

Orientierte Vielfalt

Hauptstadt Europa – von der Ruhr bis an den Bosphorus?¹

DENİZ GÖKTÜRK

Über die Hälfte der Weltbevölkerung lebt heute in Großstädten. Schätzungen zufolge soll diese Zahl bis 2050 auf 75 % steigen. Die Welt gleicht zunehmend einer ›endlosen Stadt‹ (vgl. Burdett/Sudjic 2008). Um von fortschreitender Zersiedlung und Verähnlichung abzuweichen, bedarf es immer neuer Spektakel, welche die Besonderheit von Orten zur Schau stellen. Die Rede von kultureller Vielfalt oder Integration geht in der Regel von fester Verortung aus. Der folgende Beitrag nimmt dagegen die mediale Konstruktion und Zirkulation scheinbar selbstverständlicher territorialer Setzungen genauer unter die Lupe. Dichotomischen Fixierungen auf ›das Eigene‹ und ›das Fremde‹, welche die Rede von kulturellen Identitäten und Hybridität ebenso prägen wie die Rhetorik vom Kulturkampf und Zusammenprall, wird eine medienwissenschaftliche Perspektive entgegengestellt, die den Ort nicht *a priori* setzt und stattdessen ihr Augenmerk auf Inszenierung und Performanz von Grenzen und Interferenzen richtet. Die Rolle situierter Akteure und Institutionen in der Stadtgestaltung wird erst in dieser multidisziplinären Diskussion greifbar, die Perspektiven aus Architektur und Stadtplanung, Anthropologie, Kunst, Film und Medien ins Gespräch bringt. Geopolitische Kategorien wie ›der Westen‹ oder ›Europa‹ gegenüber dem ›Orient‹ erweisen sich in diesem Zusammenhang als unentwirrbar miteinander verflochtene Konstruktionen mit unscharfen Grenzen. Grenzregionen sind vielmehr als poröse Zonen der Migration und Mobilität zu verstehen, die eine neue Sicht auf ein kosmopolitisches Europa eröffnen (vgl. Römhild 2009; Tsianos/Karakayalı 2010).

Das Europamotto ›In Vielfalt geeint‹, angelehnt an das ›E Pluribus Unum‹ der USA, ist nicht nur von Bedeutung für die supranationale Verwaltung von 27

1 | Dieser Artikel ist in Teilen angelehnt an Göktürk/Soysal/Türel (2010a) und an Göktürk (2010a).

Mitgliedstaaten in der EU, sondern erfährt als Leitmotiv der europäischen Kulturpolitik Anverwandlungen in unterschiedlichen lokalen Zusammenhängen. Diese Prozesse der Aneignung und Deutung lassen sich als Orientierungsarbeit beschreiben, bei der sich Akteure in einer Vielzahl von Rahmen wie Stadtteil, Milieu, Stadt, Nation, Region, Europa und Welt positionieren. Der Zusammenschluss Europa unterscheidet sich vom Nationalstaat unter anderem durch seine polyzentrische Organisation; er hat nicht eine Hauptstadt, sondern mehrere, neben den drei Verwaltungshauptstädten Brüssel, Luxemburg und Straßburg auch jedes Jahr wechselnde Kulturhauptstädte, die sich ihrerseits auf Ideen von Europa hin orientieren.

Orientierung geht bekanntlich auf Orient zurück, auf den Sonnenaufgang im Osten. Im Jahr 2010 orientierte sich Europa in der Tat gen Osten, denn Istanbul wurde als eine der drei ›Kulturhauptstädte Europas‹ gefeiert (neben Essen/Ruhr und Pécs). Istanbul, das zwei Kontinente verbindet, ist nicht nur die größte Stadt der Türkei, sondern auch Europas. Seine Ernennung zu einer der drei ›Kulturhauptstädte Europas 2010‹ zeigt, dass Europa Istanbul offiziell als Teil seines kulturellen Erbes anerkennt, trotz der Zurückhaltung der EU gegenüber einer Vollmitgliedschaft der Türkei. In ihrem neuen Image erscheint die Stadt gleichsam von ihrem Hinterland abgekoppelt, zur Brücke zwischen Orient und Okzident stilisiert. Die Zukunftsvisionen Istanbuls entwickeln sich im Zusammenspiel mit dem Streben nach dem EU-Beitritt der Türkei. Die Eingemeindung Istanbuls als Kulturhauptstadt Europas entbehrt freilich nicht der Ironie, da der EU-Beitritt der Türkei als mehrheitlich islamischem Land aus der Sicht der meisten europäischen Staaten politisch umstritten bleibt. Dabei schlägt die Europahymne *An die Freude* aus der 9. Sinfonie Beethovens an einer Stelle unverhofft in den türkischen Marsch um und lässt damit die Präsenz der aus dem Bund des Jubels und der Freundschaft Ausgeschlossenen deutlich anklingen (vgl. Žižek 2007).

Die Türkei ist zwar kein EU-Mitglied, hat aber eine lange Geschichte der Assoziation mit Europa. Istanbuls Präsentation als ›Kulturhauptstadt Europas 2010‹ mit ihren zahlreichen Projekten bot einen guten Anlass, die Orientierungen der Stadt in ihren Überblendungen mit Weltstadtabitionen und Standortvermarktung zu reflektieren (vgl. Göktürk/Soysal/Türeli 2010a). In Wechselwirkung mit der Entdeckung der Stadt als attraktivem Ziel für einen großstädtischen Tourismus zeigen sich deutliche Korrespondenzen zur Rhetorik von liberaler Marktwirtschaft und partizipatorischer Demokratie in anderen Städten. Mit der steigenden Bedeutung der sogenannten ›Kreativwirtschaft‹ auf den Bühnen des postindustriellen Kapitalismus weisen Akteure aus allen Bereichen des politischen Spektrums der Kultur einen wichtigen Stellenwert zu, ja es ist geradezu eine ›Kulturalisierung der Politik‹ (vgl. Mokre 2011) zu verzeichnen.

Istanbul hat in den letzten Jahren deutlich an Zugkraft gewonnen. Mit über sieben Millionen Touristen im Jahr liegt es auf Platz drei der meistbesuchten Städte Europas nach London und Paris, auf Platz sieben der meistbesuchten Städte der Welt. Im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs der Türkei entdeckt auch die Stadtforschung die Metropole Istanbul, die mit ihren offiziell 12,9 Millionen Einwohnern die mit Abstand größte Stadt Europas ist, als ›Schnittstelle vielfältiger Mobilitäten‹ an den Nord-Süd- und Ost-West-Achsen der Welt (Sassen, zit. n. Urban Age 2009). Çağlar Keyder stellte in den neunziger Jahren die Frage, ob in der neuen geopolitischen Konstellation, die sich mit dem Zerfall der Sowjetunion ergab, Istanbul sein Potential als ›globale Stadt‹ – im Sinne von Globalisierungstheoretikern wie Saskia Sassen (1991) – realisieren oder ob es diese Chance verpassen würde (Keyder 1992, 1999). Heute zieht er das Fazit, dass Istanbul sich unter der Ein-Parteien-Regierung der AKP seit 2002 und deren neoliberaler Wirtschaftspolitik eindeutig globalisiert hat (Keyder 2010). Dabei stellt sich die Frage, ob die Orientierung Istanbuls nach Europa das Ziel oder Europa nur ein Mittel zum Zweck auf dem Wege zur Globalisierung ist? Bringt die Orientierung auf ›Europa‹ dynamisch-integrative Modelle hervor, oder dient sie eher als opportuner Weg, eine neoliberale Wirtschaftspolitik mehrheitsfähig zu machen?

Vision, Planung und Praxis sind in diesen Orientierungsprozessen eng verwoben. Stadtimaginationen im Kino und anderen visuellen Medien entstehen in Korrespondenz mit öffentlichen Debatten um Denkmalpflege und Stadterneuerung, Markt und Regulation, Migration und Tourismus, Kultur und Demokratie. Es geht daher nicht darum, literarische oder filmische Stadtinszenierungen als Abbild einer gegebenen Wirklichkeit zu lesen, sondern als Intervention in Debatten und Praxen der Stadtplanung, Wirtschaft und Politik. Die zentrale Frage ist nicht nur, wie die Produktion von Bildern sich aus wirklichen Schauplätzen, sozialen Spannungen und geopolitischen Konstellationen speist (dieser Ansatz ist impliziert, wenn wir von ›Repräsentationen‹ bestimmter Städte sprechen). Vielmehr stellt sich die Frage, wie urbane Räume und soziale Realitäten ihrerseits durch Imaginationen geprägt sind.

Prozesse der Bildproduktion und imaginären Besetzung Istanbuls haben eine längere Geschichte, die nicht mit dem Kulturhauptstadtjahr beginnt und endet. Daher ist zunächst nach der topografischen, insbesondere kinematografischen Konstruktion und Zirkulation von Stadtbildern zu fragen. Von den Anfängen des dokumentarischen Reisefilms mit den Gebrüdern Lumière über internationales Abenteuerkino wie *Topkapi* (1964) bis hin zu zeitgenössischen Stadtportraits wie *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* (2005) und Videos auf *YouTube* dienen bewegte Bilder als Bühne für vielfältige Perspektiven in der Stadt. Zugleich richten wir den Blick von Istanbul aus auf Europa und fragen nach den Implikationen dieser Kulturhauptstadt für Konzeptionen von Europas

kulturellem Erbe und eine Kulturpolitik der Vielfalt und Teilhabe im Rahmen von Weltmarkt und Zirkulation.

Kinematopografischer Tourismus seit Lumière

Jede Imagination einer Stadt – egal ob von ›innen‹ oder von ›außen‹ – speist sich aus medialen Bildern und Sehnsüchten der Betrachter. Digitale Speichermedien bringen alte Filme aus den Archiven wieder in Umlauf, so dass interessierte Zuschauer die Medialisierung des Raumes und die Mobilisierung des Blicks durch bewegte Bilder anschaulich nachvollziehen können. So wird auch das vielleicht früheste kinematografische Dokument von Istanbul auf einer DVD wieder zugänglich (*The Lumière Brothers' First Films*). Es zeigt, von einem Boot auf dem Goldenen Horn aus gefilmt, eine Kamerafahrt entlang der Galata-Brücke. *Constantinople – Panorama de la Corne d'Or* wurde 1897 von Alexander Promio aufgenommen, dem weitgereisten Kameramann der Gebrüder Lumière, der ein Jahr zuvor eine Kamera auf einer Gondel in Venedig platziert hatte (vgl. Göktürk 2010b). Der Blick auf die historische Silhouette vom Wasser war eine beliebte Perspektive für europäische Reisende des 19. Jahrhunderts, die oft ihr Schiff nicht verließen, um sich den märchenhaften Blick nicht durch den Schmutz der Straßen zu verderben (vgl. Schiffer 1999). Neu in Promios kinematografischem Panorama ist die auf moderne Transporttechnologie gerichtete Einstellung. Die historischen Monumente auf der Halbinsel werden ignoriert, Topkapı Serail, Hagia Sophia und Blaue Moschee bleiben außerhalb des Bildrahmens, stattdessen verweilt die Kamera auf dem großen Rad eines Dampfschiffs und fährt dann über die Brücke, während die Süleymaniye-Moschee nur chimärenhaft im Hintergrund zu erkennen ist. Die Hauptattraktion mag die bewegliche Brücke selbst gewesen sein, die 1875 auf vierundzwanzig Pontons wiedererbaut worden war, um Schiffen Einlass zu den Werften im Goldenen Horn zu gewähren.

Der Nexus zwischen Kinematografie und Transporttechnologie, der in diesem kurzen filmischen Dokument sichtbar wird, ist charakteristisch für das frühe Kino, als Reisefilme oder sogenannte Aktualitäten ein populäres Genre waren. Die bewegten Bilder setzten Schauplätze in Bewegung und brachten die Welt in Reichweite. Sie boten nicht nur Ersatzreisen für den Zuschauer im Sessel, sondern dienten auch der Tourismuswerbung. Wir können uns ein elegantes Publikum bergauf nördlich vom Goldenen Horn denken in einem Kino auf der Grande Rue de Pera, das diese mobile Perspektive auf seine eigene Stadt nebst Aufnahmen aus anderen europäischen Städten genoss (vgl. Erdoğan 2010). Unterdessen sahen auch Zuschauer in Paris, London oder Berlin dieses kurze filmische Dokument vom Brückenverkehr in Istanbul im Rahmen von kinematografischen Programmen, die sich neben gefilmten Bühnenvorstellun-

gen aus vielfältigen ›virtuellen Reisen‹ zusammensetzten (vgl. Ruoff 2006). Das Publikum des Kintopps wusste schon damals, dass Schauplätze inszeniert und transponierbar waren. Western kamen nicht unbedingt aus Amerika, sondern wurden mit einschlägiger Ausstattung auch vor Berlin oder Paris gedreht (vgl. Göktürk 1998). Selbst Aktualitäten mit dokumentarischem Anspruch wurden für den Kinematografen nachgestellt und vorgespielt. Genrespezifische Ikonografien waren nicht an geografische Orte gebunden, sondern durch bewegte Bilder transportabel geworden.

Das Publikum des frühen Kinos, besonders vor dem Ersten Weltkrieg, konstituierte keine national geschlossene imaginäre Gemeinschaft, sondern eher eine Gemeinschaft von Zuschauern, die durch Schaulust und Faszination mit moderner Technologie und Geschwindigkeit vernetzt waren. Filme zirkulierten international, das Kino ›brachte der Welt die Welt‹, wie es der Regisseur und Leiter des Institut Lumière in Lyon, Bertrand Tavernier, auf seinem Kommentar zur DVD-Ausgabe der Lumière-Filme treffend formuliert. Die Kinobesucher als Weltbetrachter genossen den Blick auf Ereignisse und Orte in Bewegung und fühlten sich potenziell verbunden mit Zuschauern anderswo, die zur gleichen Zeit ähnliche Bilder sahen. Einer dieser begeisterten Filmzuschauer mag der junge Siegfried Kracauer gewesen sein, der einige Jahre später über das »Zusammenschrumpfen der Welt« und die »Relativierung des Exotischen« durch »Auto, Film und Aeroplan« schrieb (Kracauer 1990: 289). Der Architekt und Filmkritiker Kracauer nahm damit gewissermaßen vorweg, was der Kulturgeograf David Harvey (1990: 260-323) später als ›Raum-Zeit-Kompression‹ im Gefolge von expandierenden Märkten, Kommunikations- und Transporttechnologien auf den Punkt brachte. Das Kino und andere Darstellungen vom Panorama zu den Weltausstellungen bedienten den ›touristischen Blick‹ (vgl. Urry 1990) des Reisenden in seinem Sessel, der bei Kracauer seine Sehnsucht nach authentischer Exotik von Mitteleuropa aus auf ferne Orte projizierte, etwa auf die Pyramiden, Kalkutta oder das Goldene Horn.

»Die vergebliche Brandung der Fremde« – so Hans Magnus Enzensberger in seiner *Theorie des Tourismus* (1958) – ist in der modernen Erlebnis- und Medienwelt durchsetzt mit dem Bewusstsein, dass die Vermarktung von Orten, die sich auf erkennbare Einzigartigkeit beruft, paradoxerweise zugleich Spezifik nivelliert und Ähnlichkeit herstellt. Wie Enzensberger betont, ist Tourismus eine Industrie, die sich der »Normung, Montage und Serienfertigung« bedient (Enzensberger 1958: 713). Kulturelle Produktion findet grundsätzlich immer unter Marktbedingungen statt. Nach Harvey verlangt die kapitalistische Globalisierung, dass

der Picasso einen monetären Wert haben muss, ebenso wie der Monet, der Manet, australische Eingeborenenkunst, archäologische Artefakte, historische Gebäude, alte Denkmäler, buddhistische Tempel, und auch das Erlebnis, den Colorado mit einem Floß

hinabzufahren, sich in Istanbul zu befinden und auf dem Gipfel des Mount Everest zu stehen. (Harvey 2001: 369; Übersetzung d. Verf.)

Demnach ist kein Ort unabhängig von Zirkulation, Korrespondenz und Konkurrenz mit anderen Orten denkbar. Bei jeder Behauptung und Darbietung von eigenständiger kultureller Identität – die Marketing-Branche spricht von Alleinstellungsmerkmal – wäre daher nach Inszenierungs- und Beobachterpositionen zu fragen.

Bewahrtes Erbe: *Topkapi*

Die Baudenkmäler, die in dem kurzen Film der Gebrüder Lumière ausgespart bleiben, werden in späteren Istanbul-Filmen ausgiebig in Szene gesetzt. Ein besonders populäres Beispiel ist *Topkapi* (1964), eine polyglotte amerikanische Produktion von Filmways Pictures, vertrieben von United Artists, mit europäischer Starbesetzung: Maximilian Schell, Robert Morley, Akim Tamiroff und Peter Ustinov, der für seine Rolle einen Oscar gewann. Das Drehbuch schrieb Monja Danischewsky, ein Exilrusse, der in den britischen Ealing Studios tätig war, basierend auf dem Roman *The Light of Day* (1962) von Eric Ambler, dem britischen Autor von Spionageromanen.

Der *Trailer*, der bei einer Suche nach *Topkapi* auf *YouTube* an erster Stelle zu finden ist, gibt eine Kurzeinführung in die Stadt, um dann auf den Dächern des *Topkapı Serails* Melina Mercouri ins Visier zu nehmen, die im adretten weißen Kostüm auf einem Türmchen thront, mit Blick über die Kuppeln auf den Bosphorus. Auf dieser erhobenen Warte, so erklärt sie mit süffisanten Lachen, harrt sie einer Verabredung mit ihren Komplizen. Ein Zuschauer auf *YouTube* kommentiert treffend: »man, why don't they make trailers like this anymore?«² Das Objekt von Melinas Begierde ist der kostbare smaragdbesetzte Dolch in der Schatzkammer des *Serails*. Mit einem Akrobatenkunststück Gilles Ségals, das als Vorbild für Tom Cruises Seilnummer in *Mission Impossible* (1996) diente, bietet der Film *Topkapi* ein Schauspiel des perfekten Juwelendiebstahls, lustvoll inszeniert von Jules Dassin, einem in Hollywood vom McCarthy-Regime auf die schwarze Liste gesetzten Regisseur. In seinem ersten Farbfilm entwarf er gewissermaßen ein getürktes Europa der Mobilität, Tricks und Täuschungen aus der Perspektive des mediterranen Grenzverkehrs und somit nicht zuletzt eine fulminante Selbstreflexion auf das Illusionsmedium Kino. Jules Dassin inszenierte sich dabei selbst ironisch als den Jahrmarktsimpressario und Betreiber eines Wachsfigurenkabinetts, Joseph, der von Elisabeth Lipp alias Melina Mer-

2 | Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=k8thNodJpLc> [Oktober 2011].

couri dazu auserkoren ist, den echten Dolch als vermeintliche Fälschung und Accessoire einer seiner Puppen über die Grenze zu schmuggeln.

Die mediterrane Mobilität in *Topkapi* kulminiert in der ironischen Inszenierung des griechisch-türkischen Grenzverkehrs, untermalt von Manos Hadjidakis' Filmmusik. Griechenland, damals noch kein Mitglied der EU, trägt in der filmischen Inszenierung deutlich orientalisierende Züge. Die perfekte Verkörperung der europäisch-orientalischen Promenadenmischung ist Arthur Simpson alias Peter Ustinov, ein in Kairo geborener Engländer, der sich mit Touristengeschäften und kleinen Gaunereien nahe der türkischen Grenze in Kavala über Wasser hält. Dort wird er angeheuert, einen Lincoln nach Istanbul zu überführen. An der Grenze bekommt er wegen seines abgelaufenen ägyptischen Passes Schwierigkeiten, sein Versuch, sich auf Arabisch herauszureden, blitzt eiskalt ab – ein Zeichen für die europäische Orientierung der perfekt Englisch sprechenden türkischen Grenzschutzbeamten. Schließlich wird er von der türkischen Geheimpolizei als Spion engagiert und darf einreisen.

Simpsons Ankunft in Istanbul bietet dem Film Gelegenheit zu einer fast zwei Minuten langen Rundfahrt, die dem Kinopublikum durch die Kamera Henri Alekans einen panoramatischen Eindruck von der Stadt vermittelt. In dieser Sequenz ist der Film durch und durch Reisefilm. Der ›automobile‹ Blick auf die Stadt (vgl. Urry 2007: 112-134) reflektiert einen expandierenden Raum mit neuen Verkehrsachsen, die seit den 1950er Jahren nach den Entwürfen des französischen Stadtplaners Henri Prost gebaut wurden und die Außenbezirke mit dem Zentrum verbanden. Die Sequenz beginnt mit einer Aufnahme von oben auf das Goldene Horn und die Galata-Brücke. Dann begibt sich die Kamera auf Augenhöhe der Passanten, darunter Träger mit schweren Lasten. Kinder laufen dem großen amerikanischen Auto hinterher. Wir sehen das alte Istanbul mit seinen Holzhäusern, Märkten und Moscheen. Außer Autos sind auch Pferdewagen und Straßenbahnen unterwegs. Die Hänge an beiden Ufern des Bosphorus sind noch weitgehend unverbaut. Diese Bilder haben im Rückblick einen dokumentarischen Wert, besonders da die Stadt sich im vergangenen halben Jahrhundert in Bausubstanz und Stadtbild stark verändert hat und dies eine der ersten Farbfilmsequenzen sein muss, die Istanbuls Straßenleben einfängt. Die Stadt entsteht in unserer Wahrnehmung als zusammenhängendes Ganzes erst durch die simulierte Bewegung durch ihre Straßen. *Topkapi* bleibt dabei nicht bei pittoreskem Orientalismus stehen. Durch den Schnitt werden auf der Autofahrt moderne Kontrapunkte gesetzt, große Werbeplakate für Seife, Konserven und einheimische Filme, darunter ein Kassenschlager des Regisseurs Osman F. Seden von 1963, *Yaralı Aslan* (Der verwundete Löwe), mit den Stars Ayhan Işık und Fatma Girik. An diesen Stellen macht sich bemerkbar, dass Kenner der lokalen Filmkultur wie Giovanni Scognamillo an der Auswahl der Schauplätze und ikonografischen Details beteiligt waren.

Peter Ustinovs Autofahrt endet bezeichnenderweise am Hilton-Hotel, gebaut 1951 bis 1955 von der amerikanischen Gesellschaft ›Skidmore, Owings und Merrill‹ (SOM) in Zusammenarbeit mit dem Architekten Sedat Hakki Eldem, einem prominenten Beispiel des Internationalen Stils und ein Vorläufer weiterer hoher Hotelbauten mit Blick auf den Bosphorus. Der Eintritt in das Istanbul Hilton wird als Zugang zu einem ›kleinen Amerika‹ beschrieben, ein Paradigma der wohlständisch kapitalistischen Gesellschaft, welche die Demokratische Partei von Adnan Menderes zu ihrem Modell gemacht hatte (vgl. Wharton 2001; Bozdoğan 2008). Während *Topkapi* in der Lobby des Hilton Vielsprachigkeit und Kosmopolitismus zelebriert, zeigte Halit Refiğ im selben Jahr in seiner Migrationsgeschichte aus Anatolien in die Großstadt, *Gurbet Kuşları/Birds of Exile* (1964), das Hotel aus distanzierterer Perspektive. Einen didaktischen Dialog zwischen zwei Liebenden, angehenden jungen Medizinerinnen, über die Auswanderung nach Amerika oder den Einsatz im eigenen Land inszeniert er vor der Silhouette eben dieses Hilton-Hotels, ja das Gebäude schiebt sich in der Einstellung trennend zwischen die beiden Figuren (vgl. Türel 2010). So beteiligen sich sowohl internationale als auch in der Türkei produzierte Filme an Debatten über alte und neue Architektur, einheimische Tradition und importierten Stil und tragen zur Zirkulation von Visionen über Stadtentwicklung bei.

In Jules Dassin's Film *Topkapi* bekommen Melina Mercouri und ihre internationalen Komplizen das Objekt ihrer Begierde, den smaragdbesetzten Sultansdolch aus dem Topkapi Serail, letzten Endes nicht. Ein kleines Vöglein und ein scharf kombinierender türkischer Polizeiinspektor vereiteln ihren perfekt ausgeführten Plan; der Schatz, das nationale kulturelle Erbe, wird bewahrt. Die Bande sitzt am Ende in einem türkischen Gefängnis, phantasiert aber bereits vom nächsten Anschlag auf die Kronjuwelen im Kreml. Unterdessen beteiligt sich der Film selbst an Bewahrung und Imagepflege, indem er das Topkapi Serail mit seinen Schätzen als Baudenkmal spektakulär in Szene setzt und damit zugleich Istanbul auf der Weltkarte markiert – nicht nur als historische, pittoreske, orientalische Stadt, sondern auch als mondäne, internationale Metropole, die sich im Hilton-Hotel trifft. Der Film montiert so eine interessante Amalgamierung von Orientalismus und Amerikanismus, die im Februar 1966 in sechs Kinos in Istanbul gleichzeitig zu sehen war und kritisch diskutiert wurde (vgl. Scognamiglio 1996: 97).

Die Überlagerung von filmischer Imagination und kultureller Wahrnehmung im Gefolge dieses Filmes zeigte sich etwa, als die an der ›National Gallery of Art‹ in Washington D.C. von Esin Atil kuratierte Ausstellung ›The Age of Sultan Suleyman the Magnificent‹ 1988 nach Berlin kam, wo sie umbenannt wurde in ›Schätze aus dem Topkapi Serail: Das Zeitalter Süleymans des Prächtigen‹. Wie man sich damals in der Gruppe der Ausstellungsführerinnen, der die Autorin dieses Artikels angehörte, erzählte, war auf Drängen des damaligen Bundeskanzlers Helmut Kohl der aus dem Film bekannte Dolch mitgeliefert

worden, obwohl dieses Objekt überhaupt nicht ins Konzept dieser Ausstellung passte. Süleyman der Gesetzgeber, wie er in der türkischen Geschichtsschreibung heißt, regierte 1520 bis 1566, die längste Regierungszeit in der osmanischen Geschichte, bekannt als Phase der Stabilität und Blütezeit der Künste. In einer Ausstellung über diese klassische Epoche osmanischer Kunst stellte der Dolch aus der Zeit Mahmuts des Ersten im 18. Jahrhundert einen von einem hohen Sicherheitsaufgebot begleiteten Anachronismus dar. Die erste große Ausstellung osmanischer Kunst in Deutschland, die nicht zuletzt auch einen Identifikationswert für Berlins Bürger türkischer Herkunft hatte, ließ sich also von einem Spielfilm über versuchten Diebstahl leiten. Die Bewahrung kulturellen Erbes ist demnach nie ein ausschließlich nationales oder lokales Phänomen, sondern immer schon durch die internationale Zirkulation von Bildern und Objekten vermittelt.

Europapolitik vom anderen Ufer

Im Rückblick liest sich der Film *Topkapi* und sein Spiel mit gestohlenem und bewahrtm Kulturgut als ironischer Kommentar auf die europäische Kulturpolitik. Melina Mercouri, die Darstellerin der glamourösen Juwelendiebin im Film, zeigte sich in ihrer Autobiografie nicht besonders zufrieden mit ihrer Rolle und stufte den Film als pure Unterhaltung ein, die vor allem ihrem Mann Jules Dassin Spaß gemacht habe. Allerdings räumt sie ein, dass der Aufenthalt in Istanbul sie nachdenklich stimmte: »I was fascinated by Istanbul-Constantinople and once again learned the basic emptiness of national enmities. From our early youth we Greeks are taught that the enemy is the Bulgarian and the Turk. What dangerous nonsense! In Istanbul I saw Greeks and Turks live together well. I saw they could be friends.« (Mercouri 1971: 138) Mercouri, eine entschiedene Gegnerin der griechischen Militärregierung der Jahre 1967 bis 1974, verbrachte diese Jahre im Exil, kehrte aber nach Griechenland zurück und wurde 1981 zur Ministerin für Kultur ernannt, im Jahr des EU-Beitritts Griechenlands. Sie wollte der ausschließlich wirtschaftlichen Ausrichtungen der Europa-Politik ein kulturelles Gegengewicht entgegensetzen und initiierte 1983 das entsprechende Programm: 1985 wurde Athen als erste ›Kulturstadt Europas‹, wie es damals noch hieß, gefeiert. Mercouri ist damit die Mutter des Kulturhauptstadtprogramms der EU. Dabei ging es ihr nicht zuletzt um Sichtbarkeit und Bewahrung des nationalen kulturellen Erbes. Sie kämpfte unter anderem für die Rückführung des Parthenon-Frieses aus dem Londoner Britischen Museum nach Athen, allerdings ohne Erfolg. Ihr Image als Filmstar und Profil als Politikerin verschmolzen zu einer komplexen, widersprüchlichen Ikone der griechischen Nation (vgl. Eleftheriotis 2001: 156-169). Die in *Topkapi* 21 Jahre vor Beginn des Kulturstadtprogramms lustvoll inszenierte Welt der Fälschungen, Täuschungen

und touristischen Ortskunde rückt die spätere Kulturpolitik der griechischen Kulturministerin und allgemeiner den Umgang mit Kulturerbe im internationalen Kontext ins Zwielficht. Die eindeutigen Besitz- und Authentizitätsansprüche nationaler Kultur, die in der Politik zur Geltung kommen, werden im Film spielerisch konterkariert.

Seit der Gründung der Europäischen Gemeinschaft für Kohle und Stahl 1951 war das Ziel der Vereinigung die wirtschaftliche Integration. Kultur fiel unterdessen in den Hoheitsbereich der einzelnen Staaten. Daher kommt dem Kulturhauptstadtprogramm die Vorreiterfunktion für eine integrative europäische Kulturpolitik zu, die erst später mit den Verträgen von Maastricht (1992) und Amsterdam (1998) gesetzlich festgehalten wurde (vgl. Mokre 2006). Erstmals in der Geschichte der europäischen Integration enthielt der Vertrag von Maastricht einen expliziten Absatz zur Kultur: »Die Gemeinschaft leistet einen Beitrag zur Entfaltung der Kulturen der Mitgliedstaaten unter Wahrung ihrer nationalen und regionalen Vielfalt sowie gleichzeitiger Hervorhebungen des gemeinsamen kulturellen Erbes.«³ Wie aus regionaler Vielfalt gemeinsames Erbe werden soll, verrät diese Formel freilich nicht. Das Kulturhauptstadtprogramm überlässt die Frage der Orientierung und Inszenierung den jeweiligen Städten, die unterschiedliche Modelle entwickeln. Das Programm betont die polyzentrische Komposition Europas und gibt die Ausrichtung nicht vor, sondern lässt die Städte ihre eigenen Konzepte realisieren, so dass es häufig als Anlass zur Revitalisierung von alten Industriestädten wie etwa 1990 in Glasgow (vgl. Miles 2007: 129f.; Gold/Gold 2005: 221-245) und zu anderen »opportunistischen« Zwecken der infrastrukturellen Erneuerung und Denkmalpflege genutzt wird (vgl. Hein 2010).

Wenngleich die drei Kulturhauptstädte 2010 auf den ersten Blick hinsichtlich Größe und Lage sehr ungleich anmuten, sind sie doch alle im Besitz eines Weltkulturerbes: Die historischen Stadtteile Istanbuls erhielten von der Unesco bereits 1985 diese Auszeichnung, der frühchristliche Friedhof von Pécs (»Fünfkirchen«) 2000 und die Essener Zeche Zollverein 2001.⁴ Alle drei Städte setzten in ihrer Tourismuswerbung auf ihr Weltkulturerbe. So veröffentlichte Ruhr.2010 zur Abschluss-Feier des Kulturhauptstadtjahres ein Plakat und eine Broschüre mit einem Bild von Modellen des Eiffelturms, des schiefen Turms von Pisa und der Zeche Zollverein in einer Reihe mit dem Titel: *Europa hat eine neue Sehenswürdigkeit. Die Kulturhauptstadt sagt danke*. Die Bilanz in der West-

3 | Vertrag von Maastricht über die Europäische Union. Amtsblatt Nr. C 191, 29. Juli 1992, Art. 128, 1; online unter <http://eur-lex.europa.eu/de/treaties/dat/11992M/hm/11992M.html> [Oktober 2011].

4 | Unesco World Heritage List; online unter <http://whc.unesco.org/en/list> [Oktober 2011].

deutsche Allgemeine Zeitung vom 28. Dezember 2010, zitiert auf der Webseite *Ruhr.2010*, fällt positiv aus:

[D]ie Zahlen, die die Ruhr.2010 GmbH veröffentlicht hat, können sich sehen lassen: So war der Zuspruch der Bevölkerung groß. Insgesamt 10,5 Millionen Besucher haben die Veranstaltungen der Kulturhauptstadt wahrgenommen – nicht nur als Zuschauer, sondern auch als Akteure. Auch die Zahl der Touristen ist von Januar bis September 2010 mit einem Plus von 13,4 Prozent im Vergleich zum Vorjahreszeitraum deutlich angestiegen. Bei den ausländischen Besuchern gab es im ersten Dreivierteljahr sogar einen Zuwachs von 18,1 Prozent.⁵

Die Ankurbelung des Tourismus war auch für Istanbul ein wichtiges Ziel für das Kulturhauptstadtjahr, wie auf der Webseite von ›Istanbul 2010‹ nachzulesen war,⁶ allerdings war bei den ohnehin schon hohen Touristenzahlen 2010 kein nennenswerter Anstieg zu verzeichnen.⁷ Hier hatte die Standortwerbung auch Gründe der Image-Korrektur und politischen Profilierung in Richtung des lange angestrebten EU-Beitritts.⁸ Bei der Eröffnungsfeier des Kulturhauptstadtjahres betonte Premierminister Recep Tayyip Erdoğan, dass Istanbul zu Europa gehöre.⁹ In Istanbul, so Erdoğan, kreuzten sich Wege aus allen Richtungen, hier verschmolzen die Kulturen, Zivilisationen und Rassen. Istanbul reflektiere die Melodien, Geschmäcker und Farben aus fünf Kontinenten, gleichzeitig sei Istanbul so einzigartig, dass diese Stadt für Städte auf fünf Kontinenten zur Inspirationsquelle werden könne. Moscheen, Kirchen und Synagogen existierten hier friedlich und tolerant nebeneinander im selben Viertel. Selbstbewusst adressierte diese Rede ein inländisches und ausländisches Publikum. Deutlich

5 | Vgl. <http://www.essen-fuer-das-ruhrgebiet.ruhr2010.de/presse-medien/zitier-bar/bilanz-ruhr2010.html> [Oktober 2011].

6 | Vgl. <http://www.istanbul2010.org> [inzwischen offline].

7 | Vgl. <http://www.milliyet.com.tr/istanbul-kultur-baskenti-oldu-gelen-turist-azaldigun-gor-uras/ekonomi/yazartay/06.12.2010/1322602/default.htm> [Oktober 2011].

8 | »As Turkey moves ahead with the process of its candidacy for the European Union, the projects that will be realized will demonstrate that Istanbul, the symbol of the country, has been interacting with European culture for hundreds of years.« Online unter <http://www.en.istanbul2010.org/AVRUPAKULTURBASKENTI/istanbulakatkilari/index.htm> [inzwischen offline]. Die Türkei, bereits seit 1949 Mitglied der Europarats, bewarb sich 1959 um eine Mitgliedschaft in der EWG. 1963 wurde mit dem Ankara-Abkommen ein Assoziierungsabkommen zwischen der Türkei und der EWG geschlossen. 1996 trat die Türkei der Zollunion mit der EU bei. Die Beitrittsverhandlungen über eine Vollmitgliedschaft der Türkei in der EU wurden 2005 aufgenommen, sind jedoch bis heute unabgeschlossen.

9 | Vgl. http://www.istanbul2010.org/HABER/GP_619547 [inzwischen offline].

ist, dass über die Ausrichtung nach Europa zugleich ein Weltpublikum angesprochen werden soll. Die islamisch ausgerichtete Regierungspartei AKP, die in der Türkei seit den Wahlen 2002 an der Macht ist, hat sich zur Hauptvertreterin der liberalen Marktwirtschaft und der EU-Mitgliedschaft der Türkei entwickelt. Der EU-Beitritt gilt allgemein als Projekt der Zivilisierung mit wichtigen Konsequenzen im Bereich der Standardisierung, Zivilgesellschaft, Menschenrechte, Meinungsfreiheit und demokratischen Teilhabe (vgl. Soysal 2010). Was aber bedeutet Europa dem Mann oder der Frau auf der Straße? Wer inszeniert die Stadt für wen? Wer orientiert Istanbul? Wer orientiert Europa?

Die erklärten Ziele der ›Istanbul 2010‹-Agentur im Kulturhauptstadtjahr waren die Sichtbarkeit der einzigartigen Aspekte Istanbuls, die Bewahrung von kulturellem Erbes, die Verbesserung der Infrastruktur und Teilhabe in Kunst und Kultur, die Werbung für Istanbul durch Kultur und Kunst, die Vergrößerung von Istanbuls Anteil am kulturellen Tourismus und die Ermunterung der Einwohner, sich an Entscheidungsprozessen zu beteiligen.¹⁰ An Festivals, Ausstellungen und anderen Veranstaltungen mangelte es gewiss nicht, die Stadtbewohner blieben dabei jedoch eher Zuschauer; zu demokratischer Mitbestimmung fanden sie wenig Gelegenheit. Der partizipatorische Ansatz war zwar ausschlaggebend für die Bewilligung von Istanbuls Antrag als ›Europäische Kulturhauptstadt 2010‹, in der Ausführung verschob sich aber das Gewicht von *bottom up* zu *top down*, in die Richtung von Restaurations- und Erneuerungsprojekten und die Präsentation der Stadt für Touristen und Einheimische. Über ein Drittel des Budgets von ›Istanbul 2010‹ wurde für große Restaurationsprojekte eingesetzt; tatsächlich ist die Wiederherstellung historischer Gebäude vielleicht das dauerhafteste Ergebnis des Kulturhauptstadtjahres. Bei Bereinigungs- und Musealisierungsjahren bleibt indes zu fragen, für wen die Stadt hergerichtet und zur Schau gestellt wird und welche Lebensformen dabei nicht bewahrt, sondern beseitigt werden.

Orientierungen für die Zukunft vollziehen sich häufig über historische Rückblicke und Neubewertungen. So wird in Istanbul kulturelle Vielfalt gerne aus der kosmopolitischen Vergangenheit Istanbuls hergeleitet. In der Tat stellten nicht-muslimische Bürger wie Armenier, Griechen und Juden einst über die Hälfte der Einwohner von Konstantinopel; sie nannten es schlicht ›die Stadt‹ (Polis/Bolis). So heißt es auch in der Autobiografie von Melina Mercouri (1971: 66): »Constantinople, known to all Greeks as ›the city‹.« Die Ursprünge des Kinos in Istanbul etwa waren geprägt von einer multiethnischen, vielsprachigen Atmosphäre (vgl. Erdoğan 2010). Seit dem Übergang zum modernen Nationalstaat im Zuge des Bevölkerungsaustauschs mit Griechenland, der Politik der Türkisierung, den Pogromen von 1955 sowie der Landflucht und Migration in die Stadt hat die nicht-muslimische Bevölkerung der Stadt sukzessive abgenom-

10 | Vgl. <http://www.istanbul2010.org> [inzwischen offline].

men (vgl. Kirişçi 2008). So entfaltet sich auch im Kontext der ›Europäischen Kulturhauptstadt Istanbul 2010‹ die Rhetorik von kosmopolitischer Vielfalt meist als rückwärtsgewandte Nostalgie. Wie in der Ausstellung ›Hasretim Istanbul‹ (Istanbul, meine Sehnsucht) im griechischen Konsulat in Beyoğlu zu sehen war, leben heute in Istanbul kaum noch Griechen; die Ausgewanderten hingegen sind zum Ausstellungsgegenstand geworden. Unterdessen bleiben die heute in der Stadt lebenden neuen Migranten (Kurden, Afrikaner und Flüchtlinge aus dem Iran, Irak und der ehemaligen Sowjetunion) weitgehend unsichtbar in den Feiern kosmopolitischer Vielfalt.

Erneuerungsbestrebungen in der Stadt werden als Globalisierungsprojekte gefasst. Im letzten Jahrzehnt steht neben infrastrukturellen Erneuerungen zunehmend die Kultur im Brennpunkt des Interesses, während die Stadtverwaltung eine Politik der allgemeinen Gentrifizierung (vgl. Smith 2002) verfolgt. Vom Verfall bedrohte Stadtviertel werden zum Teil abgerissen, mit staatlichen Geldern marktgerecht neubebaut und mit kulturellen Institutionen besetzt. Ein gutes Beispiel ist die Entwicklung rund ums Goldene Horn, bis Ende der 1970er Jahre ein wichtiges Industriegebiet der Stadt mit Werften und mittelgroßen Fabriken (vgl. Göktürk/Soysal/Türel 2010a). Ihre Abwässer hatten das Goldene Horn in eine stinkende Kloake verwandelt. In den 1980er Jahren unter dem Bürgermeister Bedrettin Dalan begann die Stadtverwaltung mit der Revitalisierung des Gebiets. Nach aufwendigen Reinigungsarbeiten und der Entfernung der Industrie sind die Ufer des Goldenen Horns heute von Grünanlagen gesäumt, wobei sie von der Bevölkerung der umliegenden Viertel als Erholungsgebiet genutzt werden. Die Werkstätten und Fabriken rund ums Goldene Horn wurden von kulturellen Institutionen ersetzt. Drei Universitäten (Istanbul Ticaret, Bilgi und Kadir Has) sind an den beiden Ufern des Goldenen Horns angesiedelt. Bilgi und Kadir Has haben beide eigene Kulturzentren. Die Kadir Has Universität, die im restaurierten Gebäude der historischen Cibali-Tabakfabrik angesiedelt ist, benutzt eine alte byzantinische Zisterne und ein osmanisches Hamam als Ausstellungsräume für das Rezan Has Museum. Santralistanbul auf dem Kampus der Bilgi Universität am Ende des Goldenen Horns ist ein wichtiges Ausstellungszentrum, das die als Museum erhaltene historische Silaharağa-Elektrizitätszentrale einschließt. Weiterhin finden sich am Ufer des Goldenen Horns das Rahmi Koç-Museum für Industrie, Transport und Kommunikation, der Park für Architekturmodelle Minitürk (vgl. Türel 2010), das Sütlüce-Kongress-Zentrum im ehemaligen Schlachthof, das Messe- und Kulturzentrum Feshane und eine wachsende Zahl von Restaurants, Boutique-Hotels und kleinen Läden. Auch die Werft soll in ein Kulturzentrum verwandelt werden. Wie in anderen Städten geht auch in Istanbul Deindustrialisierung mit Kulturalisierung einher, ja die Stadt verwandelt sich gleichsam in eine Kulturbühne. Kulturpolitik, Kuratoren und Künstler wirken mit ökonomischen Interessen zusammen in der Vermarktung der Stadt.

Das Verschwinden der industriellen Produktion aus der Stadtgeografie hat zur Folge, dass Kultur als Wirtschaftssektor entdeckt wird (vgl. Zukin 1995). Hinsichtlich der Stadtpolitik ist von einer ›kulturellen Wende‹ die Rede (vgl. Miles 2007). Politikern in Kontrollinstanzen erscheinen Kultur und Kreativwirtschaft als Allheilmittel zur Belebung der Wirtschaft und Lösung sozialer Probleme. Der Glaube an Reform durch Kunst und Kultur erfordert nicht nur eine sozialwissenschaftliche Analyse von Akteuren, Nutznießern und Verlierern, sondern insbesondere auch eine kulturwissenschaftliche Analyse der Produktion von Stadtimaginationen in den visuellen Medien.

Brückenbilder polyglott

In der Entwicklung der Kinematografie hat sich – zunächst im Bereich der militärischen Geländeerkundung – dem mobilen Blick vom Wasser der Blick aus der Luft zugesellt. Der Kameramann der Gebrüder Lumière würde heute wahrscheinlich in einem Helikopter sitzen und über die Brücken der Stadt fliegen. So veröffentlichte das türkische Ministerium für Kultur und Tourismus 2008 in Kooperation mit der ›Turkish Foundation of Cinema and Audiovisual Culture‹ (TURSAK) ein 183-seitiges Buch in englischer Sprache, das mit Hochglanzphotos Kulturdenkmäler und Naturschönheiten der Türkei für internationale Filmproduktionsgesellschaften als Drehorte anbietet – auf der zweiten Seite ein Foto von einem Helikopter in der Luft vor dem Topkapı Serail (TURSAK 2008). Auch dieses Foto demonstriert den zentralen Stellenwert von Technologie, Bewegung und Perspektive in der Herstellung von bewegten Bildern als Markenzeichen von Orten. Tatsächlich gehören im Zeitalter von *Google Earth* *Helicam* Aufnahmen, die einen Eindruck von Dimensionen und Ausbreitung der Stadt aus der Luft vermitteln, zum visuellen Standard neuer Großstadtfilme, wie etwa an den Istanbul-Aufnahmen in Fatih Akins *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* (2005), Yılmaz Erdoğans *Organize İşler/Krumme Dinger am Bosporus* (2005) und Tom Tykwers amerikanisch-britisch-deutscher Koproduktion *The International* (2009) zu sehen ist. Istanbuls kinematische Anziehungskraft reicht weit über Europa hinaus. Neuerdings hat mit dem indischen Kino die größte Filmindustrie der Welt Istanbul als Drehort und Schauplatz entdeckt, etwa in Mani Ratnams *Guru* (2007), mit einer fulminanten Bauchtanzvorführung für indische Gastarbeiter in Istanbul, und Apoorva Lakhias Terroristen-Thriller *Mission Istanbul* (2008), wo das Kuppeldach des Topkapı-Palastes Schauplatz einer Verfolgungsszene wird.

In seiner Hochglanzwerbepublikation betont das Ministerium für Kultur und Tourismus Vielfalt als Leitidee in Bezug auf die lange Tradition der Toleranz zwischen den drei Religionen Judentum, Christentum und Islam. In seine Auswahl von elf Filmen *Made in Turkey* schließt das Ministerium auch die Filme

von Fatih Akin ein: Die deutschen Produktionen *Gegen die Wand* (deutscher Titel) und *The Edge of Heaven* (englischer Titel für *Auf der anderen Seite*) werden hier dem neuen türkischen Kino zugerechnet, ebenso wie Nuri Bilge Ceylans *Distant*, *Climates*, *Three Monkeys* und Yeşim Ustaoglus *Journey to the Sun* – allesamt Koproduktionen, die mit Förderung von Eurimages entstanden sind und auf internationalen Festivals zirkulieren (TÜRSAT 2008: 112f.). Die Grenzen des nationalen Kinos sind porös, Innen- und Außenperspektiven überblenden sich, offizielle Selbstrepräsentation wird vermittelt durch europäische Förderungs- und Produktionskanäle und ausgerichtet auf einen internationalen Markt.

Über nationale Vereinnahmungen hinaus dient das Kino als wichtiges Medium für die Imagination von Europa als transnationalem Raum. Die filmische Montage vermag gleitende Übergänge zwischen weit entfernten Orten herzustellen, Fernes nahe zu rücken und Orte an der Peripherie Europas auf der Weltkarte und im Bewusstsein des Publikums zu etablieren. Fatih Akin gehört neben Michael Haneke, Krzysztof Kieslowski oder Lars von Trier zu den Regisseuren, deren Filme sinnbildlich geworden sind für ein transnational mobiles europäisches Kino auf Achse, das auf internationalen Festivals zirkuliert und zunehmend auch im angloamerikanischen Kontext wahrgenommen wird (vgl. Elsaesser 2005: 108-130). Die Rezeption dieses »polyglotten Kinos« (Wahl 2005: 139-179) vollzieht sich ebenfalls in mehrsprachigen Zusammenhängen. In diesem Sinne unterscheiden sich die Filme Akins nicht grundsätzlich von der früheren Inszenierung von transeuropäischer Mobilität in *Topkapi*, ja seine ironische Selbstinszenierung als korrupter Zollbeamter an der ungarisch-rumänischen Grenze in der Sommerkomödie *Im Juli* (2000) zeigt deutliche Reminiszenzen an Simpsons alias Peter Ustinovs Begegnung mit den Tavlta spielenden türkischen Grenzschutzbeamten. Das Neue sind eher die kulturpolitische Bedeutung von Vielsprachigkeit im Kontext von Debatten um Migration und Integration und die damit verbundenen Grenzverhandlungen und Identifikationen.

In einem Interview mit dem *Spiegel* anlässlich seines Istanbul-Films erklärt Akin:

Istanbul ist die eigentliche Hauptstadt der Türkei und reflektiert die gesellschaftliche Situation in dem Land ziemlich gut. Ich wollte mit dem Film auch der Frage nachgehen, ob die Türkei eigentlich europäisch genug ist für die Europäische Union. Und ich dachte, die Musik ist ein interessanter Weg, diese Frage zu beantworten. [...] Der Westen, das ist mir klar geworden, endet nicht in Griechenland. Und der Osten erstreckt sich nicht von Istanbul bis China. Das sind imaginäre Grenzen. (Dürr/Wellershoff 2005)

Diese Distanzierung von gängigen Ost-West-Gegensätzen legt nahe, dass die Brücken-Metapher im Titel des Films als Antithese zum *Kampf der Kulturen* (Huntington 1993) ins Feld geführt wird, ähnlich wie türkische Politiker, die

sich in ihren Reden der Wendung von der ›Brücke zwischen Kontinenten‹ oder der ›Brücke zwischen Zivilisationen‹ bedienen und die ikonische »Aufnahme der Ortaköy Moschee im Vordergrund und der Bosphorus Brücke im Hintergrund [...] als Fotokulisse in der Inszenierung von Staatsbesuchen nach dem Kalten Krieg« verwenden und damit die »Ausnahmestellung der Türkei (re)produzieren« (Yanık 2009: 532; Übersetzung d. Verf.; vgl. auch Ahıska 2003).

Eine Brücke impliziert *per definitionem* eine stabile Verbindung zwischen zwei festen Ufern, Asien gegenüber Europa oder Orient gegenüber Okzident. Wie der Soziologe Georg Simmel 1909 in seinem Essay *Brücke und Tür* betonte, stehen ›Trennen‹ und ›Verbinden‹ immer in Wechselwirkung. Wir können nur Dinge in Beziehung setzen, die wir als getrennt wahrnehmen:

Nur für uns sind die Ufer des Flusses nicht bloß äußereinander, sondern »getrennt«; wenn wir sie nicht zunächst in unseren Zweckgedanken, unseren Bedürfnissen, unserer Phantasie verbänden, so hätte der Trennungsbegriff keine Bedeutung. Aber nun kommt die natürliche Form hier diesem Begriff wie mit positiver Absicht entgegen, hier scheint zwischen den Elementen an und für sich die Trennung gesetzt zu sein, über die jetzt der Geist versöhnend, vereinigend hinübergreift. Zu einem ästhetischen Wert wird die Brücke nun, indem sie die Verbindung des Getrennten nicht nur in der Wirklichkeit und zur Erfüllung praktischer Zwecke zustande bringt, sondern sie unmittelbar anschaulich macht. Die Brücke gibt dem Auge denselben Anhalt, die Seiten der Landschaft zu verbinden, wie sie ihn für die praktische Realität den Körpern gibt. (Simmel 1994: 408).

Aktuelle Debatten über Kulturkontakt könnten von Simmels relativistischer Epistemologie lernen. Sein Essay über Orte und Figuren des Übergangs – *Brücke und Tür* – und ihren ästhetischen Wert enthält das Potential einer dynamischen Konzeption von Repräsentation als Interaktion, die nicht von gesetzten Differenzen ausgeht, sondern die Setzungen dieser Differenzen immer wieder kritisch reflektiert.

Die Logik von klar unterscheidbaren, in sich abgeschlossenen Kulturen, die in den Modellen sowohl von ethnonationaler Reinheit als auch von multikultureller Vielfalt und interkultureller Begegnung zum Tragen kommt, verfestigt dagegen einen Begriff von Identität als Falle (vgl. Sen 2006). Regime des Nationalismus ebenso wie des Multikulturalismus und der Interkulturalität gründen sich auf den Anspruch der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft von Einheimischen, die organisch in ihrem Land verwurzelt scheinen. Diese Modelle erlauben keine multiplen Identifikationen. Die Parade der Festivals und Ausstellungen in Weltstädten und die weltweite Konkurrenz in der Demonstration von Offenheit und Vielfalt perpetuiert weiterhin diese additive Logik. Die Frage bleibt, welche Sprachen und Stimmen in die Präsentation eines selektiven und additiven Multikulturalismus einverleibt, welche ausgeschieden werden.

Projektion der Vielstimmigkeit: *Crossing the Bridge*

Über ein Jahrhundert nach dem Panorama der Brücke vom Goldenen Horn der Gebrüder Lumière nahm ein kinematisches Portrait von Istanbul – diesmal mit Musik – wieder eine Brücke ins Visier. Der Trailer auf der amerikanischen DVD von Fatih Akins *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* (2005) beginnt mit einer Überblendung der Brooklyn Bridge, dem Vertriebslogo von *Strand Release*, und der Bosphorus-Brücke. Auf weniger als eine Minute kondensiert, verspricht dieser Trailer ein weitgefächertes Potpourri von populären Klängen und Darbietungen. Die Cover-Version von Madonnas *Music (makes the people come together)* der Eurovision-Siegerin Sertab Erener amalgamiert eine Montagesequenz von verschiedenen Performern, die im Film auftreten, und betont die gemeinschaftstragende Qualität von Musik, wie schon im Songtext benannt: ›mixes the bourgeoisie and the rebel‹. Der DVD-Trailer streamt online im Internet auf Plattformen wie der *Internet Movie Database*, *Netflix* und der Video-Sharing-Site *YouTube*, wo auch viele andere Szenen aus dem Film zu finden sind. In vielerlei Hinsicht haben diese Trailers und Videoclips Ähnlichkeit mit dem frühen Kinoprogramm, das sich aus kurzen Attraktionen zusammensetzte. Hatte das frühe Kino Orte in Bewegung gesetzt und der Welt die Welt gebracht, so vernetzt das World Wide Web den Zuschauer an seiner Heimstation mit der Welt. Gleichzeitig wird der Zuschauer selbst zum potenziellen Produzenten solcher Clips, neu montiert mit Untertiteln, neuem Sound oder Kommentaren.

Akins musikalisches Portrait *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* präsentiert spektakuläre Bilder der Stadt vom Wasser und aus der Luft. Dennoch bietet der Film eine andere Vision vom Leben in der Stadt als die Hochglanzwerbung des Ministeriums für Kultur und Tourismus. Der Musikfilm wirft einen weniger nostalgischen Blick auf Vielfalt und öffnet die Bühne sowohl für Kurden und Roma in der türkischen Musik als auch für international reisende Mittler wie Brenna MacCrimmon und Alexander Hacke. Hier wird ein alternatives Archiv inszeniert: das Archiv des Rock, des Rap und der Straßenmusik. Die Betonung in Akins Dokumentarfilm liegt eher auf der dynamischen Gegenwart, die ihre Lebendigkeit nicht zuletzt dem Zustrom von Migranten verdankt. Im unmittelbaren Vorfeld der Auswahl von Istanbul als ›Kulturhauptstadt Europas‹ projizierte *Crossing the Bridge* eine Utopie gesellschaftlicher Polyphonie auf Istanbul.

Akin trägt mit seinen Filmen dazu bei, Istanbul auf der Landkarte des zeitgenössischen europäischen Kinos zu platzieren. Musik ist eine treibende Kraft in seiner kinematischen Imagination. So begann bereits *Gegen die Wand* (2004) mit dem Bild eines sechsköpfigen Orchesters und einer Sängerin am Ufer des Goldenen Horns – einem Tableau, das mit signifikanten Variationen im Verlauf des Films noch fünfmal zu sehen ist und als Zwischenspiel die dramatische Handlung unterbricht und als ›ironisches Melodrama‹ im Stil des Films *Ağır*

Roman (1997) akzentuiert (vgl. Göktürk 2010b). Akins Dokumentarfilm *Crossing the Bridge* steht in einer Komplementärbeziehung zum Spielfilm *Gegen die Wand* und inszeniert die Musiker als Protagonisten. Der Dokumentarfilm nähert sich dem Sound Istanbuls durch die Vermittlung Alexander Hackes von der Band *Einstürzende Neubauten*, der bereits für die Musik in *Gegen die Wand* verantwortlich zeichnete. In *Crossing the Bridge* tritt er vor die Kamera als Bassist und Toningenieur, der sich aufmacht, die Musikszene Istanbuls zu erkunden. Wenn er am Ende seine Koffer packt, um aus Istanbul abzureisen, räumt er ein: »Ich konnte die Magie dieser Stadt nicht entschlüsseln. Ich habe nur an der Oberfläche gekratzt.«

Anders als im späteren Dokumentarfilm *In Berlin* (2009), in dem Hacke als teilhabender Bürger durch seine Heimatstadt führt, präsentiert er in *Crossing the Bridge* Istanbul durch die Augen eines Reisenden und erklärt seinem Publikum eine fremde Kultur. Man sieht ihn auf seinem mobilen Soundstudio elektronische Tonaufnahmen machen, gelegentlich auch mit Bands mitspielen. Der Film zeichnet sich dadurch aus, dass er Vermittlerfiguren wie Hacke auf die Leinwand bringt. Aufnahmen von einer Jamsession mit der psychedelischen Rockband *Baba Zula* auf einem Boot auf dem Bosphorus rahmen Anfang und Ende des Films. Die Grunge-Band *Duman* mit Verbindungen nach Seattle, die Replicas, die davon erzählen, dass sie sich zunächst am Musikgeschmack westlicher Teenager orientierten und türkische Musik erst später entdeckten, Erkin Koray, der Rebell und Pionier des türkischen Rock aus den sechziger Jahren, der bis heute ein Stadion mit einem enthusiastischen jungen Publikum zu füllen weiß. Dann in Üsküdar am asiatischen Ufer der Rapper Ceza und sein Clan, die von Hacke als Vertreter der »schwarzen Musik Istanbuls« vorgestellt werden und einen ernsten, nicht-gewalttätigen Anti-Gangsta-Rap vertreten. Selbst Cezas Vater, ein Fan von Eric Clapton und Jimi Hendrix, gibt Rap seinen Segen als »die Musik, die die Türkei braucht« (zit. n. Akin 2005). Ihnen folgen die *Istanbul Style Breakers* mit einer Straßenvorstellung; auch sie betonen, dass sie nicht die Amerikaner nachahmen, sondern »den Namen der Türkei hier zu Gehör bringen« (ebd.) wollen. Sie tanzen zu einer Rapversion von Orhan Velis berühmtem Gedicht *Istanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı* (»Ich lausche Istanbul mit geschlossenen Augen«). Die unterschiedlichen Vorstellungen werden im Film verwoben, gelegentlich werden sogar mehrere Musiker auf einer Bühne versammelt und kommentieren einander. Auf einer Freilichtbühne etwa spielen sowohl der Rapper Ceza als auch ein junger Romani-Klarinettist und Mercan Dede, der die Mystik der Sufi-Musik weltweit verbreitet.

Die musikalischen Darbietungen wechseln mit Aufnahmen von Straßenszenen aus dem alltäglichen Leben und Archivmaterial wie Ausschnitten aus dem Klassiker *Istanbul Geceleri/Istanbul Nights* (1950) und aus Orhan Gencebays Filmen. Der Filmstar Gencebay kommt als virtuoser Bağlama-Spieler zum Einsatz. Er wird als Ikone der Migration in Szene gesetzt, der Volksmusik in

den städtischen Raum übertrug, und erklärt die Ursprünge der ›Arabeske‹ (vgl. Stokes 1992) als Inspiration durch ägyptische Musik, womit er die Vorstellung von ›reiner‹ Tradition hybridisiert.

Kurdische Straßenmusiker von der Gruppe *Siyasiyabend*, vertrieben aus ihren Dörfern im Südosten des Landes, erklären, warum sie es vorziehen, auf der Straße zu spielen. Ihr Glaube an die transformative Kraft der Musik lässt die Straße als egalisierende Bühne erscheinen, wo Menschen unabhängig von ihrem sozialen Status zusammenkommen können – Obdachlose sowie Berufstätige mit ihrem Laptop in der Hand. Dieser Kommentar verleiht Sertabs Coverversion von Madonnas Song *Music (makes the people come together)*, der erneut während des Abspanns läuft, neuen Sinn. Allerdings betonen die Straßenmusiker auch, dass die Straße kein Gedächtnis habe; ohne Aufzeichnung werden Stimmen in keinem Archiv bewahrt. Trotz ihres Widerstands gegen ihre Kommerzialisierung beanspruchen diese Straßenmusiker ihren Platz in der türkischen Nation und präsentieren sich als Akteure, die »eine Rolle im Spiel der Europäisierung« spielen. »Straßenmusik ist einer der Werte Europas« (zit. n. Akin 2005), sagen sie, daher kann die Polizei sie von der Hauptstraße verdrängen, aber letztlich müssen sie toleriert werden. Der Film gemeindet die Stimmen dieser Straßenmusiker in die kulturelle Erinnerungstopografie von Istanbul in der Vorlaufzeit zur ›Europäischen Kulturhauptstadt‹ ein. Auch die junge Sängerin Nur Ceylan singt auf der Straße in einem Viertel, das von armen kurdischen Migranten bewohnt ist. Unterdessen füllt Aynur Doğan ein altes Hamam mit ihrer Stimme. Hasan Saltık, der Gründer von Kalan Müzik und Produzent ihrer CDs, selbst ein wichtiger Vermittler und Archivar vielsprachiger Musik in der Türkei, erklärt die Zensur hinsichtlich des öffentlichen Gebrauchs von Kurdisch in der Türkei. Selbst wenn das Verbot in den 1990er Jahren aufgehoben wurde, so Saltık, hat sich die Sendepolitik erst in den letzten Jahren im Zuge der EU-Mitgliedschaftsverhandlungen liberalisiert. Mit diesen Kommentaren bezieht der Film Stellung für eine inklusive und polyphone Vision der türkischen Gesellschaft. Vor allem in dem Einschluss der Straßenmusiker deutet sich eine Ästhetik der Teilhabe und eine Utopie des Pluralismus an, die als Modell nicht nur für die Türkei, sondern auch für Deutschland und Europa hochgehalten werden.

Besonders ausführlich stellt *Crossing the Bridge* die Musiker der Zwischenspiele aus *Gegen die Wand* vor: den Roma-Klarinettenisten Selim Sesler und sein aus Familienmitgliedern und Freunden bestehendes Orchester. Sein Sohn Bülent Sesler spielt die Kanun, eine Art Zither. Als einzige Gruppe zeigt der Film sie in privaten Räumen, in ihrem Wohnzimmer, im Gespräch mit der kanadischen Sängerin Brenna MacCrimmon, die davon erzählt, wie sie diese Roma-Lieder während einer Reise mit Muammer Ketençoğlu auf alten verstaubten Platten in bulgarischen Dörfern gefunden, eine Sammlung daraus arrangiert und zusammen mit Selim Sesler als CD produziert hat (MacCrimmon 1998).

Dabei dient die Inszenierung von Roma-Musikern in *Gegen die Wand* und *Crossing the Bridge* der Betonung multiethnischer Vielfalt in der türkischen Musik. Akin inszeniert Sesler und sein Orchester nicht als exotische, folkloristische Figuren, sondern als dezidiert städtische Musiker im Bühnenkostüm, die für die meisten Zuschauer auf den ersten Blick nicht zu unterscheiden sind von anderen Musikern, die klassische türkische Musik spielen. Gegen Ende des Films sehen wir Sesler auch als Teil eines Orchesters die Diva der türkischen Klassik Müzeyyen Senar bei ihrem bekannten Lied *Haydar Haydar* begleiten. Diese Mehrfachbesetzungen und Mischungen haben eine lange Tradition; türkische Musik ist ›Zigeunermusik‹ und umgekehrt. Es ist gerade die Konvergenz verflochtener Traditionen, die jede national-begrenzte Definition von Musik und allgemeiner von Kultur in Frage stellt. Die Roma werden zwar nicht exotisiert, dienen aber doch als attraktive Identifikationsfiguren im ironischen Spiel mit Stereotypen und stellen eine Verbindung her zum ›transnationalen Phänomen des Zigeunerfilms‹ (vgl. Iordanova 2003) wie etwa den Filmen Tony Gatliffs.

Alexander Hacke und Brenna MacCrimmon spielen in *Crossing the Bridge* prominente Rollen als teilhabende Vermittler. Wie Alexander Hacke und Brenna MacCrimmon ist Fatih Akin selbst ein Vermittler, der lokale Kultur in globaler Zirkulation zu Gehör bringt, aufwertet und übersetzt. Der Film insgesamt bietet eine internationale Bühne für einige bis dahin unbekannte Musiker neben großen Stars, die nur einem türkischen Publikum bekannt waren. Ihre Musik kam im Gefolge des Films über Istanbul hinaus in Umlauf – auf CDs, im Internet und in Konzerten. So trat Selim Sesler im August-September 2010 im Rahmen des ›Twins‹-Projekt von Ruhr.2010 auf gemeinsam mit dem *Transorient Orchestra* unter dem Motto ›der orient beginnt im ruhrgebiet‹. Der Verweis auf Akins Film fehlte in der Ankündigung nicht.¹¹

Versuchte Teilhabe

Der Ruf nach inklusiver Vielstimmigkeit und die neue Popularität von Balkanklängen auf der Weltmusikbühne verhindern nicht, dass Minderheiten der Stadtbereinigung zum Opfer fallen. Mit acht bis zehn Millionen Angehörigen sind Roma die größte Minderheit in Europa, doch in der territorial gefassten Logik von Nationalstaaten finden sie wenig Beachtung. Ihre Realität hat wenig zu tun mit romantisierenden Darstellungen des ›Zigeunerlebens‹. Das traditionelle Roma-Viertel Sulukule in Istanbul, eine der ältesten Romasiedlungen der Welt, nahe der Theodisianischen Stadtmauer, die im Zuge der Präsentation des kulturellen Erbes umfassend restauriert wird, wurde niedergebaggert im Zuge

11 | Vgl. online unter http://www.dortmund.de/de/freizeit_und_kultur/ruhr2010/twins/projekte/transorient_orchestra/index.html [Oktober 2011].

eines massiven Stadterneuerungsprojekts. Die Pläne der Stadtverwaltung, diesen Teil der historischen Halbinsel zu gentrifizieren, führten zur Vertreibung tausender überwiegend armer Bürger aus ihrer Nachbarschaft in einen neuen Wohnkomplex, der von der Regierungsbehörde für Wohnsiedlungen (TOKİ) 40 Kilometer außerhalb der Stadt gebaut wurde, wo sie keine Netzwerke und kein Auskommen hatten. Viele kehrten später in ihr Viertel zurück. Graswurzelaktivismus und Vernetzung durch das Internet, etwa durch Webseiten wie das *Roma Rights Network* (romarights.net), sorgten für Öffentlichkeit. Ein online veröffentlichter Bericht zeigt ein drastisches Video von Fatih Pinar, produziert von der türkischen Architektenkammer (TMMOB Mimarlar Odası) im Mai 2009, der das Viertel kurz nach dem Abriss zeigt, wo einige Bürger sich weigern, die Trümmer ihrer Häuser zu verlassen.¹² Die gewaltsame ›Bereinigung‹ von Lebensraum an einem Ort, der als Unesco-Weltkulturerbe anerkannt ist, zeigt Parallelen zu Gentrifizierungsprojekten in anderen Teilen der Stadt wie Tarlaabaşı oder Büyüik Valide Han (vgl. Baykan [u.a.] 2010; Ünsal/Kuyucu 2010).

Internationale Künstler engagierten sich in Projekten, um das Viertel zu retten und die Stimmen seiner Bürger zu Gehör zu bringen. Wong How-Cheong arbeitete mit Kindern in einem kollaborativen Filmprojekt *Aman Sulukule, Canım Sulukule/Oh Sulukule, Darling Sulukule*, das auf der von Hou Hanru kuratierten ›Biennale‹ 2007 in einem Zelt vorgeführt wurde. Ein Junge, Coşkun, erzählt in diesem Film von seinen Tauben und vom Drachensteigenlassen. In einer animierten Phantasie visualisiert er seinen Traum vom Fliegen. Ein Ausschnitt dieses Films ist auf *YouTube* zu sehen – gewissermaßen als Dokument, das die Zerstörung des Viertels überdauert hat.¹³ Partizipatorische Kollaborationen dieser Art transzendieren die erzählerischen Konventionen des Dokumentarfilms und eröffnen neue Autoren- und Zuschauerpositionen im Ausstellungsraum. Die Beteiligung nicht-professioneller Akteure als Produzenten von Kunst und Kultur erschließt kreative und transformative Potentiale von Kunstprojekten in sozialen Konfliktzonen. Die Istanbul Biennale, die seit 1987 stattfindet, ist zu einer wichtigen Plattform für engagiert Video- und Installationskunst geworden, zugleich Gegenstand kontroverser Debatten über internationale und einheimische Kunst (vgl. Karaca 2010; Erzen 2010; Hanru/Bayrakdar 2010).

Europäische Integrationsprozesse öffnen in der Türkei wie anderswo die Bühne für die Anerkennung von regionalen Besonderheiten und Minderheitenidentitäten. Vielfalt ist das neue Leitbild – von der Ruhr bis an den Bosphorus und weit darüber hinaus. *Diversity Management* ist heute gängige Wirtschaftspraxis und stellt den Rahmen, in dem sich Einzigartigkeit und Gruppenzugehörigkeit artikulieren. Die Behauptung von Leitkultur und Minderheitenidentitäten voll-

12 | Vgl. <http://bianet.org/biamag/bianet/115273-sulukule-de-kentsel-donusum-yakalan-hayatlar> [Oktober 2011].

13 | Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=CRr3FdAwIMM> [Oktober 2011].

zieht sich unausweichlich in einer Differenzmaschine der Zirkulation. Identifikationen und Orientierungen vollziehen sich in diesem Rahmen. Die Fragen der Bewahrung und Ausstellung des kulturellen Erbes, der Standortvermarktung und Tourismuswerbung, aber auch der Verhandlungen sozialer Gerechtigkeit und demokratischer Mitbestimmung stellen sich weltweit. Es handelt sich dabei nicht in erster Linie um interkulturelle Probleme, vielmehr sind die Setzungen kultureller Differenz und Identität als Konstruktionen und Projektionen im Kontext von politischen und wirtschaftlichen Interessen zu analysieren. ›Alleinstellungsmerkmale‹ und orientierte Vielfalt werden in europäischen und globalen Rahmen artikuliert, in denen wir immer wieder nach der Orchestrierung, Inszenierung und Nutzbarmachung von Vielfalt fragen müssen.

Im Zuge einer Politik der Anerkennung ging es in den späten 1990er Jahren darum, das Kino der Migration in Deutschland vom Paradigma eines ›paternalistischen‹ sozialen Realismus zu erlösen und ironische Rollenspiele hinsichtlich von Identitätszuschreibungen und territorialen Grenzen ins Blickfeld zu rücken (vgl. Göktürk 2000, 2002). Polyglotte Filme mit mobilen Schauplätzen haben weltweit Konjunktur. Die öffentlichen Debatten im Zeichen von Integration und Euro-Krise fallen jedoch immer wieder in parochial-nationale Muster zurück. Die Politik, aber auch die Wissenschaft, die Interkulturalität nicht nur als »Beruhigungsformel« (Heimböckel 2010: 45) verstehen will, kann da noch einiges von ironischen filmischen Inszenierungen grenzüberschreitenden Bildverkehrs lernen. In dieser Hinsicht tritt Fatih Akin das Erbe von den Gebrüdern Lumière, Alexander Promio und Jules Dassin an, ja vielleicht deutet sich in seiner Inszenierung kurdischer Straßenmusiker als Bürger Europas auch ein Stück Teilhabe an, die nicht nur auf Starbesetzung, Ruhm und Erfolg setzt, sondern neuen Formen der Kollaboration, wie dem Film, den Wong Hoy Cheong mit den Kindern von Sulukule produzierte, den Weg bahnt. Archive sind *in transit* (vgl. Göktürk/Gramling/Kaes/Langenohl 2011) und erfordern vom Zuschauer Engagement, Phantasie und Kombinatorik, die über territoriale Verankerung hinausreicht. Gewissheiten der Verortung sind dabei zu überdenken. Wir müssen uns immer wieder von neuem orientieren.

Literatur

- Ahıska, Meltem (2003): Occidentalism: the historical fantasy of the modern. In: *South Atlantic Quarterly* 102, H. 2/3, S. 351-379.
- Baykan, Ayşegül u.a. (2010): Contestations over a Living Heritage Site: The Case of Büyük Valide Han. In: Deniz Göktürk/Levent Soysal/İpek Türeli (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 71-87.
- Bozdoğan, Sibel (2008): Democracy, Development, and the Americanization of Turkish Architectural Culture in the 1950s. In: Sandry Isenstadt/Kishwar Rizvi (Hg.): *Modernism and the Middle East: Architecture and Politics in the Twentieth Century*. Seattle, S. 116-138.
- Burdett, Ricky/Sudjic, Deyan (Hg.; 2008): *The Endless City: The Urban Age Project*. London.
- Dürr, Anke/Wellershoff, Marianne (2005): Unsere Zeit ist zu unpolitisch [Interview mit Fatih Akin]. In: *Der Spiegel* v. 6. Juni 2005; online unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40630230.html> [Oktober 2011].
- Eleftheriotis, Dimitris (2001): *Popular Cinemas of Europe: Studies of Texts, Contexts, and Frameworks*. New York.
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam.
- Enzensberger, Hans Magnus (1958): Vergebliche Brandung der Fremde: Eine Theorie des Tourismus. *Merkur* 12, H. 8, S. 701-720.
- Erzen, Jale (2010): Art in Istanbul: Contemporary Spectacles and History Revisited. In: Deniz Göktürk/Levent Soysal/İpek Türeli (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 216-233.
- Erdoğan, Nezi̇h: The Spectator in the Making: Modernity and Cinema in Istanbul, 1896-1928. In: Deniz Göktürk/Levent Soysal/İpek Türeli (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 129-143.
- Göktürk, Deniz (1998): *Künstler, Cowboys, Ingenieure: Kultur- und mediengeschichtliche Studien zu deutschen Amerika-Bildern 1912-1920*. München.
- (2000): Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In: Carmine Chiellino (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Stuttgart/Weimar, S. 329-347.
- (2002) Beyond paternalism: Turkish German Traffic in Cinema. In: Tim Bergfelder/Erica Carter/Dies. (Hg.): *The German Cinema Book*. London, S. 248-256
- (2010a): Projecting Polyphony: Moving Images, Travelling Sounds. In: Dies./Levent Soysal/İpek Türeli (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 178-198.
- (2010b): Sound Bridges: Transnational Mobility as Ironic Melodrama. In: Daniela Berghahn/Claudia Sternberg (Hg.): *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*. Basingstoke, S. 215-233.

- /Soysal, Levent/Türel, İpek (Hg.; 2010a). *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London.
- /–/– (2010b): Introduction: *Orienting Istanbul – Cultural Capital of Europe?* In: Dies./Levent Soysal/İpek Türel (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 1-24.
- /–/– (Hg.; 2011): *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*. İstanbul.
- /Gramling, David/Kaes, Anton/Langenohl, Andreas (Hg.; 2011): *Transit Deutschland: Debatten zu Nation und Migration*. Konstanz.
- Gold, John R./Gold, Margaret M. (2005): *Cities of Culture: Staging International Festivals and the Urban Agenda 1851-2000*. Aldershot.
- Hanru, Curator Hou/Bayraktar, Nilgün: *Optimism Reconsidered*. In: Deniz Göktürk/Levent Soysal/İpek Türel (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 201-215.
- Harvey, David (1990): *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford.
- (2001): The art of rent: globalization and the commodification of culture. In: Ders.: *Spaces of Capital. Towards a Critical Geography*. New York, S. 394-411.
- Heimböckel, Dieter (2010): Terminologie für gutes Gewissen? Interkulturalität und der neue Geist des Kapitalismus. In: Ders. u.a. (Hg.): *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*. Paderborn. S. 41-52.
- Hein, Carola (2010): The European Capital of Culture Programme and Istanbul 2010. In: Deniz Göktürk/Levent Soysal/İpek Türel (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 253-267.
- Huntington, Samuel P. (1993): The clash of civilizations? In: *Foreign Affairs* 72, H. 3, S. 22-50.
- Iordanova, Dina (2003): Editorial. In: *Framework. The Journal of Cinema & Media* 44, H. 2 (Special Issue: Romanies in International Cinema), S. 5-15.
- Karaca, Banu (2010): The Politics of Urban Arts Events: comparing Istanbul and Berlin. In: Deniz Göktürk/Levent Soysal/İpek Türel (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 234-250.
- Keyder, Çağlar (1992): How to sell Istanbul? In: *Istanbul*, H. 3, S. 80-85.
- (Hg.; 1999): *Istanbul Between the Global and the Local*. Lanham (MD).
- (2010): Istanbul into the Twenty-First Century. In: Deniz Göktürk/Levent Soysal/İpek Türel (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 25-34.
- Kirişçi, Kemal (2008): Migration and Turkey: the dynamics of state, society and politics. In: Reşat Kasaba (Hg.): *Turkey in the Modern World*. Cambridge, S. 175-198.
- Kracauer, Siegfried (1990): Die Reise und der Tanz. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 5.1. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt a.M., S. 288-296.
- Mercouri, Melina (1971): *I was born Greek*. London.
- Miles, Malcolm (2007): *Cities and Cultures*. London/New York.

- Mokre, Monika (2006): *European Cultural Policies and European Democracy*. Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik (EIPCP); online unter <http://eipcp.net/policies/dpie/mokre/en> [Oktober 2011].
- (2011): *On the Culturalization of EU Politics*. Arbeitsgespräch am Kulturwissenschaftlichen Kolleg Konstanz v. 9. Juni 2011.
- Römhild, Regina (2009): *Aus der Perspektive der Migration: Die Kosmopolitisation Europas*. In: Sabine Hess/Jana Binder/Johannes Moser (Hg.): *No Integration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*. Bielefeld, S. 225-238.
- Ruoff, Jeffrey (Hg.; 2006): *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Durham (NC).
- Sassen, Saskia (1991): *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton.
- Schiffer, Reinhold (1999): *Oriental Panorama: British Travellers in 19th Century Turkey*. Amsterdam.
- Scognamillo, Giovanni (2006): *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler*. Istanbul.
- Sen, Amartya (2006): *Identity and Violence: The Illusion of Destiny*. New York.
- Simmel, Georg (1909): *Brücke und Tür*. In: *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung*. Nr. 683. Morgenblatt vom 15. September. Illustrierter Teil, Nr. 216, S. 1-3; online unter http://socio.ch/sim/verschiedenes/1909/bruecke_tuer.htm [Oktober 2011].
- Smith, Neil (2002): *New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy*. In: *Antipode* 34, H. 3, S. 427-450.
- Soysal, Levent (2010): *Future(s) of the City: Istanbul for the New Century*. In: Deniz Göktürk/Ders./İpek Türeli (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 296-312.
- Stokes, Martin (1992): *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford.
- Tsianos, Vassilis/Karakayalı, Serhat (2010): *Transnational Migration and the Emergence of the European Border Regime of Porocracy: Theory and Method of an Ethnographic Analysis of Border Regimes*. In: *European Journal of Social Theory* 13, H. 3, S. 373-387.
- Türeli, İpek (2010): *Modelling Citizenship in Turkey's Miniature Park*. In: Deniz Göktürk/Levent Soysal/Dies. (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 104-125.
- TURSAK (Turkish Foundation of Cinema and Audiovisual Culture; 2008): *Filming Guide Turkey*. Istanbul.
- Ünsal, Özlem/Kuyucu, Tuna (2010): *Challenging the Neoliberal Urban Regime: Regeneration and Resistance in Başbüyük and Tarlaşı*. In: Deniz Göktürk/Levent Soysal/İpek Türeli (Hg.): *Orienting Istanbul: Cultural Capital of Europe?* London, S. 51-70.
- Urban Age (2009). *Istanbul: City of Intersections*; online unter <http://www.urban-age.net/publications/newspapers> [Oktober 2011].
- Urry, John (1990): *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London.
- (2007): *Mobilities*. Cambridge.

- Wahl, Chris (2005): Das Sprechen des Spielfilms: Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst. Trier.
- Wharton, Annabel Jane (2001): Building the Cold War. Hilton International Hotels and Modern Architecture. Chicago.
- Yanık, Lerna K. (2009): The metamorphosis of metaphors of vision: ›bridging‹ Turkey's location, role and identity after the end of the Cold War. In: Geopolitics 14, H. 3, S. 531–549.
- Žižek, Slavoj (2007): ›Ode to Joy‹, Followed by Chaos and Despair. In: The New York Times v. 24. Dezember 2007; online unter <http://www.nytimes.com/2007/12/24/opinion/24zizek.html> [Oktober 2011].
- Zukin, Sharon (1996): The Cultures of Cities. Oxford.

CD/DVD

- Akın, Fatih (2004): Head-On/Gegen die Wand/Duvara Karşı. Germany/Turkey. DVD (US). Dist. Santa Monica (CA) 2005.
- (2005): Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul/Istanbul Hatırası. DVD (US). Prod. Corazon International and Intervista Digital Media. Dist. Santa Monica (CA) 2006.
- Dassin, Jules (1964): Topkapi. DVD (US) Santa Monica (CA) 2001.
- Lumière, Auguste u. Louis (1998): The Lumière Brothers' First Films. DVD. New York.
- MacCrimmon, Brenna/Sesler, Selim (1999): Karşılama. Green Goat Recordings/Kalan Müzik CD 113.