



3. JUNI 2019

GENDER UND ETHNIZITÄT
IN DER DEUTSCHEN FILMKOMÖDIE

KANDIDATSPECIALE

ANNE-SOFIE KOKTVED
AALBORG UNIVERSITET



Resumé

Dette kandidatspeciale undersøger, hvordan køn og etnicitet tematiseres og fremstilles i filmkomedierne *300 Worte Deutsch* (2013) og *Willkommen bei den Hartmanns* (2016). Specialets overordnede formål er med andre ord at belyse kategorierne køn og etnicitet på baggrund af to tyske film og med afsæt i forskellige relevante teorier. Ligeledes er det en pointe, at filmindustrien i høj grad er med til at opretholde bestemte (hegemoniske) forestillinger om og forståelser af køn, kvindelighed og mandlighed, etnicitet og "race".

Både *300 Worte Deutsch* og *Willkommen bei den Hartmanns* tematiserer på hver sin måde migration, integration, kulturmøder og national identitet: *300 Worte Deutsch* handler om en ung minoritetskvinde, som forsøger at finde balance mellem to kulturer, og *Willkommen bei den Hartmanns* om en velstående, lettere kaotisk familie, som inviterer en flygtning til at flytte ind hos sig. Specialet indleder derfor med et kort overblik over den tyske migrationshistorie og den akutte flygtningedebat, hvorefter det teoretiske grundlag præsenteres. Dette består dels af relevante teorier inden for poststrukturalistisk kønsteori, som har haft afgørende betydning for, hvordan vi i dag tænker køn, herunder Judith Butlers forståelse af køn som noget, vi *performer* og selv er med til at skabe, samt Raewyn Connells teori om hegemonisk maskulinitet, dels af udvalgte teorier inden for forskningen i racisme, som fremhæver, hvordan netop filmindustrien og forbrugerkulturen mere generelt er med til at opretholde en sondring mellem "os" og "dem" baseret på hudfarve og etnisk oprindelse. Der er således ikke tale om filmanalyse i klassisk forstand men om en kulturanalyse, det vil sige en analyse af filmen som et kulturprodukt. En sådan analyse forudsætter ikke desto mindre et kendskab til de elementer og filmanalytiske valg, der ligger til grund for filmens samlede udtryk og fremstilling af (fx) køn og etnicitet. Metodekapitlet omhandler derfor nogle af filmanalysens hovedpunkter.

På denne baggrund gives der i analysen et svar på, hvordan køn og etnicitet fremstilles i henholdsvis *300 Worte Deutsch* og *Willkommen bei den Hartmanns*. For at give læseren et indblik i filmene, indledes hver analyse med et indholdsreferat, en karakteristik af hovedkaraktererne samt en handlingsanalyse, hvorefter fremstillingen af køn og etnicitet analyseres og diskuteres ud fra

begreber præsenteret i teorikapitlet. Analysen munder ud i en sammenligning af de to film og dermed en besvarelse af problemformuleringen.

Selvom både *300 Worte Deutsch* og *Willkommen bei den Hartmanns* på flere måder byder med traditionelle forestillinger om kvindelighed og mandlighed, knyttes kvindelighed i begge tilfælde i sidste ende sammen med moderskab, emotionalitet og omsorg og mandlighed (i større grad) med erhvervsaktivitet og handlekraft. Derimod adskiller de to film sig ved den måde, de hver især fremstiller og 'taler om' "den Anden" (ikke-hvide) på: Hvor *300 Worte Deutsch* på mange måder medvirker til at opretholde en sondring mellem "os" og "dem", gør *Willkommen bei den Hartmanns* opmærksom på, hvordan vi implicit og oftest ubevidst diskriminerer og taler nedsættende om den Anden. Ligeledes kan *300 Worte Deutsch* qua sit ensidige fokus på Lales etniske herkomst og kulturelle tilhørsforhold ses som et eksempel på kommodificeringen og konsumeringen af den Anden ikke-hvide, hvorimod Diallos herkomst ikke på samme måde udgør et tema i *Willkommen bei den Hartmanns*. Ikke desto mindre (og selvom filmen afspejler virkelige begivenheder) handler *Willkommen bei den Hartmanns* i bund og grund om den hvide mands redning af den ikke-hvide og medvirker således til at vedligeholde (en forestilling om) hvidt hegemoni.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	3
2. DEUTSCHLAND – EIN EINWANDERUNGSLAND	4
2.1. DIE FLÜCHTLINGSKRISE 2015	6
3. THEORIE	9
3.1. POSTSTRUKTURALISTISCHE GENDERTHEORIE.....	9
3.1.1. <i>Poststrukturalismus</i>	10
3.1.2. <i>Gender als performativ</i>	11
3.1.3. <i>Hegemoniale Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en)</i>	17
3.2. INTERSEKTIONALITÄT	22
3.3. NEUE RASSISMUSTHEORIEN	24
3.3.1. <i>Kommodifizierung des Anderen</i>	25
3.3.2. <i>Farbenblinder Rassismus</i>	28
3.3.3. <i>Der weiße Retter</i>	30
4. METHODE	32
4.1. FILMANALYSE	32
4.1.1. <i>Handlungsanalyse</i>	33
4.1.2. <i>Figurenanalyse</i>	34
4.1.3. <i>Filmische Mittel</i>	36
4.2. DIE FILMKOMÖDIE ALS GENRE	39
4.3. VORGEHENSWEISE	40
5. ANALYSE	41
5.1. ANALYSE DES FILMS <i>300 WORTE DEUTSCH</i> (2013).....	41
5.1.1. <i>Inhalt</i>	41
5.1.2. <i>Figurenanalyse</i>	41
5.1.3. <i>Handlungsanalyse</i>	45
5.1.4. <i>Darstellung des Genders</i>	48
5.1.5. <i>Darstellung der Ethnizität</i>	54
5.1.6. <i>Zusammenfassung</i>	60
5.2. ANALYSE DES FILMS <i>WILLKOMMEN BEI DEN HARTMANNS</i> (2016)	60

5.2.1. Inhalt.....	60
5.2.2. Figurenanalyse.....	61
5.2.3. Handlungsanalyse.....	68
5.2.4. Darstellung des Genders.....	72
5.2.5. Darstellung der Ethnizität.....	76
5.2.6. Zusammenfassung.....	83
6. VERGLEICH	84
7. SCHLUSSFOLGERUNG.....	87
8. LITERATURVERZEICHNIS	88
8.1. PRIMÄRWERKE	88
8.2. SEKUNDÄRWERKE	88

1. Einleitung

Der Poststrukturalismus markiert Ende des 20. Jahrhunderts eine Auseinandersetzung mit der Idee, die Welt könne objektiv beschrieben werden, und somit auch mit der allgemeinen Auffassung von Weiblichkeit und Männlichkeit als etwas natürlich Gegebenes. In der postmodernen Gesellschaft ist Gender vielmehr als ein fortlaufender Herstellungsprozess beziehungsweise als ein performatives Werden zu verstehen. Davon zeugt auch die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts vom 13. November 2017 zur Einführung eines dritten Geschlechts in deutsche Geburtsregister. Selten hat ein Gerichtsurteil jedoch so gegensätzliche Bewertungen ausgelöst, was wiederum etwas über die Heteronormativität und traditionellen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit aussagt, die in der Kultur weiterhin weit verbreitet sind und – wie in dieser Arbeit dargestellt werden soll – unter anderem durch die Filmindustrie aufrechterhalten werden.

Ebenso herrscht allgemein darüber Einigkeit, dass „Rasse“ sozial konstruiert sei und somit keine essentielle Eigenschaft von Menschen darstelle beziehungsweise, dass Rassismus ein Phänomen der Vergangenheit sei. Mittlerweile teilen Tausende auf Twitter unter dem Hashtag #MeTwo jedoch ihre Erfahrungen mit Diskriminierung und Alltagsrassismus, der sich unter anderem in (wohlmeinenden) Bemerkungen wie „Woher kommen Sie ursprünglich?“ oder „Sie sprechen aber gut Deutsch“ (Gasteiger et al 2018) manifestiert. Diese subtile Diskriminierung zwischen „wir“ und „sie“ ist in der Forschung schon länger als *Othering* („Andersmachen“) bekannt und wird mehreren Schriftstellern zufolge vor allem durch die Medien- und Konsumkultur reproduziert.

Diese Arbeit untersucht dementsprechend, wie Gender und Ethnizität in den beiden Ethnofilmkomödien *300 Worte Deutsch* (2013) und *Willkommen bei den Hartmanns* (2016) reflektiert werden. Wenn ausgerechnet diese Filme ausgesucht worden sind, ist dies vor allem darauf zurückzuführen, dass sie trotz verschiedener Ansatzpunkte beide Themen der Integration und kultureller Zugehörigkeit aufgreifen, jedoch auf verschiedene Weise damit umgehen.

Zunächst wird die Einwanderungsgeschichte Deutschlands und somit den historischen Kontext dargestellt, in den *300 Worte Deutsch* und *Willkommen bei den Hartmanns* hineinsprechen, dann die theoretische Grundlage, die sich aus zentrale Ansätze der poststrukturalistischen Gender-

forschung und der neuen Rassismusforschung zusammensetzt. Im Methodekapitel werden relevante Schwerpunkte der Filmanalyse erläutert, bevor im Kapitel 5 schließlich auf die Analyse der beiden Filme eingegangen wird. Im Vergleich der Filme (Kap. 6) möchte ich schließlich eine Antwort darauf geben, wie Gender und Ethnizität in den beiden Filmen reflektiert werden.

2. Deutschland – ein Einwanderungsland

In den Medien wird oft das Bild entworfen, dass Migration ein relativ neues Phänomen ist, doch Wanderungsbewegungen nach und aus Deutschland hat es immer gegeben. Im 19. Jahrhundert zogen industrielle Zentren wie das Ruhrgebiet und die Montanindustrie Sachsens hunderttausende von Arbeitern und ihren Familien an. Ebenfalls ließ die unattraktive saisonale Arbeit in der Landwirtschaft insbesondere auf den großen Gütern östlich der Elbe die Anwerbung (russisch-)polnischer Landarbeiter rentabel erscheinen und die großen Infrastrukturprojekte im Kanal- und Eisenbahnbau konnten nur dank zusätzlichen Bauarbeitern aus unter anderem Italien umgesetzt werden. Gleichzeitig führten Perspektivlosigkeit und Abenteuerlust zur Auswanderung von über fünf Millionen Deutsche nach vor allem den USA (Berlinghoff 2018).

Auswanderung und Umsiedlung, Flucht und Vertreibung waren auch in den beiden Weltkriegen üblich. Die nationalsozialistische Diktatur und der Zweite Weltkrieg brachten einen unerhörten Höhepunkt der staatlich verursachten Zwangsmigration mit sich: Nach dem „Anschluss“ Österreichs und des Sudetenlandes 1938 stieg die Gesamtzahl jüdischer Flüchtlinge auf bis zu 600.000. Hinzu kamen 30.000 politische Emigranten. Die Ausbeutung von zivilen und militärischen Zwangsarbeitern aus unter anderem Russland, Frankreich und Italien erreichte die Zahl von fast acht Millionen und aus den annektierten Gebieten Osteuropas wurden rund neun Millionen Menschen vertrieben, um Platz für eine Million „Volksdeutsche“ zu machen. Diese erzwungenen Wanderungsbewegungen setzten sich bis in die Nachkriegszeit fort, wo rund 12 Millionen Deutsche aus den ehemaligen Ostgebieten des Dritten Reiches (die heute in Polen und Russland liegen) und der Tschechoslowakei vertrieben wurden (ibid.; Gebauer 2012, 42).

Ein wichtiger Bezugspunkt der deutschen Migrationsgeschichte bildet die Anwerbung der Nachkriegszeit von „Gastarbeitern“ aus dem Mittelmeerraum, ohne die das Wirtschaftswunder nicht

denkbar gewesen wäre. Das erste sogenannte Anwerbeabkommen wurde 1955 mit Italien abgeschlossen, worauf weitere mit Spanien, Griechenland, der Türkei, Marokko und Tunesien folgten. Über einen Zeitraum von neun Jahren stieg die Anzahl der in Deutschland beschäftigten Gastarbeiter von 80.000 bis auf eine Million, die insbesondere für körperlich schwere und schmutzige Arbeit angeworben wurden. Als die Ölkrise Mitte der 1970er Jahre zum Anwerbestopp führte, hatten sich schon 3,5 Millionen „Gastarbeiter“ in Deutschland eine Existenz aufgebaut und (viele) holten jetzt ihre Familien nach (Gebauer 2012, 43).

Wie der Gastarbeiterbegriff schon andeutet, war sowohl von Seiten der Bundesregierung als auch von Seiten der Zugewanderten ein vorübergehender Aufenthalt in Deutschland vorgesehen, der spätestens beim Eintritt ins Rentenalter beendet werden würde. Die sich langsam herausbildende Einwanderungsrealität wurde daher lange nicht offiziell anerkannt. „Wir wollen und können kein Einwanderungsland werden“ sagte Bundeskanzler Helmut Schmidt 1979 und verhinderte damit eine Integrationspolitik auf Bundesebene, die eine den Ländern überlassene Aufgabe blieb. Dies führte zur Entstehung eines Missverhältnisses zwischen „faktischer Integration und gesetzlicher Nicht-Regulierung“ (ibid. 44) beziehungsweise dazu, dass weder die Interessen der Migranten noch die des deutschen Staates wahrgenommen werden konnten. Viele aktuelle Probleme der Integration wie zum Beispiel mangelnde Sprachfertigkeiten sind darauf zurückzuführen, dass jahrelang keine Forderungen an die Migranten und entsprechenden Angebote bereitgestellt wurden (ibid.).

Als gegen Ende des 20. Jahrhunderts die Vorstellung von einer zeitlich begrenzten Zuwanderung endgültig zunichte gemacht wurde und die Bundesrepublik sich ihrer Einwanderungsgeschichte endlich stellte, offenbarte sich auf der einen Seite die versäumte Integration, auf der anderen Seite aber die Möglichkeit einer bundesweiten Integrationspolitik, die frühere Versäumnisse anpacken könnte. Mit dem Inkrafttreten des neuen Staatsangehörigkeitsrechts im Jahr 2000 und des Zuwanderungsgesetzes Anfang 2005 wurden die Umriss der heutigen Integrationspolitik abgesteckt. Ziel der rot-grünen Regierungskoalition war, den Erwerb der deutschen Staatsangehörigkeit zu erleichtern und die Einbürgerung als aktiven Schritt zur Integration von Migranten zu verankern beziehungsweise das Aufenthaltsrecht zu vereinfachen und eine zielgerichtete Kontrolle der

Zuwanderung zu ermöglichen. Das neue Motto lautete „fördern und fordern“ und implizierte die Formulierung von klaren Erwartungen mit Sanktionsmöglichkeiten sowie Bildung als Schlüssel zur Integration. Eine wichtige Neuerung bildeten zum Beispiel die obligatorischen Sprach- und Integrationskurse für Erwachsene, die sowohl für die Erstintegration als auch für die „nachholende“ Integration eingesetzt wurden (ibid. 44-45; Wunderlich 2005, 11).

Seit 2006 lädt die Regierung jährlich Vertreter aus Wirtschaft, Politik, Kultur und Vereinigungen verschiedener Art zu „Integrationsgipfeln“ ein, um Probleme und Fragen der Integration zu besprechen. 2006 wurde mit der Deutschen Islamkonferenz ebenfalls der erste offizielle Dialog zwischen dem deutschen Staat und den in Deutschland wohnhaften Muslimen initiiert; Themen dieser Treffen sind unter anderem die deutsche Gesellschaftsordnung und Wertekonsens (z.B. Gleichberechtigung von Mann und Frau), Religion und deutsche Verfassung (Trennung zwischen Staat und Kirche), Sicherheit und Islamismus (Gebauer 2012, 45; Butterwegge 2007).

Neben staatlichen Integrationsmaßnahmen und –angeboten wurde 2005 ebenfalls die Erwartung formuliert, dass Migranten sich aktiv integrieren, weshalb im öffentlichen Raum mitunter Kritik an der „Integrationsunwilligkeit“ einiger Einwanderer auftaucht. Allerdings ist oft nicht eindeutig, wie diese Integrationsunwilligkeit zu verstehen ist oder zum Vorschein kommt, „als Ablehnung der Demokratie, Verweigerung des Spracherwerbs oder schon als Tragen des Kopftuchs?“ (Gebauer 2012, 46). Dennoch wird in der politischen Debatte eine klare Trennungslinie zwischen Integration und Assimilation gezogen, wobei weiterhin Einigkeit darüber herrscht, dass Letztere nicht verlangt werden kann (ibid.).

Die zahlstärkste Minorität in Deutschland bilden weiterhin die türkischen Einwanderer, ihre Kinder und Enkelkinder. 14% der Bevölkerung mit Migrationshintergrund – rund 2,8 Millionen Menschen – stammen aus der Türkei (Destatis 2018).

2.1. Die Flüchtlingskrise 2015

Die bei weitem größte Herausforderung neuerer Zeiten im Bereich Migration und Integration bildet die Flüchtlingskrise, die sich Anfang 2015 abzeichnete. In der Zeit von Januar bis November 2015

beantragte nach Angaben des Bundesamtes für Migration und Flüchtlinge (BAMF) 425.035 Personen in Deutschland Asyl; eine Erhöhung um 134,2% gegenüber dem Vergleichszeitraum im Vorjahr (181.453 Personen). Die Zahl der tatsächlichen Einreisen von Asylsuchenden lag allerdings beträchtlich höher: Ende November 2015 waren rund 965.000 Personen als Asylsuchende im sogenannten EASY-System des BAMF registriert worden, die hauptsächlich aus den Kriegsgebieten in Syrien, Afghanistan und Irak stammten (BAMF 2015).

Als Flüchtling gilt, wer unter die Flüchtlingsdefinition der Genfer Konvention fällt; wer also wegen seiner „Rasse“, Religion, Nationalität, Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe oder politischen Überzeugung verfolgt wird. Von Migranten unterscheiden sich Flüchtlinge demnach dadurch, dass ihre Migration erzwungen ist. Die sogenannte Dublin-Richtlinie sieht vor, dass das Land für das Verfahren eines Schutzsuchenden zuständig ist, in das die Person zuerst eingereist ist, weshalb viele Flüchtlinge darauf angewiesen sind, unentdeckt durch große Teile Europas zu reisen, um in dem Land einen Asylantrag stellen zu können, in dem sie sich eine Zukunft erhoffen. Einmal angekommen beginnt für die meisten ein langwieriger Prozess, in dem sie nachweisen müssen, dass ihre persönliche Situation im Herkunftsland ihre Aufnahme in einem anderen rechtfertigt. Oftmals bedeutet dies, traumatische Erlebnisse detailreich darzustellen, was psychische Wunden leicht wieder aufbrechen lässt oder neue schafft. Für diejenigen, die weder als Asylbewerber noch als Flüchtlinge im Sinne der Genfer Konvention anerkannt werden, gibt es die Möglichkeit, „subsidiären Schutz“ zu erhalten, wenn nachgewiesen werden kann, dass ihnen im Herkunftsland Gefahr droht. Fällt jemand in keine der drei Kategorien, kann seine Abschiebung dennoch vorübergehend ausgesetzt werden. Eine solche „Duldung“ stellt jedoch keinen Aufenthaltstitel dar und „Geduldete“ haben gegenüber anerkannten Asylbewerbern nur eingeschränkte Rechte (Schader 2018).

„Wir schaffen das“ versprach Bundeskanzlerin Angela Merkel Ende August 2015, doch dieser optimistische und mittlerweile oft zitierte Satz ist seitdem zur Frage geworden. 2017 lebten nach Angaben des BAMF rund 1,7 Millionen Schutzsuchende in Deutschland und die großen politischen Fragen sind nun, wie diese vielen Menschen integriert werden sollen beziehungsweise wie man die Migration nach Deutschland reduziert und politisch Verfolgten weiterhin Asyl gewährt. Die Debatten um Obergrenzen und Kontingente, die zivilgesellschaftliche „Willkommenskultur“ einer-

seits und die Forderung nach Schusswaffengebrauch an der Grenze andererseits, das politische Ringen um Asylrechtsverschärfungen und die Diskussion, ob „wir“ „das“ schaffen dominieren nicht nur die mediale Berichterstattung. Auch in alltäglichen Gesprächen haben das Thema und die Frage der nationalen Zugehörigkeit, des deutschen „wir“ und seiner inneren und äußeren Grenzen, einen Stellenwert gewonnen (Arnold und Bischoff 2016).

Wer zur deutschen Gesellschaft dazugehöre, der achte die deutschen Institutionen und Gesetze (97%), spreche die deutsche Sprache (92,5%) und fühle sich in Deutschland zu Hause (86,5%); so sehen es die Mehrheit der Befragten (ohne Migrationshintergrund) in der ZuGleich-Studie 15/16 (Zick und Preuß 2016, 12). In einer ähnlichen Umfrage waren 38% der Befragten allerdings der Meinung, es sei „nicht-deutsch“, ein Kopftuch zu tragen (Foroutan et al 2014, 6). Wer sich also äußerlich durch kulturelle oder ethnische Merkmale unterscheidet, wird scheinbar leichter als „nicht-deutsch“, „fremd“ oder „integrationsunwillig“ wahrgenommen, obwohl der Islam ja inzwischen auch zu Deutschland gehöre, wie der damalige Bundespräsident Christian Wulff 2010 bemerkte. Dass kulturelle Unterschiede als solche wahrgenommen und berücksichtigt werden, wenn es um das Dazugehören geht, deutet darauf hin, dass Deutschland sich weiterhin nicht als Einwanderungsland begreift und dies spiegelt sich auch in der Flüchtlingsfrage wider: Auf der einen Seite sind die Klagen der Pegida und der AfD-Anhänger über eine „Mega-Umvolkung“ (Festerling 14-09-2015, München) beziehungsweise die Vorstellung, dass das nationale „wir“, das als homogene über Jahrhunderte bestehende Entität begriffen wird, die „Anderen“ nicht in solchen Massen verkraften kann, omnipräsent und auf der anderen Seite die Einschätzung, dass Humanität und Weltoffenheit besser zu „uns“ passen. Die Nation müsste dieser Sichtweise zufolge neu definiert werden, „als eine Gemeinschaft der Verschiedenen, die allerdings eine gemeinsame Wertebasis zu akzeptieren hat“ (Gauck 28-08-2015, General Anzeiger). Diese Sichtweise hat sich als Position eines breiten politischen Spektrums erwiesen, das von der CSU bis zu den Linken reicht. Ein dritter Argumentationsstrang der derzeitigen Debatte stellt das wirtschaftliche Wohl Deutschlands in den Mittelpunkt. Ausgehend von Prognosen, nach denen die deutsche Bevölkerung in den nächsten Jahrzehnten zunehmend älter wird und bis 2060 auf etwa 70 Millionen Einwohner geschrumpft sein könnte, wird Einwanderung als die Lösung der geschätzten 4000 unbesetzten Ausbildungsplätze sowie des künftigen Pflegenotstands betrachtet. Dass Deutschland sozusagen auf

die Zuwanderung von jungen Menschen und Fachkräften angewiesen ist, betonen sowohl Politiker als auch große Teile der Wirtschaftselite und stellen sich damit in der Rhetorik teilweise gegen die Rechtspopulisten (Arnold und Bischoff 2016).

Im Jahr 2017 lebten dem Statistischen Bundesamt zufolge in Deutschland rund 19,3 Millionen Menschen mit Migrationshintergrund.

Dass Deutschland ein Einwanderungsland ist, lässt sich also nicht widersprechen, würde man einen Blick auf die Geschichte Deutschlands beziehungsweise die politische Debatte der Gegenwart, in der immer wieder Fragen über Integration und nationale Zugehörigkeit auftauchen. Politologin Esra Küçük zufolge ist ein neues Paradigma entstanden, die sie „Haltung statt Herkunft“ nennt. Die neue Fremdheit sei nämlich keine der Herkunft mehr, sondern, es gehe um Haltungen gegenüber Werten wie Freiheit, Gleichwertigkeit, Solidarität und Brüderlichkeit (Küçük 2016). Dieses neue Paradigma spiegelt sich vor allem in *Willkommen bei den Hartmanns* (2016) wider, was in der Analyse näher besprochen werden wird. Im Folgenden möchte ich die theoretische Grundlage der Arbeit darlegen.

3. Theorie

Der Problemstellung entsprechend teilt sich das Kapitel in zwei: Zunächst werden zentrale Ansätze der Genderforschung dargestellt, die unter dem Einfluss des Poststrukturalismus Ende der 1980er Jahre erschienen, dann der Begriff der Intersektionalität, der das Zusammenwirken sozialer Differenzierungsformen wie Gender und Ethnizität reflektiert, und schließlich relevante Theorien der neuen Rassismusforschung.

3.1. Poststrukturalistische Gendertheorie

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kategorie Gender ist eng mit den Frauenbewegungen des 20. Jahrhunderts verbunden und kann vereinfachend in drei theoretische Strömungen unterteilt werden: Gleichheitsfeminismus, Differenzfeminismus und die poststrukturalistisch geprägte Dekonstruktion. 1949 formulierte die französische Schriftstellerin Simone de Beauvoir im Buch *Das andere Geschlecht* die mittlerweile oft zitierte Annahme, Frauen würden

durch gesellschaftliche und historische Bedingungen zu solchen, die der damaligen Gleichstellungsdebatte neues Leben gab und eine wichtige Grundlage der Neuen Frauenbewegung beziehungsweise der ersten beiden Positionen wurde. Allerdings bewegten sowohl gleichheits- als auch differenztheoretische Feminismen sich im Denken einer Opposition von Mann und Frau; erst poststrukturalistische Ansätze reflektierten ab Mitte der 1980er Jahre eben dieses Moment als strukturelle Ursache der Geschlechterhierarchie (Blome et al 2013, 74-77). Bevor ich näher hierauf eingehe, möchte ich im Folgenden einige der epistemologischen Implikationen kurz darstellen, die in der poststrukturalistischen Perspektive enthalten sind.

3.1.1. Poststrukturalismus

Der Poststrukturalismus markiert Ende des 20. Jahrhunderts eine Auseinandersetzung mit der Vorstellung, die Welt könne objektiv beschrieben werden, und somit auch mit biologischem Determinismus, Kulturessenzialismus und der positivistischen Genderideologie, welche die Genderdifferenzen unter Hinweis auf Anatomie und Biologie jahrhundertlang legitimiert hatte. Die Auffassung, dass es nur zwei Geschlechter gebe, die wesensverschieden seien und dementsprechend unterschiedliche Aufgaben in der Gesellschaft wahrnehmen sollten, war bis in die 1970er Jahre – obwohl von Schriftstellerinnen wie Simone de Beauvoir hinterfragt – allgemein verbreitet. Geschlecht wurde als eine essentielle Eigenschaft von Menschen betrachtet, die die Verhaltensweise und die Identität des Einzelnen definierte. Aufgrund der reproduktiven Biologie der Frau wurde Weiblichkeit zum Beispiel eng mit der Fähigkeit, Kinder zu gebären, Fürsorge, Intuition und Mutterinstinkt verbunden, weshalb das Leben einer Frau sich in erster Linie in der privaten Sphäre abspielte, wo sie sich als Ehefrau, Mutter und Hausfrau um Mann, Kinder und Haus kümmerte (Rosenbeck 1987, 44-46; Lykke 2008, 29-31). Dieses positivistische Argument der natürlichen Geschlechterarbeitsteilung beziehungsweise den Anspruch der Wissenschaft auf universelles und wahres Wissen wiesen poststrukturalistische Denker (wie bspw. Michel Foucault und Jaques Derrida) allerdings mit der Gegenrede zurück, die Sprache sei kein transparentes oder neutrales Medium, das die Wirklichkeit widerspiegle, sondern ein aktiver Mitschöpfer davon, wie wir die Wirklichkeit verstehen, i.e. eine bedeutungskonstituierende Praxis. Die Sprache wird also eine aktive, konstituierende Rolle im Erkenntnisprozess zugeteilt. Diese *Wende zur Sprache* (engl. linguistic turn) impliziert, dass Wirklichkeit und Erkenntnis nicht voneinander getrennt werden

können, da es nicht möglich sei, die Wirklichkeit *vor* unserer menschlichen Begriffswelt und damit *vor* Denken, das in der Welt verankert sei und durch unsere sprachlichen Begriffe und Kategorien verläuft, zu erkennen. Grundsätzlich bedeutet eine solche Perspektive „die Fokussierung auf Sprache bzw. Diskurs als Ort und Modus der Konstruktion von Wirklichkeit sowie auf die Ausübung von Macht durch Diskursregimes“ (Villa 2008, 149). Weiter betonen poststrukturalistische Theoretikerinnen wie Rosi Braidotti und Donna Haraway, dass wir als körperliche Individuen die Welt durch eine besondere Perspektive erkennen, weshalb Erkenntnis in einem Körper in einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort verankert sei. Wissen ist sozusagen nie objektiv oder neutral, sondern immer partiell oder wie bei Haraway (1991) *situiert*. Die Annahme des Positivismus, es sei möglich, sich als Forscher außerhalb seines Analyseobjektes zu stellen und von dieser Position aus objektives Wissen über die Welt zu produzieren, lehnen Poststrukturalismen also ab. Diese stellen dementsprechend keine Theorie über Wissen im herkömmlichen Sinne dar, sondern können eher als antifundamentalistische Denkweisen beschrieben werden. Der Forscher sei immer mittendrin und teilhafter Mitschöpfer von dem, was er analysiere (Stormhøj 2006, 16-17; Lykke 2008, 16-17).

Im Folgenden möchte ich die Doing-Gender-Perspektive von Candace West und Don Zimmerman sowie Judith Butlers Deutung des Genders als performativ darstellen, die – als Teil der poststrukturalistischen Strömung der 1980er Jahre – wesentlich dazu beigetragen haben, Gender neu zu denken, und zwar als eine sozial und historisch konstituierte Kategorie. Die (hetero)normativen, *hegemonialen* Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die in jeder Kultur weit verbreitet sind, spielen dabei eine entscheidende Rolle. Anschließend werde ich deshalb auf Raewyn Connells Theorie über hegemoniale Männlichkeiten und Mimi Schippers Weiterentwicklung davon eingehen, die uns ermöglichen, zwischen verschiedenen mehr oder weniger sozial anerkannten Männlichkeiten und Weiblichkeiten zu unterscheiden.

3.1.2. Gender als performativ

Candace West und Don Zimmerman führten 1987 die Idee ein, Geschlecht sei etwas, das in der zwischenmenschlichen Interaktion entstehe – und somit keine Eigenschaft von Individuen, die außerhalb dieser Interaktion vorhanden sei. Vielmehr sei Gender „the activity of managing situated

conduct in light of normative conceptions of attitudes and activities appropriate for one's sex category" (West und Zimmerman 1987, 127). *Sex category* bezeichnet dabei die soziale Zuordnung zu einem Geschlecht aufgrund der sozial geforderten Darstellung einer erkennbaren Zugehörigkeit zu einer oder anderen Kategorie. Diese muss der Geburtsklassifikation *sex*, die angesichts sozial vereinbarter biologischer Kriterien entschieden wird, jedoch nicht entsprechen. Genderzugehörigkeit und -identität sind bei West und Zimmerman so als fortlaufender Herstellungsprozess aufzufassen, der mit jeder menschlichen Aktivität vollzogen wird und in den unterschiedliche institutionelle Ressourcen eingehen (Gildemeister 2008, 137-138):

Doing gender involves a complex of socially guided perceptual, interactional, and micro political activities that can cast particular pursuits as expressions of masculine and feminine 'natures'.

When we view gender as an accomplishment, an achieved property of situated conduct, our attention shifts from matters internal to the individual and focuses on interactional and, ultimately, institutional arenas. In one sense, of course, it is individuals who 'do' gender. But it is a situated doing, carried out in the virtual or real presence of others who are presumed to be oriented to its production. (West und Zimmerman 1987, 126)

Für das Individuum geht es darum, seine Zugehörigkeit zu einer oder anderen Kategorie in der Gegenwart anderer Menschen überzeugend vorzuführen. Es liegt somit an den Umgebungen, zu entscheiden, ob wir dabei Erfolg haben, unser Gender auf eine kulturell ‚verständliche‘ und angemessene Weise vorzuführen, das heißt gemäß der uns zugeschriebenen Genderkategorie sowie normativen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit (ibid. 135).

Ohne die Kategorien analytisch vorauszusetzen liefert die Doing Gender-Perspektive auf diese Weise eine Erklärung der Naturalisierung von Geschlecht: Menschen haben ein Geschlecht, weil sie in zwischenmenschlichen Beziehungen erfahren haben, dass Andere ihr Handeln deuten, indem sie auf die Geschlechtsklassifikation zurückgreifen. Diese Klassifikation wenden sie dann auf sich (und andere) an (Westheuser 2018).

Die amerikanische Philosophin, Feministin und poststrukturalistische Theoretikerin Judith Butler geht noch einen Schritt weiter und löst in einem 1988 erscheinenden Essay die begriffliche Distinktion zwischen biologischem Geschlecht (*sex*) und sozialem Geschlecht (*gender*) auf, die auf Simone de Beauvoirs zur damaligen Zeit bahnbrechenden Ideen zurückgeht. Das biologische Geschlecht, behauptet sie, sei ebenso wie das soziale als Produkt unserer Kultur und nicht als etwas natürlich Gegebenes anzuschauen, da wir keinen nicht-kulturellen Zugang zum Körper haben:

My suggestion is that the body becomes its gender through a series of acts which are renewed, revised and consolidated through time. [...] When Beauvoir claims that woman is an historical 'situation', she emphasizes that the body suffers a certain cultural construction, not only through conventions that sanction and prescribe how one acts one's body [...] but also in the tacit conventions that structure the way the body is culturally perceived. Indeed, if gender is the cultural significance that the sexed body assumes, and if that significance is codetermined through various acts and their cultural perception, then it would appear that from within the terms of culture, it is not possible to know sex as distinct from gender. (Butler 1988, 523-524)

Die Frage nach der Konstruktion des Geschlechts (als Körper und Identität) beantwortet Butler ausschließlich auf diskursanalytischer Ebene, wobei sie auf die Annahme Michel Foucaults (1978), das Subjekt entstehe erst durch die in der Gesellschaft tätigen Diskurse, zurückgreift. In der poststrukturalistischen Perspektive sind Diskurse insofern produktiv, als sie das, was sie angeblich nur bezeichnen, eigentlich hervorbringen. Butler zufolge werden so auch die Materialität des Körpers und die scheinbar „natürlichen Sachverhalte“, die im *sex* enthalten sind, diskursiv produziert, und zwar durch verschiedene wissenschaftliche Diskurse und kulturelle Denkweisen (Villa 2008, 154). Wie Candace West und Don Zimmerman geht Butler davon aus, es gebe kein vordiskursives Geschlecht; das Geschlecht existiere nicht, bevor es „gemacht“ werde, das heißt bevor es in der kommunikativen Praxis diskursiv entsteht: „[...] gender is always a doing, though not a doing by a subject who might be said to preexist the deed“ (Butler 1990/2006, 34).

Neben der diskursanalytischen Inspiration von Michel Foucault lassen sich in Butlers Darstellung des Genders als *performativ* auch Elemente der Sprechakttheorie von John L. Austin und des Interpellationsbegriffs von Louis Althusser erkennen: Der Sprechakttheorie bedient sich Butler, um zu klären, inwiefern und wie aus Diskursen konkrete und materielle Wirklichkeiten werden. Zwischen Diskurs und materieller Realität liegt die Rede, das Sprechen, und diese besitzt Austin zufolge die Fähigkeit, das, was sie benennt, auch zu erzeugen. Besonders deutlich ist dies, wenn die Aussage mit der Handlung identisch ist, zum Beispiel wenn der Richter den Tatverdächtigen für schuldig erklärt. Performative Sprechakte seien folglich Handlungen, die das, was sie benennen, auch hervorrufen oder in Szene setzen und die konstitutive oder produktive Macht der Rede so unterstreichen. Althussters Interpellationsbegriff bezeichnet dagegen die Subjektwerdung durch spezifische Weisen des Anredens, das heißt durch die Verleihung eines Namens oder eines sozialen Titels, der seinerseits auf eine Identität bezogen ist. Personen werden durch solche *Anrufungen* aufgefordert, eine Bezeichnung, einen Namen anzunehmen beziehungsweise sich mit diesem zu identifizieren (Mädchen, Frau, Ausländer, Schwuler etc.) und werden so als Subjekte konstituiert (Villa 2008, 149-151; Lykke 2008, 63).

Ausgehend von Foucault, Austin und Althusser führt Judith Butler 1990 im Buch *Gender Trouble* die Idee ein, Gender sei *ein Effekt sich wiederholender Handlungen* (im Sinne der Sprechakttheorie), die interpellieren, das heißt das Individuum in eine Genderidentität ‚hereinrufen‘ (Lykke 2008, 63): „[...] gender proves to be performative – that is, constituting the identity it is purported to be. [...] There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results“ (Butler 2006, 34).

In *Bodies that Matter* (1993), das drei Jahre später erschien, betont sie, dass diese *Performativität* nicht als beabsichtigte Handlung aufzufassen sei, sondern als eine sich wiederholende und *zitierende* Praxis und dass die Effekte, welche die Zitate normalerweise benennen, eben *durch* die Wiederholungen und die Zitate produziert werden (Butler 1993: xii). Der Begriff des Zitierens bezeichnet dabei das Phänomen, dass jede Art und Weise, Gender auszudrücken, die kulturell ‚verständliche‘ Form des Genders *zitiert*; sich also auf die kulturell erkennbare Form des Genders bezieht. Da Gender eine Bedingung des Menschenseins darstelle, sei das Zitieren unvermeidlich: Es

sei eben die dauernde Wiederholung der Gendernormen, die dem einzelnen Menschen überhaupt Existenz als Mann oder Frau verleihe (Stormhøj 2006, 85).

Dem Kulturbegriff teilt Butler bei ihrer Theoretisierung des Genders als performativ eine zentrale Rolle zu. Die Art und Weise, wie wir Gender ausdrücken oder *performen*, kann als kulturell *intelligibel* gelesen werden und setzt einen Zusammenhang zwischen anatomischem Geschlecht (*sex*), Genderidentität (*gender*), Begierde (*desire*) und sexueller Praxis (*sexual practice*) voraus:

‘Intelligible’ genders are those which in some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire. [...] The cultural matrix through which gender identity has become intelligible requires that certain kind of ‘identities’ cannot ‘exist’ – that is, those in which gender do not follow from sex and those in which the practices of desire do not follow from either sex or gender. (Butler 2006, 23-24)

Die intelligente, das heißt sinnvolle, lebensfähige und anerkannte Frau, zum Beispiel, muss im Kontext des vorherrschenden heterosexuellen Diskurses, i.e. *der heterosexuellen Matrix* (ibid. 7), eine Verbindungslinie zwischen weiblicher Anatomie, femininem Charakter, Begierde nach Männern und femininem sexuellem Auftreten aufweisen. Individuen, die eine solche Verbindung nicht aufweisen (können), werden demgegenüber als abweichend, unnatürlich und anormal bewertet und/oder unsichtbar gemacht beziehungsweise in Außenseiterkategorien wie homosexuell, Transvestit etc. eingestuft. Butlers Pointe ist zugleich, dass die heterosexuelle Matrix diese Verbindung zwischen Anatomie, Charakter, Begierde und sexueller Praxis als eine Substanz, eine ursprüngliche Identität des Individuums erscheinen lässt und diese folglich als das Moment, das Männlichkeit und Weiblichkeit bewirkt (Stormhøj 2006, 81-82).

Die dänische Kulturpsychologin Dorte Marie Søndergaard betont in diesem Punkt, das Tun und Treiben eines Individuums verlaufe immer auf Grundlage der ganz fundamentalen Prämisse, „at et vist omfang af kulturel genkendelighed og accept udgør en nødvendig forudsætning for hans eller hendes samfundsmæssige og kulturelle integration“ (Søndergaard 1996, 33). Diese Wieder-

erkenntbarkeit gehe jedoch nicht nur von einem einheitlichen kulturellen Grundmuster aus, sondern von mehreren:

Der eksisterer i kulturen mange delkulturer, som gennemtrænger hinanden, og genkendeligheden kan følgelig have udgangspunkt i mange relativt forskellige mønstre, ligesom sider af en aktør kan være genkendelige inden for forskellige delkulturer i den mere omfattende kulturelle kontekst. (ibid. 34)

In ihrem 1996 erscheinenden Buch *Tegnet på kroppen* zeigt sie, wie Judith Butlers mitunter sehr abstrakten Kategorien in der Praxis funktionieren und entwickelt mithilfe Inspiration von der Kultursemiotik (der Lehre über das Leben der Zeichen in der Kultur) ein Begriff über den Körper als *Zeichen*, das je nach Kontext unterschiedlich konnotiert wird. Mit der semiotischen Interpretation des Körpers untermauert sie das Argument Butlers, Gender existiere nicht, bevor es „gemacht“ werde, da Zeichen in der Semiotik keine Träger von essentiellen Bedeutungen darstellen, sondern *Repräsentationen*, den erst in der zwischenmenschlichen Interaktion Bedeutung zugeschrieben werden.

Med tegnbegrebet fremvises [køns]konstruktionen ikke som en konsekvens af noget i kroppen iboende; i stedet ses kroppene som et påskud for en konstruktion, og den måde, kroppene bliver fokuseret ind på, fremvises som en konsekvens af konstruktionen. [...] Tegnet er imidlertid ikke kun et tegn fra krop til omgivelser. Tegnet på kroppen bliver også et tegn indad i personen om, hvordan han eller hun skal forstå sig selv. (ibid. 91)

Wenn der Körper als Zeichen begriffen wird, wird die analytische Perspektive aus den Schatten des biologischen Determinismus und des kulturellen Essenzialismus gezogen. Ziel wird stattdessen die Untersuchung der veränderlichen Konnotationen des Körpers, die in der zwischenmenschlichen Interaktion hervorgerufen werden. Um diese Perspektive hervorzuheben, redet Dorte Marie Søndergaard konsequent von „weiblich und männlich gekennzeichneten Individuen“ beziehungsweise „Individuen mit weiblichem oder männlichem Körperzeichen“ (ibid. 90-91; Lykke 2008; 65).

In Anlehnung an West/Zimmerman und Judith Butler nehme ich eine poststrukturalistische und sozialkonstruktivistische Perspektive auf Gender als Effekt hegemonialer Diskurse und sich wiederholender Handlungen ein. Gender stellt demnach keine natürliche oder ontologische Tatsache dar, sondern entsteht erst in der zwischenmenschlichen Interaktion und ist insofern als *performatives Werden* zu verstehen. Aus idealtypischen, meist diffusen Normen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die diskursiv sind, werden sozusagen konkrete Handlungsweisen, die – insbesondere als Effekt zeitlicher Prozesse – auch Körper formen beziehungsweise Körper nur in bestimmter Weise sichtbar werden lassen (Villa 2008, 153). Die Filmindustrie spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle als Vermittler dieser (hegemonialen) Normen und Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit.

3.1.3. Hegemoniale Männlichkeit(en) und Weiblichkeit(en)

Die kritische Männerforschung geht ebenfalls von einer antiessentialistischen und sozialkonstruktivistischen Perspektive aus und ist insofern profeministisch, als sie männlichen Hegemonien entgegenwirkt. Wie bei West/Zimmerman und Butler werden Männer und Männlichkeit (Frauen und Weiblichkeit) als sozial und historisch konstituierte Kategorien betrachtet und von der Doing-Gender-Perspektive aus analysiert, i.e. als Produkte sozialer Interaktion. Betont wird, dass Gender relational sei und dass somit nicht Männer an sich der primäre Fokus der Forschungsperspektive seien, sondern die geschlechtlichen Machtrelationen (Lykke 2008, 119).

Eine zentrale Stellung der kritischen Männerforschung nehmen die Theorien der australischen Soziologin Raewyn Connell ein, die nicht nur Machtunterschiede zwischen Männern und Frauen in Betracht ziehen, sondern auch die zwischen verschiedenen Gruppen von Männern, beziehungsweise Männlichkeit als eine mannigfaltige und kontextuell veränderbare Kategorie betrachten und dabei auch zur feministischen Intersektionalitätsforschung beigetragen haben.

Eckstein ihrer Theorie bildet der Begriff der *hegemonialen Männlichkeit*, ursprünglich definiert als eine „configuration of practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of

man and subordination of women“ (Connell 1995/2005, 77). Hegemonial sind also Männlichkeiten, i.e. soziale und gesellschaftliche Praxen, die patriarchalische Gendermachtordnungen legitimieren und *einige Männer* dabei in die Lage versetzen, Frauen und andere Männer erfolgreich zu dominieren. Soziale Differenzierungen und Hierarchisierungen verlaufen Connell zufolge nicht nur geschlechtliche Achsen entlang; bei der Untersuchung hegemonialer Strukturen müssen auch immer Faktoren wie etwa Klasse, „Rasse“, Ethnizität und Sexualität berücksichtigt werden. Neben hegemonialen Männlichkeiten identifiziert sie drei weitere Kategorien, und zwar komplizenhafte, untergeordnete und marginalisierte Männlichkeiten. *Komplizenhafte Männlichkeiten* seien solche, die dem hegemonialen Männlichkeitsbild nicht entsprechen, deren Träger jedoch durch Teilnahme an der sogenannten „patriarchalen Dividende“ (ibid. 79) von den hegemonialen Gendermachtordnungen profitieren. Kulturell *untergeordnete Männlichkeiten* seien in erster Linie homosexuelle Männer, die Diskriminierung und Stigmatisierung ausgesetzt seien und den vielfach ihre Männlichkeit abgesprochen werde. Unter *marginalisierte Männlichkeiten* versteht Connell demgegenüber die Praxen von Männern, die aufgrund ihrer Ethnizität oder Klassenzugehörigkeit weniger anerkannt seien. Zum Beispiel finde in den USA eine systematische Abwertung von schwarzen Männern statt. Analog könnte man für Deutschland Männer türkischer Abstammung anführen (Connell 2005, 78-81; Bergmann und Moos 2007, 16-18; Lykke 2008, 119-122).

Connells Theorie baut so auf der Idee einer Hierarchie von Männlichkeiten auf. Allerdings entsprechen nur ganz wenige Männer der hegemonialen Männlichkeit, da diese ein Idealbild darstellt und insofern nicht mit Normalität, sondern mit Normativität verbunden wird. Da soziale Praxen einem kontinuierlichen Wandel unterliegen und mehrere Ausformungen bilden, stellt Männlichkeit bei Connell eine Kategorie dar, die fundamental an Raum und Zeit gebunden ist. Eine wichtige Pointe ist somit, dass verschiedene gesellschaftliche Kontexte die Grundlage verschiedener hegemonialer Männlichkeiten bilden beziehungsweise, dass in jeder Gesellschaft mehrere und mitunter auch entgegengesetzte Auffassungen von Männlichkeit vorhanden sein können (Connell und Messerschmidt 2005, 846, 850; Bergmann und Moos 2007, 16-17).

In einer revidierten Ausgabe des ursprünglichen Konzepts, die 2005 erschien, argumentieren Raewyn Connell und James Messerschmidt für eine Unterscheidung zwischen drei Analyseebenen,

auf denen hegemoniale Männlichkeit analysiert werden kann: eine lokale, eine regionale und eine globale (Connell und Messerschmidt 2005, 849). Hegemoniale Männlichkeiten auf globaler und regionaler Ebene werden lokale Konstruktionen von Männlichkeit oft beeinflussen, jedoch nicht unbedingt determinieren:

[...] regional hegemonic masculinity shapes a society-wide sense of masculine reality and, therefore, operates in the cultural domain as on-hand material to be actualized, altered or challenged through practice in a range of different local circumstances. A regional hegemonic masculinity, then, provides a cultural framework that may be materialized in daily practices and interaction. (ibid. 849-850)

Weiter präzisieren Connell und Messerschmidt, dass lokale Konstruktionen von hegemonialer Männlichkeit eine besondere „Familienähnlichkeit“ aufweisen: „[...] local plurality is compatible with singularity of hegemonic masculinity at the regional or society-wide level. The ‘family resemblance’ among local variants is likely to be represented by one symbolic model at the regional level, not by multiple models.“ (ibid. 850-851)

Insofern als Filme immer Ausdruck einer spezifischen Kultur und Zeit sind und so auch derzeit hegemoniale Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit widerspiegeln, ist in dieser Arbeit insbesondere die regionale Ebene von Interesse.

Da Weiblichkeit dem Männlichen untergeordnet ist, gibt es Raewyn Connell zufolge keine hegemoniale Weiblichkeit, sondern nur eine „betonte Weiblichkeit“ (engl. emphasized femininity), die durch Konformität mit dem Patriarchat gekennzeichnet ist (ibid. 848). Da sie sich in ihrer Forschung auf die Beziehungen zwischen verschiedenen Männlichkeiten und deren hierarchische Einordnung konzentriert, führt sie das Thema nicht weiter aus, erkennt aber an, dass Weiblichkeit ebenso wie Männlichkeit eine kontextuell veränderbare Kategorie darstellt (Connell 1987, 184-185).

Im 2007 erscheinenden Artikel „Recovering the feminin other: masculinity, femininity and gender hegemony“ spricht Soziologin Mimi Schippers jedoch eben dieses Thema an und entwickelt anhand

des Konzepts Connells eine Theorie, die sowohl hegemoniale Männlichkeit als auch hegemoniale Weiblichkeit einbezieht.

Ausgehend von Judith Butlers Begriff der heterosexuellen Matrix wechselt Mimi Schippers den analytischen Fokus von den Beziehungen zwischen Männern und Männlichkeiten zu den zwischen Männern und Frauen und betont (wie Connell), dass das Männliche stets angesichts des Weiblichen definiert werde und umgekehrt. Im Gegensatz zu Connell teilt sie der heterosexuellen Begierde aber eine ganz zentrale Rolle zu, und zwar als „a defining feature for both women and men [...] that binds the masculine and feminine in a binary, hierarchical relationship“ beziehungsweise „the basis of *difference between and complementarity of femininity and masculinity*“ (Schippers 2007, 90). Weiblichkeit und Männlichkeit können Schippers zufolge nicht auf die Praxen von Frauen und Männern reduziert werden, sondern müssen als symbolische Konstruktionen begriffen werden, die im Prinzip von jedem ausgeübt werden können, und hegemoniale Weiblichkeit und Männlichkeit dementsprechend als „the idealized quality content of the categories ‘woman’ and ‘man’“ (ibid.). Sie betont jedoch, dass Weiblichkeit und Männlichkeit keine statischen Rollen oder adoptierten Verhaltensweisen darstellen;

instead, the characteristics and practices defined as womanly and manly are constituted through a network of cross-cutting, sometimes contradicting discourses. The production, proliferation and contestation of the quality content of masculinity and femininity are on-going, dynamic, social processes and include everyday practices [...] (ibid. 93)

So möchte Schippers vermeiden, Männlichkeit an Männern und Weiblichkeit an Frauen zu binden. Gleichzeitig erklärt sie, dass Genderhegemonie durch die Trennung (vermeintlicher) männlicher und weiblicher Eigenschaften entstehe:

If hegemonic gender relations depend on the symbolic construction of desire for the feminine object, physical strength, and authority as the characteristics that differentiate men from women and define and legitimate their superiority and social dominance over

women, then those characteristics must remain unavailable to women. To guarantee men's exclusive access to these characteristics, other configurations of feminine characteristics must be defined as deviant and stigmatized. This is needed to define the ideals for femininity, but also to ensure swift and severe social sanction for women who take on or enact hegemonic masculinity. [...] It is precisely because women often embody and practice these features of hegemonic masculinity, and because this challenges the hegemonic relationship between masculinity and femininity that these characteristics, when embodied by women, are stigmatized and sanctioned. (ibid. 94-95)

Wenn eine Frau eine normativ hegemoniale Männlichkeit ausübe, werde diese also zu einer negativen Art von Weiblichkeit umgestaltet – zu dem, was Mimi Schippers eine *Paria-Weiblichkeit* (engl. pariah femininity) (ibid. 95) nennt. Eine machtvoll, promiskuitiv oder gewalttätige Frau (in einer Gesellschaft, wo Macht, Promiskuität und Gewalt männliche Konnotationen haben) sei also keine männliche oder nicht-weibliche Frau, sondern eine Paria-Weiblichkeit: sowohl feminin als auch unerwünscht. Übe ein Mann umgekehrt eine normativ hegemoniale Weiblichkeit aus, werde er ebenfalls stigmatisiert. Männer, die sich beispielsweise zu anderen Männern hingezogen fühlen, stören die vermeintlich natürliche, komplementäre Anziehung zwischen Männern und Frauen und schwache, ineffektive oder fügsame Männer die durch körperliche Stärke und Autorität gekennzeichnete soziale Position „Mann“. „We cannot, however, call these *pariah masculinities*“, argumentiert Schippers, denn „[m]en's homosexual desire and being weak and ineffectual are *not* symbolically constructed as *masculine* characteristics; they are constructed as decidedly feminine“ (ibid. 96). Das, was Raewyn Connell untergeordnete Männlichkeiten nennt, nennt Schippers also *männliche Weiblichkeiten* (engl. male femininities) oder auch einfach hegemoniale Weiblichkeiten. Männlich konnotierte Eigenschaften können nie untergeordnet sein, da Weiblichkeit Männlichkeit gegenüber stets nachrangig sei (ibid. 95-96).

Die Pointe, die ich hier hervorheben möchte, ist, dass Männlichkeit und Weiblichkeit soziale und symbolische Konstruktionen darstellen, die hierarchisch organisiert werden können. Wir *performen* sozusagen Gender gemäß derzeit *hegemonialen* Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit,

die von Kultur zu Kultur variieren, wenn auch oft eine übergeordnete, regionale Männlichkeit und Weiblichkeit identifiziert werden kann.

3.2. Intersektionalität

Der Begriff der Intersektionalität ist in diesem Zusammenhang vor allem deswegen interessant und relevant, weil er das Zusammenwirken sozialer Differenzierungsformen wie Gender und Ethnizität fokussiert und demnach dazu verwendet werden kann, zu erhellen, wieso Lale in *300 Worte Deutsch* als Frau anders positioniert wird als Sophie in *Willkommen bei den Hartmanns*.

Der Intersektionalitätsbegriff entstand als Teil der poststrukturalistisch geprägten Dekonstruktion, die inzwischen auch als die dritte Welle des Feminismus (engl. third wave feminism) bekannt worden ist. Im Gegensatz zur Neuen Frauenbewegung der 1970er Jahre lehnten *Postfeministinnen* Ende der 80er Jahre die Vorstellung von einer gemeinsamen weiblichen Identität und globalen Schwesternschaft ab und betonten stattdessen die *Unterschiedlichkeit* aller Frauen. So kritisiert Chandra Mohanty in ihrem berühmten Artikel „Under Western Eyes“ (1988) die Konstruktion eines homogenen, globalen, feministischen „Wir“ durch weiße, westliche Mittelklassefeministinnen sowie die Art und Weise, wie dieses „Wir“ öfters mit Diskursen über ein ebenso unspezifiziertes „Sie“ einhergehen würde, abstrakt definiert als Frauen, die rückständiger in Bezug auf das Erreichen der „gemeinsamen“ politischen Ziele erschienen (Lykke 2008, 108-109). Ebenfalls problematisiert Judith Butler in der berühmten Einleitung zu ihrem Buch *Gender Trouble* (1990) die Annahme einer homogenen und universellen Frauenkategorie:

If one 'is' a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive [...] because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual and regional modalities of discursively constituted identities. [...]

Is the construction of the category of women as a coherent and stable subject an unwitting regulation and reification of gender relations? And is not such a reification precisely contrary to feminist aims? (Butler 2006, 4, 7).

Butlers Fragen sind natürlich rhetorisch. Die Antwort ist ihr zufolge „Doch, das ist sie“ und *Gender Trouble* stellt so eine radikale Auseinandersetzung mit vielem früheren feministischen Denken dar.

Eingeführt wurde der Begriff allerdings von der amerikanischen Juristin und Feministin Kimberlé Crenshaw als Versuch, die spezifische Lage schwarzer Arbeiterfrauen in den USA zu theoretisieren. Um die Verwobenheit sozialer Kategorien und Ungleichheiten zu illustrieren, verwendete sie das Bild der Straßenkreuzung, an der sich (Macht-)Wege kreuzen, überlagern und überschneiden:

Discrimination, like traffic through an intersection, may flow in one direction, and it may flow in another. If an accident happens in an intersection, it can be caused by cars traveling from any number of directions and, sometimes, from all of them. Similarly, if a Black woman is harmed because she is in an intersection, her injury could result from sex discrimination or race discrimination. (Crenshaw 1989, 149)

Die Metapher illustriert, dass in der Kreuzung verschiedener sozialer Kategorien wie Gender und „Rasse“/Hautfarbe Bedeutung generiert wird, die Folgen dafür hat, wie man als Mensch sozial positioniert wird, und dass Formen der Unterdrückung sich nicht einfach additiv aneinanderreihen lassen, sondern in ihren Verschränkungen und Wechselwirkungen betrachtet werden müssen (Küppers 2014):

I am suggesting that Black women can experience discrimination in ways that are both similar to and different from those experienced by white women and Black men. Black women sometimes experience discrimination in ways similar to white women's experience; sometimes they share very similar experiences with Black men. (Crenshaw 1989, 149)

Eine grundlegende Prämisse intersektionaler Theorie ist dementsprechend, dass soziale Kategorien wie Gender, Ethnizität, Klasse, Sexualität, Alter etc. gegenseitig konstituierend sind, i.e. einander beeinflussen und transformieren, und deshalb nicht einzeln betrachtet werden können, sondern in ihrer Wechselbeziehung analysiert werden müssen. Eine Person ‚ist‘ sozusagen nie nur Mann oder

Frau, sondern auch immer qua seiner Ethnizität, Klassenzugehörigkeit oder Sexualität auf eine Weise positioniert, die Folgen dafür hat, welche Genderidentitäten er oder sie einnehmen kann und welche nicht (Küppers 2014; Lykke 2008, 104-107). In *300 Worte Deutsch* bleiben Lale zum Beispiel einzelne Identitäten unzugänglich, weil sie Türkin ist und ein Kopftuch trägt – was ja eine bewusste Wahl des Regisseurs darstellt und insofern auch eine Positionierung von türkischer Frauen.

3.3. Neue Rassismustheorien

Die allerwenigsten Menschen würden sich wohl heute offenkundig zum Rassismus bekennen. In der Forschung wie auch in der wirklichen Welt herrscht allgemein darüber Einigkeit, dass „Rasse“ sozial konstruiert sei und damit keine essentielle Eigenschaft von Menschen darstelle. Dies heißt allerdings nicht, dass Diskriminierung aufgrund von Hautfarbe und/oder ethnischer Herkunft nicht mehr stattfindet, sondern nur, dass sie neue und weniger auffällige Ausdrucksweisen gefunden hat, was ich in diesem Kapitel näher erläutere. Die subtile Diskriminierung zwischen „wir“ und „sie“ manifestiert sich vor allem in der Art und Weise, wie wir über den „Anderen“ reden und ist in der Forschung auch als *Otherring* („Andersmachen“) bekannt. Konzepte des Otherring beschäftigen sich mit der Frage, wie Differenz zwischen Selbst und Anderem in zwischenmenschlichen Beziehungen konstruiert wird und betonen zugleich, dass solche Prozesse oft mit einer Machtasymmetrie einhergehen, die in der Regel darauf zielt, den „Anderen“ in einer dem Selbst gegenüber unterlegenen Position darzustellen. Typisch erscheint der Andere als Bedrohung der eigenen Existenz, faszinierender Fremdartiger oder auch beides. In seinem 1978 erschienenen Buch *Orientalismus* (1978) beschreibt Edward Said zum Beispiel, wie der Orient gleichzeitig als das dem Abendland gegenüberstehende Fremde und Faszinierende konstruiert wird. Das Fremde kann insofern auch als konstruktiv für die Konstitution des Selbst begriffen werden, als es dazu herausfordert, das Eigene zu definieren (Coors und Neizke 2018, 193-194).

Die folgenden drei Theorien zu ethnischer Andersheit entstammen alle der neuen Rassismusforschung und sind in diesem Zusammenhang vor allem deswegen relevant, weil sie diese neuen Ausdrucksweisen des Rassismus reflektieren sowie die Art und Weise, wie unter anderem die Filmindustrie dazu beiträgt, bestimmte Vorstellungen von „Rasse“ und Ethnizität aufrechtzuerhalten.

3.3.1. Kommodifizierung des Anderen

Die amerikanische Schriftstellerin, Feministin und politische Aktivistin bell hooks beschäftigt sich in ihrer Forschung unter anderem mit der Konsumierung und Kommodifizierung des „nichtweißen Anderen“ und der aus ihrer Sicht fraglichen Prämisse, auf der diese Konsumierung beruht. Die Populärkultur, behauptet sie,

both publicly declares and perpetuates the idea that there is pleasure to be found in the acknowledgement and enjoyment of racial difference. The commodification of Otherness has been so successful because it is offered as a new delight, more intense, more satisfying than normal ways of doing and feeling. Within commodity culture, ethnicity becomes spice, seasoning that can live up the dull dish that is mainstream white culture. (hooks 2006, 366)

Diese Kommodifizierung des „nichtweißen Anderen“ führt sie zunächst auf die aktuelle Wiederbelebung des Interesses am „Primitiven“ zurück und betont, dass die westliche Faszination vom Primitiven mit einer eigenen Krise der Identität einhergehe. „Certainly from the standpoint of white supremacist capitalist patriarchy, the hope is that desires for the ‘primitive’ or fantasies about the Other can be continually exploited, and that such exploitation will occur in a manner that reinscribes and maintains the status quo“ (ibid. 367). Wenn „Rasse“ und Ethnizität als Ressourcen sexuellen Genusses vermarktet werden können hooks zufolge sowohl die Kultur spezifischer Gruppen als auch die Körper der Individuen als eine alternative Spielwiese gesehen werden, „where members of dominating races, genders, sexual practices affirm their power-over in intimate relations with the Other“ (ibid.). Als Beispiel nennt sie ein Erlebnis aus ihrem eigenen Leben:

Als sie an der Yale University unterrichtete und in New Haven eines Tages spazieren war, lief vor ihr eine Gruppe von „very blond, very white, jock type boys“ (ibid. 368). Scheinbar unwissend von ihrer Anwesenheit diskutierten sie ihre Pläne, „to fuck as many girls from other racial/ethnic groups as they could ‘catch’ before graduation“ (ibid.). Insbesondere schwarze und asiatische Frauen waren unter den Jungs begehrt. „I found that it was commonly accepted that one ‘shopped’ for sexual partners in the same way that one ‘shopped’ for courses at Yale, and that race and ethnicity was a

serious category on which selections was based“, argumentiert sie und fährt fort: „To these young males, fucking was a way to confront the Other, as well as to make themselves over, to leave behind white ‘innocence’ and enter the world of ‘experience’“ (ibid.).

Die sexuelle Begegnung mit dem „Anderen“ hielten die Jungs für ein lebensveränderndes Erlebnis; ein Übergangsritual, das sie auf immer verändern würde, und ihre eigene Willigkeit, ihre Begierde nach schwarzen und asiatischen Frauen offenkundig zu benennen, als eine Bestätigung kultureller Pluralität. Im Gegensatz zu den Jim Crow-Rassisten der Vergangenheit, die die Körper schwarzer Frauen kränkten und vergewaltigten, um ihre Position als Kolonisator und Eroberer zu demonstrieren, betrachten diese weißen Jungs sich als progressiv, „as non-racists, who choose to transgress racial boundaries within the sexual realm not to dominate the Other, but rather so that they can be acted upon, so that they can be changed utterly“ (ibid.). Was sie als einen progressiven Meinungsumschwung und eine Auseinandersetzung mit den Tabus der Vergangenheit über Rassenmischung interpretieren, trägt bell hooks zufolge jedoch dazu bei, rassenbezogene Unterschiede aufrechtzuerhalten und kulturessentialistische Denkweisen wiederzubeleben, eben weil das Interesse der Jungs an schwarzen und asiatischen Frauen auf einer Prämisse des Anderssein basiert. Diese Frauen seien für die Jungs nur deswegen interessant, weil sie „anders“ seien. In der Artikulation ihrer Begierde tragen sie so dazu bei, den „Anderen“ zu definieren und zu erschaffen. Eine wichtige Pointe bei hooks ist dementsprechend, dass auch wohlmeinende und anerkennende Äußerungen über den „Anderen“ beziehungsweise die vermeintliche Andersheit des Anderen machtvoll und definierend seien und dass die Absichten des Einzelnen insofern gleichgültig seien (ibid. 368-369).

Das Phänomen findet sich in allen Bereichen der Gesellschaft wieder, ist aber bell hooks zufolge in der Konsum- und Medienkultur besonders auffällig. In einem Katalog des Modehauses Benetton, das ihre Kleider „im Kontext einer anderen Kultur wiederentdecken“ wollte, zum Beispiel, „Egypt becomes a landscape of dreams, and it’s darker-skinned people background, scenery to highlight whiteness, and the longing of whites to inhabit, if only for a time, the world of the Other“ (ibid. 372). Die Ägypter werden im Text nicht erwähnt, ihre Gesichter sind auf den meisten Bildern von der Kamera verschwommen und keine der vielen bunten Bilder zeigen Blickkontakt zwischen den

eingeborenen Ägyptern und den weißen Models. „One desires contact with the Other even as one wishes boundaries to remain intact“ (ibid.). Ein Foto zeigt eine weiße Frau, die eine Ägypterin beim Arm hält, als wären sie nahe Freundinnen. Die „intime“ Berührung der beiden Frauen deutet an, so hooks, dass sie etwas gemeinsam hätten beziehungsweise, dass ihnen etwas verbindet, was ebenfalls dadurch akzentuiert werde, dass die Frauen sich ähneln. Die Botschaft scheint bell hooks zu sein, dass das „Primitive“ auch im Weißen residiere. „It is not the world of Egypt [...] that is affirmed by this snapshot, but the ability of white people to roam the world, making contact“, argumentiert sie und weist darauf hin, dass im folgenden Katalog über Norwegen nur die norwegische Landschaft repräsentiert sei und nicht das Volk. „In this visual text, whiteness is the unifying feature. [...] Essentially speaking, both catalogues evoke a sense that white people are homogeneous and share ‘white bread culture’“ (ibid. 373). Problematisch wäre diese Kommodifizierung des „nichtweißen Anderen“ vielleicht nicht, wäre es nicht für das, was bell hooks *white supremacist capitalist patriarchy* nennt, denn

it is the ever present reality of racist domination, of white supremacy, that renders problematic the desire of white people to have contact with the Other. Often it is this reality that is most masked when representations of contact between white and non-white, white and black, appear in mass culture. (ibid. 371)

Weiter problematisiert hooks die Art und Weise, wie insbesondere schwarze Rapper stereotype und essentialistische Vorstellungen von „Schwarzheit“ in Anspruch nehmen. „The overall tendency in the culture is to see young black men as both dangerous and desirable“ (ibid. 377), betont sie und führt dies zum Teil darauf zurück, dass schwarze Artisten wie Kanye West und Jay-Z Narrativen bilden, „that are mainly about power and pleasure, that advocate resistance to racism yet support phallocentrism“ (ibid. 376).

Es geht für bell hooks nicht um Personenbenennung oder -kritik, sondern darum, auf dahinterliegende Mechanismen, Strukturen und Systeme aufmerksam zu machen, die die Unterscheidung zwischen Menschen aufgrund von Hautfarbe und/oder Ethnizität unterstützen:

Masses of young people [...] can be manipulated by cultural strategies that offer Otherness as appeasement, particularly through commodification. The contemporary crisis of identity in the west, especially as experienced by white youth, are eased when the 'primitive' is recouped *via* a focus on diversity and pluralism which suggests the Other can provide life-sustaining alternatives. [...] Concurrently, marginalized groups, deemed Other, who have been ignored, rendered invisible, can be seduced by the emphasis on Otherness, by its commodification, because it offers the promise of recognition and reconciliation. (ibid. 369-370)

Die innere Hoffnung auf Anerkennung, darauf, hineinzupassen und einen Platz in der Welt zu finden, führt sozusagen ein Einverständnis zu Fragen über „Andersheit“ mit. Es seien also nicht stets *wir*, die bewusst und intentional handeln, i.e. diskriminieren, sondern das „System“, von dem wir alle Teil seien, sagt bell hooks.

3.3.2. Farbenblinder Rassismus

Auch Professor in Soziologie an der Duke University Eduardo Bonilla-Silva befasst sich in seiner Forschung mit der Diskriminierung zwischen Menschen aufgrund von Hautfarbe und/oder ethnischer Herkunft. In seinem 2013 erscheinenden Buch *Racism without Racists* untersucht er, wie „contemporary racial inequality is reproduced through 'new racism' practices that are subtle, institutional, and apparently nonracial“ (Bonilla-Silva 2013, 3) und stellt die Frage, wie in einem Land wie den USA, „where most whites claim that race is no longer relevant“ (ibid. 2), weiterhin so große soziale, ökonomische und politische Unterschiede zwischen insbesondere schwarzen und weißen Menschen bestehen können. Ebenso fragt er, wie diejenigen, die darauf bestehen, sie sehen keine Farben, sondern nur Menschen, den offensichtlichen Widerspruch zwischen „their professed color blindness and the United States' color-coded inequality“ (ibid.) erklären würden. Seine Antwort lautet:

I contend that whites have developed powerful explanations – which have ultimately become justifications – for contemporary racial inequality that exculpate them from any

responsibility for the status of people of color. These explanations emanate from a new racial ideology that I label *color-blind racism*. (ibid.)

Im Vergleich zum Jim Crow-Rassismus früherer Zeiten, der die niedrige soziale Stellung des Schwarzen auf seine biologische und moralische Unterlegenheit zurückführte, stellt diese neue Ideologie die soziale und ökonomische Ungleichheit zwischen schwarzen und weißen Menschen als die Folge von nicht-rassenbezogenen Dynamiken wie zum Beispiel Arbeitsmoral dar. Diese Methoden sind Bonilla-Silva zufolge aber gleich effektiv wie die alten darin, die privilegierte Stellung der Weißen aufrechtzuerhalten (ibid. 31):

Instead of relying on name calling (niggers, spics, chinks), color-blind racism otherizes softly (“these people are human, too”); instead of proclaiming that God placed minorities in the world in a servile position, it suggests they are behind because they do not work hard enough; instead of viewing interracial marriage as wrong on a straight racial basis, it regards it as ‘problematic’ because of concerns over the children, location, or the extra burden it places on couples. (ibid. 3)

Die Diskriminierung des nichtweißen Anderen hat so zwar einen freundlicheren und weniger auffälligen Charakter bekommen, der uns mitunter glauben lässt, „Rasse“ und Rassismus seien nicht mehr relevant, findet aber immer noch täglich statt und manifestiert sich vor allem in der Art und Weise, wie wir über den Anderen reden (ibid. 91-95). Wie bell hooks weist Eduardo Bonilla-Silva darauf hin, dass wir uns dieser Art der Diskriminierung selten bewusst seien und beschreibt den Rassismus der Gegenwart als eine *Struktur*, i.e. „a network of social relations at social, political, economic and ideological levels that shapes the life chances of the various races“ (ibid. 32).

Soziologen und Forscher des Feldes sind sich allgemein darüber einig, dass „Rasse“ eine sozial und historisch konstituierte Kategorie darstelle und keine essentielle Eigenschaft von Menschen. Wie und ob „Rasse“ dann überhaupt analysiert und theoretisiert werden kann und sollte, ist aber weiterhin eine umstrittene Frage. Eduardo Bonilla-Silva betont diesbezüglich, dass „Rasse“ zwar sozial konstruiert sei, trotzdem aber eine soziale Wirklichkeit habe: „This means that after race – or

class or gender – is created, it produces real effects on the actors racialized as ‘black’ or ‘white’“ (ibid. 8-9).

Was die Ansätze von bell hooks und Eduardo Bonilla-Silva also kennzeichnen und für diese Arbeit relevant machen, ist ihr Fokus auf ethnische Andersheit sowie die Art und Weise, wie wir in der postmodernen Gesellschaft damit umgehen. Sie betonen beide, dass Rassendiskriminierung kein Phänomen der Vergangenheit sei, sondern nur einen anderen, weniger auffälligen Charakter bekommen habe und immer noch stattfindet, was allerdings nicht damit gleichgesetzt werden darf, dass wir ethnische Andere diskriminieren oder als anders darstellen *wollen*. Vielmehr ist diese implizite Diskriminierung als Teil eines Rahmensystems, dem wir alle unterworfen sind, anzuschauen.

3.3.3. Der weiße Retter

Den Soziologen Matthew W. Hughey interessiert vor allem die Art und Weise, wie weiße beziehungsweise nichtweiße Menschen im Film dargestellt werden. In seinem 2013 erscheinenden Buch *The White Savior Film* argumentiert er für das Vorhandensein eines spezifischen Filmgenres, „in which a white messianic character saves a lower- or working-class, usually urban or isolated, nonwhite character from a sad fate“ (Hughey 2014, 1). Als Beispiel nennt er unter anderem den amerikanischen Film *The Blind Side* (2009) über die weiße, republikanische Familie Tuohy, die einen afroamerikanischen und obdachlosen Teenager namens Michael Oher adoptiert und ihm Rugby beibringt. Mit der Hilfe der formidablen Leigh Anne Tuohy bekommt Oher schließlich ein Rugbystipendium für die University of Mississippi und eine Karriere in der NFL. Die Kritiken des Films teilten sich in zwei Lager: „It brings up a theme for black folks, that, okay, here’s another white family that saves the day. In terms of another black story that needs a white person to come in and lift them up“, äußerte zum Beispiel Schauspielerinnen Vanessa Williams, wohingegen Barbara Walters den Film als „a wonderful story [...] of closeness between two races“ betrachtete (ibid. 2).

Nur wenige Tage nachdem Sandra Bullock für ihre Rolle als Leigh Anne Tuohy einen Oscar erhielt, wurde in den Medien enthüllt, dass sie und ihr Mann Jesse James einen afroamerikanischen Junge aus New Orleans adoptiert hätten und dass James sie seit längerem mit dem neonazistischen Pin-

up-Girl Michelle McGee betrüge, was einen Mediensturm entfachte. „The dustup over, and slippage between, Bullock’s reel- and real-life interracial drama reflects the uneasy place of the white savior motif in our contemporary world. It captures public attention and drives contentious debate in venues far beyond movie theatres“ (ibid. 2), argumentiert Hughey und weist darauf hin, dass die Trope des weißen Retters kein neues Phänomen darstelle, sondern bis in die Kolonialzeit zurückverfolgt werden könne (ibid. 9-10). Wenn weiße Rettungsfilme weiterhin beliebt sind, hängt dies Hughey zufolge unter anderem mit einer Reihe von demographischen Änderungen der amerikanischen Bevölkerung zusammen, die zu einer Identitätskrise oder Infragestellung des, was es heute heißt, weiß zu sein, geführt hat. Laut mehreren Analysen werden es im Jahr 2050 zum Beispiel mehr nichtweiße als weiße Amerikaner geben (ibid. 5-6).

Viele weiße Menschen fühlen sich infolge dieser demographischen Veränderungen unterdrückt und verfolgt; manche sogar als Opfer eines „umgekehrten Rassismus“, und die Trope des weißen Retters spielt Hughey zufolge in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle als subtile Manifestation weißer Suprematie:

During a time when some perceive an assault on white racial superiority, mainstream media narratives of triumphant white do-gooders should not surprise anyone. [...] Such stories [...] appear to support our collective reinterpretation of whites as sentimental interracial benefactors. No longer, so are we told, are whites the racists of Jim Crow. Now they stand on the side of racial righteousness. White actors such as Tom Cruise as advisor [...] in *The Last Samurai* (2003), Matthew McConaughey as civil rights lawyer in *A Time to Kill* (1996) and *Amistad* (1997), Emma Stone as Southern girl writing a munificent exposé in *The Help* (2011) and Sandra Bullock [...] in *The Blind Side* (2009) all represent characters whose innate sense of justice derives these tales of racial cooperation, nonwhite uplift, and white redemption. These tales help repair what is truly the most dangerous myth of race – a tale of normal and natural white paternalism. (ibid. 7)

Produzenten, Kritiker und Publika stellen diese Filme oft als unkomplizierte und unparteiische Narrativen über heroische Charaktere, interkulturelle Freundschaften und den menschlichen Kampf gegen ungünstige Bedingungen dar. „Yet they are sites of both purposeful ideological labor and implicit explanations about race so normalized as common sense that many may fail to recognize them as ideological“ (ibid. 8). Wie Eduardo Bonilla-Silva betont Hughey, dass „contemporary white dominance and privilege often go unquestioned or are justified in reference to whites supposed possession of ‘good values’ such as strong work ethic“ (ibid. 5) und selten als das Ergebnis der Kolonialgeschichte beziehungsweise der Gesellschaftsordnung des letzten halben Millenniums betrachtet werde. „Weißheit“ werde nach wie vor mit der anzustrebenden Norm verbunden, was unter anderem auf ihre kontinuierliche Konstruktion von Andersheit zurückzuführen sei. Filme stellen sozusagen nie nur unschuldige, fiktionale und wirklichkeitsferne Unterhaltung dar, sondern,

[c]inema is everywhere a fact of our lives, saturating our leisure time, our conversation, and our perceptions of each other and of self. Because of this, race in cinema is neither fictional nor illusion. It is real because it is meaningful and consequential; because it impacts real people’s lives. (ibid. 15-16)

Wie in *300 Worte Deutsch* (2013) und *Willkommen bei den Hartmanns* (2016) mit dieser weit verbreiteten Trope des weißen Retters umgegangen wird, werde ich in der Analyse näher untersuchen. Zunächst wird auf die Filmanalyse als Methode eingegangen.

4. Methode

4.1. Filmanalyse

Wie schon angesprochen sind Filme immer Ausdruck einer spezifischen Kultur und Zeit, da sie von Menschen hervorgebracht sind und so kein objektives Weltbild darstellen. Vielmehr besteht zwischen der dargestellten Wirklichkeit des Films und der Erfahrungswirklichkeit ihrer Autoren und Rezipienten eine Ähnlichkeitsbeziehung. „Anders könnten ein Roman, ein Drama oder ein Spielfilm nicht funktionieren, da sie in einem weitesten Sinne der Verständigung über Wirklichkeit dienen“, betonen Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus im Buch *Studienhandbuch Filmanalyse*

(2012). „Jedoch lässt sich ihre jeweilige dargestellte Wirklichkeit nicht als wahr oder falsch klassifizieren. Sie ist eine im weitesten Sinne mögliche Wirklichkeit, ein Wirklichkeitsmodell“ (Beil et al 2012, 167).

Der Zweck dieser Arbeit ist keine klassische Filmanalyse, sondern eine Kulturanalyse, i.e. eine Untersuchung der sozialen Kategorien Gender und Ethnizität wie sie in *300 Worte Deutsch* und *Willkommen bei den Hartmanns* reflektiert werden. Eine solche Untersuchung setzt jedoch eine Kenntnis der verschiedenen Elemente voraus, die einen Film ausmachen und ihn in einer bestimmten Weise interpretierbar machen. Im Folgenden werde ich deshalb auf relevante Schwerpunkte der Filmanalyse eingehen und anschließend über die Filmkomödie als Genre berichten.

4.1.1. Handlungsanalyse

Typischer erster Schritt einer Filmanalyse ist die Darlegung der Handlung. Diese setzt sich aus zwei Elementen zusammen: ein Geschehen und eine Geschichte. Das Geschehen ist dabei ein Potential von Ereignissen, Figuren, Situationen, Räumen etc., das der erzählten Geschichte zugrunde liegt, beziehungsweise „ein unartikulierter Bereich, der erst durch die Organisation der Geschichte seine spezifische Form erhält“ (Beil et al 2012, 194). Die Geschichte ist dementsprechend die Ordnung der Geschehensmomente zu einem sinnvollen Ganzen. Weiter kann zwischen einer konzeptuellen und einer narrativ-temporalen Ordnung der Geschichte unterschieden werden (ibid. 195-196).

Das Begriffspaar des Geschehens und der Geschichte entspricht ungefähr dem der Story und des Plots, das 1927 von E.M. Foster eingeführt wurde. Ungefähr, denn genau genommen, so Beil, Kühnel und Neuhaus in *Studienhandbuch Filmanalyse*, umfasse die Story das Geschehen und seine narrativ-temporalen Ordnung zu einer Geschichte, während sich der Plot außerdem durch die konzeptuelle Ordnung auszeichne (ibid. 197). Im Buch *Aspects of the Novel* aus dem Jahre 1927 beschreibt Foster dies folgendermaßen:

We have defined a story as a narrative of events arranged in a time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. “The king died and then the

queen dies” is a story. “The king died and then the queen dies of grief” is a plot. The time-sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it. (ibid.)

Somit sagt der Plot auch etwas über die Weltauffassung der Filmautoren aus. Dass die Hartmanns erst wieder eine Familie werden, als der nigerianische Flüchtling Diallo bei ihnen einzieht, sagt zum Beispiel etwas über die Einstellung der Autoren zum Thema Flüchtlingskrise und kulturelle Vielfalt aus.

Zentral ist bei der Handlungsanalyse ebenfalls die Frage nach *Handlungsphasen*, die man sich analog zu den Akten eines Theaterstücks vorstellen kann. Sehr viele Filme folgen nämlich der Struktur des aristotelischen Dramas, das heißt einem Aufbau in fünf Akten: 1) Problementfaltung, 2) Steigerung der Handlung, i.e. Verschärfung eines Konflikts, das Auftauchen neuer Probleme, Zunahme an Komplexität (etc.), 3) Krise und Umschwung (bzw. Peripetie), zum Beispiel durch das Hinzutreten einer weiteren Handlungspartei oder den Verlust von Optionen, 4) Retardierung oder Verzögerung der Handlung, deren Ausgang bereits angekündigt ist, und 5) Happy End beziehungsweise Katastrophe (Faulstich 2002, 81). Entscheidend sei nicht die Einteilung in so und so viele Phasen, betont Werner Faulstich, der das Buch *Grundkurs Filmanalyse* (2002) geschrieben hat, sondern die Antwort auf die Frage, „was genau ist es denn, was sich in der Latenz entfaltet, sich steigert, einen Umschwung erlebt, eine Retardierung und schließlich einen Abschluss?“ (ibid. 82). Es geht bei der Handlungsanalyse somit nicht um die Reproduktion des manifesten Inhalts, sondern um die Ermittlung der inneren Logik und Stringenz, die der Handlung zugrunde liegt.

4.1.2. Figurenanalyse

Die Figurenanalyse bezieht sich vor allem auf die Konstellationen der Figuren, aus denen ein erheblicher Teil der Dramaturgie entfaltet wird. Dabei sollte Faultisch zufolge beachtet werden, dass viele Protagonisten stark von *Rollen* geprägt sind oder bestimmte *Figurentypen* repräsentieren. Klassische Rollen seien oft genrespezifisch vorgegeben (wie etwa der Cowboy oder die Saloon-Wirtin im Western) oder weisen – wie im Fall *300 Worte Deutsch* und *Willkommen bei den Hartmanns* – Bezüge zur aktuellen Gesellschaftssituation auf, das heißt, sie stellen oft soziale Verhaltensschemata oder Berufe dar. Klassische Typen seien zum Beispiel der Gentleman, der

Rebell, der ewige Verlierer, der Witzbold beziehungsweise die Sexbombe, die kameradschaftliche Gefährtin, die Mondäne oder die Femme fatale. Solche Rollen und Typen werden bei Nebenfiguren meist einfach funktional eingesetzt und bei Hauptfiguren oft modifiziert, kritisiert, neu profiliert oder lächerlich gemacht (ibid. 97).

Eine weitere wichtige Unterscheidung betrifft *flache*, eindimensionale und oft typisierte Figuren, „die um eine einzige Idee oder Qualität herum konstruiert sind, deshalb in einem einzigen Satz zusammengefasst werden können“ wie zum Beispiel Lales chauvinistischer Cousin Kenan in *300 Worte Deutsch* oder der neonazistische Taxifahrer Kurt in *Willkommen bei den Hartmanns* und *runde*, mehrdimensionale, durch Komplexität und persönlichkeitsmäßige Veränderungen gekennzeichnete Figuren, „die den [Zuschauer] überraschen können, deren Handlungen und Reaktionen nicht vorhersagbar sind“ (Beil u.a.m. 2012, 245) wie unsere Hauptcharaktere Lale, Marc und die Familie Hartmann.

Zur Figurenanalyse schreibt Werner Faulstich überdies, dass besondere Aufmerksamkeit dem ersten Auftritt des Protagonisten und der Art seiner Charakterisierung gelte, da es hier darum gehe, Glaubwürdigkeit und Attraktivität zu erzeugen, beziehungsweise dass grundsätzlich drei Arten der Charakterisierung unterschieden werden können: Bei der *Selbstcharakterisierung* charakterisiere eine Figur sich durch Rede und Handeln, Mimik, Gestik, Stimme und Kleidung (etc.) als die, die sie sei oder zu sein vorgebe, bei der *Fremdcharakterisierung* werde sie durch eine andere vorgestellt und beurteilt und bei der *Erzählercharakterisierung* werde die Figur durch Bauformen des Erzählens charakterisiert, etwa durch die Einstellungsgröße, –perspektive, Musik, Beleuchtung und andere Stilmittel (vgl. Kap. 4.1.3.) (Faulstich 2002, 97-99).

Das Casting, i.e. die Besetzung einer Rolle durch einen Schauspieler oder eine Schauspielerin, kann Faulstich zufolge ebenfalls charakterisierende Bedeutung haben, denn „[e]s macht einen großen Unterschied aus, ob völlig unbekannte Darsteller eingesetzt werden oder solche Schauspieler, die dem Publikum aus anderen Filmen und anderen Rollen bereits bekannt sind“ (ibid. 100). Eine Filmfigur wird demnach auch durch die Individualität des Schauspielers oder der Schauspielerin charakterisiert.

Schließlich soll auch das Setting erwähnt werden, denn das Setting, so Faulstich, stelle nicht nur die Zeit und den Raum des Films dar, sondern auch, „die Situierung einer Figur in der Gesellschaft“ (ibid.): geschlechtsspezifisch, altersspezifisch, berufsspezifisch, schichtspezifisch und so weiter:

Es macht jeweils einen großen Unterschied aus, ob eine Figur ein Mann ist oder eine Frau; ob sie sehr alt ist oder ob es sich um einen Jugendlichen handelt; ob sie der reichen High Society angehört oder eine Arbeiterfamilie, der Berufsgruppe der Studenten oder der der Handwerker; ob sie auf dem Land wohnt oder in der Großstadt [...] (ibid.)

In *300 Worte Deutsch* spielt das Wechseln zwischen der türkischen Gemeinde und der Kölner Großstadt beispielsweise eine große Rolle für die Art und Weise, wie Lale als Frau positioniert und charakterisiert wird, und in *Willkommen bei den Hartmanns* sagt das Setting in der Münchener Vorstadt (wo Diallo unweigerlich auffällt), in einer großen und schön eingerichteten Villa, eine Menge über die Familie Hartmann aus.

4.1.3. Filmische Mittel

Der Film stellt ein *audiovisuelles* Medium dar und „spielt“ insofern sowohl auf der visuellen als auch auf der auditiven Ebene. Filmanalytisch wichtige Kategorien sind daher Einstellungen und ihre Montage sowie die Tonspur, in Einzelfällen auch Raum, Licht und Farbe (Faulstich 2002, 113).

Man unterscheidet im wesentlichen acht Einstellungsgrößen, die sich hinsichtlich ihrer Funktionen zu Gruppen zusammenfassen lassen: 1) die Panoramaaufnahme, die Totale und die Halbtotale (engl. long shot und medium long shot), 2) die Nahaufnahme, die Großaufnahme und die Detailaufnahme (engl. close shot, close-up und extreme close-up) und 3) die amerikanische Einstellung und die Halbnahaufnahme (engl. medium shot und full shot). Während die um die Totale gruppierten Einstellungsgrößen der Orientierung dienen, hat die Großaufnahme vor allem die Funktion, „die Gedanken und die Gefühle der am Geschehen beteiligten Figuren zu vermitteln“ (Beil et al 2012, 83). Demgegenüber dienen die mittleren Einstellungsgrößen primär der Darstellung der Aktionen (ibid.).

Die Einstellungsperspektive kann Faulstich zufolge „ebenso wenig vermieden werden wie die Einstellungsgröße“ (Faulstich 2002, 118). Er unterscheidet fünf Kategorien: Die *extreme Untersicht* oder Froschperspektive zeigt das Objekt vom Boden aus aufgenommen, die *Bauchsicht* zeigt das Objekt aus leichter Untersicht, die *Normalsicht* zeigt es in Augenhöhe, die *Aufsicht* es leicht von oben und die *extreme Aufsicht* oder Vogelperspektive zeigt das Objekt senkrecht von oben (ibid. 119). In der Mehrzahl der Fälle sind die verschiedenen Perspektiven subjektiv begründet, das heißt die Kamera blickt mit einer der am Geschehen beteiligten Figuren nach oben oder nach unten. Diese subjektive Wahrnehmung einer Figur, mit deren Augen die Kamera nach oben oder nach unten blickt, kann dabei auf den Zuschauer übertragen werden, „etwa die Bedrohlichkeit eines Blicks aus extremer Höhe [...] und die damit verbundene Angst“ (Beil et al 2012, 88). Schließlich kann mit der jeweiligen Einstellungsperspektive auch eine symbolische Bedeutung verbunden sein: Zum Beispiel unterdrückt die extreme Aufsicht ihren Gegenstand und vermittelt so ein Gefühl der Überlegenheit, während Untersicht die Bedeutung eines Gegenstands überhöht und ein Gefühl der Unterlegenheit vermittelt (ibid.). Einstellungsperspektiven können auf diese Weise Figuren charakterisieren sowie auch Veränderungen im Verhältnis von Figuren ausdrücken (Faulstich 2002, 122).

Montage ist bei Beil, Kühnel und Neuhaus „ein Vorgang der Komposition und Konstruktion, bei dem die *einzelnen* Einstellungen zum Ganzen des Films verknüpft werden“ (Beil et al 2012, 110). Als *Einstellungskonjunktionen* bezeichnen sie die filmischen Mittel, mit denen Einstellungen aneinandergesetzt und verbunden werden. Der Normalfall ist dabei der unsichtbare *Schnitt*, der darauf abzielt, alles mitzuteilen, was der Regisseur sagen will, ohne den Zuschauer merken zu lassen, dass und wie geschnitten wird. Hinzu kommt eine Reihe von Konjunktionsmöglichkeiten, bei denen ein Übergang zwischen den Einstellungen erschaffen wird. Die wichtigsten Formen des sogenannten *fließenden Schnitts* sind die Ab- und Aufblende, ihre Kombination und die Überblende, auf die ich hier nicht näher eingehen werde, da es sich bei *300 Worte Deutsch* und *Willkommen bei den Hartmanns* ausschließlich um den unsichtbaren Schnitt des klassischen Hollywoodfilms handelt (ibid. 110, 145).

Bei der *Tonspur* des Films unterscheidet man zwischen Dialog, Geräuschen und Musik, die die Funktion haben, „das raumzeitliche Kontinuum des Films zu etablieren“ (ibid. 159). Dazu kommt die Stille, das heißt das Fehlen jeder Art von Ton, die oft beängstigend wirkt und insofern ein Mittel der *suspense* darstellt. Da in *300 Worte Deutsch* und *Willkommen bei den Hartmanns* insbesondere die Filmmusik eine zentrale Rolle spielt, werde ich mich hierauf konzentrieren.

Grundlegend unterscheidet man zwischen *Musik im Film* und *Filmmusik*. Beim ersten handelt es sich um Musik *im On*, die Teil der Handlung ist – wenn der Protagonist zum Beispiel in die Disko oder in die Oper geht und dort Musik ertönt. Beim zweiten handelt es sich dagegen um Musik *im Off*, das heißt Musik als dramaturgisches Element und Bauform des Erzählens, die analysiert werden muss. In einigen Fällen trifft auch beides zu (Faulstich 2002, 137). Das folgende Beispiel stammt aus *300 Worte Deutsch*: Als Sarheimers blonde Prostituierte ihm anvertraut, dass sie Türkin sei und in der Wirklichkeit Ayşe heiße (35:13), übernimmt fröhliche, orientalische und zugleich ironisch kommentierende Musik das Hörbild und läuft bei der Hochzeit von Lales Cousin Kenan weiter. Die eingeladenen Gäste, hierunter auch Sarheimers Neffe Marc Rehmann, tanzen im Kreis um das Brautpaar herum und im Hintergrund sieht man die Band. Während es sich in der vorigen Szene ausschließlich um Musik *im Off* handelte, handelt es sich bei der Hochzeit um Musik *im Off und On*: Die Musik ist sowohl Teil der Handlung als auch eine Bauform des Erzählens.

Filmmusik kann auf diese Weise Erregung verstärken, Stimmung verdichten, ein Lebensgefühl veranschaulichen sowie auch Bilder verbinden und Kontinuität stiften und ist insofern auch als Mittel der Montage zu betrachten. Filmmusik ist sozusagen nicht autonom, sondern hat eine dienende Funktion, „bezogen entweder auf die Handlung, auf einzelne Sequenzen, auf einzelne Figuren und ihr Setting oder auf die Tektonik des ganzen Films, jeweils mit Blick auf den Zuschauer“ (Faulstich 2002, 139).

Weniger relevant sind in diesem Zusammenhang Stilmittel wie Licht und Farbe, die allerdings auch erheblich sein können, und zwar als Stilmittel atmosphärischer Gestaltung, als Handlungshinweise oder symbolische Bedeutungsträger (ibid. 147). Im Folgenden soll stattdessen auf die Filmkomödie als Genre eingegangen werden.

4.2. Die Filmkomödie als Genre

Lektorin an der Universität Kopenhagens Helle Kannik Haastrup betont in einem Aufsatz über die Filmanalyse als Methode (Haastrup 2015), dass verschiedene Genrekategorien an verschiedene Gefühle appellieren beziehungsweise, dass das Filmerlebnis des Zuschauers mit den Handlungsmöglichkeiten der Charaktere verbunden sei. Im Melodrama werden das Ziel und die Handlungen der Charaktere beispielsweise oft von äußeren Umständen wie Krieg oder Naturkatastrophen entschieden, weshalb Melodramen in der Regel Gefühle wie Kummer und Sorge bei den Zuschauern erregen. Demgegenüber werde in der Komödie an eine andere Gefühlsskala appelliert. Die Charaktere der Komödie seien wie die des Actiongenres zielgerichtet, doch die Beziehung zwischen Zuschauer und Charakter sei anders: Ermüdende, schmerzhaft und/oder politisch unkorrekte Handlungen werden in der Komödie übertrieben und das Lachen diene deshalb, so Haastrup, als „emotionales Sicherheitsventil“ (Haastrup 2015, 251). Wie kann man aber über etwas lachen – und wann ist es in Ordnung über etwas zu lachen – das im realen Leben Kummer, Mitleid und/oder Wut erregen würde? „Det kan være problematisk at afgøre“, schreibt Haastrup,

men som regel markeres komediens genretilhør enten i filmtitlen eller via brugen af typecastede skuespillere, som giver tilskueren de rette genreforventinger. Komedien benytter også forskellige stilistiske træk til at understrege karakterernes handlinger som usandsynlige og urealistiske, fx overdreven spillestil eller et lydspor, som underbygger overdrivelsen. (ibid. 252)

Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus weisen außerdem auf die Verwendung von *Typen* als typisches Merkmal der Komödie hin (Beil et al 2012, 245) und Hans Henning Hahn und Eva Hahn betonen im Buch *Stereotyp, Identität und Geschichte* (2002) dass sehr viele Komödien von der Existenz und allgemeinen Akzeptanz verschiedener sozialer *Stereotype* leben. Stereotype bezeichnen innerhalb der Psychologie „Vorstellungen von Eigenschaften und Verhaltensweisen, die Menschen aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe zugeschrieben werden“ (IKUD 2009) und werden Hahn und Hahn zufolge „*emotional* vermittelt durch das soziale Milieu“ (Hahn

und Hahn 2002, 22). Aus diesem Grund weisen sie eine oft erstaunliche Resistenz gegen rationale Kritik auf und sind unabhängig von eigener Erfahrung.

Als besonders wirksam haben sich nationale, ethnische und (innerhalb einer Nation) regionale Stereotype erwiesen. Davon zeugt auch das Ethnofilmkomödiengenre, zu dem auch *300 Worte Deutsch* und *Willkommen bei den Hartmanns* zählen, das eben solche nationale und ethnische Stereotype in Anspruch nimmt und die Wahrnehmung von ethnischen Minderheiten dabei oft positiv beeinflusst, etwa wenn komische Mittel wie Übertreibung Stereotype als solche entlarven und sie dadurch dekonstruieren (Gabriel 2018, 29). Ein Beispiel aus *300 Worte Deutsch* wäre Lales lieber Vater, der seit 26 Jahren in Deutschland lebt und Teppich immer noch als Teppisch ausspricht beziehungsweise den Unterschied zwischen *der, die, das* und deren Flexion immer noch nicht kennt (1:19:59).

Auch die Parodie und die Satire werden oft als Werkzeuge der Komödie erwähnt. Die Parodie bezieht sich dabei auf ästhetische Konventionen und die Satire sich auf soziale Konventionen:

Like parody, but perhaps more insistently, satire works to mock and attack. It uses the norms within its province as a basis against which to measure deviations. Sometimes the deviations themselves are attacked [...] Sometimes the norms are attacked – in the name of other, less prevalent, social values (Krutnik und Neale 1990, 19),

schreiben Frank Krutnik und Steve Neale in ihrem Buch *Popular Film and Television Comedy* aus 1990.

4.3. Vorgehensweise

Im Folgenden werde ich die beiden Filmkomödien *300 Worte Deutsch* und *Willkommen bei den Hartmanns* auf ihre Darstellung von Gender und Ethnizität hin analysieren. Um den Leser in die Themen beziehungsweise die innere Logik und Stringenz der beiden Filme einzuführen, möchte ich zu Anfang jeder Analyse ein Inhaltsreferat geben sowie eine Personencharakteristik der Hauptcharaktere und eine Analyse der Handlung durchführen. Danach werde ich gezielt auf die Darstel-

lung von Gender und Ethnizität eingehen und schließlich – im Vergleich der beiden Filme (Kap. 6) – die Problemformulierung beantworten.

5. Analyse

5.1. Analyse des Films *300 Worte Deutsch* (2013)

5.1.1. Inhalt

Als der Moscheevorsteher Cengiz Demirkan eine Busladung junger Frauen aus Anatolien nach Deutschland holt, um sie mit alleinstehenden Männern aus seiner Gemeinde zu verheiraten, wittert Ausländeramtsleiter Dr. Ludwig Sarheimer Unrat: „Diese Türkenbräute haben alle eine Eins in diesem Deutschtest? Sind das Genies? Ist das die Grammatikbrigade von Istanbul, oder was?“ (5:01). Er besteht auf Wiederholung des Tests in zwei Wochen, ansonsten werden die Bräute abgeschoben. Ganz unrecht hat er mit seinem Verdacht nicht, denn Demirkan hat beim Goethe-Institut in Ankara einen Cousin, der die Testergebnisse gefälscht hat. Die Türcinnen können kein einziges Wort Deutsch und schon gar nicht die „300 Worte Deutsch“, die sie zur Anwendung der Nachzugsregelung nachweisen müssen. Also muss Demirkans Tochter Lale, die Germanistik studiert und selbst zwischen zwei Welten lebt, den Frauen möglichst schnell Deutsch beibringen. Statt dem Lehrplan zu folgen, bringt Lale ihren Schülerinnen jedoch Sätze wie „Ich will nicht“, „Du kannst mich mal“ und „Männer sind Schweine“ bei, die im neuen Zuhause fehlerfrei angewandt werden. Sarheimers Neffe und Mitarbeiter Marc Rehmann wird dabei ihr Verbündeter und die beiden verlieben sich, doch Demirkan hat für seine „Tulpe“ (18.01) schon den passenden Heiratskandidaten ausgesucht und Lale bleibt deshalb nur, diesem Frauenbild nachzuleben und sich mit ihrem Vater auseinanderzusetzen (Hupertz 2017; Cords 2015).

5.1.2. Figurenanalyse

5.1.2.1. Lale

Die türkischstämmige Lale ist von ihrem warmherzigen, jedoch auch sehr traditionsbewussten Vater großgezogen worden. Ihre Mutter starb, als sie noch klein war, doch Demirkan blieb mit ihr in Deutschland, um ihr ein besseres Leben zu ermöglichen. Seine türkischen Wurzeln hat er jedoch nie vergessen und besteht als Hodscha der türkischen Gemeinde darauf, dass Lale nach Abschluss ihres

Studiums einen Türken heiratet. Aus Liebe zu ihrem Vater willigt Lale zwar darin ein, die von ihm sorgfältig ausgesuchten Heiratskandidaten zu treffen, sucht sie aber ohne sein Wissen auf und droht ihnen damit, ihnen das Leben zur Hölle zu machen, wenn sie die Brautwerbung nicht zurückziehen (4:25). Außerhalb des Zuhauses und der türkischen Gemeinde führt sie nämlich das selbstbestimmte Leben einer Kölner Studentin: Sie fährt Motorrad, treibt Kampfsport und trifft sich mit dem „typisch deutschen“ (16:19) Marc Rehmann. An der Uni exzelliert sie und bekommt das Angebot, nach ihrer Abschlussprüfung bei ihrem Professor als Assistentin für vergleichende Kulturgeschichte anzufangen. Dieses Doppelleben und die damit verbundene Zerrissenheit zwischen der türkischen und der deutschen Kultur werden vor allem durch das Ab- und Aufsetzen des traditionellen Kopftuchs markiert, das Lale nur in Anwesenheit ihres Vaters trägt, und in der ersten Filmsequenz ebenfalls als Thema angeschlagen: Nachdem sie ihre männlichen Gegner beim Kampfsporttraining gedemütigt hat, wickelt sie ein Kopftuch um ihre langen, dunklen Haare und läuft nach Hause, wo ihr Vater und ihre Tante Damla sowie ein neuer Bewerber und seine Eltern auf sie warten.



Außer vor ihrem Vater hat Lale vor keinem Mann wirklich Respekt. Auch ihrem Cousin Kenan, der eine blonde Freundin in der Schweiz hat (6:11), sagt sie die Wahrheit, und zwar dass er sich nur verheiraten lasse, weil er Schiss vor seiner Mutter habe (06:10). Die Tradition der Heiratsvermittlung ist ihrer Ansicht nach mit Menschenhandel vergleichbar (7:10); Marc verrät sie aus Versehen, dass die jungen Bräute von ihren Familien nach Deutschland geschickt werden und keine Ahnung haben, was hier auf sie warte (11.36), und dass der Prüfer aus Ankara sich habe bestechen lassen (11.46). Aufgrund schlechten Gewissens bietet sie ihrem Vater ihre Hilfe an, nutzt den kurzfristigen Unterricht aber dafür, die Türiinnen ein zeitgenössisches Frauenbild zu vermitteln (Vorwerk 2013).

Als sie sich in Marc verliebt und ihr Vater ihr den Textilunternehmer Murat Bey vorstellt und darauf besteht, dass sie ihn heirate und Türkin bleibe (1:13:57), muss sie endlich Stellung nehmen beziehungsweise zwischen der türkischen und der deutschen Kultur, Pflicht und Liebe, Tradition und Moderne wählen und ihrem Vater die Wahrheit sagen: dass sie so leben möchte, wie sie es will (1:13:41). Durch die Begegnung mit Marc und dazu gezwungen, dem emanzipierten Frauenbild nachzuleben, das sie ihren Schülerinnen aufzwingt, wird Lale sozusagen erwachsen und setzt sich endlich mit der veralteten Tradition der Heiratsvermittlung und ihrem Vater auseinander.

Rollen- und typenmäßig vertritt Lale die junge Minoritätsfrau, die sich mit dem Thema Emanzipation und Selbstbestimmung stärker als ethnisch deutsche (weiße) Frauen auseinandersetzen und ihre Herkunft zugleich verteidigen muss (Cords 2015). Sie nimmt jede Gelegenheit wahr, Marc mit seiner Voreingenommenheit und seinem „Toleranzgequatsche“ (16:02) zu konfrontieren, obwohl sie mitunter vorurteilsbehafteter erscheint als er: „Ist ja klar, logisch, die Pflicht ruft. Boah, sind Sie deutsch!“ (16:20) wirft sie ihm vor, als er ihr erklärt, dass er die Sache mit dem Sprachtest in Ankara natürlich nachgehen müsse (16:15). Ebenso wirft sie ihm Rassismus vor, als er sie darauf aufmerksam macht, dass sie ihren Schülerinnen Emanzipationssprüche beibringe, denen sie nicht nachleben könne (59:04): „Mein Vater hatte recht. Ihr wisst nicht, was es bedeutet, täglich gegen diese Vorurteile anzukämpfen. Immer seine eigene Kultur und Herkunft zu verleugnen und dann am Ende doch als potentieller Terrorist abgestempelt zu werden. Ist doch so!“ (59:10). Im Vergleich zu den übrigen Frauen der Gemeinde ist Lale also einerseits die atypische, emanzipierte und selbstbewusste Türkin, die Motorrad fährt, Kampfsport treibt und ihr eigenes Geld verdienen will und andererseits (zumindest in der ersten Hälfte des Films) ebenso wenig emanzipiert wie die jungen Bräute aus Anatolien, die – wie Lale – von ihren Familien verheiratet werden.

5.1.2.2. Marc

Marc Rehmann ist der Neffe des Ausländeramtsleiters Dr. Ludwig Sarheimer. Er ist hellhaarig und hat blaue Augen, ist – abgesehen von seinen Turnschuhen (5:17) – stets gut gekleidet, höflich und „typisch deutsch“ (16:20, 35:39). An der Uni gescheitert (1:17:10), so die Wortwahl seines Onkels, bekommt er einen Job bei ihm in der Kölner Ausländerbehörde. Als Zuschauer erfahren wir weder warum er sein Studium hat abbrechen müssen noch was er studiert hat. Sein Interesse an Menschen

und anderen Kulturen sowie die Ausgestaltung seines Zimmers mit afrikanischen Figuren, Posters und Büchern über (u.a.) Nordafrika lässt aber vermuten, dass er Anthropologie, Kulturgeschichte oder etwas Derartiges studiert hat. Dafür spricht auch, dass er Lale auf Türkisch anspricht, als er sie zum ersten Mal in der Moschee begegnet, seine Schuhe respektvoll auszieht und den Traditionen und Sitten der türkischen Gemeinde mit Respekt begegnet. Sarheimer versucht er zu erklären, dass die Türken mittlerweile westlich orientiert seien und in die EU wollen (8:11) und dass Familienzusammenführung völlig legal sei (7:55), doch dieser führt seit 26 Jahren eine Dauerfehde mit Hodscha Demirkan und betrachtet sich und seine Behörde als „die Speerspitze des Abendlandes“ (8:07), die die deutsche Kulturnation vor „Überfremdung“ (1:22:18) schützen muss und „die Kanaken endlich mal einen Riegel verschieben“ (8:25). Marc bittet er, mit seiner „politisch korrekten Scheiße“ aufzuhören und den Betrug der „muslimischen Staatszersetzter“ (8:34) aufzudecken, doch Marc ist ein Befürworter der Integration. Er durchschaut sofort, dass die Türkinnen kein Deutsch können, möchte aber Lale helfen und leiht ihr das mit Trachten, Karten und Fahnen ausgestattete „Schlesienzimmer“ seines Onkels aus, in dem dieser regelmäßig zu Veranstaltungen über die verlorenen Ostgebiete einlädt. Den Unterricht meldet er als kostenlosen Integrationskurs bei der Stadt an, und zwar in Sarheimers Namen (30:40).

Der „typisch deutsche Beamte“ (Demirkan, 35:38) ist jedoch auch fair, regelrecht und ordentlich. Er stellt sich zwar auf der Seite der türkischen Gemeinde (34:00), will von Demirkan aber keine Bestechung entgegennehmen (34:19) und Lale nicht mehr sehen, als er von ihrem Vater (fälschlich) erfährt, dass sie sich nur mit ihm getroffen habe, um an die Prüfungsaufgaben zu kommen.

Seiner „großartigen Toleranz“ (Sarheimer, 1:16:50) zum Trotz scheint aber auch Marc gewisse Vorurteile zu haben: In der Nacht vor ihrem Date träumt er, dass er von Lales Vater – ohne Betäubung und bei vollem Bewusstsein – mit einem neugeschliffenen Messer beschnitten wird, während Lale, Kenan und die ganze türkische Gemeinde zuschauen. Im Hintergrund läuft orientalische Musik, die erst abgebrochen wird, als er aufwacht und in seine Hose hineingreift, um sicherzustellen, dass alles noch da ist.



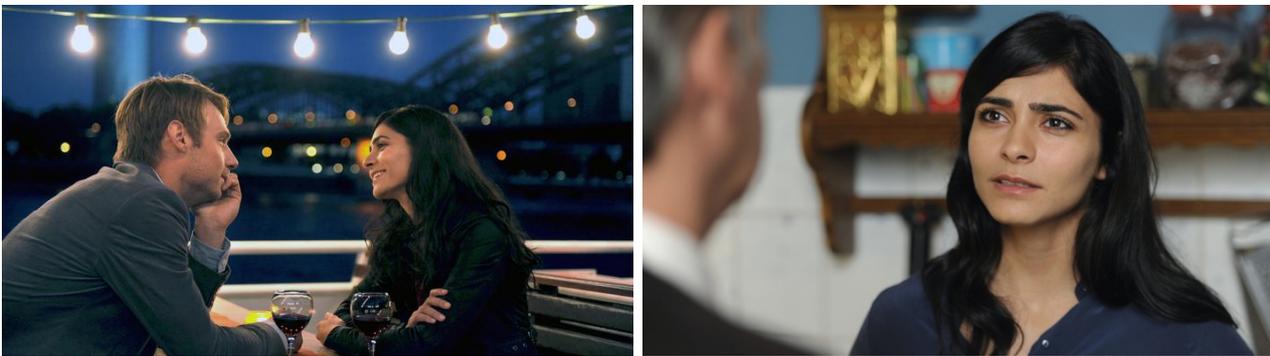
Marc ist also der höfliche, weltoffene und politisch korrekte Deutsche, der sich ständig entschuldigt (36:09) und niemanden auf die Zehen treten möchte, was aber nicht heißt, dass er sich einfach alles bieten lässt. Er weiß, was er für richtig hält und was nicht und handelt auch demgemäß, als er Lale seine Hilfe anbietet und seinen Job in der Ausländerbehörde schließlich kündigt. „Keine Ahnung. Kann dir ja egal sein. Hauptsache, ich werde niemals so wie du“ (1:17:33) antwortet er seinem Onkel, als dieser fragt, was er jetzt vorhabe.

5.1.3. Handlungsanalyse

Zentrale Themen des Films sind also das Erwachsenwerden, die Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen, kulturelle Differenz, Integration und kulturelle Vielfalt. Was sich in der Latenz entfaltet – hinter der Frage der zu verheiratenden Türkinnen – sind nicht nur die Entwicklung Lales zu erwachsener Frau und Mutter beziehungsweise die ihrer Schülerinnen zu selbstbewussten Frauen, sondern auch die Auseinandersetzung der Figuren mit veralteten kulturellen Denkweisen.

Für Lale trifft die Krise ein, als Demirkan ihr den aus seiner Sicht perfekten Heiratskandidaten vorstellt, den sie mit ihren Kampftechniken nicht einschüchtern kann. Stattdessen muss sie sich zum ersten Mal in ihrem Leben gegen ihre Familie und die Traditionen und Sitten der türkischen Gemeinde stellen. Wichtig ist ihrem Vater zwar nicht, ob sie das Kopftuch trage oder nicht, sondern nur, dass sie durch die eheliche Verbindung mit Murat Türkin bleibe (1:13:55). „Wenn du die Hochzeit absagst, bist du nicht mehr meine Tochter“ (1:14:20) warnt er sie, als Lale ihm endlich sagt, dass *sie* darüber entscheiden will, mit wem sie zusammen sei. „Dann eben nicht“ antwortet sie und verlässt die Wohnung, in der sie aufgewachsen ist, während *Are You The One I've Been Waiting For*

von Nick Cave das Hörbild übernimmt. Dazu gezwungen, zwischen der türkischen Kultur (bzw. Murat) und der deutschen Kultur (Marc) zu entscheiden, wählt sie also das selbstbestimmte Leben einer in Deutschland wohnhaften Frau. Der Ausgang der Handlung ist zu diesem Zeitpunkt angekündigt, verzögert sich aber dadurch, dass Lale und Demirkan zerstritten sind beziehungsweise, dass Marc seinen Job in der Ausländerbehörde kündigt. Gleichzeitig werden die Türcinnen unter dem Vorwand abgeschoben, der Sprachtest finde in der Türkei und nicht Deutschland statt. Da sie schon einmal illegal in Deutschland gewesen seien, dürfen sie nämlich nicht mehr einreisen (Sarheimer, 1:21:17). Dank Marc gelingt es aber, die Polizeieskorte zu stoppen und der Film endet mit der Geburt von Lales und Marcs deutsch-türkischen Sohn, Anton Mesut.



Gleichzeitig entwickeln sich Lales Schülerinnen im Laufe des Films zu selbstbewussten Frauen. Nuran entdeckt, dass ihre Schwiegereltern in spe sie auf Deutsch als Nilpferd (12:53) und fette Tonne (21:56) bezeichnen und dass ihr Angetrauter Cem nichts dagegen unternimmt. Mitten im Abendessen sagt sie ihnen schließlich, dass sie ihnen verstanden habe und freiwillig gehen möchte, doch Cem hält sie auf und reißt sich endlich zusammen: „So redet ihr nie wieder über Nuran, habt ihr mich verstanden?“ (1:19:02) warnt er seine Eltern. Fatmas und Kenans Ehe wurde in der Hochzeitsnacht nie vollzogen und als er es noch mal mit ihr versuchen will, weigert sie sich und sagt ihm auf Deutsch, „Ich will nicht“ (1:10:28). Unfähig, ein Nein zu verstehen, reißt sie sich von ihm los, stürmt aus der Wohnung und wiederholt, was sie im Deutschunterricht gelernt hat: „Männer sind Schweine“ und „Du kannst mich mal“ (1:10:47). Marc, der im selben Moment die Treppe hochläuft, um Lale abzuholen, stellt sich dazwischen und erhält von Kenan einen Kinnhaken, doch Lale hat ihren Schülerinnen nicht nur Sätze mit höchst praktischem Nutzen beigebracht, sondern auch japanische Kampfsporttechniken (1:11:12). Als dann noch Murat, den Lales Vater eingeladen hat,

sich dazwischen stellt und Kenan darum bittet, „die Dame in Ruhe zu lassen“ (1:12:06), gibt er auf und sagt seiner Mutter auf Schweizerdeutsch, er gehe zurück in die Schweiz (1:12:32). Dagegen schafft Lale nicht, ihrem Vater zu sagen, was Marc in der Wohnung mache (1:21:47). Als Fatma sich anschließend bei ihrem Retter bedankt, ist im Hintergrund leise, romantische und zugleich traurige Musik zu hören, die zur nächsten Szene weiterleitet, in der Lale sich endlich mit ihrem Vater auseinandersetzt.

Es sind also nicht nur Lale und Marc, die Liebesprobleme haben, sondern sämtliche Figuren des Films. Auch Saheimer findet „das mit den Frauen“ nicht so einfach (1:02:44) und sucht bei der Prostituierte Daisy Trost, behauptet aber, er sei sein Leben lang allein zurechtgekommen (1:24:42), was Demirkan ihm allerdings nicht glaubt: „Hab’ ich nicht das Gefühl, dass Sie allein zurecht kommen. Haben Sie denn eigentlich eine Frau?“ fragt er ihn und wiederholt, was Sarheimers Sekretärin Conni schon erwähnt hat: dass es ihm guttäte, wenn sich jemand um ihn kümmern würde (45:20). Für Sarheimer trifft die Krise ein, als Daisy ihm anvertraut, dass sie Türkin sei und in der Wirklichkeit Ayse heiße – ausgerechnet der Name, den er als Sammelbezeichnung aller türkischer Frauen verwendet (26:52) – und ihn um seine Hilfe bittet: „Ich habe einen Brief erhalten. So ein Sesselfurzer vom Ausländeramt will mich ausweisen lassen“ (34:58). Dass *er* derjenige ist, der sie ausweisen lassen will, wird ihr erst am nächsten Tag klar, als sie in seinem Büro steht.

Doch auch Sarheimer verändert sich im Laufe des Films, als sich herausstellt, dass er und Demirkan gar nicht so unterschiedlich sind. Wie Sarheimer, dessen Großvater Schlesier war (30:24), trauert Demirkan um die Vergangenheit und seinen Heimatort in der Türkei und besucht ab und zu eine Prostituierte: „Ist manchmal ganz schön einsam“ (1:24:55) gesteht er, als Sarheimer fragt, ob er eine Frau habe. Sie sind beide stolz, stur und traditionsbewusst und werden beide dazu gezwungen, ihre jeweiligen Vorstellungen von der Welt aufzugeben, als Lale und Marc sich verlieben.

Der Einzelhändler Emre und Sarheimers Sekretärin Conni spielen zusammen Schach und tauschen schüchterne und sehnsuchtsvolle Blicke aus, doch ihre Beziehung wird ebenfalls durch Emres Verlobung mit der jungen Arzu kompliziert. Weder er noch sie sind in dieser Ehe glücklich, denn Emre hat nur Augen für Conni und Arzu vermisst ihre Familie in der Türkei. Als sich nach einiger Zeit

nichts verändert hat und Arzu immer noch nur an ihre Familie denkt, schlägt Conni schließlich vor, dass Emre sie zurück in die Türkei bringe (1:04:21) und gesteht, dass sie sich in ihn verliebt habe. Im selben Moment kommt Demirkan in den Laden hereingestürmt und beschuldigt Emre für „die ganze Scheiße“ (1:04:44) mit dem zu wiederholenden Sprachtest, obwohl Lale ja eigentlich diejenige ist, die Marc verraten hat, dass der Prüfer in Ankara sich habe bestechen lassen. Als Conni ihm versichert, Emre sei ein Ehrenmann (1:04:55), wirft er einen Blick auf sie und sagt zu Emre: „Jetzt weiß ich, warum deine Frau weint den ganzen Tag. Aber das geht niemals gut, mit Frau. Du musst wissen, wo du hingehörst“ (1:05:00). Wie Lale und Kenan stellt Emre sich aber gegen die Traditionen der Gemeinde und bringt Arzu zurück in die Türkei.

Durch die Auseinandersetzung sämtlicher Figuren mit veralteten Traditionen und gegenseitigen Vorurteilen entsteht auf diese Weise eine positive Botschaft über kulturelle Vielfalt, die sich auf die Einwanderungsgeschichte Deutschlands bezieht. Lale und Marc, Sarheimer und Daisy, Emre und Conni, Kenan und seine „blonde Freundin in der Schweiz“ finden – trotz (vermeintlicher) kultureller Unterschiede – schließlich zusammen. Im Endeffekt zeigt der Film, dass Deutsche und Türken sehr viele Werte teilen und vielleicht gar nicht so unterschiedlich sind.

In der Vermittlung dieser Botschaft stellt Regisseur Züli Aladag Gender und Ethnizität in einer Weise dar, die mitunter widersprüchlich erscheint, worauf ich im Folgenden eingehen werde. Zunächst werde ich die Darstellung von Gender analysieren, dann die der Ethnizität.

5.1.4. Darstellung des Genders

300 Worte Deutsch thematisiert wie schon erwähnt die Entwicklung Lales zur erwachsenen Frau und Mutter sowie die Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen, die unterschiedliche Auffassungen davon haben, wie eine Frau sein sollte. Das Erwachsenwerden setzt bei Lale sozusagen eine Auseinandersetzung mit den Traditionen und dem Frauenbild der türkischen Kultur in Gang, denn mit dem Bild einer Frau, die in erster Linie Tochter, Mutter und Ehefrau beziehungsweise den männlichen Mitgliedern der Familie nachrangig ist, kann sie sich nicht (mehr) identifizieren. „Lale muss nicht arbeiten. Mein Sohn Yücel kann leicht 12 Kinder versorgen“ (3:46), sagt die Mutter des Bewerbers, den Lale anschließend in die Flucht treibt. Murat, der zwar weder missbilligend noch

überrascht aussieht, als Lale über ihr Studium erzählt, hat in ihrem kommenden gemeinsamen Zuhause ebenfalls drei Kinderzimmer eingeplant: „Schau mal, Lale. Da kommt die Garage hin. Hier ist das Wohnzimmer. Und da ist die Küche mit allem Drum und Dran. Aber das Beste: die Kinderzimmer. Eins, zwei, drei. Ist genug Platz für eine große schöne Familie“ (59:52). Eine Familie zu gründen scheint in der im Film als traditionalistisch gekennzeichneten türkischen Kultur also ein ganz zentraler Teil des Frauenseins zu sein; auch mit ihrem Vater hat Lale den Kompromiss geschlossen, dass sie nach Abschluss ihres Studiums heiraten werde. Passivität, Fügsamkeit und Nachgiebigkeit sind weitere Eigenschaften, die an die Frauen der türkischen Gemeinde angeheftet werden können: Nuran wartet darauf, dass Cem etwas dagegen unternimmt, dass seine Eltern sie als fette Tonne bezeichnen, Arzu weint den ganzen Tag und schaut sich Bilder von der Heimat an, tut aber nichts, um an ihrer Situation zu ändern, und Fatma traut sich nicht, Kenan zurückzuweisen. Dies verändert sich aber schrittweise, als Lale ihnen ein anderes Frauenbild vermittelt. „Respekt“ (43:22), „Emanzipation“ und „Gleichberechtigung“ (an der Tafel, 43:31), „Lass mich in Ruhe“, „Ich will nicht“, „Du kannst mich mal“ und „Männer sind Schweine“ (54:57) sind unter den ersten Wörtern und Sätzen, die sie den jungen Türkinnen beibringt und welche die Frauen dann in die Praxis umsetzen. Zuhause ist Lale zwar die muslimische Vorzeigetochter, außerhalb und aus Sicht der türkischen Gemeinde aber eher eine Paria-Weiblichkeit: sowohl feminin als auch unerwünscht. Als weiblich gekennzeichnetes Individuum trägt sie das traditionell weibliche Kopftuch und ist ihrem Vater gegenüber liebevoll und gehorsam, wie es von jungen Frauen der Gemeinde erwartet wird. Andererseits fährt sie Motorrad, treibt Kampfsport, würgt potentielle Bewerber mit ihrem Kopftuch und trifft sich ohne das Wissen ihres Vaters mit dem blonden, typisch deutschen Marc Rehmann. Dazu kommt, dass sie studiert hat und keinen Mann braucht, der sie versorgen kann – und insofern eine gebildete, selbständige und zugleich aggressive Weiblichkeit repräsentiert.

Im Kontext der deutschen Gesellschaft vertritt Lale qua ebendieser Eigenschaften aber eher eine hegemoniale Weiblichkeit, was vor allem durch den Plot des Films zum Ausdruck kommt. Sowohl Lale als auch ihre Schülerinnen entwickeln sich im Laufe des Films zu gebildeten, selbstbewussten und ihren Männern gleichwertigen Frauen und wählen das selbstbestimmte Leben einer modernen, in Deutschland wohnhaften Frau aktiv hinzu. Bei Fatma wird diese Entwicklung ebenfalls dadurch

markiert, dass sie kein Kopftuch und nur ein Nachthemd trägt, als sie Kenan mit offenen, ungekämmtten Haaren, die fast wie eine Löwenmähne aussehen, endlich zurückweist (1:12:02).



Diese Identität der emanzipierten und selbstbewussten Frau wird den Türkinnen sozusagen erst durch das Absetzen des traditionellen Kopftuchs und die Auseinandersetzung mit dem türkischen Frauenbild zugänglich. Durch ihr Kopftuch und ihre leicht dunklere Hautfarbe wird Lale mit einer Reihe Erwartungen und Vorurteilen begegnet und zugleich anders positioniert als ethnisch deutsche weiße Frauen. Zum Beispiel erwartet ihr Vater von ihr, dass sie einen passenden Türken seiner Wahl heiratet und Marc hält es für unmöglich, dass sie Hodscha Demirkan sein könnte (10:16). Auch wenn er nur verstehen und nicht verurteilen oder diskriminieren möchte, ist seine vorsichtige Frage, er dachte so etwas wäre nicht möglich (10:13), definierend. Aus einer intersektionalen Perspektive betrachtet sind Lales weibliche Identität und ethnische Herkunft also dafür maßgebend, wie sie von ihrer Umgebung positioniert wird und welche Rollen sie einnehmen kann. Ebenso stellt die Thematisierung von ihrer ethnischen Herkunft und kulturellen Zugehörigkeit eine besondere Sicht auf und Positionierung von Frauen türkischer Herkunft dar. Der Plot wäre vermutlich ein ganz anderer, wäre die Hauptperson eine ethnisch deutsche Frau – oder ein Mann.

Bemerkenswert ist, dass Lale in der letzten Szene gerade einen Sohn geboren hat und nicht an der Universität unterrichtet oder bei ihrem Professor als Assistentin für vergleichende Kulturgeschichte arbeitet, wie ihr vorher in Aussicht gestellt wurde. Obwohl sie im Film keinen Wunsch danach äußert, Kinder zu bekommen, sondern beim Gedanken von 12 beziehungsweise drei Kindern eher panisch aussieht, wird Lale schließlich Mutter. Eine in dem Sinne „atypische“ Frau sei sie also nicht. Weiblichkeit wird auf diese Weise wiederum mit Mutterschaft (und nicht Berufstätigkeit, die den männlichen Figuren vorbehalten bleibt) verbunden. Dies stellt eine bewusste Wahl der Filmautoren dar und sagt als solche etwas über die (hegemonialen) Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit aus, die in der Gesellschaft weiterhin weit verbreitet sind.

Die hegemoniale Männlichkeit des Films ist dagegen einerseits durch körperliche Stärke, Tatkraft, Selbständigkeit und Berufstätigkeit gekennzeichnet und andererseits durch Höflichkeit, Empathie und Wärme. Vor Yücel, den Lale ohne Mühe in die Flucht treibt, hat sie keinen Respekt, sondern nennt ihn ein Weichei (7:05), doch Demirkan verspricht, „einen richtigen Mann“ für sie zu finden (18:12), und stellt ihr anschließend Murat Bey vor, den Lale nicht einschüchtern kann und vor dem sie deshalb (trotz allem) Respekt hat. Im Verhältnis zu Yücel, der mit seinen Eltern bei Lale und ihrem Vater zu Besuch kam und dessen Mutter ausschließlich das Wort führte, kommt Murat allein, redet zu und mit Lale und nicht ihrem Vater und erscheint allgemein selbständig, reif und empathisch. Darüber hinaus kann er Lale finanziell versorgen, was Demirkan seiner Tochter gegenüber auch betont: „Murat ist perfekt. Er ist reich, er sieht gut aus, er kommt aus guter Familie, und das beste: Er stammt aus Bulgurlu. Ein Nachbarort von Karaköy, mein Heimort“ (52:22). Statt Einwände zu erheben sollte sie einfach froh sein, dass er sie überhaupt wollte, und Lale scheint denn auch beeindruckt, als er erzählt, dass er BWL studiert und seinen Master of Economics in Berkeley gemacht habe (51:27). Zu diesem Zeitpunkt hat sie sich aber in Marc verliebt, der sein Studium hat abbrechen müssen, keinen Plan für die Zukunft und damit auch kein festes Einkommen hat und somit (zumindest beruflich) Murats Gegenteil darstellt. Dafür besitzt er eine Reihe anderen Eigenschaften, die Lale wichtiger sind, und zwar Höflichkeit, Empathie, Wärme und Weltoffenheit. Die beiden Kandidaten vertreten wie schon erwähnt zwei Kulturen und so auch zwei Auffassungen davon, wie ein Mann sein sollte, die allerdings nicht so unterschiedlich sind, denn sie wissen beide, wer sie sind, was sie für richtig halten und was nicht und sind beide höflich, selbständig und

tatkräftig¹. Dazu kommt, dass Murat einen schwäbischen Dialekt hat, der ihn ebenso deutsch wie türkisch erscheinen lässt.

Zur hegemonialen Männlichkeit zählt außerdem die Fähigkeit, sich fortzupflanzen. Dies kommt vor allem dadurch zum Ausdruck, dass ironisch kommentierende Musik das Hörbild übernimmt, als Kenan den Sexualakt in seiner Hochzeitsnacht nicht vollziehen kann. Aus Furcht davor, dass ihm seine Männlichkeit abgesprochen wird, versichert er Fatma, dass er ein sehr aktiver Mann sei und auf keinen Fall auf Männer stehe (38:43), was ebenfalls etwas über die heteronormative Perspektive des Films aussagt. Demgegenüber gebärt Lale Marc einen gesunden Sohn, wobei seine soziale Position als Mann (und Lales als Frau) konsolidiert wird.

Im Kontext der deutschen Gesellschaft sind also eher die Praxen von Marc und Murat hegemonial, wohingegen Demirkan, Emre, Cem und Kenan, deren Bindung an die türkische Kultur stärker ist, eher marginalisierte Männlichkeiten repräsentieren. Bei Demirkan manifestiert sich diese soziale Position als marginalisierte Männlichkeit ebenfalls in der Beziehung zwischen ihm und Sarheimer, bei Emre und Cem sich durch Mangel an Tatkraft; sowohl Conni als auch Nuran müssen den ersten Schritt machen und sie quasi dazu zwingen, sich endlich zu „ermannen“, und bei Kenan durch sein chauvinistisches Benehmen und seine Erektionsprobleme. Sarheimer repräsentiert qua seinem ethnisch deutschen (weißen) Aussehen und seiner machtvollen und hochbezahlten Stellung als Chef des Ausländeramts eine traditionelle, patriarchalische Auffassung von Männlichkeit, die vor allem durch Rationalität, Autorität und ein hohes Einkommen gekennzeichnet ist, die aber nicht mehr begehrt ist und deshalb karikiert dargestellt wird. Marc, der keine hohe Stellung besitzt und sich keine Prostituierte leisten kann, vertritt demgegenüber eine moderne, komplexe und zugleich anstrebenswerte (hegemoniale) Männlichkeit, die weder eindeutig durch Stärke noch eindeutig durch Schwäche gekennzeichnet ist und deswegen zu Lale passt. Sie braucht keinen starken und beruflich erfolgreichen Mann, der sie beschützen und versorgen kann, sondern einen Partner auf Augenhöhe, der sie komplementiert.

¹ Sie stellen sich z.B. beide zwischen Kenan und Fatma, als Kenan sie mitnehmen will (1:10:55, 1:12:05).



300 Worte Deutsch distanziert sich auf diese Weise zwar von den traditionellen Genderrollen, bricht aber nicht mit unseren Erwartungen und Vorstellungen von weder Weiblichkeit noch Männlichkeit. Vielmehr nimmt der Film eine heteronormative und leicht konservative Perspektive auf Gender ein, aus welcher Weiblichkeit in erster Linie mit Mutterschaft verbunden wird und Männlichkeit mit Berufstätigkeit. Lale stellt zwar keine in der im Film als traditionalistisch gekennzeichneten türkischen Kultur *erwünschte* Weiblichkeit dar, ist im Kontext der vorherrschenden heterosexuellen Matrix aber nicht kulturell unverständlich oder abweichend. Durch das Setting der türkischen Gemeinde, das Styling als Deutsch-Türkin, die manchmal, manchmal nicht, ein Kopftuch trägt, und das Casting der bekannten Schauspielerin Pegah Ferydoni wird Lale als junge Minoritätsfrau dargestellt und weist unter anderem durch die Geburt von ihrem Sohn eine Verbindungslinie zwischen weiblicher Anatomie, femininem Charakter, Begierde nach Männern und femininem sexuellen Auftreten auf. Generell treten im Film keine von der Heteronormativität abweichenden Figuren auf, sondern, sie sind alle kulturell intelligible als entweder Frauen oder Männer.

Weiter kann argumentiert werden, dass der Film insofern einer heteronormativen Logik folgt, als die Entwicklung Lales zur erwachsenen Frau und Mutter und die Botschaft des Films über kulturelle Vielfalt auf die heteronormative Paarbildung der Figuren zurückgeführt werden können.

5.1.5. Darstellung der Ethnizität

5.1.5.1. *Otherring und Kommodifizierung des Anderen*

Die Botschaft des Films kommt wie früher erwähnt durch die Entwicklung der Figuren und deren Auseinandersetzung mit veralteten Traditionen und gegenseitigen Vorurteilen zum Ausdruck und besagt, dass Weltoffenheit und kulturelle Vielfalt jederzeit Voreingenommenheit und kultureller Homogenität vorzuziehen seien. Wenn wir unsere Vorurteile begraben, uns Mühe geben und versuchen würden, einander zu verstehen, könnten wir vielleicht etwas dabei gewinnen. Die türkische Kultur wird durch die Heiratsvermittlung zwar eher als rückständig, chauvinistisch und „primitiv“ dargestellt, jedoch auch sehr liebevoll: Die jungen Türcinnen werden nach jeder Unterrichtsstunde von ihren Familien abgeholt und die Gemeinde kümmert sich allgemein sehr um einander. „Ich wäre froh, wenn sich jemand um mich kümmert und mich abholt. Ihnen täte das auch sehr gut, Herr Doktor“, sagt Conni, als sie und Sarheimer die türkischen Familien vom Fenster aus betrachten. „Vielleicht machen wir etwas falsch“ (45.19). Sarheimer behauptet zwar, er mache gar nichts falsch und sei immer allein zurechtgekommen, scheint aber trotzdem einsam. Seine einzige nahe Relation ist Daisy, die er dafür bezahlt, Zeit mit ihm zu verbringen. Dies beruht wohl zum Teil auf seinem totalen Mangel an Empathie, doch über die Familie und die soziale Umgebung von Marc und Conni, die ebenfalls Vertreter der deutschen Kultur darstellen, erfahren wir auch nichts und es wird auf diese Weise ein Bild der deutschen Kultur als individualistisch und distanziert entworfen, das mit dem Bild der familiären türkischen Kultur kontrastiert. Auch die Filmmusik dient insbesondere in der ersten Hälfte des Films zur Markierung von Differenz: In Szenen, die von den zu verheiratenden Türcinnen und der türkischen Gemeinde handeln, wird orientalische Musik eingesetzt, welche die Gedanken auf den Nahen Osten lenkt und die Türken so eher fremdartig und „anders“ erscheinen lassen. Lale begleitet dagegen keine ähnliche oder besondere Musik und sie erscheint so – durch das Auslassen der Musik, die ihre Familie und die türkische Gemeinde allgemein charakterisiert – eher „deutsch“ als türkisch.



Darüber hinaus sind die Vertreter der deutschen Kultur; Marc, Sarheimer und Conni, alle hellhäutig, blondhaarig und (mit Ausnahme von Sarheimer, der braune Augen hat) blauäugig, während die der türkischen Kultur; Lale, Demirkan und Emre, alle (leicht) dunkelhäutig, dunkelhaarig und braunäugig sind. Die Wahl des Regisseurs, Deutsche und Türken auch äußerlich so unterschiedlich erscheinen zu lassen, trägt in Kombination mit dem Einsatz von Musik ebenfalls dazu bei, die Vorstellung von „wir“ und „sie“ aufrechtzuerhalten.

Die beiden Kulturen, zwischen denen Lale aufgewachsen und gefangen ist, werden also (aus dramaturgischen Gründen) durch sowohl filmische Mittel als auch das Casting der Schauspieler, die Figurenkonstellation und den Plot sehr unterschiedlich und mitunter auch stereotyp dargestellt – und obwohl sie in eine positive und wohlmeinende Botschaft über kulturelle Vielfalt mündet, die ebendieselben Stereotype und Vorurteile abbauen möchte, trägt die Darstellung der Kulturen so dazu bei, die Vorstellung von und Diskriminierung zwischen „wir“ und „sie“ aufrechtzuerhalten. Ebenfalls stellt sie und insbesondere die orientalische Musik ein Beispiel des *Othering* dar, auf die

sowohl Edward Said, bell hooks und Eduardo Bonilla-Silva aufmerksam machen. Wie im Theoriekapitel einleitend erläutert beschäftigen sich Konzepte des Othering eben mit der Frage, wie Differenz zwischen Selbst und Anderem in zwischenmenschlichen Beziehungen konstruiert wird. Solche Prozesse gehen überdies oft mit einer Machtasymmetrie einher, die in der Regel darauf zielt, den Anderen in einer dem Selbst gegenüber unterlegenen Position darzustellen, und diese Machtasymmetrie kommt vor allem in der Beziehung zwischen Sarheimer und Demirkan zum Ausdruck. Ebenso ist Lale auf vielerlei Weise von Marc abhängig, denn er ist derjenige, der ihr den Unterrichtsraum besorgt und mehr Zeit schafft.

Eine Pointe der Forschung in Prozessen des Othering, die (mir) im Fall *300 Worte Deutsch* ebenfalls zutreffend scheint, ist, dass das „Fremde“ oft dazu herausfordert, das Eigene zu definieren. Im Zentrum des Plots steht die Auseinandersetzung mit der türkischen Kultur und deren Frauenbild, mit dem Lale sich nicht (mehr) identifizieren kann, und die deutsche Kultur wird so erst *vor dem Hintergrund* der türkischen Kultur definiert, und zwar als all das, was diese nicht ist: individualistisch, fortschrittlich, modern und auf Gleichstellung, Gleichwertigkeit und Freiheit basierend.

Weiter stellt *300 Worte Deutsch* ein Beispiel des Interesses am „Primitiven“ beziehungsweise der Kommodifizierung des „Anderen“ dar, die bell hooks in ihrem Text erwähnt, und zwar weil Lales Herkunft, Religion und kulturellen Zugehörigkeit im Film eine ganz zentrale Rolle zugeteilt werden. Auch wenn die Absicht eine ganz andere ist und Lales Charakter eine Auseinandersetzung mit den Erzählungen über unterdrückte muslimische Frauen darstellt, definiert und erschafft Regisseur Züli Aladag durch den Plot und die Art und Weise, wie er über die Türken „redet“, den „ethnisch Anderen“, der folglich kommodifiziert und konsumiert wird. In Filmen über weiße Menschen werden Ethnizität, Religion und kulturelle Zugehörigkeit demgegenüber nur selten thematisiert – vielleicht, weil „Weißheit“ weiterhin mit Normativität verbunden wird, wie sowohl bell hooks als auch Eduardo Bonilla-Silva und Matthew W. Hughey betonen.

Die Konsumierung und Kommodifizierung des „ethnisch Anderen“ kommt ebenfalls durch die Kameraeinstellungen beziehungsweise die subjektive Wahrnehmung der Figuren zum Ausdruck, mit deren Augen die Kamera blickt: Als Marc Lale vor der Bibliothek erblickt, zeigt eine Nahaufnahme

zuerst ihren Hintern, als sie vom Motorrad absteigt, und bewegt sich dann nach oben, indem sie den Helm auszieht und ihre offenen, dunklen Haaren schüttelt. Drinnen ist die Kamera immer noch an Marcs Wahrnehmung gebunden, als er sie von seiner Position aus hinter dem Bücherregal betrachtet beziehungsweise *konsumiert*. Die Nahaufnahme wechselt zwischen ihm und ihr und die ruhige, romantische Musik deutet an, dass er sich langsam in sie verliebt. Ebenso betrachtet (bzw. konsumiert) Conni Emre durch das Fenster zu seinem Laden (1:00:51) und Sarheimer Daisys Bild auf seinem Handy (46:11), was vielleicht nicht auffällig wäre, gäbe es die umgekehrte Konsumierung auch. Es wird aber zu keinem Zeitpunkt dargestellt, wie Lale Marc betrachtet, Emre Conni oder Daisy Sarheimer. Als Emre Conni anruft, um sich nach dem Sprachtest zu erkundigen, zeigt eine Großaufnahme gleichermaßen, wie *Conni* sich nach *ihm* sehnt (53:22), während bei ihm im Laden die Nahaufnahme verwendet wird, die seine Gefühle (bzw. Begierde) für sie nicht in derselben Weise preisgibt.

Weiter scheint die Vorstellung, dass nichtweiße Menschen sensueller und sexueller seien, die bell hooks in ihrem Text erwähnt (hooks 2006, 366), insofern zutreffend, als sich herausstellt, dass Daisy, die Sarheimer im eigentlichen Sinne des Wortes kommodifiziert, weder blond noch Österreicherin ist, sondern Türkin.

5.1.5.2. Farbenblinder Rassismus

Wie im Vorherigen schon angesprochen wird zwischen der türkischen und der deutschen Kultur scharf unterschieden und diese Darstellung der türkischen Kultur als rückständig, chauvinistisch und „primitiv“ kann auf vielerlei Weise mit dem farbenblinden Rassismus verglichen werden, von dem Eduardo Bonilla-Silva redet, denn Sarheimer, der den Rassismus und die Ängste einiger Rechtspopulisten vertritt, wird eher negativ dargestellt, während Demirkan (seiner Sturheit zum Trotz) liebevoll erscheint. Unsere Sympathie liegt sozusagen bei Demirkan und der türkischen Gemeinde, obwohl Sarheimer prinzipiell Recht darin hat, dass die Türkinnen nur mit einem gültigen bestandenen Sprachtest ins Land dürfen (14:11), und dies stellt eben das Moment dar, das die Diskriminierung des „nichtweißen Anderen“ „legitimiert“ und verschleiert. Ebenso sei die Lage, in der sich Demirkan und Lale befinden, schließlich auf sie selbst zurückzuführen; auf Sturheit und mangelndes Durchsetzungsvermögen, und nicht auf ihre Umgebung, Sarheimer oder die deutsche Gesellschaft. „Das

ist Rassismus“ (14:30), wirft Demirkan Sarheimer zwar vor, als dieser ihm verrät, er wisse über seinen Cousin beim Goethe-Institut in Ankara Bescheid, doch dies wird eher als schwaches Argument als Wahrheit dargestellt, da wir als Zuschauer ja wissen, dass Sarheimer mit seinem Verdacht Recht hat. Es spielt dann keine Rolle, dass er tatsächlich ein Rassist ist. Ebenfalls hat Marc eine Pointe, als er Lale mit ihrer Doppelmoral konfrontiert und sie die „Arme-Ausländer-Karte“ (59:25) spielt, da ihr keine weiteren Argumente einfällt. Es mag sein, dass weiße Menschen nicht wissen, was es bedeute, täglich gegen Vorurteile anzukämpfen und seine eigene Kultur und Herkunft zu verleugnen (59:12), wie Lale Marc erklärt und wozu die Leute im Hintergrund zustimmend nicken; es geht bei dem Streit allerdings nicht um Rassismus, sondern um Murat und die Tatsache, dass Lale ihrem Vater immer noch nicht die Wahrheit gesagt hat. Marc und die umgebene Gesellschaft kann sie dafür nicht verantwortlich machen.

Dazu kommt, dass wir es mit einer Komödie zu tun haben, die wie früher erwähnt stilistische Mittel wie überzeichnete und typisierte Figuren in Anspruch nimmt und so den Eindruck vermittelt, es handele sich nicht um eine Dokumentation der Wirklichkeit, sondern um eine *modifizierte* Wirklichkeit, die allerdings auf die wirkliche Welt Bezug nimmt. Die Diskriminierung des „nichtweißen Anderen“ wird mit anderen Worten in Humor, Ironie und übertriebenen, politisch unkorrekten Handlungen eingepackt, die den Eindruck verleihen, es sei alles nicht so ernst gemeint.

Weiter stellen das Ablegen des traditionellen Kopftuchs und die Abwahl der türkischen Kultur eine Aufwertung der deutschen (bzw. westlichen) Kultur dar, die wiederum auf die Darstellung der Kulturen zurückzuführen ist. Auch wenn die Absicht vermutlich eine ganz andere ist, tragen die Filmautoren auf diese Weise dazu bei, die privilegierte Stellung der Weißen aufrechtzuerhalten.

5.1.5.3. *Der weiße Retter*

Offensichtlicher weißer Retter im Film ist Marc Rehmann, der Lale mehr Zeit verschafft, ihr einen Unterrichtsraum besorgt und die jungen Türkinnen schließlich vor Abschiebung rettet, als er die Staatssekretärin anruft (1:22:25). Insofern als er der stereotype weltoffene, hilfsbereite und politisch korrekte Deutsche vertritt, können außerdem Parallelen zu Deutschlands Rolle als Asylgeberland gezogen werden.

Interessanter ist aber die Art und Weise, wie auch Lale als weißer Retter betrachtet werden kann. Im Gegensatz zu den jungen Türkinnen, die (zumindest in der ersten Hälfte des Films) schüchtern, nachgiebig und passiv erscheinen, ist Lale gebildet, selbständig und tatkräftig und braucht keinen Mann, der sie versorgen oder beschützen kann. Wie im Vorherigen beschrieben erscheint sie dem Zuschauer durch Musik, Styling und Setting eher „deutsch“ als türkisch und die Eigenschaften, die sie vertritt, wird dementsprechend dem westlichen Frauenbild zugerechnet. Dieses Frauenbild bringt Lale ihren Schülerinnen im Deutschunterricht bei und mit ihrer Hilfe entwickeln sie sich im Laufe des Films zu selbstbewussten und ihren Männern gleichwertigen Frauen. Diese Entwicklung kommt nicht nur durch den Plot zum Ausdruck, sondern auch durch die Auslassung der orientalischen Musik und den Einsatz von westlicher Popmusik, als die jungen Türkinnen sich die Innenstadt anschauen, Eis essen, Fußball spielen und sich der deutschen Kultur beziehungsweise dem westlichen Frauenbild so langsam anpassen (44:09). Ebenfalls erfahren wir erst in der zweiten Hälfte des Films, wie Fatma, Nuran und Arzu sich mit ihren Ehemännern und ihren neuen Familien auseinandersetzen. Insofern als Lale (zumindest außerhalb der türkischen Gemeinde) ein emanzipiertes, westliches Frauenbild vertritt und ihren Schülerinnen dies im *Deutschunterricht* beibringt kann also argumentiert werden, dass sie ihnen „Westlichkeit“ beziehungsweise „Weißheit“ beibringt und sie sozusagen vor einem Leben als ihren Männern untergeordneten Ehefrauen „rettet“.

Weiter entspricht *300 Worte Deutsch* durch seine Botschaft über kulturelle Vielfalt und Weltoffenheit dem, was Matthew W. Hughey in seinem Text „a latent desire to see evidence of interracial reconciliation and amity“ (Hughey 2014, 15) nennt. Insbesondere der Abspann, während dessen alle beteiligten Figuren im Kreis zum Song *Orang Utan* von Müslim tanzen, hinterlässt den Eindruck, wir hätten alles zu gewinnen, würden wir unsere Vorurteile begraben und uns stattdessen über unsere Unterschiedlichkeiten freuen. Vielleicht könnten die im Film als individualistisch dargestellten Deutschen sogar etwas von den familiären Türken lernen und die traditionalistischen Türken umgekehrt etwas von den modernen Deutschen.

5.1.6. Zusammenfassung

Seiner positiven Botschaft zum Trotz stellt *300 Worte Deutsch* durch seinen einseitigen Fokus auf Lales türkische Herkunft und kulturelle Zugehörigkeit ein Beispiel der Konsumierung und Kommodifizierung des „Anderen“ dar. Ebenfalls tragen die Darstellung der Kulturen und die Aufwertung der westlichen Kultur dazu bei, die schiefe Unterscheidung zwischen „wir“ und „sie“ aufrechtzuerhalten, und können ebenso als Ausdruck des impliziten „farbenblinden“ Rassismus gelesen werden, von dem Eduardo Bonilla-Silva redet. Dementsprechend wird das durch Gleichwertigkeit und (finanzielle) Selbständigkeit gekennzeichnete deutsche beziehungsweise westliche Frauenbild, dem sich die jungen Türkinnen im Laufe des Films langsam anpassen, positiver als das durch Fügsamkeit und Passivität gekennzeichnete türkische Frauenbild dargestellt und somit auch als die anstrebenswerte, hegemoniale Weiblichkeit. Dennoch kann eine übergeordnete Auffassung von Weiblichkeit identifiziert werden, die in erster Linie mit Mutterschaft verbunden wird, während die äquivalente hegemoniale Männlichkeit eher mit Berufstätigkeit und Tatkraft verbunden wird. Auch wenn Weiblichkeit und Männlichkeit komplexer dargestellt werden als oft üblich, bricht der Film somit letztlich nicht mit heteronormativen Auffassungen von Gender, sondern *zitiert* und reproduziert sie.

5.2. Analyse des Films *Willkommen bei den Hartmanns* (2016)

5.2.1. Inhalt

Als Angelika Hartmann nach einem Besuch eines Flüchtlingsheims eigenhändig und sehr zum Leidwesen ihres Mannes beschließt, einen Flüchtling in ihrer Villa am Stadtrand in München aufzunehmen, stehen der Familie Hartmann turbulente Zeiten bevor. Nicht weil Diallo sich nicht anpassen kann oder will, sondern eher weil bald auch die Tochter Sophie, eine ziellose Dauerstudentin auf der Flucht vor einem Verehrer, sowie der Burnout-gefährdete Sohn Philipp und sein Sohn Bastian zuhause wieder auftauchen. Durch die ungewohnte Situation in ihrem Haus durchlebt die Familie lauter Wirrungen und Turbulenzen und es wird der jüngeren Generation langsam klar, dass es in der Ehe ihrer wohl-situierten Eltern kriselt. Diallo, der seine eigene Familie durch die Terrormiliz Boko Haram verloren hat, fungiert dabei als Familienpsychologe: Er versteckt Angelikas Alkohol, verkuppelt Sophie mit seinem Jogging-Kumpel Tarek und konfrontiert Richard mit der Wahrheit, die er nicht hören will: dass er ein alter Mann sei (37:01). In ihrer eigenen

Verwirrung verliert die Familie inzwischen Diallos existenzielle Not aus dem Blick und merkt es erst, als es fast zu spät ist: Diallos Asylantrag wird abgelehnt, doch der Leiter des Flüchtlingsheims Bernd Bader legt für ihn Einspruch ein.



5.2.2. Figurenanalyse

5.2.2.1. Angelika

Angelika Hartmann ist pensionierte Schuldirektorin. Seit die Kinder aus dem Haus gezogen sind, ist sie dringend auf der Suche nach einer neuen Aufgabe im Leben. Ihr Mann Richard weigert sich, in Rente zu gehen beziehungsweise alt zu werden, und verbringt außerhalb der Arbeit den Hauptteil seiner Zeit beim Schönheitschirurgen Sascha Heinrich, der zugleich sein Kumpel ist. Angelika ist tagsüber deshalb oft allein. Da keine Lehrerinnen im Flüchtlingsheim gebraucht werden, beschließt sie, einen Flüchtling aufzunehmen und stattdessen so zur Integration beizutragen (21:59). Ihrem Sohn zufolge leidet Angelika am „Helfersyndrom“ (23:10), worin er ja in gewisser Weise Recht hat: In der ersten Szene bei den Hartmanns zuhause versucht sie vergeblich, eine Maus zu retten, die ihre Katze Monsieur gefangen hat, während Richard vom Balkon aus kopfschüttelnd zuschaut und ihr versucht zu erklären, sie könne nicht die ganze Welt retten (3:32).

Als Diallo bei ihnen einzieht, widmet sie den ganzen Tag dazu, ihm die deutsche Kultur, i.e. Musik und Poesie (47:00) näherzubringen und ihm bei seinen Deutschkenntnissen zu helfen (39:51). Die beiden entwickeln im Laufe des Films eine nahe Freundschaft, doch obwohl Angelika tagsüber nicht mehr allein ist und durch Diallo eine Aufgabe und ein Ziel im Leben findet, hört sie mit ihrem Trinken nicht auf. Bis Diallo ihr den Alkohol schließlich wegnimmt (1:28:52), ist sie in fast jeder Szene mit einem Glas Wein in der Hand zu sehen: Als Sophie mitten am Tag zum Sonntagsessen nach Hause kommt (17:42), als sie und Diallo vormittags im Garten arbeiten (46:35) und abends, als sie und Richard vor dem Fernseher sitzen (55:40). Alkohol scheint die Art und Weise zu sein, wie sie ihre Einsamkeit kompensiert und mit Konflikten umgeht, denn als Sophie beispielsweise ihrem Papa gesteht, sie habe ihre Bücher nicht dabei und könne deshalb schlecht lernen, und er sich deswegen aufregt und fragt, wie lang denn dieses Trauerspiel mit ihr noch gehen solle (18:37), nimmt Angelika erstmal einen großen Schluck Rotwein. Abends, als sie der Familie verkündet, sie werde einen Flüchtling aufnehmen, und Richard dies kategorisch ablehnt, nimmt sie die ganze Flasche mit ins Bett (23:01). Ebenfalls scheint ihr Alkoholkonsum damit zusammenzuhängen, dass sie ihren Mann vermisst und ihn nicht mehr erkennen kann. Allein zu Hause und mit einem Glas Wein vor sich schaut sie sich Bilder von früher an, während leises Klavierspiel zu hören ist (13:31). In der Schlusszene, als Richard und Angelika sich versöhnt haben, Diallo Asyl bekommen hat, Sophie endlich angekommen und Philipp nach Hause gekommen ist, hat sie zwar ein Glas Wein in der Hand, trinkt aber nichts davon (1:48:19).

Angelika vertritt so einerseits die wohlstuierte und einsame Vorstadtfräu, die ihr Ziel im Leben verloren hat und ihre Einsamkeit mit Alkohol kompensiert, und andererseits die Willkommenskultur, Weltoffenheit und Hilfsbereitschaft, wofür Deutschland in letzteren Jahren bekannt worden ist.

5.2.2.2. Richard

Dr. Richard Hartmann arbeitet im Harlachinger Krankenhaus als Chefarzt. Der Klinikleiter drängt ihn, endlich in den Ruhestand zu gehen und den Rest seines Lebens zu genießen statt Knie aufzuschneiden (5:15), doch davon will er nichts wissen. Er möchte nicht älter werden und noch weniger alt aussehen, weshalb er bei seinem Kumpel Sascha seine Falten wegspritzen lässt. Diese Eitelkeit

kommt schon in der ersten Filmsequenz zum Ausdruck, als er nach dem Aufstehen erstmal auf das Laufband tritt und seinen beginnenden Haarausfall und seinen Bauchumfang vor dem Spiegel betrachtet (4:02). In der OP schreit er anschließend den Nachwuchsarzt Tarek Berger an, der all die Eigenschaften besitzt, nach denen Richard sich sehnt: Er ist jung, er sieht gut aus, er ist talentiert und ambitioniert und die Frauen drehen sich im Flur nach ihm um. Dabei ist er ein sympathischer Kerl, der eine wöchentliche Jogginggruppe für Flüchtlinge leitet, an der Diallo auch teilnimmt.

Im Gegensatz zu seiner Frau betrachtet Richard die Flüchtlingskrise und seine Rolle darin eher nüchtern. Als Angelika der Familie beim Sonntagsessen verkündet, sie werde einen Flüchtling aufnehmen, lehnt er die Idee kategorisch ab: „Das diskutiere ich jetzt nicht ernsthaft mit dir. Es gibt keine Flüchtlinge hier in diesem Haus. Philipp hat völlig Recht. Es reicht, dass Frau Merkel die gesamte Dritte Welt zu sich eingeladen hat. Wir machen das hier zuhause nicht“ (22:12). Ebenso besteht er darauf, Diallo „einen ordentlichen Backgroundcheck“ zu unterziehen (28:30), als er dennoch darin einwilligen muss, ihn einziehen zu lassen, und drückt sich allgemein (meist versehentlich) fremdenfeindlich aus: „Wir müssen uns natürlich ein bisschen absichern. Es gibt auch immer ein paar Schafe unter den Schwarzen, äh, Schwarze unter den Schafen, äh also schwarze Schafe unter den... Kriminelle. Äh, Sexualstraftäter, Einbrecher...“ (27:00) versucht er Diallo beim Vorstellungsgespräch zu erklären. Seine Skepsis gegenüber Flüchtlingen und Migranten allgemein hat er jedoch nicht von irgendwoher, denn Sascha rät ihm im Taxi dringend davon ab, seine Tochter Sophie mit Diallo allein zu lassen: „Richard, ich bin Arzt. Ich habe zehn Jahre in Südafrika gearbeitet. Ich weiß Bescheid. Die Afrikaner haben eine ganz andere Art Trieb als wir. Ja? Die wollen ficken und feiern den ganzen Tag, die können gar nichts anders“ (49:21). Ironischerweise ist *er* der notorische Frauenheld, der den ganzen Tag „ficken und feiern“ will und die Ehe der Hartmanns gefährdet, als er versucht, Richard mit einer seiner jungen, blonden Angestellten zu verkuppeln. Als Richard eines Abends nach Hause kommt, hat Angelikas linksradikale Freundin Heike jedoch eine Willkommensparty für Diallo organisiert und ihre Freunde aus dem Afrika-Klub eingeladen, die das Haus in einen Zirkus umgewandelt haben, und Saschas Behauptung, die Richard zunächst als bescheuertes Klischee zurückwies, scheint ihm folglich doch nicht so wirklichkeitsfremd.

Als Familienvater ist Richard zwar streng, das aber nur, weil er das Beste für seine Kinder will. Mit Sophie streitet er täglich über ihr Studium, denn „das Beste“ heißt in seiner bürgerlichen und eher materiell orientierten Welt nun mal eine gute Ausbildung: „Sophie, es geht jetzt nicht um Diallo. Es geht um dich. Du solltest jetzt 24 Stunden am Tag lernen. Aber du lässt dich wieder von irgendwelchen Männergeschichten ablenken. [...] Willst du dein Leben lang unter deinen Möglichkeiten bleiben?“ (1:18:51) schreit er sie an, als diese versucht ihm zu erklären, dass die Polizei nur da gewesen sei, weil Diallo sie vor ihrem Stalker Kurt verteidigt habe.

Richard ist also ein eitler, materiell orientierter Egozentriker, der sein Alter nicht wahrhaben will und das Wichtige im Leben völlig aus dem Blick verloren hat. In der Münchener Vorstadt lebt er ein angenehmes und sicheres Leben und möchte dies nicht durch die Aufnahme eines Flüchtlings gefährden. Im Laufe des Films und durch die Begegnung mit Diallo sieht er doch ein, dass es eine Welt außerhalb seiner eigenen vier Wände gibt und dass er sein Leben und seine Familie schätzen sollte statt sich vergeblich nach Jugend und Schönheit zu sehnen.



5.2.2.3. Sophie

Die 31-jährige Dauerstudentin und Tochter der Familie, Sophie, studiert zur Zeit Psychologie, ist aber schon wieder am Zweifeln, ob das überhaupt das Richtige für sie ist (1:26:33). Mit Germanistik, Ägyptologie und Modedesign hat sie es schon versucht und ist auch ein Jahr in Spanien gewesen, wo sie sich zwei Mal das Herz hat brechen lassen. Auf Wunsch ihres Vaters fing sie schließlich Pharmazie an, fiel aber drei Mal durch das Examen und brach dies dann wieder ab (1:26:10). Teil des Problems ist ihrem Vater zufolge, dass sie sich leicht und immer wieder ablenken lässt, was nicht

ganz ungerecht ist, denn statt sich auf die bevorstehende Prüfung zu konzentrieren, bietet sie sowohl Bastian (19:26) als auch Diallo (36:47) sofort ihre Hilfe an. Wie ihre Mutter leidet auch Sophie am „Helfersyndrom“, was ihr ehemaliger Mitschüler Tarek schon in der Schule bemerkte: „Ich finde [Psychologie] passt voll zu dir. Du hast doch früher auch alle getröstet. Du warst der Dr. Sommer der Schule. Außerdem kann unser Land momentan ein paar Psychologen ganz gut gebrauchen“ (1:26:36). Ebenfalls wäre sie gerne am Münchener Hauptbahnhof gewesen, als die ersten Flüchtlinge ankamen (21:41), und unterstützt als Einzige die Entscheidung ihrer Mutter, einen Flüchtling aufzunehmen.

In der Liebe hatte Sophie bisher kein Glück, sondern fragt sich frustriert, warum sie so ein „Psychomagnet“ sei (16:53). Sowohl Angelika als auch Diallo machen sich Sorgen, dass sie mit Anfang 30 immer noch Single ist und keine Kinder bekommen hat: „Ich wünsche mir, dass... Dass du endlich jemanden... Dass du endlich ankommst“ sagt ihre Mutter, als Sophie ihr vom Taxifahrer Kurt erzählt, der sie seit Neustem verfolgt und sich späterhin als irrer Nazi entpuppt. „Weißt du, ich werde auch nicht jünger“ (18:07). Als sie vorübergehend wieder zu Hause einzieht, weil sie gerade „Stress wegen Examen und so 'nem Typen“ habe (53:06), schüttelt Diallo nur den Kopf und sagt „Sophie, du musst haben Kinder. Heiraten, sonst du unglücklich“ (53:13). Sophie zufolge ist das aber nicht so einfach in Deutschland:

Wir werden nicht einfach so mit irgendwelchen Männern verheiratet. Wir suchen uns selbst den Richtigen aus. Naja, und irgendwie habe ich das Talent bei dieser Suche, immer den falschen Mann zu finden. Und wenn ich mal doch so einen richtig guten Mann kennenlerne, also geistig gesund, erfolgreich, dann ist es auch nicht so einfach mit mir. (53:19)

Diallo möchte helfen und sie mit seinem Jogging-Kumpel Tarek verkuppeln, was Sophie jedoch ablehnt. Sie habe so oft „starke Typen“ kennengelernt, die sich dann später als „die verlogenensten, manipulativsten Arschlöcher“ entpuppt haben (1:07:01). Also muss Diallo Tarek erklären, dass die Frau, mit der er ihn verkuppeln wollte, schwierig sei, kompliziert, vielleicht sogar ein bisschen

verrückt (1:08:27). Wie es sich zeigen soll, passen die beiden aber perfekt zu einander und verlieben sich augenblicklich, als sie im Flüchtlingsheim zufällig auf einander treffen.



Sophie vertritt so die sehr privilegierte und ebenso verwirrte Studentin der heutigen Zeit, die so viele Möglichkeiten hat, dass es nahezu unmöglich zu wissen ist, ob man denn auch die richtige Wahl getroffen hat. „Hier kann erst mal jeder sich selbst suchen und herausfinden, was man wirklich machen will“ (36:17), versucht sie Diallo zu erklären, was sich zwar positiv anhört, doch nach vier abgebrochenen Studien scheint Sophie immer noch nicht zu wissen, wer sie ist oder was sie mit ihrem Leben will. Dazu ist sie noch unglücklicher Single, was sich nach der Begegnung mit Tarek allerdings verändert.

5.2.2.4. Philipp

Philipp Hartmann ist erfolgreicher Wirtschaftsanwalt und arbeitet gerade an einem großen Deal in Shanghai, weshalb er für seinen 12-jährigen Sohn Bastian kaum Zeit hat. Seine Frau Katja hat ihn vor Kurzem für „so 'nem spanischen Hoteltrötel“ (Bastian, 1:15:01) verlassen, mit dem sie jetzt auf Mallorca zusammenwohnt, doch Bastian wollte bei seinem Papa bleiben. Als Vater ist Philipp jedoch (momentan) komplett überfordert und kann mit knapper Not noch verhindern, dass Bastian von der Schule flieht, weil er beim Drehen eines Hip-Hop-Musikvideos fünf Stripperinnen in die Schule geholt hat (1:00:59). Um seinen Flug nach Shanghai zu erreichen, rast er von der Schule bis zum Flughafen, widersetzt sich dort einer Kontrolle und landet deshalb in der Psychiatrie, wo ein Burnout-Syndrom bei ihm festgestellt wird. Verzweifelt bietet er dem Leiter der Psychiatrie 5000 Euro an, um ihn gehen zu lassen, damit er die Verhandlungen in Shanghai leiten und Senior Partner werden kann.

Mittlerweile vermisst Bastian seinen Vater und entwickelt im Laufe des Films eine nahe Freundschaft zu Diallo, der schließlich auch den Grund darstellt, warum Philipp die Verhandlungen in Shanghai abbricht: „Wenn du Diallo nicht hilfst, dann bist du ein Arschloch. Ohne Diallo hätte ich die Klasse nicht geschafft. [...] Entweder du kommst sofort hierher oder du bist für alle Ewigkeit ein Arschloch“ (1:37:04), sagt Bastian seinem Papa ehrlich, der den nächsten Flug nach Deutschland nimmt. In der Schlusszene hat er seinen Anzug endlich abgelegt und sich den ganzen Sommer freigenommen.

Im Gegensatz zu Sophie ähnelt Philipp seinem Vater: ambitioniert, materiell orientiert und mitunter auch egozentrisch. Ebenfalls vertritt er wie Richard die Meinung, dass die Flüchtlinge nicht alle die lieben Engelchen seien, von denen sie am Hauptbahnhof geträumt haben, sondern, Deutschland hat die Kontrolle über die Situation verloren und wisse gar nicht mehr, wer diese Menschen überhaupt seien (21:35). Auch wenn seine Skepsis nicht in Jubel oder Optimismus verwandelt wird, verändert die Begegnung mit Diallo dennoch Philipps Sicht auf Flüchtlinge, als er schließlich gestehen muss, dass dieser ein echter Freund seiner Familie sei (1:46:19).

Auch Philipp durchläuft also eine Entwicklung – vom Burnout-gefährdeten Workaholic zum liebevollen Vollzeitvater.

5.2.2.5. Diallo

Diallo stammt aus einem kleinen Dorf in Nigeria und kam vor zwei Jahren nach München. In Deutschland möchte er neu anfangen, arbeiten und sich ein Leben aufbauen, was schon in der ersten Szene dargestellt wird, als er sich vor dem Spiegel überlegt, ob er bei einem künftigen Vorstellungsgespräch eine Brille tragen soll oder nicht. Ebenfalls erfahren wir, wie er im Flüchtlingsheim freiwillig putzt und aushilft, obwohl Rayhan, der sich gegen Ende des Films als Islamist entpuppt, ihn einen Sklaven nennt und ihm davon abrät (1:41). Angelika hilft er im Garten aus und übernimmt auch die Reparaturen im Haus, die Richard trotz täglicher Mahnungen immer noch nicht erledigt hat. Wie sein Vater hat Diallo nämlich früher als Handwerker gearbeitet. Türe (42:22), Gemüsebeete (57:30) und Vogelhäuser (1:13:50) sind aber nicht das Einzige, was Diallo im Laufe des Films sozusagen repariert, denn die Familie Hartmann ist unglücklich: Angelika ist einsam und trinkt zu

viel, Richard hat Angst, alt zu werden, Sophie weiß nicht, was sie mit ihrem Leben will, und Philipp hat keine Zeit für seinen Sohn, der seinen Papa vermisst, doch Diallo bringt ihnen durch seine offene und gutmütige Art beziehungsweise seine direkten Fragen dazu, einzusehen, was im Leben wirklich zählt, und zwar Familie. Generell wird er als ein durchaus guter Mensch (bzw. Gewinn für die deutsche Gesellschaft) dargestellt, der nur aushelfen und niemandem zur Last fallen möchte. Obwohl in beiden Fällen die Polizei gerufen und seine Aufenthaltsgenehmigung dadurch gefährdet wird, zögert er keinen Augenblick, bevor er Sophie vor Kurt verteidigt (1:17:39) und darin einwilligt, beim Hip-Hop-Musikvideo von Bastian mitzumachen (42:08). Dabei hat er mehr als die meisten durchlebt, was Bernd Barder den Hartmanns gegenüber auch betont: „Da haben Sie eine gute Wahl getroffen. Diallo ist ein guter Typ [...] Hatte es nicht immer sehr einfach hier, denn auch unter Flüchtlingen gibt es leider auch Rassisten“ (28:05). Diallo redet aber nicht gern über die Vergangenheit und seine Geschichte, sondern vermeidet diesbezügliche Fragen und versteckt sich hinter seinem Humor. Erst beim Schulreferat von Bastian, bei dem er nur mitmacht, weil Bastian sonst von der Schule geflogen wäre, erfahren wir, wie seine Familie vor zwei Jahren ums Leben kam, als die Terrormiliz Boko Haram das ganze Dorf niederbrannte. Nachts träumt er, dass auch Deutschland vom Islamischen Staat besetzt wird und wacht schweißgebadet auf, erzählt aber niemandem darüber und setzt seine eigenen ernsthaften und existentiellen Sorgen beiseite, um allen anderen zu helfen.

Im Gegensatz zur Familie Hartmann verändert sich Diallo nicht groß. Als wir im Laufe des Films mehr über seine Geschichte erfahren, fassen wir allerdings noch mehr Sympathie für ihn, wobei unter anderem das Setting in der Münchener Vorstadt, wo Diallo unweigerlich auffällt, und der Einsatz von gefühlsbetonter Musik eine entscheidende Rolle spielen.

5.2.3. Handlungsanalyse

Der große Vorteil, den die Komödie gegenüber dem Melodrama oder der Dokumentation besitzt, ist der Humor und mit dem spart Regisseur Simon Verhoeven nicht, als er das ernsthafte Thema der Flüchtlingskrise und Deutschlands Rolle darin aufgreift. Dagegen bringt er alle kulturellen Klischees über Flüchtlinge und Deutsche auf den Tisch, stellt sie überspitzt dar und spielt sie gegenseitig aus. Von der linksradikalen Freundin der Familie in der Rolle des „Gutmenschen“, die „ihre“ Flüchtlinge

mit Angelika nicht teilen will (10:58), bis hin zum Schläfer, der in derselben Flüchtlingsunterkunft wie Diallo lebt, ist alles dabei. Der Film spielt mit den beiden Polen Hilfsbereitschaft und Angst, die das Stimmungsbild in Deutschland widerspiegeln und die Familie Hartmann spalten: Angelika und Sophie sind die Hilfsbereiten, während Richard und Philipp zunächst skeptisch auf Diallo reagieren (Kratz 2016).

Der nigerianische Flüchtling hat aber eine positive Wirkung auf die Familie. Er versteht Manches bei den Deutschen nicht und stellt Fragen, die zum Nachdenken anregen und die Hartmanns dazu zwingen, ihr Leben erneut zu erwägen. Durch die Begegnung mit Diallo, dessen Geschichte, existentielle Not und zugleich gutmütige Art ihre eigenen, kleinbürgerlichen Sorgen und Probleme auf Bagatellen reduzieren, entwickeln sie sich im Laufe des Films zu besseren und glücklicheren Menschen. Gleichzeitig wird auf diese Weise eine positive Botschaft über Hilfsbereitschaft, Welt-offenheit und kulturelle Vielfalt vermittelt.

Für Angelika und Richard trifft die Krise ein, als Angelika nach einem Diskussionsabend mit Bernd und ein paar anderen Lehrern nach Hause kommt und Richard im Flur findet, der mal wieder mit Sophie über ihr Studium gestritten hat und ziemlich außer sich ist. „Ach, wie nett. Kleines Date mit Bernd, charmant. Dabei hast du dich mal wieder volllaufen lassen. Vielleicht noch ein bisschen LSD, mit Heike“ (1:19:39) sagt er Angelika abwertend, während er sich einen Whisky einschenkt. „Ach, du trauriger alter Mann. Weißt du, egal was du auch tust, ob du dir ein Facebook-Profil zulegst oder dir die Falten wegspritzen lässt, du bist und bleibst ein alter Mann“, antwortet sie ruhig, worauf er ihr mitteilt, er werde am folgenden Morgen ausziehen. Diallo, der den Streit mithört und die Schuld auf sich nimmt (1:20:59), obwohl er nichts damit zu tun hat, bringt Angelikas Wein anschließend weg und sagt ihr, sie sei nicht nett zu ihrem Mann, wenn sie trinke, und dass Richard sie liebe und brauche und sehr einsam ohne sie sei. Während ihr Tränen in die Augen steigen, gesteht Angelika zum ersten Mal im Film, dass auch sie sehr einsam sei (1:29:34). Beim Bach trifft Diallo anschließend auf Richard, der mit Sascha feiern gewesen ist. „Warum du nicht zu Hause? Du musst nach Hause kommen. Zu dein Angelika. Ist dein Frau, Richard. Gehört dir. Nicht allein lassen“ (1:35:05) sagt er ihm offen und ehrlich. Statt darauf zu antworten erklärt Richard ihm, dass man in Deutschland keinen Menschen besitzen könne. Wenn überhaupt gehöre Angelika *zu* ihm, sie gehören *zueinander*

oder sie seien *zusammen* – worauf Diallo wiederum fragt, warum er denn nicht *zu*hause sei. Als Richard anschließend mit einem Blumenstrauß nach Hause kehrt und dort ebenfalls auf Sophie und Tarek trifft, ist der Handlungsausgang absehbar, verzögert sich aber dadurch, dass Diallos Asylantrag abgelehnt wird beziehungsweise, dass sich vor ihrem Haus eine „kranke Nazidemo“ (Bastian, 1:40:18) versammelt hat. Als Heike noch dazu stößt und „dem rechten Pack“ (1:40:39) den Krieg erklärt, eskaliert die Situation und Richard erleidet einen Herzinfarkt. Der Film endet jedoch gut: Tarek rettet ihn, Philipp rast nach Hause zu seinem Sohn und Diallo bekommt dennoch Asyl.

Für Philipp trifft die Krise ein, als er im Flughafen zurückgehalten wird, in der Psychiatrie landet und zurück in Shanghai schließlich gestehen muss, dass er in letzter Zeit als Vater völlig versagt hat: 77 ungelesene Nachrichten hat er in seinem Handy von Bastian, wohingegen es unter den restlichen Kontakten keine Einzige gibt (1:37:46). Für Sophie verändert sich das Leben, als sie im Flüchtlingsheim zuerst auf Tarek trifft, mit dem Diallo sie versucht hat zu verkuppeln, und abends in der Disko auf ihren Vater, der in jugendlichen Sneakers und offenstehendem Hemd mit Sascha und „irgendwelchen strohdummen, operierten Tussis“ (Sophie, 1:31:50) unterwegs ist. Als sie die Disko weinend verlässt, läuft ihr Tarek hinterher, während melancholische Musik das Hörbild übernimmt und zur nächsten Szene weiterleitet, in der Bernd Bader Diallo die Nachricht übergibt, sein Asylantrag sei abgelehnt worden (1:33:25). Kurz davor haben wir beim Schulreferat von Bastian erfahren, was mit seiner Familie passiert ist, weshalb es völlig absurd vorkommt, dass er kein Asyl bekommen sollte. Die Musik und das Wechseln zwischen den Einstellungsgrößen Halbtot und Großaufnahme, als er allein im Bus sitzt und ihm Tränen über die Wangen laufen (1:34:01), bewirkt, dass wir als Zuschauer noch mehr Sympathie für ihn fassen. Dennoch setzt er seine eigenen Sorgen beiseite, als er Richard beim Bach trifft und ihn drängt, nach Hause zu gehen.

Die Probleme der Familie Hartmann werden auf diese Weise immer wieder den Sorgen Diallos gegenübergestellt. Ebenso als Angelika träumt, dass der Islamische Staat die Gewalt über München an sich gerissen hat, Diallo dies erzählt und ihm anvertraut, dass sie anscheinend auch ein bisschen Angst habe: „Ich hatte diese Albtraum auch, Angelika. War meine Leben, deswegen ich hier“ (58:05) antwortet er, während leise, gefühlsbetonte Musik im Hintergrund zu hören ist, die die Ernsthaftigkeit des Themas betont.

So wird einerseits den Eindruck vermittelt, wir haben im Westen gar keine Ahnung, was diese Menschen durchlebt haben, und andererseits, dass wir einander brauchen: Menschen brauchen Menschen. Die Familie Hartmann nimmt Diallo bei sich auf und schließt ihn in ihre Familie ein – und umgekehrt agiert Diallo Familienpsychologe und bringt die Familie wieder zusammen.



Parallel hierzu wird die Frage der nationalen Identität aufgegriffen. Zwischen Angelikas linksradikalen Freundin am einen Ende des Spektrums und Sophies neonazistischen Verehrer am anderen Ende steht die Familie Hartmann, die in der Flüchtlingsfrage gespalten und sich eben nicht sicher ist, was in diesen Krisenzeiten richtig ist und was falsch. Am deutlichsten kommt diese Thematik in der Szene zum Ausdruck, wo Sophie und Tarek Kaffee trinken sind und Sophie Tarek gesteht, sie wisse auch nicht, wohin die Flüchtlingskrise führen solle:

Ich glaube, diese ganze Krise, all die Diskussionen... es führt vielleicht auch dazu, dass wir ein bisschen mehr wissen, wer wir sind, als Land. Beziehungsweise, wer wir sein wollen. Wir Deutschen sind immer noch so scheißverkrampft über unsere eigene Identität. Dabei sind wir ein freies, tolerantes Land, ein geiles Land. Dazu müssen wir auch stehen und diese Werte gegenüber allen verteidigen, die diese Werte nicht akzeptieren wollen. Egal, ob das Deutsche sind oder Ausländer, Rechte oder Linke, egal ob das Nazis sind oder Islamisten (1:27:30),

antwortet er und fasst so die Hauptaussage des Films zusammen: dass Deutschland ein Einwanderungsland sei und als solches auch ein kulturell vielfältiges Land, das sich aus verschiedenen Kulturen und Ethnien zusammensetze. Dies heißt jedoch nicht, dass man alle ins Land schließen sollte, sondern nur diejenigen, die die westlich-demokratischen Werte auch akzeptieren können², was Bernd Bader den Hartmanns gegenüber ebenfalls betont:

Ich habe es wirklich schon mit Hunderten von Leuten zu tun gehabt, aber mit so einem Typen [wie Rayhan] noch nie. Er will nicht, dass die Frauen zum Sprachunterricht gehen, er will nicht, dass die Leute Musik hören. Ich weiß nicht was er überhaupt hier in Europa will. Er hasst alles, was uns angeht, alles was wir sind. Ich weiß nicht warum wir solche Typen überhaupt in unser Land lassen. Die Leute haben Angst vor dem Scheißkerl (1:05:18),

Der Film verhält sich also nicht unbedingt positiv und optimistisch zur Flüchtlingskrise und dies stellt eben das Moment dar, das dem Film seine Vielschichtigkeit verleiht. Dennoch scheint mir die Botschaft zu sein, dass Hilfsbereitschaft, Weltoffenheit und kulturelle Vielfalt besser zu „uns“ passen (vgl. Kap. 2) und sich mehrfach auszahlen.

In der Vermittlung dieser Botschaft nimmt Regisseur Simon Verhoeven verschiedene soziale Stereotype und gesellschaftliche Diskurse in Anspruch, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde.

5.2.4. Darstellung des Genders

Dem Komödiengenre gemäß werden die Figuren typisiert dargestellt, das heißt Verhoeven greift auf die traditionellen Geschlechterrollen beziehungsweise Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit zurück. Am Anfang des Films wird Weiblichkeit vor allem durch Empfindsamkeit, Fürsorge und zum Teil auch durch Mutterschaft definiert, wohingegen Männlichkeit zunächst mit Rationalität und Berufstätigkeit verbunden wird. Dies weicht im Laufe des Films jedoch auf:

² vgl. das „Haltung statt Herkunft-Paradigma“ (Kap. 2).

Angelika und Sophie sind wie im Vorherigen beschrieben beide sehr hilfsbereit und möchte im Gegensatz zu Richard und Philipp zur Integration beitragen, was sich als eine richtige Entscheidung erweist. Angelika ist Richard zufolge zudem „sehr emotional“ in ihren Entscheidungen (24:12), was erzählerisch dadurch untermauert wird, dass Angelika diejenige ist, die den Flüchtlingen aus Mitleid und Mitmenschlichkeit helfen will (22:42) beziehungsweise dass sie um den Tod einer Maus trauert, die Tränen nicht zurückhalten kann und Diallo spontan umarmt, als sie sich das Familienfotoalbum zusammen anschauen und er ihr ein Foto von seiner Mutter zeigt (40:52). Ebenso emotional (und unselbständig) erscheint Sophie in ihren Studienwahlen, denn Ägyptologie hat sie nur wegen einem Typen angefangen und in Spanien hat sie sich zwei Mal das Herz brechen lassen statt sich darauf zu konzentrieren, herauszufinden, was sie mit ihrem Leben überhaupt will. Als Kind wollte sie immer ihre Puppen bürsten und Hochzeit spielen oder Rosamunde Pilcher-Filme mit ihrer Oma anschauen; „Ich bin der totale Alptraum für die Genderforschung“ (1:16:14), gesteht sie Diallo und erklärt, dass sie sich deswegen nicht mit dem Typen treffen könne, mit dem er sie verkuppeln will. Dafür sei sie viel zu romantisch. Diallo erscheint sie aber eher schwierig, kompliziert und ein bisschen verrückt (1:08:20).

Ein Zufall ist es wohl auch nicht, dass Angelika daheim auf Richard wartet und *ihn* vermisst beziehungsweise dass Sophie sich nach einem „geistig gesunden“ und erfolgreichen Mann (53:32) sehnt, während Richard und Philipp beruflich viel zu tun haben und den Hauptteil ihrer Zeit außerhalb des Zuhauses verbringen. Andererseits arbeitete Angelika in ihrem Berufsleben als Schuldirektorin und hat ihr Leben also nicht damit verbracht, daheim auf Richard zu warten, obwohl sie der älteren Generation angehört. Dagegen ist sie eine gebildete und vielseitig interessierte Frau, die jetzt eine neue Aufgabe im Leben sucht, da sie sich in der Rolle als Hausfrau eben nicht zurechtfindet. Ebenfalls erwartet Richard von Sophie, dass sie sich auf ihre finale Klausur konzentriert, ihr Studium gut abschließt und einen hoch bezahlten Job bekommt, damit sie sich auf niemand anderen als sich verlassen muss. Er möchte zwar nicht, dass sie irgendwann „einsam und ohne Mann, mit 40 Katzen“ wohne (1:19:16), jedoch auch nicht (wie Demirkan), dass sie den zweitbesten Mann heirate. Demgegenüber versteht Diallo nicht, wieso Sophie mit Anfang 30 weder Mann noch Kinder hat. Für ihn ist sie als Frau insofern kulturell „unverständlich“, als sie keine offensichtliche Verbindungslinie

zwischen weiblicher Anatomie, femininem Charakter, Begierde nach Männern und femininem sexuellem Auftreten aufweist, i.e. nicht verheiratet ist und keine Kinder hat. Dass Sophie unglücklich ist, ist Diallo zufolge also nicht darauf zurückzuführen, dass sie immer noch im Zweifeln darüber ist, was sie mit ihrem Leben will, sondern eher darauf, dass sie allein ist. Als erwachsene, in Deutschland wohnhafte und weiße Frau wird sie von ihrem Vater und Diallo, die unterschiedlichen Kulturen entstammen, also entsprechend unterschiedlich positioniert. Sophie versucht Diallo zwar zu erklären, dass eine Frau bei ihnen in Deutschland nicht sofort Kinder bekommen müsse, sondern erstmal studieren und herausfinden könne, was sie wirklich machen wolle (36:05), scheint aber erst ihren Weg im Leben zu finden, als sie auf Tarek trifft. Er entspricht ihrer Vorstellung von einem „richtig guten Mann“ (53:32) und stellt den Puzzleteil dar, der in ihrem Leben bisher gefehlt hat. Ebenfalls möchte er wie ihre früheren Bekanntschaften kein Projekt aus ihr machen (53:40), sondern bestätigt sie darin, dass sie mit Psychologie eine richtige Wahl getroffen hat. Diallo bekommt also schließlich darin Recht, dass Sophie ein Mann gefehlt hat und Weiblichkeit wird so dennoch in erster Linie mit dem Familienleben verbunden und erst danach mit Berufstätigkeit und (finanzieller) Selbstständigkeit.

Hegemonial sind im Film also diejenigen Weiblichkeiten, die durch Fürsorge für andere Menschen, Mutterschaft und damit auch Heterosexualität gekennzeichnet ist. Ob Selbständigkeit und Durchsetzungsvermögen dazu hören, ist schwieriger zu beurteilen, denn weder Angelika noch Sophie scheinen allein klarzukommen, was aber auch nicht unbedingt positiv reflektiert wird, und Heike, die zwar selbständig ist, wird eher exzentrisch und ein bisschen verrückt dargestellt. Durchsetzungsvermögen zeigt Angelika allerdings, als sie eigenhändig und Richards Einwände zum Trotz einen Flüchtling aufnimmt.

Richard und Philipp sind beide zielstrebig, arbeitsam und beruflich sehr erfolgreich; Richard als Chefarzt und Philipp als Wirtschaftsanwalt. Ihrer Arbeit räumen sie einen zentralen Stellenwert ein, verlieren aber dabei das Wichtige im Leben aus dem Blick, und zwar ihre Familie, die sie vermisst. Dennoch benimmt Richard sich als das Familienoberhaupt: Angelikas Entscheidung, einen Flüchtling aufzunehmen, lehnt er mit den Worten ab, „Wir machen das hier zuhause nicht. Also, Geli, Schluss, aus, Ende der Diskussion“ (22:23). Im Gegensatz zu Angelika und Sophie sind sowohl Richard als

auch Philipp eher rational als emotional in ihren Entscheidungen und betrachten die Flüchtlingskrise und ihre Rolle darin eher nüchtern. „Was am Islam ist denn so bereichernd für uns, hm?“ (56:07) fragt Richard Angelika, als sie das Thema Islam und den Koran eines Abends anspricht. „Menschen. Menschen können bereichernd sein“, antwortet sie, gibt die Diskussion aber dann wieder auf, als er (diplomatisch) sagt, dass doch nicht alle Menschen, die zu ihnen wollen, bereichernd seien. Manche seien gefährlich. Bestätigt wird dies, als er den Fernseher anmacht und in den Nachrichten über „mehrere Verhaftungen von islamistischen Terrorverdächtigen in einer Flüchtlingsunterkunft“ (56:26) berichtet wird. Ebenfalls entpuppt sich Rayhan gegen Ende des Films als der Islamist, den die Ausländerbehörde gesucht hat.

Nuanciert wird diese traditionell männliche Geschlechterrolle durch Richards Eitelkeit und Sehnsucht nach Jugend und Schönheit, die in einer historischen Perspektiv eher dem weiblichen Geschlecht zuzuschreiben sind, sowie Philipps Entscheidung, seine Karriere aufzugeben und den Sommer stattdessen mit seinem Sohn zu verbringen. Hegemonial sind im Film eben keine Männlichkeiten, die ausschließlich durch Egozentrismus, beruflichen Erfolg und Wohlstand gekennzeichnet sind, sondern der Schönheitschirurg und notorische Frauenheld Sascha Heinrich, der ebendiese Eigenschaften vertritt, wird durchaus unsympathisch dargestellt. Verantwortlichkeit, Fürsorge und aufrichtige Interesse an anderen Menschen werden dagegen als anstrebenswerte und hegemoniale Eigenschaften dargestellt, und zwar durch die gefühlsbetonte Musik, die eingesetzt wird, als Angelika und Bastian sich Bilder von früher anschauen, wo Richard und Philipp öfter daheim waren (13:31, 1:15:13).

Inzwischen hilft Diallo Angelika im Garten, übernimmt die Reparaturen im Haus, verteidigt Sophie vor Kurt und verbringt Zeit mit Bastian und füllt so die „männlichen Rollen“ der Familie aus. Insofern als er gern arbeiten würde und sich ein Leben in Deutschland aufbauen, könnte argumentiert werden, er vertrete eine hegemoniale Männlichkeit. Dennoch würde ich ihn eher als marginalisierte Männlichkeit einstufen, denn außerhalb des Zuhauses bezeichnen sowohl Angelika als auch Richard und Philipp ihn als „ihren Flüchtling“ (43.25, 1:01:11, 1:12:42), als wäre er kein individueller Mensch mit einem Namen und einer eigenen Persönlichkeit. Die wiederholte Verwendung des possessiven Pronomens stellt zwar eine Kritik an den neuen Formen des Rassismus dar, wirkt aber trotzdem

dazu mit, Diallos soziale Position als Mann abzuwerten. Fragen könnte man ja auch, wieso Sophie keinerlei Interesse für Diallo zeigt.

Wenn es eine männliche Figur gibt, die der hegemonialen Männlichkeit entspricht, dann wohl eher der Nachwuchsarzt Tarek Berger: Er ist nicht nur beruflich erfolgreich, stark (Diallo, 1:06:56), sportlich und gutaussehend, sondern auch verantwortungsvoll, fürsorglich und empathisch. Interessanterweise wird seine ethnische Herkunft im Hintergrund gehalten und nur in der Szene reflektiert, wo er Richard mit seinem unhöflichen Benehmen ihm gegenüber konfrontiert: „Wissen Sie, egal was ich tue, irgendwas passt ihnen nicht an mir. Was könnte das wohl sein? Bin ich ihnen vielleicht ein bisschen zu dunkel? Haben Sie Angst, dass ich einen Bombengürtel unter meinem Kittel trage?“ (1:12:25). Als Zuschauer wissen wir, dass Richards Benehmen nicht auf Tareks Hautfarbe zurückzuführen ist, sondern auf seinen Erfolg beim anderen Geschlecht, den Richard ihn neidet: „Da, schauen Sie sich an, wie sie ihn anheimmeln. Diese blöden Hühner. Wie die Teenager“ (5:02), sagt er an den Klinikleiter gerichtet, während er ihn vom Büro aus betrachtet. Dass Tarek nicht in derselben Weise wie Diallo als Ausländer konnotiert wird, hängt vermutlich (auch) damit zusammen, dass er vom bekannten und sehr beliebten Schauspieler Elyas M'Barek verkörpert wird, der seit dem Erfolgfilm *Fack Ju Göthe* (2013) (wenn überhaupt) ein Bild des „guten Ausländers“ geworden ist (Ludwig 2019).

Wie in *300 Worte Deutsch* treten im Film also keine von der Heteronormativität abweichenden Figuren auf, sondern, sie sind alle erkennbar als entweder Frauen oder Männer. Nur einmal kommt das Richard scheinbar unangenehme Thema Homosexualität und Schwule auf (31:23), als die Familie beim Kuchenessen um den Tisch sitzt. Diallo versichert ihnen aber, dass er nicht schwul sei. Insofern zitiert und reproduziert der Film die in der Gesellschaft weiterhin weit verbreitete heteronormative Genderauffassung.

5.2.5. Darstellung der Ethnizität

5.2.5.1. *Othering und Kommodifizierung des Anderen*

Diallo entstammt einer anderen Kultur als die Familie Hartmann, was vor allem durch Fragen und Bemerkungen wie (zu Sophie, als er sie gerade kennengelernt hat) „Wo sind eigentlich deine

Kinder?“ (31:15) und „Sophie, nicht so schreien mit die Papa, bisschen Respekt. Ist alter Mann“ (37:00), (zu Angelika) „Zu viel trinken, was das? Keine Ehre“ (1:29:16) und (zu Richard, nachdem er ausgezogen ist) „Du musst nach Hause kommen. Zu dein Angelika. Ist dein Frau, Richard. Gehört dir. Nicht allein lassen“ (1.35.05) zum Ausdruck kommt. Wie sich herausstellt, sieht er aber Manches richtig, denn Sophie fehlt tatsächlich ein Mann, Richard *ist* alt und Angelika trinkt *zu* viel. Durch die Entscheidung, einen Flüchtling aufzunehmen, werden die Hartmanns langsam wieder eine Familie und Diallo ein Teil davon – und es entsteht auf diese Weise eine positive Botschaft über Weltoffenheit und kulturelle Vielfalt, die schon zu Anfang des Films betont wird, als Diallo sich im Bus umschaute: Weiter vorne sitzt eine Frau in eine Burka gekleidet mit ihrem Mann, daneben ein breiter weißer Mann und neben ihm ein kleiner Dackel auf dem Schoß seines Besitzers. Direkt vor ihm steht eine junge, sommerlich gekleidete und dunkelhaarige Frau mit ihrem Handy, neben ihr eine Frau mit Kopftuch und ganz vorne sitzt ein junges Liebespaar (0:59). Die laufende Musik ist fröhlich und Diallo muss beim Anblick der unterschiedlichen Menschen lächeln. Kulturelle Vielfalt beruht per definitionem auf einer Prämisse des Anderssein und der Film kann *insofern* als ein Beispiel der impliziten und im Fall *Willkommen bei den Hartmanns* sehr wohlmeinenden Diskriminierung zwischen Menschen und Ethnien gesehen werden, auf die sowohl bell hooks als auch Eduardo Bonilla-Silva aufmerksam machen.

Durch seine Fragen erscheint Diallo also (zunächst) „anders“ und diese stellen folglich das Moment dar, anhand dessen Differenz zwischen ihm (bzw. Flüchtlingen) und den Hartmanns (bzw. Deutschen) konstruiert wird. Dazu kommen die wiederholte Rede von „uns“ und „euch“ und die implizite Aufwertung des Eigenen, die zugleich ein satirisches Element darstellen: „In allen Religionen gibt es ja Arschlöcher. Das wisst *ihr* am allerbesten, aber *bei uns in Deutschland* da... da ist Religion wie eine Meinung“ (Angelika, 46:20), „So einfach ist es nicht *bei uns*. *Wir* werden nicht einfach so mit irgendwelchen Männern verheiratet [implizit: so wie bei euch]. *Wir* suchen uns selbst den Richtigen aus“ (Sophie, 53:19) und „Man kann Schuhe besitzen oder ein Auto. Aber keinen Menschen. So ist das *bei uns in Deutschland* [implizit: ich weiß, dass es bei euch anders ist]“ (Richard, 1:35:32). Wie im vorherigen Kapitel (5.1.5.1.) betont fordert das „Fremde“ oft dazu heraus, das Eigene zu definieren, was die Familie Hartmann im Laufe des Films also auch versucht, jedoch ohne großen Erfolg, denn Diallo hat letztendlich darin Recht, dass sie ihr Leben neu erwägen müssen.

Insbesondere in einem Punkt unterscheidet sich *Willkommen bei den Hartmanns* jedoch von *300 Worte Deutsch* und anderen derartigen Filmen, und zwar in der Art und Weise, wie er diese alltägliche, implizite Diskriminierung zwischen „wir“ und „sie“ und das damit verbundene „Andersmachen“ infrage stellt – denn obwohl Diallo auf vielerlei Weise viel lebenserfahrener als die gesamte Familie Hartmann ist und *sie* diejenigen sind, die etwas von *ihm* lernen (könnten), wird er in der Münchener Vorstadt wie ein Kind behandelt, dem alles erklärt werden muss. Besonders deutlich ist dies in der Szene, wo er und Angelika zum Bäcker fahren: „Das ist Diallo, unser Flüchtling“ (43:25), sagt Angelika, als wäre er ihr Sohn oder ein Enkelkind. „Mei, ist der lieb. Nehmen Sie einen Krapfen, Herr Diallo? Hm? Als kleines Hallo. Schmeckt fein, mhm“, antwortet die Verkäuferin lächelnd, während sie ihren Bauch streichelt. Sie erscheint so sehr freundlich und spricht ihm auch mit „Herr“ an, nur redet sie über Diallo in der dritten Person und behandelt ihn wie ein Kind.

Besonders auffällig sind dieses „freundliche“ Andersmachen und die für den „Anderen“ damit verbundenen Gefühle auch, als Diallo bei den Hartmanns gerade angekommen ist und sie beim Kaffeetrinken alle um den Tisch sitzen: Die Nahaufnahme wechselt zwischen Diallo auf der einen Seite des Tisches und der Familie Hartmann auf der anderen, wobei dargestellt wird, wie man sich in der Gesellschaft anderer Menschen, die es nur gut mit einem meinen, trotzdem allein und anders fühlen kann. Die Einstellungsperspektive ist an Diallos Wahrnehmung gebunden, als er sich für den Kuchen bedankt und die Gabel zum Mund führt (30:47), beziehungsweise als Bastian das Wort schwul nennt und Richard sowohl ihm als auch Diallo erklärt, sie dulden in diesem Haus natürlich keine Diskriminierung, „weder von Schwarzen, also Farbigen oder Dunkelhäutigen, noch von Schwulen“ (31.15). Als Diallo anschließend fragt, was denn schwul bedeute, wechselt die Nahaufnahme in eine Großaufnahme, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf seinen verwirrten Gesichtsausdruck beziehungsweise auf die Gefühle und Gedanken lenkt, die in dem Moment durch seinen Kopf gehen. Die Sympathie des Zuschauers liegt so bei Diallo, als er der Familie versichert, er sei nicht schwul, obwohl das eigentlich nicht die Frage war.



Beim Kaffeetrinken fragt Bastian ihn ebenfalls, ob er denn nicht Bock hätte, in einem Hip-Hop-Video mitzumachen, doch bevor Diallo überhaupt antworten kann, hat Philipp den Vorschlag schon abgelehnt: „Basti, das ist wirklich unpassend“ (30:56). Als sie später in Bastians Zimmer PlayStation spielen, fragt er ihn noch mal und bittet ihn, seinen Ausweis mitzubringen (42:06). Wie sich später herausstellt, haben Bastian und seine zwei Kumpels Olaf und Sammy „voll lange gespart“ und sich „ein paar Homegirls“ engagiert (59:18), die aber nur kommen werden, wenn ein Erziehungsberechtigter dabei sei. Mitmachen soll Diallo doch auch, denn Hip-Hop werden bei den Jungs allem Anschein nach als eine „schwarze“ Musikgenre aufgefasst und Afrika somit als das „Mutterland“ des Genres: „Diallo ist aus Afrika“ (58:49), sagt Bastian, als er ihn seinen Kumpels vorstellt. „Hey, wir alle sind aus Afrika“, sagt Olaf und Sammy ergänzt: „From the Motherland“. An den Wänden in ihrem Hip-Hop-Raum hängen Plakate von schwarzen Rappern und es kann so eine Parallele zu bell hooks' Argument gezogen werden, es gebe eine Tendenz in der Kultur, junge schwarze Männer als sowohl gefährlich als auch begehrenswert zu sehen, die auf die Hip-Hop-Szene zurückzuführen sei (hooks 2006, 377). Beim Drehen des Videos haben Diallo und die Jungs dementsprechend sowohl Pistole und Geldscheine als auch Stripperinnen dabei. Auch wenn dies ein satirisches Element darstellt,

trägt der Film auf diese Weise implizit dazu bei, stereotype Vorstellungen von „Schwarzheit“ aufrechtzuerhalten.

Ebenfalls kann hervorgehoben werden, dass Bastian Diallo insofern kommodifiziert, als er ihn dazu überredet, in ihrem Musikvideo mitzumachen, das später am selben Tag schon 1512 Aufrufe auf YouTube bekommen hat (1:04:13). Wiederum werde der schwarze Körper zu kommerziellen Zwecken eingesetzt, würde bell hooks sagen.

Im Großen und Ganzen stellt *Willkommen bei den Hartmanns* allerdings keine Kommodifizierung des „Anderen“ wie (z.B.) *300 Worte Deutsch* dar, und zwar weil Diallos ethnische Herkunft eher im Hintergrund gehalten wird und also kein Hauptthema (wie Lales in *300 Worte Deutsch*) darstellt. Die alltägliche, oft unbewusste Diskriminierung des „nichtweißen Anderen“ wird im Film zwar thematisiert und kritisiert, im Zentrum des Plots steht aber die Familienkrise der Hartmanns.

5.2.5.2. Farbenblinder Rassismus

Die wohlmeinende Diskriminierung der Familie Hartmann wird im Film dem unverhohlenen Rassismus von der Nachbarin und Sophies Verehrer Kurt gegenübergestellt.

Ganz ehrlich Frau Hartmann. Sie können bei sich machen, was Sie wollen [...] Nur sorgen Sie dafür, dass dieser Muselman niemals dieses Grundstück hier betritt. [...] Diese Kreaturen inszenieren sich als Opfer, um hierherzukommen, [hysterisch] und dann vermehren sie sich wie die Fliegen, um uns auszurotten (45:52),

sagt Frau Sobrowitsch, eine kleine und zerbrechliche, ketterrauchende Frau mit einem Kreuz um den Hals, als Angelika ihr Diallo vorstellt. „Du darfst das nicht falsch verstehen. Die meisten Christen in unserem Land sind sehr, sehr nette Leute. Frau Sobrowitsch ist in so einer kleinen Sekte. Außerdem ist sie einfach ein Arschloch“ (46:20), erklärt sie Diallo anschließend. Selbst sei sie sich nicht sicher, ob es überhaupt einen Gott gebe, wenn aber spreche er zu ihnen durch die Musik, durch Poesie (47:00). Als Kurt später Sophie bei ihren Eltern aufsucht und sie im Wohnzimmer mit Diallo findet, verliert er die Fassung, verspricht ihr, sie mit „diesem Neger“ nicht alleinzulassen (1:18:21), und

veranstaltet anschließend eine Mahnwache vor ihrem Haus, der sich Frau Sobrowitsch auch anschließt. Stehen bleiben werden sie solange, bis „der Islamist“ verhaftet sei und in der Nachbarschaft wieder Sicherheit herrsche (1:30:10). Die Mahnwache wandelt sich aber bald in eine Nazi-demo, als mehr Leute dazu stoßen.

Frau Sobrowitsch und Kurt gehören beide einer niedrigeren Gesellschaftsschicht an, was unter anderem an ihren Klamotten erkennbar ist: Frau Sobrowitsch trägt den ganzen Film dieselben Klamotten, während Kurt zwischen zwei Jacken aus den 70er Jahren wechselt und ausschließlich alte, ausgebleichte und leicht zerknitterte Hemden trägt. Ebenfalls wohnt Frau Sobrowitsch in einem alten Plattenbau, während Kurt Tag und Nacht in seinem Taxi verbringt (52:12). Rassismus und Neonazismus werden im Film also mit der niedrigeren Gesellschaftsschicht verbunden und die wohlmeinende und weniger auffällige Diskriminierung mit der oberen Gesellschaftsschicht. Insbesondere Richard drückt sich (meist unbewusst) fremdenfeindlich aus: „Wie läuft das Ganze denn dann ab, theoretisch? Ich meine, können wir uns einfach einen aussuchen? Oder...“ (25:02) fragt er beispielsweise, als er und Angelika sich in der Flüchtlingsunterkunft informieren möchten. „Das ist hier nicht das Tierheim, Herr Hartmann. Die Leute stellen sich dann vor bei ihnen“, antwortet Bernd Bader, doch auch im Krankenhauskorridor, als Tarek ihm (implizit) Rassismus vorwirft, redet er über Diallo, als wäre er ein Haustier und er sehr tolerant: „Ich habe einen Flüchtling zu Hause“, sagt er laut und stolz. „Wir duschen sogar zusammen. Ja natürlich nicht gleichzeitig. Er nutzt dieselbe Dusche wie ich. Im Keller“ (1:12:42). Eher als Tarek und die vielen Zuschauer davon zu überzeugen, er sei kein Rassist, bestätigt er sie also darin, und zwar durch seine ungünstige Wortwahl. Ebenso bezeichnet Heike ihre Deutschklasse im Flüchtlingsheim als „ihre Flüchtlinge“, als wären sie dort tatsächlich im Tierheim – und es ist so nicht nur eine Position oder eine Form der Rassendiskriminierung, die im Film kritisiert werden, sondern die Art und Weise, wie wir überhaupt über den ethnisch Anderen reden. Dabei stellt Diallos ethnische Herkunft jedoch kein Hauptthema dar.



5.2.5.3. Der weiße Retter

Willkommen bei den Hartmanns stellt vielleicht keine Kommodifizierung des „ethnisch Anderen“ dar, ein Beispiel des weißen Rettungsfilms aber schon. Es geht zwar nicht wie in Matthew W. Hugheys Beispiel *The Blind Side* (2013) um ein Rugbystipendium, sondern um Asyl, doch der Plot des Films ist mehr oder weniger derselbe: Sowohl Michael Oher als auch Diallo sind nichtweiß und obdachlos, haben ihre Familie verloren und befinden sich zu Anfang des Films in einer relativ hoffnungslosen Lage. Beim Schulreferat von Bastian erzählt Diallo, wie die Terrormiliz Boko Haram zuerst seine zwei kleineren Brüder rekrutiert beziehungsweise geholt und zwei Jahre später das ganze Dorf niedergebrannt habe, während er in einem anderen Dorf arbeiten gewesen sei. Seine Eltern und seine kleine Schwester seien dabei ums Leben gekommen und ihm sei nichts anders übriggeblieben als durch die Sahara nach Libyen zu flüchten. Von dort sei er mit einem Boot nach Italien gekommen und habe dann schließlich Deutschland erreicht (1:23:18); allein, traumatisiert und mit Aussicht darauf, in Nigeria zurückgeschickt zu werden, da er auf dem Asylamt anscheinend „widersprüchliche Aussagen“ gemacht hat (1:38:48). Wie Leigh Anne Tuohy in *The Blind Side* vertritt Angelika Hartmann die weiße, wohl situierte und mütterliche Retterin, die Diallo ein Zuhause und eine Familie anbietet und ihm dabei hilft, seine Sprachkenntnisse zu verbessern, ein Leben in Deutschland aufzubauen und seine Zukunft abzusichern: Sie liest ihm deutsche Kinderbücher vor, klebt Notizen auf die verschiedenen Sachen im Haus, bringt ihm die deutsche Kultur in Form von Schumann und Goethe näher (47:00) und zeigt ihm die Nachbarschaft. Dank der Familie Hartmann bekommt Diallo schließlich Asyl und kann in Deutschland bleiben – und der Film unterstützt so wie weiße Rettungsfilme allgemein „our collective reinterpretation of whites as sentimental interracial benefactors“ (Hughey 2014, 7) wie Matthew W. Hughey argumentiert. Auch wenn er reale

Begebenheiten widerspiegelt und ehrenhafte Absichten hat, trägt *Willkommen bei den Hartmanns* auf diese Weise dazu bei, den Hughey zufolge gefährlichsten Mythos über Rasse aufrechtzuerhalten, und zwar „a tale of normal and white paternalism“ (ibid.). Filme sind nämlich nie nur unschuldige und wirklichkeitsferne Unterhaltung, sondern durchdringen unsere Freizeit, unsere Auffassung von Selbst und Anderem, stellen Gesprächsthemen dar und beeinflussen so auch das Leben wirklicher Menschen.

Umgekehrt kann argumentiert werden, dass Diallo die Familie Hartmann insofern „rettet“, als er sie wieder zusammenbringt und sie implizit dazu auffordert, ihr Lebensweise und oberflächlichen Sorgen erneut zu erwägen. Wäre Diallo nicht eingezogen, wären Angelika und Richard vermutlich auseinandergegangen und Philipp und Bastian nach Shanghai gezogen. Wer im Film wen „rettet“ ist also nicht völlig eindeutig; eher „retten“ sich die Familie Hartmann und Diallo gegenseitig, was wiederum auf die Moral und die Botschaft des Films zurückgeführt werden kann: Menschen brauchen Menschen. Wie auch *300 Worte Deutsch* entspricht *Willkommen bei den Hartmanns* in dieser Weise dem, was Hughey in seinem Text „a latent desire to see evidence of interracial reconciliation and amity“ (ibid. 15) nennt.

5.2.6. Zusammenfassung

Willkommen bei den Hartmanns geht mit dem ernsthaften Thema der Flüchtlingskrise und den dazugehörigen Fragen der Integration, Diskriminierung und der nationalen Identität mit viel Humor, Selbstironie und Liebe um. In seiner Darstellung der deutschen, wohlhabenden und leicht chaotischen Familie Hartmann und deren Umgebung nimmt Regisseur Simon Verhoeven verschiedene soziale Stereotype (die alkoholisierte Vorstadtfräulein, der eitle Egozentriker, die Ewigstudentin, der Workaholic, die linksradikale Exzentrikerin und der irre Neonazi) sowie traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit in Anspruch und entwirft so ein vielseitiges Bild der deutschen Gesellschaft. Als Film stellt *Willkommen bei den Hartmanns* aber ein Beispiel des weißen Rettungsfilms dar, in dem ein weißer messianischer Charakter (Angelika) einen nichtweißen Charakter der niedrigeren Gesellschaftsschicht (Diallo) vor einem traurigen Schicksal (Abschiebung) rettet. Auch wenn die Absichten des Regisseurs zweifelsohne gut sind und der Film eher eine Kritik an den modernen, weniger auffälligen Formen des Rassismus darstellt, trägt *Willkommen bei den*

Hartmanns so dazu bei, eine Vorstellung von normalem und weißem Paternalismus aufrechtzuerhalten, die den guten Intentionen entgegenwirkt.

6. Vergleich

300 Worte Deutsch und *Willkommen bei den Hartmanns* haben die Themen Migration, Integration, ethnische Andersheit, Diskriminierung und kulturelle Vielfalt gemeinsam, gehen damit jedoch auf verschiedene Weise herum, worauf ich im Folgenden näher eingehen werde. Zunächst möchte ich auf die Darstellung von Gender in den Filmen eingehen, danach auf die Darstellung von Ethnizität.

Lale und Sophie werden zunächst als selbständige, ambitionierte und moderne junge Frauen dargestellt, denen kein Mann im Leben fehlt: Lale möchte nicht heiraten, sondern studieren und arbeiten, und treibt ihre Bewerber deshalb in die Flucht und Sophie versucht Diallo immer wieder zu erklären, dass Frauen in Deutschland nicht sofort heiraten müssen, sondern erstmal studieren können. Dennoch geht es für sowohl Lale als auch Sophie im Film letztlich um die Suche nach einem passenden Mann. Obwohl sie sich beide auf ihre finale Klausur vorbereiten, erfahren wir als Zuschauer nichts über ihren weiteren beruflichen Weg, sondern nur, dass Lale Mutter wird und Sophie mit ihrer Sandkastenliebe Tarek zusammenfindet. Auf diese Weise wird in beiden Filmen ein eher traditionelles Frauenbild entworfen, das vor allem durch die heterosexuelle Partnerschaft gekennzeichnet ist. Man hätte sich ja auch vorstellen können, dass Lale nicht mit Marc zusammengekommen wäre und kein Kind bekommen hätte, sondern auf ihre Karriere gesetzt hätte, ebenso wie man sich hätte vorstellen können, dass Sophie sich in eine Frau verliebt hätte. Auffällig ist auch, dass sämtliche weibliche Hauptcharaktere der beiden Filme humanistische Studien und Berufe gewählt haben, die eben oft weiblich konnotiert werden: Lale studiert Germanistik mit Psychologie im Nebenfach, Sophie Psychologie und Angelika ist pensionierte Deutschlehrerin. Gleichermassen werden die weiblichen Figuren der Filme als fürsorglich, emotional und im Fall Heikes und Sophies auch als ein bisschen verrückt dargestellt. Sowohl Lale (und Arzu) als auch Sophie und Angelika müssen im Laufe des Films weinen, wohingegen keinen der männlichen Figuren (außer Diallo) Tränen in die Augen steigen. Da sie alle außerdem schlank³ und hübsch sind, werden Mutterschaft

³ bis auf Nuran, die dies auch zu wissen bekommt.

(und damit Heterosexualität), Fürsorge, Empfindlichkeit und Schönheit als grundlegend weibliche Merkmale reflektiert, während Berufstätigkeit und finanzielle Selbständigkeit fakultativ und weniger bedeutsam erscheinen – und so gesehen hat sich das Frauenbild über die letzten 60-70 Jahre nicht viel verändert.

Männlichkeit wird dagegen etwas differenzierter dargestellt. Einerseits sind (fast) alle männliche Figuren der beiden Filme berufstätig und die Mehrheit davon auch beruflich erfolgreich: Sarheimer und Murat, Richard, Philipp und Tarek haben alle hochbezahlte Jobs und (mit Ausnahme von Sarheimer) eine Hochschulbildung hinter sich, nur Murat und Tarek werden aber auch positiv dargestellt. Sarheimer, Richard und Philipp vertreten (anfangs) alle traditionell patriarchalische Männlichkeiten, die jedoch nicht mehr begehrt sind und deshalb auch nicht positiv reflektiert werden. Die hegemoniale Männlichkeit der beiden Filme ist eben nicht ausschließlich durch beruflichen Erfolg und ein hohes Einkommen gekennzeichnet, sondern auch durch Empathie, Fürsorge und aufrichtiges Interesse an anderen Menschen. In der Fehde zwischen Sarheimer und Demirkan beziehungsweise Sarheimer und Marc liegt unsere Sympathie folglich bei Demirkan und Marc, da sie (im Gegensatz zu Sarheimer) beide liebevoll und empathisch erscheinen. Richard und Philipp schließen wir ebenfalls erst ins Herz, als sie ihre jeweiligen Jobs verlassen und sich ihrer Familie widmen. Marc ist beruflich zwar nicht besonders erfolgreich, Tatkraft und Durchsetzungsvermögen hat er aber, was unter anderem dadurch zum Ausdruck kommt, dass er sich den Anweisungen seines Onkels widersetzt, um der türkischen Gemeinde zu helfen. Als er den Job bei der Ausländerbehörde schließlich kündigt hat man als Zuschauer deshalb auch nicht das Gefühl, dass er lange arbeitslos bleiben wird.

Die traditionellen Geschlechtsbilder werden auf diese Weise zwar verhandelt und aufgebrochen, bleiben aber dennoch in Stereotypen und traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit hängen. Die beiden Filme tragen schließlich so dazu bei, diese aufrechtzuerhalten. Wie im Theoriekapitel einleitend betont sind Diskurse insofern produktiv, als sie das, was sie angeblich nur bezeichnen, eigentlich hervorbringen.

Die beiden Filme unterscheiden sich wie im vorigen Kapitel schon angesprochen vor allem durch die Art und Weise, wie sie mit dem Thema des ethnisch Anderen umgehen. In *300 Worte Deutsch* stellt Lales ethnische Herkunft und kulturelle Zugehörigkeit ein Hauptthema dar, dies jedoch nur, weil sie eine andere Herkunft als deutsch hat und insofern „anders“ sei, würde bell hooks sagen (hooks 2006, 368). Durch seinen eindeutigen Fokus auf Lales Herkunft und seine Darstellung der türkischen Kultur als das Gegenteil der deutschen stellt *300 Worte Deutsch* ein Beispiel der Kommodifizierung des „Anderen“ dar und trägt gleichzeitig dazu bei, dieselbe Unterscheidung zwischen „wir“ und „sie“ aufrechtzuerhalten, die er eigentlich abbauen möchte. Im Vergleich stellt Diallos Herkunft in *Willkommen bei den Hartmanns* kein Hauptthema dar und es wird nicht in derselben Weise, i.e. durch filmische Mittel wie Musik und Einstellungsperspektiven, zwischen ihm und den Deutschen scharf unterschieden, sondern, im Mittelpunkt des Plots steht die Familienkrise der Hartmanns. Dass Diallo zwar einer anderen Kultur entstammt, wird zunächst durch seine direkten Fragen dargestellt, im Laufe des Films zeigt sich aber, dass er Manches richtig sieht und vielleicht doch nicht so andersartig ist. Schließlich hat er ja darin Recht, dass Angelika „keine Ehre“ habe, wenn sie zu viel trinke beziehungsweise, dass Richard alt sei und Sophie ein Mann gefehlt habe.

Im Gegensatz zu *300 Worte Deutsch*, der durch die Aufwertung der deutschen Kultur eher ein Beispiel des farbenblinden Rassismus darstellt, betont *Willkommen bei den Hartmanns* anhand Figurendialoge, Setting, Filmmusik und Einstellungsperspektiven, dass Rassismus doch kein Phänomen der Vergangenheit ist, sondern nur andere und weniger auffällige Ausdrucksweisen gefunden hat und sich vor allem in der Art und Weise, wie wir (die Hartmanns) über den „Anderen“ (Diallo) reden, manifestiert. Nichtsdestoweniger stellt der Film letztlich ein Beispiel des klassischen weißen Rettungsfilms dar, und zwar weil Diallo ohne Angelika Hartmann (vermutlich) kein Asyl bekommen hätte. Die Trope des weißen Retters ist in *300 Worte Deutsch* zwar nicht ganz so auffällig, jedoch immer noch präsent, denn ohne Marcs Hilfe wären die Türkinnen vermutlich sofort wieder abgeschoben worden und ohne Lale, die schließlich eher „deutsch“ als türkisch erscheint, hätten sie sich mit dem patriarchalischen Frauenbild der türkischen Kultur wohl nie auseinandergesetzt.

Auf verschiedene Weise und ihrer ehrenhaften Absichten zum Trotz tragen beide Filme so dazu bei, den Mythos über normalen und weißen Paternalismus wach zu halten. Anhand verschiedener für das Komödiengenre typischer Stilmittel wie überzeichneter und typisierter Figuren, ironisch kommentierender Musik und bunter Farben wird in beiden Filmen der Eindruck vermittelt, es sei alles nicht so ernst gemeint; doch Filme sind nie nur unschuldige und wirklichkeitsferne Unterhaltung, sondern beeinflussen unsere Sicht auf die Welt und so auch das Leben wirklicher Menschen.

7. Schlussfolgerung

Da ich mich früher mit Ethnofilmkomödien auseinandergesetzt habe (Koktved 2018), kann ich mit einiger Sicherheit feststellen, dass solche Filme in der Regel Themen wie kulturelle Differenz, ethnische Andersheit, Migration und Integration sowie Voreingenommenheit und Weltoffenheit aufgreifen beziehungsweise eine positive Perspektive auf kulturelle Vielfalt darstellen. Sowohl *Türkisch für Anfänger* (2012) als auch *300 Worte Deutsch* (2013) und *Willkommen bei den Hartmanns* (2016) zeigen letztlich, dass uns viel mehr eint als teilt beziehungsweise, dass wir alles zu gewinnen hätten, würden wir unsere Vorurteile begraben und einander stattdessen mit Hilfsbereitschaft und Offenheit begegnen. In der Vermittlung dieser Botschaft muss man, wie ich in dieser Arbeit argumentiert und dargestellt habe, allerdings aufpassen, dass man die Diskriminierung zwischen Menschen aufgrund von ethnischer Herkunft nicht unterstützt und seinen eigenen ehrenhaften Absichten so schließlich widerspricht. Ebenfalls spielt die Filmindustrie eine zentrale Rolle als Vermittler besonderer (hegemonialer) Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit und trägt somit eine Mitverantwortung für die Art und Weise, wie manche Genderkonstruktionen als kulturell intelligible und sinnvoll anerkannt werden, während andere als abweichend, unnatürlich und anormal bewertet und in Außenseiterkategorien wie homosexuell, Transvestit etc. eingestuft werden. Dabei sind die Ergebnisse dieser Arbeit jedoch nicht repräsentativ. Weitere Filme müssten analysiert werden, um etwas Allgemeines über Gender und Ethnizität in der deutschen Filmkomödie aussagen zu können.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärwerke

- Aladag, Züli (Regisseur) (2013): *300 Worte Deutsch*. Komödie. Deutschland: sperl productions.
- Verhoeven, Simon (2016): *Willkommen bei den Hartmanns*. Komödie. Deutschland: Wiedermann & Berg Filmproduktion, Sentana Filmproduktion und SevenPictures.

8.2. Sekundärwerke

- Arnold, Sina und Bischoff, Sebastian (2016): „Wer sind wir denn wieder? Nationale Identität in Krisenzeiten“. In Bundeszentrale für politische Bildung: <http://www.bpb.de/apuz/223920/nationale-identitaet-in-krisenzeiten?p=all#footnode16-16> (zugegriffen am 15-02-2019).
- BAMF (2015): „Bundesamt verdoppelt Anzahl der Entscheidungen“. In Bundesamt für Migration und Flüchtlinge: <http://www.bamf.de/SharedDocs/Meldungen/DE/2015/20151207-asylgeschaeftsstatistik-november.html?nn=1367522> (zugegriffen am 08-02-2019).
- Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen und Neuhaus, Christian (2012): *Studienhandbuch Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Bergmann, Franziska und Moos, Jennifer (2007): „Männer und Geschlecht“. In *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, Vol. 13, Nr. 21, S. 13-37.
- Berlinghoff, Marcel (2018): „Geschichte der Migration in Deutschland“. In Bundeszentrale für politische Bildung: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/252241/deutsche-migrationsgeschichte?p=0> (zugegriffen am 02-02-2019).
- Blome, Eva; Erfmeier, Alexandra; Gülcher, Nina und Smykalla, Sandra (2013): „Geschlechtertheorien – Geschlechterpolitiken. Zum Verhältnis von feministischer Theorie und gleichstellungspolitischer Praxis. In *Handbuch zur Gleichstellungspolitik an Hochschulen*. Wiesbaden: Springer Verlag, S. 71-80.
- Bonilla-Silva, Eduardo (2013): *Racism without Racists. Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in America*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Butler (1988): „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. In *Theatre Journal*, Vol. 40, Nr. 4., S. 519-533.

- Butler, Judith (1990/2006): *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1993): *Bodies that Matter*. New York: Routledge.
- Butterwegge, Dr. Carolin (2007): „Neue Zuwanderungs- und Integrationspolitik seit 2005“. In Bundeszentrale für politische Bildung: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration-ALT/56340/neue-migrationspolitik> (zugegriffen am 07-02-2019).
- Connell, Raewyn (1995/2005): *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, Raewyn und Messerschmidt, James (2005): „Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept“. In *Gender & Society*, Vol. 19, Nr. 6, S. 829-859.
- Coors, Michael und Neitzke, Gerald (2018): „Othering: Die Konstruktion des Anderen im Gesundheitswesen“. In *Ethik der Medizin*, Vol. 30, Nr. 3, S. 191-204.
- Cords, Suzanne (2015): „300 Worte Deutsch – eine Integrationskomödie“. In DW: <https://www.dw.com/de/300-worte-deutsch-eine-integrationskomödie/a-18220879> (zugegriffen am 03-04-2019).
- Crenshaw, Kimberlé (1989): „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics“. In *University of Chicago Legal Forum*, Vol. 1989, Nr. 1.
- Destatis (2018): „Bevölkerung mit Migrationshintergrund 2017 um 4,4% gegenüber Vorjahr gestiegen. Pressemitteilung Nr. 282 vom 1. August 2018“. In Destatis: https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2018/08/PD18_282_12511.html (zugegriffen am 22-05-2019).
- Die Debatte (2016) „Integration – Das Zauberwort aus Politik und Gesellschaft?“. In Die Debatte: <https://www.die-debatte.org/integration/> (zugegriffen am 15-02-2019).
- Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Foroutan, Naika; Canan, Coskun; Arnold, Sina; Schwarze, Benjamin; Beigang, Steffen und Kalkum, Dorina (2014): *Deutschland postmigrantisch I. Gesellschaft, Religion, Identität – Erste Ergebnisse*. Humboldt-Universität zu Berlin: Berliner Institut für empirische Integrations- und Migrationsforschung.
- Gabriel, Viktoria (2018): *Ethnischer Humor in Mainstream: Deutschtürkische Filmkomödien und Sitcoms aus transkultureller Perspektive*. Doktorarbeit. Los Angeles: University of California.

- Gasteiger, Caroline; Hildebrand, Kathleen und Reibert, Benjamin (2018): „Sie sprechen aber gut Deutsch“. In Süddeutsche Zeitung: <https://www.sueddeutsche.de/medien/metwo-sie-sprechen-aber-gut-deutsch-1.4072671> (zugegriffen am 01-06-2019).
- Gebauer, Mirjam (2012): „Das Einwanderungsland Deutschland und die Sarrazin-Debatte“. In Jan T. Schlosser (Hrsg.): *Deutschland im Zeichen der Globalisierung. Text & Kontext*. Sonderreihe, Bd. 56, 37-63.
- Gildemeister, Regine (2008): „Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung“. In Ruth Becker und Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung – Theorien, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 137-145.
- Gluns, Danielle (2018): „Asylpolitik“. In Bundeszentrale für politische Bildung: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/222645/asylpolitik> (zugegriffen am 02-02-2019).
- Hastrup, Helle Kannik (2015): „Filmanalyse“. In Gitte Rose und H.C. Christiansen (Hrsg.): *Analyse af billedmedier – det digitale perspektiv*. Frederiksberg C: Samfundslitteratur, S. 239-282.
- Hahn, Hans Henning und Hahn, Eva (2002): „Nationale Stereotype“. In *Stereotyp, Identität und Geschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- hooks, bell (2006): *Black Looks. Race and Representation*. Academic Internet Pub. Inc.
- Hughey, Matthew (2014): *The White Savior Film: Content, Critics, and Consumption*. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press.
- Hupertz, Heike (2017): „300 Worte Deutsch auf ARTE. Man wächst zusammen“. In Frankfurter Allgemeine: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/arte-zeigt-den-film-300-worte-deutsch-14881314.html> (zugegriffen am 03-04-2019).
- IKUD Seminare (2009): „Stereotype & Vorurteile: Definition Stereotypen“. In IKUD Seminare: <https://www.ikud-seminare.de/veroeffentlichungen/interkulturelles-lernen-stereotype-und-vorurteile.html> (zugegriffen am 31-05-2019).
- Koldtved, Anne-Sofie (2018): *Türkisch für Anfänger – der Film*. Semesterprojekt. Aalborg Universitet: Institut for Kultur og Globale Studier. (Unveröffentlicht)

- Kratz, Leonore (2016): „Willkommen bei den Hartmanns – eine Flüchtlingskomödie“. In DW: <https://www.dw.com/de/willkommen-bei-den-hartmanns-eine-fluechtlingskomodie/a-36175490> (zugegriffen am 20-05-2019).
- Krutnik, Frank und Neale, Steve (1990): *Popular Film and Television Comedy*. London/New York: Routledge.
- Küçük, Esra (2016): „Vom Mut, keine Angst zu haben“. In ZEIT Online: <https://www.zeit.de/gesellschaft/2016-09/integration-fluechtlinge-deutschland-demokratie-minderheiten-fluechtlingspolitik> (zugegriffen am 22-05-2019).
- Küppers, Carolin (2014): „Intersektionalität“. In Gender Glossar: <https://gender-glossar.de/glossar/item/25-intersektionalitaet> (zugegriffen am 14-03-2019).
- Ludwig, Lisa (2019): „Elyas M’Barek möchte nicht euer guter Ausländer sein“. In VICE: <https://www.vice.com/de/article/vbwx5d/interview-elyas-mbarek-moechte-nicht-euer-guter-auslaender-sein> (zugegriffen am 14-05-2019).
- Lüke, Ulrich; Matthiesen, Helge und Möhle, Holger (2015): „Interview mit Joachim Gauck: Wir können nicht jede Last tragen“. In General-Anzeiger: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/kurzdosiers/217369/fluchtmigration-hintergruende?p=all> (zugegriffen am 15-02-2019).
- Lykke, Nina (2008): *Kønnsforskning – en guide til feministisk teori, metodologi og skrift*. Frederiksberg C: Samfundslitteratur.
- Rosenbeck, Bente (1987): *Kvindekøn. Den moderne kvindeligheds historie 1880-1980*. København: Gyldendal.
- Schader, Miriam (2018): „Flüchtlinge: Zwischen Selbstbestimmung und Abhängigkeit“. In Bundeszentrale für politische Bildung: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/252235/fluechtlinge?p=all> (zugegriffen am 09-02-2019).
- Schneider, Jan (2005): „Aussiedlermigration in Deutschland“. In Bundeszentrale für politische Bildung: <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/dossier-migration/252241/deutsche-migrationsgeschichte?p=0> (zugegriffen am 02-02-2019).
- Stormhøj, Christel (2006): *Poststrukturalismer – videnskabsteori, analysestrategi, kritik*. Frederiksberg C: Samfundslitteratur.

- Søndergaard, Dorte Marie (1996): *Tegnet på kroppen*. København S: Museum Tusulanums Forlag.
- Villa, Paula-Irene (2008): „(De)Konstruktion und Diskursiv-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Judith Butler“. In Ruth Becker und Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung – Theorien, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 146-158.
- Vorwerk, Thomas (2013): „300 Worte Deutsch“. In Filmstars: <http://www.filmstarts.de/kritiken/212939/kritik.html> (zugegriffen am 03-04-2019).
- West, Candace und Zimmerman, Don (1987): „Doing Gender“. In *Gender & Society*, Vol. 1, Nr. 2, S. 125-151.
- Westheuser, Linus (2018): „Doing Gender“. In Gender Glossar: <https://gender-glossar.de/glossar/item/80-doing-gender> (zugegriffen am 03-03-2019).
- Zick, Andreas und Preuß, Madlen (2016): *Einstellungen zur Integration in der Bevölkerung. Kurzbericht zum Projekt ZuGleich – Zugehörigkeit und Gleichwertigkeit*. Universität Bielefeld: Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung.