführungen meiner Filme erzählten viele Zuschauer spontan aus ihrem Leben! Ähnliche Lebenserfahrungen werden angesprochen oder Erinnerungen ausgelöst.



*Kreuz und quer*

Deshalb zeigen die Filme der Pentalogie *Europa – ein transnationaler Traum* Deutschland aus der Perspektive ihrer Protagonisten. Es ist ein sich veränderndes Bild. In *Alamanya Alamanya – Germania Germania* ist es das Land der Fremde, der Heimatlosigkeit. In *Familie Villano kehrt nicht zurück* erscheint die BRD im Großen und Ganzen positiv, während die Winterszenerie von *Im Niemandsland* den Eindruck von Kälte und Trostlosigkeit verstärkt. *Mein Land ist dein Land* zeigt einen Grad der Integration, der Normalisierung, der auf seine Weise fast schon wieder erstaunlich ist. *Kreuz und quer* schließlich löst den starren Begriff des Fremdseins in verschiedene



existenzielle Befindlichkeiten auf, die sich über traditionelle Grenzen (Sprache, Kultur, Nationalität) hinwegsetzen. Die Frage der Identität stellt sich für die jüngeren Villanos ganz anders als für ihre Eltern. Sie sind fränkische Italiener oder italienische Franken. Fremdsein hat in dieser Generation den essenziellen Charakter verloren. Es ist kein Zustand mehr, sondern eine Frage ständig wechselnder Situationen: Europa – ein transnationaler Traum?

Die Situation hat sich erfreulicherweise verändert. Während ich mich in den 80er Jahren mit meinen Filmen zwischen alle Stühle setzte und jeder einzelne Film gegen größte Widerstände durchgesetzt werden musste, weil es Ablehnungsfronten gab, die man sich heute gar nicht mehr vorstellen kann, können Filme über die Migration mittlerweile in allen möglichen Varianten erzählt werden. Die filmische Form, mit der die "große Thematik des 20. Jahrhunderts" (wie die Migration genannt wurde) in *Europa – ein transnationaler Traum* präsentiert wird, hat offensichtlich Bestand, weil sie sich jedem Abbildrealismus verweigerte. Bis heute werden die Filme der Pentalogie ständig gezeigt.



*Kreuz und quer*