

Inhalt

Vorwort: »Epistemischer Ungehorsam«	11
Vorwort: Wir sind nie transkulturell gewesen.....	13
Danksagung.....	17
Hinweise für die Leser_innen	21
Einleitung	23
Kommunikationsvektoren: Phatische Funktion und Übersetzung	27
Erste Forschungshistorie	28
Logotektonik der Arbeit: Makroebene	30
Logotektonik der Arbeit: Mikroebene	33
Visuelle Kultur der Migration? – Analysefokus der Arbeit.....	38
Zurück zu den Kommunikationsvektoren	44
1. Prolegomenon: Forschen im Ästhetischen, das Ästhetische im Forschen	47
1.1. Wissenschaftstheoretische Explikationen zum Forschen am Film	48
1.1.1. Sichtbarmachungen in der Filmwissenschaft: Zwischen Meta- und Pataphysik.....	48
1.1.2. Variabilitäten im Untersuchungssetting: Ästhetisches im Forschen am Film	52
1.2. Filmwissenschaft und <i>Science and Technology Studies</i> : Forschen zum Forschen	59
1.3. Zum Untersuchungsdesign der Arbeit: Hinweise zu den Operationalisierungen	63
1.3.1. Intelligibler Theorien- und Methodenpluralismus	63
1.4. Überleitung in den Historisierungsteil	64

TEIL I: Polyzentrierung des ›deutsch-türkischen Kinos‹

2.	Historische Rückvergewisserung I: Das ›deutsch-türkische Kino‹	69
2.1.	Die wissenschaftliche Konstruktion des ›deutsch-türkischen Kinos‹	69
2.2.	Das ›deutsch-türkische Betroffenheitskino	75
2.2.1.	Ensemble I: Betroffenheitskino der 1970er – Gastarbeiter_innenfilme	76
2.2.2.	Ensemble II: Betroffenheitskino der 1980er – (Des)Integrationskino	83
2.2.3.	Zwischenresümee	93
2.3.	Das neue ›deutsch-türkische Kino	95
2.3.1.	Ensemble III: »Pleasures of Hybridity« als liminale Phase (1990er)	101
2.3.2.	Ensemble IV: Nachwehen & Exzeption Fatih Akin (2000er)	108
2.3.3.	Ensemble V: Betroffenheit, Culture Clash, Post-Migration (2000-2010er)	116
2.3.4.	Epistemologische Vereinseitigung: Blinder Fleck ›türkisches Kino	127
3.	Historische Rückvergewisserung II: Der ›türkische Emigrationsfilm	131
3.1.	Kritik der wissenschaftlichen Konstruktion des türkischen Emigrationsfilms	131
3.2.	Der ›türkische Emigrationsfilm‹ in der Yeşilçam-Phase	137
3.2.1.	Vorstory I: Kemalismus und die Entstehung einer nationalen Kinematographie	137
3.2.2.	Vorstory II: Die Entstehung des Yeşilçam-Kinos und die Binnenmigrationsfilme	145
3.2.3.	Ensemble I: Migrationskino in der High-Yeşilçam-Phase I (1960er)	155
3.2.4.	Ensemble II: Migrationskino in der High-Yeşilçam-Phase II (1970er)	157
3.2.5.	Ensemble III: Migrationskino in der Late-Yeşilçam-Phase (1970-1980er)	161
3.2.6.	Ensemble IV: Migrationskino in der Post-Yeşilçam-Phase (1990-2010er)	167
4.	World, Transnational und Polycentric Cinema: Neuverortungen des ›deutsch-türkischen Kinos	171
4.1.	Der ›türkische Film‹: <i>World Cinema</i>	172
4.1.1.	Einleitung: Der schwierige geopolitische Ort der Türkei	172
4.1.2.	Zur Rezeption der türkischen Filmgeschichte	173
4.1.3.	Türkei im <i>World Cinema</i> : Eurozentrismus und Orientalismus	174
4.1.4.	<i>World Cinema</i> : Geschichte und Kritik	177
4.1.5.	Differenz zum <i>Third Cinema</i>	179
4.2.	»Flexible Geographien«: Von der ›Welt‹ zu den ›Regionen	181
4.3.	Zwischenresümee	186
4.4.	Das ›deutsch-türkische Kino‹: <i>Transnational Cinema</i>	187
4.4.1.	<i>Transnational Cinema</i> : Transkulturalität oder Critical Transnationalism?	187
4.4.2.	Fortwirken des Eurozentrismus?	191
4.5.	Verloren zwischen <i>World</i> und <i>Transnational Cinema</i> ? – Für ein inklusives Modell des ›deutsch-türkischen Kinos	195

TEIL II: Filmische Konstruktionen der Migration im High-Yeşilçam-Kino der 1970er Jahre

5. Methodisches: Visuelle Kultur und die Medialität des Films	201
5.1. Film und Soziales: Überlegungen zur Medialität des Films	201
5.2. Die visuelle Konstruktion des Sozialen – Wider dem ›Inhaltismus‹	203
5.3. Grundüberlegungen zur Untersuchungsstruktur	206
5.3.1. Drei heuristisch gewonnene Relationsbestimmungen: Die minimale Ereignisstruktur von Emigration	209
6. Figuration I: Abwesenheit und die Home Group	213
6.1. Einige Vorwegnahmen	221
6.2. Abwesenheitssequenz I: DAVARO (1981) – Die Produktion der <i>home group</i>	224
6.2.1. Filmanalytische Beschreibung – DAVARO	224
6.2.2. Die Entfaltung der <i>home group</i> in DAVARO	228
6.2.3. Konstruktionen des Emigranten in Absenzszenen: Suggestive Verbalisierungen	238
6.3. Die filmische Konstruktion der Heimzusammenhänge: Migration und Film	242
6.4. Abwesenheitssequenz II: KARA TOPRAK (1973) – Die paradigmatische Heimkonstellation	245
6.4.1. Eine kleine Geschichte des Dorffilms	247
6.4.2. KARA TOPRAK als Dorffilm	251
6.4.3. Plot von Kara Toprak	253
6.4.4. Filmanalytische Beschreibung – KARA TOPRAK	254
6.4.5. Die (Ur-)Szene der Emigrantenrückkehr: (Er-)Wartende Eltern	255
6.4.6. Räume der Verfremdung – Emigration als Alteritätsdiskurs	265
6.5. Abwesenheitssequenz III: OĞLUM OSMAN (1973) – Erinnerungen und Preservation	273
6.5.1. OĞLUM OSMAN als <i>Millî Sinema</i>	276
6.5.2. Die Sichtbarmachung der Westernisiertheit eines Bildungsmigranten	282
6.5.3. Beschreibung: Absenzsequenz	284
6.5.4. Das Prinzip der Konservierung – Emigration und Preservation(-sbild)	288
6.5.5. Von der Abwesenheit zur Anwesenheit – Überleitung	296
7. Figuration II: Anreise	305
7.1. Einleitung: Der Emigrationsfilm <i>Acı Zafer</i>	307
7.1.1. Der Plot von Acı ZAFER	308
7.1.2. Andersmachung des Emigranten: kurzer Exkurs	309
7.2. Zur Struktur des Kapitels	313
7.3. Anreisesequenz I: Acı ZAFER (1972) – Zug, Dorf, Teestube, Andersmachung	315
7.3.1. Sichtbarmachung transnationaler Migration: Der Zug	316
7.3.2. Deiktika als Sichtbarmachungsinstanzen von Dorf, Reise und Lokalitäten	317
7.3.3. Teehaus als Eintrittsmarker und Herstellung des ersten heteronormativen, ordnungsindizierenden Orts	318
7.3.4. Und doch: Eine ›stille‹ Differenzmarkierung der Andersheit	319

7.4.	Anreisesequenz II: KARA TOPRAK (1973) – Räume der Soziohierarchie.....	321
7.4.1.	Anreiseszene in KARA TOPRAK	321
7.5.	Anreisesequenz III: BALDIZ (1975) – Präsentationsraum des <i>Visual Othering</i>	323
7.5.1.	Die Abwesenheitssequenz in BALDIZ: Ein Mini-Re-Exkurs	326
7.5.2.	Der Plot von BALDIZ	328
7.6.	Anreisesequenz IV: ÖFKENİN BEDELİ (1973) – Akusmatik und Ambiguitäten der Migration.....	330
7.6.1.	Der Plot von Öfkenin Bedeli.....	333
7.6.2.	Anreisesequenz: Akusmatik der Blicke und Ambiguitäten der Migration	335
7.7.	Zwischenresümee: Das Zeigen der Reise als spurhafte Sichtbarmachung der Migriertheit .	340
7.8.	Anreisesequenz V: VAHŞİ ARZU (1972) – Migration als Eintritt in den Bildraum	341
7.8.1.	Yavuz Figenlis Emigrationsfilme und der migrantische Videomarkt	341
7.8.2.	Plot VAHŞİ ARZU	343
7.8.3.	Filmanalytische Beschreibung – Anreisesequenz.....	344
8.	Figuration III: Ankunft	353
8.1.	Blicksequenz I: ACI ZAFER (1972) – Blickpolitiken als sexuelle Politiken.....	359
8.2.	Blicksequenz II: DÖNÜŞ (1972) – Andersmachung des Emigranten.....	363
8.2.1.	Asthetische Transformation: Regisseurin-Werden – Ein Exkurs	366
8.2.2.	Ästhetische Materialität und die Differenz von Auge und Blick in der Welterzeugung	377
8.2.3.	Filmanalytische Beschreibung – DÖNÜŞ.....	381
8.2.4.	Die visuelle Konstruktion als Produktionsmoment einer Stereotype	386
8.3.	Blicksequenz III: ALMANYA'DA BİR TÜRK KIZI (1974) – Arabesk und Blickkrise	392
8.3.1.	»Ich habe gehört, du hast vergessen...« – Ein Arabeskefilm zur Emigration	393
8.3.2.	Arabeskefilm und <i>Gurbet</i> – Das türkische Migrationsgenre schlechthin?	394
8.3.3.	Filmanalytische Beschreibung – ALMANYA'DA BİR TÜRK KIZI	404
8.3.4.	Analyse: Zoom, Zoom, Zoom – Blickbegegnung als Blickkrise	406
8.3.5.	Zweiteilung – Raumproduktion im Film und Migration.....	416
8.3.6.	Plot von ALMANYA'DA BİR TÜRK KIZI: Ein Frauen-Arabeskefilm.....	420
8.4.	Blicksequenz II (Fortsetzung): DÖNÜŞ (1972) – Schirme	423
8.4.1.	Das auseinanderklaffende Sehen zwischen Gülcan und Zuschauer_innen.....	423
8.4.2.	Blickregime I: Das Bild vom ›Deutschländer‹ zwischen Idealbildern	426
8.4.3.	Blickregime II: Die Spaltung von Auge und Blick – und der Schirm	428
8.4.4.	Blickregime III: Die Geste des Verdeckens.....	436
8.4.5.	Plot en detail – DÖNÜŞ.....	438
9.	Figuration IV: Anwesenheit und Triplett – Migration in den Nationalen Filmprogrammatiken	443
9.1.	Nationale Filmprogrammatische I: MEMLEKETİM (1974) als <i>Millî Sinema</i>	445
9.1.1.	Das Filmposter I: Dichotomie als Prinzip des <i>Millî Sinema</i>	449
9.1.2.	Der Plot: Zwischen Orientalisierung, Okzidentalisation, Turkisierung und Europhilie.....	451
9.1.3.	Die <i>verkehrte</i> Abwesenheitssequenz	455
9.1.4.	Okzidentalisation I: Die Rollenspielszene.....	461
9.1.5.	Okzidentalisation II: Çakmaklıs Arbeitsmigrant_innen.....	479

9.1.6.	Okzidentalisation III: Das Reiterstandbild	495
9.1.7.	Okzidentalisation IV: Konstruktionen des Westens	499
9.1.8.	Das Filmplakat II: Dekonstruktion des strukturalistischen Programms.....	512
9.2.	Nationale Filmprogrammatische II: BIR TÜRKÜ GÖNÜL VERDİM (1969) als <i>Ulusal Sinema</i>	517
9.2.1.	Grundthesen einer Filmprogrammatische: <i>Ulusal Sinema</i> (»Das Nationale Kino«).....	517
9.2.2.	Das <i>Ulusal Sinema</i> als Resultat von Refiğs Wandel	518
9.2.3.	BIR TÜRKÜ GÖNÜL VERDİM (1969) als <i>Ulusal Sinema</i>	523
9.2.4.	Kritik an der repräsentationslogischen Umsetzbarkeit des <i>Ulusal Sinema</i>	543
9.2.5.	<i>Ulusal Sinema</i> und <i>Millî Sinema</i> : Verschieden und doch gleich?	547
9.3.	Identitätsmigration: Mediale Gouvernamentalität in den Filmprogrammatischen	548
9.3.1.	Identitätsmigration I: Migration von Körpern, Konzepten und Identitäten.....	549
9.3.2.	Identitätsmigration II: Sprunghafte Änderung und Änderungsresistenz – <i>Millî Sinema</i> und <i>Ulusal Sinema</i>	557
9.3.3.	Identitätsmigration III: Mediale Gouvernamentalität im Migrationskino.....	562
9.3.4.	Ein Fortdenken »medialer Gouvernamentalität«: Affektivität	574
Schluss		577
Epilog: Gescheiterte Abreisen.....		581
Literatur- und Quellenverzeichnis		587
Filmverzeichnis		617
Abbildungsverzeichnis		623

