

Stefan ZIMMERMANN, Mainz  
Anton ESCHER, Mainz

## **Spielfilm, Geographie und Grenzen.**

### **Grenzüberschreitungen am Beispiel von Fatih Akins Spielfilm „Gegen die Wand“<sup>1</sup>**

#### **Summary**

Cinema and geography have more in common than one would expect at the first sight. The different connotations of space and place can be made accessible for the spectator through pushing narrative limits and border-crossing.

Using Fatih Akin's successful movie *Gegen die Wand*, the paper tries to demonstrate how movies create space by crossing borders. These borders within movies can be geographical, cultural, metaphorical, and are necessary to enlarge cinematic space. Different theories of border-crossing serve the authors to display that crossing borders within a movie expands cinematic space and enriches and creates cinematic geography. Cinematic stories gain its strength from regular border-crossing and differ in that sense from other narratives.

#### **Spielfilm und Geographie**

Die deutschsprachige Geographie hat auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts erhebliche Probleme, sich mit alltäglicher Populärkultur und neuen Paradigmen zu beschäftigen. Zwar schreibt der inzwischen emeritierte Geograph Eugen Wirth im seinem Werk „Stoffprobleme des Films“ bereits im Jahr 1952 von der Bedeutung der narrativen Geographie im Film, aber diese soziologische Dissertation wurde von der wissenschaftlichen Community der deutschen Geographie bislang fast nicht beachtet. Lediglich Filmwissenschaftler zitieren die gewonnenen Erkenntnisse (z.B. HÖFIG 1973). Leider griff der Autor im Verlauf seiner weiteren wissenschaftlichen Arbeit nie wieder auf die Thematik Spielfilm und Geographie zurück. WIRTH (1952, 172) erkannte aber schon damals, dass Spielfilme in der Lage sind, verschiedenartigste Räume zu nutzen „und auch während der Handlung den Raum viel öfters zu wechseln“. Die Bedeutung der Grenze zwischen diesen Räumen, der Grenzüberschreitungen, der Konstruktion von Grenzen und die Dynamik des Films durch Grenzüberschreitungen spielen hier also in räumlicher und metaphorischer Hinsicht eine tragende Rolle und können deshalb auch aus geographischer Perspektive diskutiert werden.

---

<sup>1</sup> Die Autoren danken Frau Dr. Ute Wardenga für die Anregung zum vorliegenden Aufsatz und Herrn Dr. Woody Sahr für die kritische Durchsicht des Artikels.

In der angelsächsischen Geographie taucht der Hinweis, dass Geographen sich mit Spielfilmen beschäftigen sollten, erst Mitte der 1980er Jahre auf. BURGESS und GOLD (1985) geben eine Zusammenstellung von Untersuchungen über Zeitschriften, Nachrichtensendungen im Fernsehen, Stummfilme und über Spielfilme mit dem Titel „Geography. The Media & Popular Culture“ heraus. Sie weisen darauf hin, dass Medien integrale Bestandteile der Populärkultur sind. Als solche stellen sie ein essentielles Element im Prozess der Verschmelzung von individueller und kollektiver Erfahrung dar, denn sie regeln das Verhältnis zwischen Menschen und Orten. Fünf Jahre später dokumentiert die Publikation „Place Images in Media. Portrayal, Experience, and Meaning“ von ZONN (1990), dass nicht nur die Methoden der geographischen Filmbetrachtung ausgereifter geworden sind, sondern auch die Fragestellungen und Themenvielfalt ausgeweitet wurden. Im Jahr 1994 erscheint ein umfassendes Werk von AITKEN und ZONN, das sich mit „Place, Power, Situation and Spectacle“ auseinandersetzt und den Untertitel „A Geography of Film“ trägt. Die Herausgeber argumentieren, dass *space* und *place* im Spielfilm grundlegend mit soziokulturellen Prozessen und politischen Strategien verwoben sind. Daraus folgt für die beiden Filmgeographen, dass Raum und Ort feste Bestandteile im Prozess der *cinematic communication* sind, d. h. der Wechselwirkung von Gesellschaft mit Film und Kino. Weiterhin führen AITKEN und ZONN (1994, 5) aus: „... if we, as geographers, agree with many of the commentators on the post-modern condition who see little difference between our political culture and our celluloid culture, between *real-life* and *reel* life, then cinematic representation needs to be a part of geographic investigation“. Film ist mehr als Simulacrum zu verstehen und weniger als Repräsentation der lebensweltlichen Wirklichkeit. Die Bilder erschaffen oftmals erst die Vorstellung und die Idole, die sich dann in der Lebenswelt auswirken (vgl. CLARKE 1997). Film ist damit Ausdruck für soziale Innovationen, indem er die uns vertraute Welt kontinuierlich verwirft, dekonstruiert und wieder konstruiert (CRESWELL u. DIXON 2002). Dies muss jedoch im geographischen Kontext sowohl in theoretischer als auch empirischer Hinsicht gelesen werden (KENNEDY u. LUKINBEAL 1997).

Fassen wir die Argumentation nochmals kurz zusammen: Film in Kino und Fernsehen, also Spielfilm, Filmproduktion und Filmkonsum sowie ihrem Gesamtzusammenhang, sind heute integraler Bestandteil unserer Lebenswelt. Die Gesellschaft und die Bedingungen ihrer Existenz in Raum und Zeit können ohne die Analyse ihrer Erzählungen (z.B. Film) über sich selbst, nur noch bedingt verstanden werden. Die Wechselwirkungen von Spielfilm und Gesellschaft erfolgen in mehrfacher Hinsicht. Sie thematisieren gesellschaftliche Wirklichkeit und transportieren Botschaften, Normen und Ziele für die Zuschauer. Keiner kann sich deshalb heute dem Medium Film entziehen, auch dann nicht, wenn er/sie nicht ins Kino geht und nur in geringem Umfang oder gar nicht fernsieht.

Der Spielfilm *Gegen die Wand* des deutsch-türkischen Regisseurs Fatih Akin ist ein Beispiel par excellence für die Bedeutung von Spielfilmen im gesellschaftlichen Diskurs. Der Film greift die in nahezu allen gesellschaftlichen Medien, in zahlreichen wissenschaftlichen Studien und an fast allen Stammtischen der Republik thematisierte Welt der türkischen Migranten der zweiten und dritten Generation auf. Der Spielfilm war für deutsche Verhältnisse nicht nur an den Kinokassen ein

Achtungserfolg,<sup>2</sup> sondern er gewann auch bei mehreren Filmfesten Deutschlands und Europas bedeutende Preise.<sup>3</sup> Bei ihm lässt sich das grundlegende konstitutive Verständnis von Räumen und Grenzen aufzeigen. Die analytischen Ansätze der Geographie können zum Verständnis der Gestaltung und des Konsums fruchtbar gemacht werden.

### **Der Film „Gegen die Wand“ – in Kürze**

Cahit Tomruk (Birol Ünel), ein 40jähriger desillusionierter, drogenabhängiger Alkoholiker hat das Leben satt. Der Deutsch-Türke will seinem Leben ein Ende setzen, rast im Vollrausch mit dem Auto frontal gegen eine Betonmauer – und überlebt.

In der geschlossenen Abteilung des Krankenhauses spricht ihn die 20jährige Deutsch-Türkin Sibel (Sibel Kekilli) an, die ebenfalls einen Selbstmordversuch hinter sich hat. Ihre Familie macht ihr bittere Vorwürfe ob der Schande, die sie über sie gebracht hat.

Sibel eröffnet Cahit, dass sie der Aufsicht der Männer ihres strengen und traditionsverhafteten Elternhauses entfliehen will. Sie bittet den Türken Cahit, sie zum Schein zu heiraten, damit sie ein selbst bestimmtes Leben in freier Sexualität führen kann. Cahit zögert und sucht Rat bei seinem Freund Seref (Güven Kiraç). Letztendlich willigt er in die Eheschließung ein. Die beiden heiraten, und Sibel zieht in Cahits heruntergekommene Zwei-Zimmerbleibe ein: eine Zweckgemeinschaft. Die beiden teilen sich die Wohnung, aber nicht das Leben.

Die lebenshungrige Sibel genießt ihre neu gewonnene Freiheit in vollen Zügen – mit Parties, Drogen und One-Night-Stands. Cahit sucht sexuelle Ablenkung bei seiner Bekannten Maren (Catrin Striebek). Gleichzeitig lässt Sibel den schwermütigen Einzelgänger neu aufleben, denn langsam schleicht sich die Liebe in sein Leben. Immer mehr fühlt sich Cahit zu seiner Ehefrau hingezogen. Wilde Party-Nächte wechseln mit Stunden, in denen sich die beiden vertraut und nah fühlen. Während die 20jährige weiterhin ihr Leben in Freiheit lebt, wird auch sie sich ihrer Liebe zu Cahit bewusst. Jedoch zu spät; im Affekt erschlägt Cahit einen ihrer Liebhaber, der vorher Cahit als Sibels Zuhälter provoziert. Dafür landet er im Gefängnis. Die Tragödie führt dazu, dass Sibels Familie sie verstößt und die Erinnerung an die Tochter auslöscht. Die junge Frau sieht keine andere Möglichkeit, als zu ihrer Cousine Selma (Meltem Cumbul) nach Istanbul zu fliehen. Nicht jedoch, ohne vorher Cahit noch einmal im Gefängnis zu besuchen und ihm unter Tränen zu versprechen, auf ihn zu warten.

In Istanbul arbeitet Sibel zunächst als Zimmermädchen in einem Hotel; bald schon flüchtet sie sich in eine Affäre, in Alkohol und Drogen. Sie scheitert kläglich bei der Suche nach intensivem Leben. Von einem Barbesitzer im wehrlosen Zustand vergewaltigt und auf der Strasse – nach massiven Provokationen Sibels – von mehreren Männern niedergeschlagen und niedergestochen, wird sie schließlich halbtot von einem Taxifahrer gefunden und überlebt.

Cahit wird geläutert, durch die Liebe zu Sibel, aus der Haft entlassen. Er ist ein neuer Mensch, trinkt nicht mehr, nimmt keine Drogen und hat wieder einen Sinn im Leben gefunden. Er folgt Sibel nach Istanbul. Dort erfährt er von Cousine Selma, dass seine Ehefrau ein neues Leben begonnen hat. Sie lebt mit ihrem Freund, hat eine Tochter und scheint glücklich. Cahit trifft seine Liebe noch einmal im Hotel, verbringt Stunden glücklicher Gemeinsamkeit und trennt sich mit dem Versprechen, ein gemeinsames Leben in Mersin, der Heimatstadt von Cahit, zu verbringen. Sibel packt den Koffer, Cahit wartet am Busbahnhof, aber Sibel kommt nicht und Cahit fährt alleine im Überlandbus aus der Stadt.

(verändert nach MALCHOW 2004, 192f.)

<sup>2</sup> Der Film wurde in Deutschland bislang von 750.000 Kinobesuchern gesehen (Frankfurter Allgemeine Zeitung 16.12.2004, Nr. 294, S.1).

<sup>3</sup> Gegen die Wand gewann 2004 den Goldenen Bären der Berlinale, den Deutschen Filmpreis, den Europäischen Filmpreis und den Europäischen Publikumspreis als bester Film des Jahres.

Basis dazu sind die grundlegenden theoretischen (geographischen) Überlegungen zu filmischen Räumen und filmischen Grenzen. Diese Räume können erst erkannt werden, wenn sie durch Grenzüberschreitungen aufscheinen. Damit bekommt das Phänomen Grenze und Grenzüberschreitung eine zentrale Bedeutung, um die Mechanismen, Wahrnehmung und Funktion von Spielfilmen über Raumtheorien zu reflektieren. Theoretisch kann dieses Phänomen mit der Grenzüberschreitungstheorie (LOTMAN 1972), welche die innere Dynamik filmischer Erzählung nachvollziehbar macht, erklärt werden. Ohne die lebensweltliche Verankerung über Orte, über die kulturelle Gebundenheit der Orte und der Figuren und ohne den kulturellen Kontext, d. h. ohne kulturelle Geographie, kann Film nicht verstanden werden bzw. nicht funktionieren. Dies wird nun das Beispiel des Films *Gegen die Wand* von Fatih Akin (siehe Kasten) im Verlauf der weiteren Ausführungen deutlich machen.<sup>4</sup>

### Räume und Grenzen im Spielfilm

Die Perspektive der Filmwissenschaften einnehmend, lassen sich nach unseren Vorstellungen Räume in Spielfilmen unter verschiedenen konstitutiven Aspekten begreifen. Wir orientieren uns dabei an den Ausführungen von KRAH (1999) und LOTMAN (1972). Auf der Basis ihrer Analysen lassen sich geographischer, topologischer, perceptiver, narrativer und konzeptioneller sowie semantischer Raum unterscheiden.

Der geographische Raum beschreibt die grobe Verortung der Erzählung und Einbettung in die Lebenswelt der Betrachter. In unserem Filmbeispiel sind dies die Weltstädte Hamburg und Istanbul. Der topologische bzw. metaphorische Raum greift einen typischen Ort auf, der im Film immer wiederkehrt und an dem für die Erzählung des Films klar definierte Handlungssequenzen und Bedeutungszusammenhänge, auch über die Grenzen des Films hinaus, gebunden sind. Darunter fällt z.B. der *locus amoenus*, im betrachteten Film ein Hotelzimmer. Der perceptive Raum wird, angeregt und induziert durch den Film, von der Wahrnehmung der Zuschauer gestaltet. Es handelt sich um einen in der subjektiven Wahrnehmung des Zuschauers gestalteten Raum, der sich auf der Basis von Sozialisation und Vorkenntnissen des jeweiligen Rezipienten entfaltet. Der narrative Raum ist die Verkettung aller für die Erzählung notwendigen Orte und somit Struktur gebendes Element. Die Kenntnis des narrativen Raumes ermöglicht erst das logische Folgen und sinnhafte Verstehen der zu vermittelnden Handlung des Spielfilms. Der konzeptionelle Raum bedeutet die binäre Dichotomisierung der dargestellten Qualitäten eines Phänomens, wie die eindeutigen Zuschreibungen der Geschlechter von Mann oder Frau. Diese Art dichotomer Zuschreibung lässt im Film konzeptionelle Räume entstehen, auch wenn diese „Schwarz-Weiß-Malerei“ nicht lebensweltlicher Wirklichkeit entspricht. In unserem Beispiel erfolgt dies durch die Dichotomisierung von Deutsch und Türkisch. Der semantische Raum (vgl. LOTMAN 1972) wird durch einen Mix des narrativen und perceptiven Raumes mit mehrwertiger Ausprägung

<sup>4</sup> Damit vertreten wir eine Geographie des Films, die sich mit der Theorie filmischer Räume, dem Phänomen Grenze im Film als Produktionsfaktor von filmischem Raum und der Wechselwirkung des Simulacrums Film mit der Gesellschaft sowie mit Landschaft im Film auseinandersetzt (vgl. ESCHER u. ZIMMERMANN 2001).

einer Qualität gebildet. Das durch den Film geprägte weibliche Hamburg oder das männliche Istanbul sind demnach eine Dimensionen des semantischen Raumes.

Räume sind im filmischen Kontext im Sinne von PROPP (1958) als Struktur gebende Interaktionseinheiten oder typisierte Handlungssequenzen immer funktionsgebunden (KRAH 1999). Sie werden über diese Funktionen definiert, zumindest solange es um narrative Funktionen geht. Sie können als aktantielle Funktionen auch Handlung auslösende Orte konstituieren (KRAH 1999). Daraus folgt, dass Handlung, egal welcher Art und jedweder Intention als Grundvoraussetzung dieser Raumerschaffung dient.

Die filmischen Räume werden jedoch erst an den von ihnen selbst produzierten Grenzen und Grenzziehungen wahrnehmbar. Grenzen sind im Film dabei selten unmittelbar sichtbar, sie werden erst durch das tatsächliche Überschreiten in der Handlung deutlich und stecken dadurch den filmischen Raum ab. Grenzüberschreitung ist demnach dringend notwendig, wenn unterscheidbare filmische Räume die Handlung strukturieren und voranbringen sollen.

Der Begriff der Grenze ist in der alltäglichen Lebenswelt zunächst von topographischer und territorialer Natur. Es folgen die geographische und politische Dimension der Grenze, erst danach weitet man die Bedeutung – als Metapher – auch auf andere Lebensbereiche aus. Grenzen, egal welcher Art, trennen Räume voneinander ab, sowohl körperlich als auch gesellschaftlich und kulturell. Kommunikation und Austausch werden nur durch die Überschreitung von Grenzen möglich. Im Folgenden sollen deshalb nicht so sehr die unterschiedliche Qualität und die verschiedenen Definitionen von Grenze beachtet werden, sondern die filmischen Grenzen, die Übergänge, Handlungen, Kommunikation oder Formen des Austauschs darstellen.

Grenzen sind in vieler Hinsicht verhandelbar und die Qualität der gegenseitigen Abgrenzung ändert sich mit den Rahmenbedingungen: In Zeiten, in denen durch das Abkommen von Schengen nationale Grenzen innerhalb Europas quasi ihre einstige Bedeutung eingebüßt haben, bestimmen wir durch andere Qualitäten unsere Wahrnehmung und die (Ab-)Grenzung der europäischen Nationen untereinander. Bei der Bestimmung unserer Identität suchen wir unsere Grenzen und stecken sie je nach unseren Bedürfnissen und Möglichkeiten ab. Die dazu benötigte Freiheit des Individuums hängt eng mit der allgemeinen Freiheit der Verfasstheit der Gesellschaft zusammen. Nur wo Grenzüberschreitungen möglich sind, ist auch eine Entwicklung des Individuums und der Gesellschaft möglich. Sprachgrenzen, und damit beziehen wir uns unmittelbar auf die Problematik des ausgewählten Films, scheinen dabei gegenwärtig im Alltag der Bundesrepublik Deutschland die Grenzen zu sein, deren Bedeutung für die gesamte Gesellschaft am größten ist. Nur ihre Überwindung sichert die Möglichkeit, den Diskurs innerhalb der Gesellschaft, auch über kulturelle Grenzen hinweg zu gewährleisten.

### **Grenzüberschreitungstheorie für den Spielfilm**

Eine Grundlage für die theoretischen Überlegungen zu filmischen Räumen bietet LOTMAN (1972) mit seiner Grenzüberschreitungstheorie. In dieser werden die semantischen Räume von topologischen Kultureinheiten, die durch die Erzählung

selbst konstituiert werden, unterscheidbar gemacht. Filmische Erzählweise baut dabei in der Regel auf binäre Oppositionen als Gerüst und auch im untersuchten Beispiel scheint es sich zunächst um klar abzugrenzende Gegensatzpaare zu handeln. Mann und Frau, alt und jung, türkisches und deutsches Umfeld sind nur einige der verwendeten Unterschiede. Jegliche filmische Handlung kommt aber einer Grenzüberschreitung gleich. Sie sind es, die im Spielfilm einen kontinuierlichen filmischen Raum produzieren. Qualität, Spannung und Interesse des Publikums am Spielfilm leben demnach von der Dynamik der Grenzübertritte. Im vorliegenden Filmbeispiel kann nahezu jedes Handeln als Überschreiten von Grenzen gelesen werden. Jede Handlung ist im Sinne LOTMANS (1972) als Verlassen eines semantischen Raums zu verstehen und somit ein Grenzübertritt, von dem der Film seine Dynamik und die ihm eigene Struktur erhält. Sobald eine filmische Figur den in der Lebenswelt vorgegebenen Raum der Handlung verlässt, überschreitet sie eine Grenze, die den Film organisiert und strukturiert. Überschreitet sie zusätzlich auch noch kulturell vermittelte oder soziale Grenzen, wird der Film um ein vielfaches beschleunigt. Dabei werden häufig Sehgewohnheiten über den Haufen geworfen und das Handeln des Einzelnen weitet den Handlungs- und Spielraum des Films aus.

Die Handlungsräume können sowohl geographisch als auch filmisch imaginiert verstanden werden, wobei eine klare Trennung dieser unterschiedlichen Räume nicht immer einfach ist. Die verschiedenen Sphären überlagern sich mitunter und eine Unterscheidung ist lebensweltlich nur teilweise möglich. Damit der Film trotzdem für das Publikum konstruktiv konsumierbar bleibt, müssen vom Regisseur und Drehbuchautor bestimmte Regeln eingehalten werden. Film konstruiert auf unterschiedlichen räumlichen Ebenen. Dazu gehört, dass wenn Brüche auf einer Ebene ablaufen, also eine Grenzüberschreitung zu einer anderen sinnbehafteten Räumlichkeit stattfindet, dann muss diese Überschreitung auf einer dritten Ebene der Räumlichkeit für den Zuschauer durch Setzung eines optischen Extrempunktes (RENNER 1986) in der *mise en scène* und des Bildaufbaus gesichert und aufgehoben werden. Diese Setzung gewährleistet, dass bei Grenzüberschreitungen in der Abfolge der Filmszenen eine (neben-) gestellte, die Situation stabilisierende Ausrichtung der Tätigkeiten und Dynamik auf einen extremen Punkt garantiert sein sollte. Dieser Extrempunkt kann topographisch, sozial, politisch oder kommunikativ gestaltet sein. Ein guter Regisseur wird diese Regel umso stärker beachten, je heftiger und häufiger Grenzüberschreitungen auftreten. Außerdem sollte am Ende eines Spielfilms der Widerspruch zwischen Hauptcharakter und semantischem Raum (LOTMAN 1972) aufgehoben sein, damit beim Zuschauer der Eindruck von Chaos vermieden werden und er den Ort der Filmbetrachtung wieder „in Ordnung“ verlassen kann. Dieses auch als Konsistenzprinzip (RENNER 1983) bezeichnete Phänomen soll gewährleisten, dass nach dynamischen Ordnungsverletzungen und vielfachen Grenzüberschreitungen die alltägliche Ordnung wieder Einzug hält. Dies bedeutet für unser Filmbeispiel, dass die Verträglichkeit der beiden Hauptfiguren mit ihrer jeweiligen Lebenssituation in deutscher und deutsch-türkischer Lesbarkeit gewährleistet sein sollte.

**„Gegen die Wand“ oder „Die Ballade von Cahit“**

Der Film ist in fünf Akte gegliedert und orientiert sich damit am klassischen Theater. Das Melodrama spielt in der Hybrid-Kultur türkischer Migranten der zweiten und dritten Generation im Deutschland des 21. Jahrhunderts, wie sie im Alltag von der Mehrheit, der in der Bundesrepublik lebenden Menschen nur marginal wahrgenommen wird (siehe Kasten). Der Regisseur wählt die Form der Ballade. Damit verbindet er lyrische Elemente und epische Sequenzen mit einem dramatischen Stoff. Der Vorteil in der reflexiven Auseinandersetzung mit dem Film liegt darin, dass er darauf angewiesen ist, die Problematik vereinfacht und bühengerecht in geradezu archetypischer Form darzustellen. Die Handlung des Films lässt sich auf folgende Zuschreibung und Lesart reduzieren: Zwei Menschen, Cahit und Sibel, die beide durch die Gesellschaft in der sie leben, traumatisiert sind, kommen aufgrund ihrer ethnischen Markierung „Migranten und Deutschtürke“ in Deutschland bei der Rekonvaleszenz im Krankenhaus nach ihren jeweiligen Selbstmordversuchen in Kontakt. Die Figuren erfüllen so nahezu alle Kriterien des Krankheitsbildes, das von der westlichen Schulmedizin als Borderline-Syndrom bezeichnet wird. „Die Krankheit macht sich bemerkbar durch suizidale Neigung zum Zweck der Erpressung anderer, instabiles zwischenmenschliches Verhalten, das Leiden unter verschiedenen Süchten, unvorhersehbare Wut- oder Glücksausbrüche, oder das Gefühl der Identitätslosigkeit“ (FROWEIN 2004)<sup>5</sup>. Sie sind somit kulturelle und zugleich krankhafte Grenzgänger, denn sie überschreiten Grenzen und bewegen sich – trotz der zwischen ihnen entstehenden Liebe – auf ein Chaos zu, das für Cahit im Gefängnis in Hamburg und für Sibel (niedergestochen) auf den Straßen von Istanbul vorerst endet. Die zwischen den beiden Hauptfiguren entstandene Liebe ermöglicht die Rückkehr zum „bürgerlichen“ Leben, schließt aber das Leben ihrer Liebe, abgesehen von einigen Stunden in einem Hotel in Istanbul, aus. Sibel bleibt, inzwischen mit Kind, bei ihrem neuen Freund in Istanbul und Cahit entschwindet im Bus nach Mersin in die Stadt seiner Väter.

Fatih Akin konstruiert in seinem Film *Gegen die Wand* diese beiden Typen ortsgebunden und spiegelbildlich. Der Film erzählt die Geschichte einer sozial unmöglichen Liebe und greift damit einen Topos auf, der nicht nur in der europäischen Literatur, sondern vor allem in der türkischen Lebenswelt allgegenwärtig ist, wie SCHIFFAUER (1987, 205) aus einem türkischen Dorf berichtet: „Die reine Liebe, die beschworen und offenbar auch erlebt wird, ist die sozial unmögliche Liebe. Sie ist der Ordnung, die im Namen der Vernunft auftritt, entgegengesetzt und klar von ihr getrennt. Ihr Ende steht von Anfang an fest: Sie bleibt Traum und wird nicht zur Perspektive. Sie ist etwas anderes, nur in seltenen Ausnahmefällen zu leben: ... Es wäre illusorisch, wenn nicht gar gefährlich ... diesen Traum mit der Alltagsrealität zu verwechseln“. Die Gesellschaft bzw. die Verhältnisse machen die Menschen krank, aber durch die Liebe, die gegenseitige absolute Anerkennung von Menschen, kann sich das Individuum mit der Gesellschaft versöhnen.

---

<sup>5</sup> Im Verlauf des Films erfährt der Zuschauer, dass Cahit den Tod seiner Ehefrau Katharina nicht verkraftet und Sibel vom Vater und Bruder verletzt (und missbraucht?) wurde. Diese Traumatisierungen reichen für die Schulmedizin aus, um Borderline-Störungen bei den Betroffenen hervorzurufen (vgl. KERNBERG 2000).

### **Grenzüberschreitung im Film *Gegen die Wand***<sup>6</sup>

Die Grenzüberschreitungen werden im Film durch die Kombination nicht erwarteter Aussagen an nicht regelkonformen Orten erzielt, die entweder im deutschen Kontext und/oder im türkischen Kontext Tabus verletzen und so Syndrome verursachen. Folgende willkürlich ausgewählte Beispiele belegen dies: Das erste Zusammentreffen der beiden Protagonisten erfolgt im Krankenhaus, nachdem beide versucht haben, sich das Leben zu nehmen. Im Wartezimmer des Therapeuten sitzen die traurigen Gestalten in desolatem Zustand und absolut gar nichts weist darauf hin, dass sich der Film in Richtung Liebesgeschichte entwickeln könnte. Zu abgerissen und zu hoffnungslos schauen sie aus. Sibels Gesichtsausdruck hellt sich erst auf, als sie erfährt, dass der Halskrause tragende, ungepflegte Mitpatient Türke ist. Ihre erste Frage: „Würdest du mich heiraten?“ überschreitet gleich mehrfach Grenzen. Nicht genug damit, dass die Frau den Antrag stellt, es ist das erste Gespräch der beiden. Schon hier werden soziale, kulturelle und zeitliche Grenzen überschritten. Weitere bewältigte Grenzen entstehen in der Sprache der beiden deutschstämmigen Türken oder türkischstämmigen Deutschen: Deutsch wird als gemeinsame Sprache gewählt – Cahits Sprache ist zudem deutlich von Hamburger Mundart geprägt, sein Deutsch ist um ein Vielfaches besser als sein Türkisch. Um Cahit wenigstens zum Zuhören zu bringen, ködert Sibel den Alkoholiker mit dem Versprechen für ihn Bier zu besorgen. Dies ist eine Überschreitung der besonderen Art, die mit moralischen Grundsätzen einem Kranken gegenüber bricht. Aber auch Cahit bricht Regeln, wenn er der erfolglosen Suizidpatientin erklärt, wie man sich die Pulsadern richtig aufschneidet: „So stirbt man nicht! Senkrecht, nicht waagrecht!“ Die *Tour de force* beginnt und der Zuschauer wird von der entstehenden Dynamik gepackt. Die Grenzüberschreitungen, die nun in schneller Abfolge auftreten, induzieren die Geschwindigkeit des Films. Noch bevor die Zuschauer sich auf die ungewohnte Dynamisierung einlassen können, folgen die nächsten Provokationen, die als Überschreitungen des Bekannten oder gewöhnlich Tolerierten gelesen werden können. Auf die erneute Aufforderung von Sibel, sie zu heiraten, entgegnet Cahit: „Ich fick nur Männer“. Sibel steht dem nicht nach, an anderer Stelle fordert sie Cahit auf, ihre „Titten“ anzufassen. Diese Grenzüberschreitungen sind nicht nur im sozialen, im kulturellen und im sprachlichen Kontext zu finden, sondern auch im körperlichen. Cahit macht Sibel klar, dass er nichts von ihr will, darauf zerschlägt sie in einer vollbesetzten Bar eine Flasche Bier und versucht sich die Pulsadern aufzuschneiden. Diese Handlungen finden in den ersten zehn Minuten statt und bilden lediglich den Grundstein für weitere eineinhalb Stunden permanenter Grenzüberschreitungen. Alles filmisch wirksame Handeln ist Grenzüberschreitung und alles Grenzüberschreiten Expansion der bekannten und vertrauten Welt.

### **Figuren-Handlungs-Orte der filmischen Erzählung *Gegen die Wand***

Filmische Orte leben von den medial verbreiteten Meta-Stories, die ihnen einen unverwechselbaren Charakter verleihen (ZIMMERMANN u. ESCHER 2001, 2004 und 2005). Der Film wählt zur Erzählung der Ballade Orte, die für Übergang und

<sup>6</sup> Aus pragmatisch-analytischen Gründen werden im Folgenden nur Grenzüberschreitungen der Eingangssequenzen in nicht chronologischer Folge betrachtet.

Kommunikation stehen. Orte des Films sind Orte der Kommunikation. Dabei sind die Aktionsräume und Begegnungsstätten (Kneipe, Disco, Bar usw.) als kulturell festgeschriebene Orte zu lesen, die einen äußerst rigiden und eingeschränkten Handlungsspielraum zulassen. Das Brechen mit Konventionen und das Überschreiten bestehender Grenzen, egal ob topographischer oder anderer Natur, z.B. in Form der Metapher, weitet die bekannte Welt aus. Grenzüberschreitungen im Film, eröffnen neue Räume und ermöglichen den Zuschauern, die Blickweise zu ändern. Diese Ausdehnung bestehender Grenzen ermöglicht eine Ausdehnung des Aktions- und Handlungsraums innerhalb des Spielfilms. Es scheint darum zu gehen, die Grenzen immer weiter zu schieben, den Aktionsraum auszuweiten. Die filmischen Protagonisten betreiben eine „Expansionspolitik“ im Auftrag des Filmemachers für die Zuschauer. Die so vermittelte filmische Geographie kann als festgehaltene und reproduzierbare Handlung, Bewegung und Grenzüberschreitung betrachtet werden. Letztendlich kartographiert der Film kulturelle Repräsentationsfelder, die es festzuhalten gilt. Der Film lebt vom spiegelweltlichen Charakter der Orte, an dem kulturelle Zuschreibungen am falschen Ort und zur falschen Zeit gelebt werden. Die filmischen Orte sind in hohem Maße als Settings im Sinne BARKERS (1968) zu interpretieren und damit mit normativen Setzungen ausgestattet: Verhalten, Regeln, Praktiken sind vorgegeben. Die Kneipe in Istanbul hält für Frauen andere Regeln bereit als die Kneipe in Hamburg. Der Hamburg-Charakter Cahit pendelt im heimatischen Altona zunächst nur zwischen Wohnung, Stammkneipe, dem Club, in dem er als Handlanger leere Flaschen und Gläser zusammenstellt, und der Wohnung seiner Geliebten. Seine Wohnung entspricht jedoch nicht der Zuschreibung einer Höhle der Geborgenheit und des Rückzugs. Sie gleicht von der Inszenierung vielmehr einem besetzten Haus der 1980er Jahre und lässt einen semantischen Raum entstehen, der durch die geschickte *mise-en-scène* auch als historisierende Replik verstanden werden kann. Die Figur scheint in einer anderen Zeit gefangen und kann nicht von dort entkommen. Die diegetische Musik, die in Verbindung mit Cahit gespielt wird, verweist ebenfalls auf eine längst vergangene Zeit und dient der ausführlichen Charakterisierung der Figur (vgl. HENECKA 2002, 31f.). Es entsteht ein szenischer Raum, der auch durch Musik aufgespannt wird. Nach dem Zusammenzug Sibels und Cahits wandelt sich die heruntergekommene männlich besetzte Wohnung in ein typisch weibliches Gegenstück und wird zum anheimelnden Rückzugsort. Sibels Welt wird nicht ausführlich beschrieben, sie scheint zunächst räumlich und sozial fest im „Gefängnis“ Familie interniert zu sein. Erst durch die Heirat, also den Ausbruch aus einem scheinbar rigiden und traditionellen System, gelingt ihr die Ausdehnung ihrer gelebten Welt. Clubs, Job und Friseursalon sowie die gemeinsam mit Cahit bewohnte Wohnung. Durch den Zusammenzug der Protagonisten verschwindet der semantische Raum Cahits und ein neuer entsteht. Dem Grundkonzept des Films folgend verhalten sich die Hauptcharaktere nicht dem jeweiligen semantischen Raum entsprechend, an dem sie sich befinden.

### **Kultur der Grenzverletzungspotentiale in *Gegen die Wand***

Die Menschen der zweiten und dritten Immigrantengeneration der Deutschtürken des Films beziehen sich immer wieder auf verschiedene kulturelle Referenzebenen

und erzeugen damit Verwirrung und Grenzverletzungen. Wenn Personen verschiedener Kulturen oder besser ausgedrückt, wenn Personen mit verschiedenen alltäglichen Praktiken, verschiedenen lebensweltlichen Normen und differenten gegenseitigen Erwartungshaltungen einander begegnen, werden die zwischen ihnen ablaufenden Prozesse als interkulturelle Kommunikation oder interkulturelle Interaktion bezeichnet (vgl. MALETZKE 1996). Diese kann im Prozess der wechselseitigen Verständigung als Handlung gleicher Qualität betrachtet werden. Die wechselseitige Zuschreibung als *anders* oder *fremd* ist Grundlage, dennoch eine Verständigung zu ermöglichen. Tritt dies nicht ein, müssen zwangsläufig Grenzen überschritten werden, um den Anderen in das eigene System der Normen und Kommunikation zu integrieren. „Als *interkulturell* werden alle Beziehungen verstanden, in denen die Beteiligten nicht ausschließlich auf ihre eigenen Codes, Konventionen, Einstellungen und Verhaltensformen zurückgreifen, sondern in denen andere Codes, Konventionen, Einstellungen und Alltagsverhaltensweisen erfahren werden. Dabei werden diese als fremd erlebt und/oder definiert. *Interkulturell* sind daher alle jene Beziehungen, in denen Eigenheit und Fremdheit, Identität und Andersartigkeit, Familiarität und Bedrohung, Normalität und Neues zentral Verhalten, Einstellung, Gefühle und Verstehen bestimmen. *Interkulturell* sind alle jene menschlichen Beziehungen, in denen die kulturelle Systemhaftigkeit durch die Überschreitung der Systemgrenzen erfahren wird“ (BRUCK 1994, 345). Folglich ist jede interkulturelle Kommunikation Grenzüberschreitung. Diese Art der Kommunikation kann nur in Vollendung gelingen, wenn die Akteure in beiden Kulturen teilsozialisiert sind und wenn sie sich immer bewusst sind, in welchem Kontext die Kommunikation stattfindet. Oder, wenn über Kommunikation und Neusozialisation eine neue hybride Kultur entsteht. Diese Kultur existiert in Deutschland und weist als hybride Kultur ein Mehr an Möglichkeiten auf. Damit gelingt es dem Filmemacher in allen Dimensionen des Films die Grenzüberschreitung zum Fokus und zum zentralen Thema des Films zu machen. Der Topos der Grenzüberschreitung wird durch die Häufigkeit und die Vielfältigkeit von Fatih Akin zur Erzähltechnik erhoben und zum Grundprinzip des Films gemacht. Der Streifen verfügt durch die permanenten Grenzverletzungen, die auf allen Ebenen menschlicher Kommunikation und örtlicher Bestimmtheit stattfinden, über eine kraftvolle Intensität und hinterlässt beim Betrachter einen nachhaltigen Eindruck, der Grenzüberschreitungen in allen Perspektiven und in allen Funktionen einsetzt, um Einblicke in eine existierende Kultur zu liefern, die als Außenstehender nicht zu beobachten wäre.

### **Fazit oder diskursiver Raum zwischen Spielfilm und Gesellschaft über Geographie**

Die Verankerung des Films im Alltag durch die lebensweltlich vorhandene Thematik und die alltäglich erfahrene Problematik, die intermedial zu beobachten ist, sowie durch die Schauspieler und die Filmproduzenten verstärken die Wahrnehmung des Spielfilms in der Gesellschaft. Wer Grenzen, im Sinne der Grenzüberschreitungstheorie, – metaphorische wie reale – überschreitet, wandelt sich. Das Überschreiten von Grenzen der Geographie, der Sprache, der Kultur, das Niederreißen unerträglicher Normen bildet den Kern jeglicher (gut) funktionierender fil-

mischen Erzählung. Die zentralen Figuren des Films sollten sich ständig auf der Trennlinie zwischen dem, was für den Zuschauer vorstellbar und unvorstellbar ist, bewegen. Nicht nur die geschlechterspezifischen, sprachlichen, ortsgebundenen und kulturellen Grenzen stehen ständig zur Disposition. Durch das immer wiederkehrende Überschreiten der Grenzen wird letztendlich das Unvorstellbare filmische Wirklichkeit. Die Konsistenzregel gewährleistet nicht nur für den Film, trotz des vorübergehenden Chaos, dass die imaginierte Welt fortbesteht. Grenzgänger und Geographie ermöglichen den Spielfilm. Filmische Erzählung zeichnet sich durch Grenzüberschreitungen aus und unterscheidet sich dadurch von anderen, nicht bildhaft vermittelten Geschichten. Findet im Film keine Grenzüberschreitung statt, verkümmert die Geographie des Films zur reinen Staffage. Grenzüberschreitungen und Grenzverletzungen erzeugen sowohl im Film, als auch außerhalb des Films einen diskursiven Raum. Dieser diskursiv verfügbare Raum beinhaltet nicht nur den filmisch *re-präsentierten* Raum, sondern auch den Raum, der als interkultureller Verfügungsraum bereitgestellt wird und der ständig durch Grenzüberschreitungen und Tabubrüche erweitert wird. Auch der außerhalb des Films erzeugte Raum wird durch permanente Grenzüberschreitung ausgedehnt und durch intermedialen Austausch ausgebaut. Somit trägt Spielfilm durch seine konstitutive Eigenlogik zur Veränderung, Entwicklung und Transformation oder Stabilisierung der Gesellschaft bei.

## Literatur

- AITKEN, S., L. ZONN (Hrsg.) 1994: Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film. Totowa, N.J.
- BARKER, R.G. 1968: Ecological Psychology: concepts and methods for studying the environment and behaviour. Stanford.
- BRUCK, P.A. 1994: Interkulturelle Entwicklung und Konfliktlösung. Begründung und Kontextualisierung eines Schwerpunktthemas für universitäre Forschung. In: LUGER, K., R. RENGER (Hrsg.): Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien. Wien, S. 343–357.
- BURGESS, J., J. GOLD (Hrsg.) 1985: Geography the Media and Popular Culture. New York.
- CLARKE, D. 1997: The Cinematic City. New York.
- CRESSWELL, T., D. DIXON (Hrsg.) 2002: Engaging Film: Geographies of Mobility and Identity. Lanham, Maryland.
- ESCHER, A., S. ZIMMERMANN 2001: Geography meets Hollywood – Die Rolle der Landschaft im Spielfilm. In: Geographische Zeitschrift 89, H. 4, S. 227–236.
- FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, 16.12.2004, Nr. 294, S. 1.
- FROWEIN, C. 2004: Gegen die Wand. Schnitt Filmmagazin. <http://www.titelforum.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=1919> (08.01.2005).
- HENNECKA, N. 2002: Musikalische Repräsentation Berlins im Spielfilm. Diss. Phil.-Fak., Freie Universität Berlin. Berlin.
- HERPERTZ, S., H. SAß 2000: Die Borderline – Persönlichkeitsstörung in der historischen und aktuellen psychiatrischen Klassifikation. In: KERNBERG, O.F. (Hrsg.): Handbuch der Borderline-Störungen. Stuttgart, New York, S. 115–123.
- HÖFIG, W. 1973: Der deutsche Heimatfilm 1947–1960. Stuttgart.
- KENNEDY, C., C. LUKINBEAL 1997: Towards a Holistic Approach to Geographic Research on Film. In: Progress in Human Geography 21, S. 33–50.

- KERNBERG, O.F. (Hrsg.) 2000: Handbuch der Borderline-Störungen. Stuttgart, New York.
- KRAH, H. 1999: Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen – Einführende Überlegungen. In: KODIKAS/CODE Ars Semeiotica Volume 22, No. 1/2, S. 3–12.
- LOTMAN, J. 1972: Die Struktur literarischer Texte. München.
- MALCHOW, H. 2004: Fatih Akin. Gegen die Wand. Das Buch zum Film. Drehbuch/Materialien/Interviews. Köln.
- MALETZKE, G. 1996: Interkulturelle Kommunikation: zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen. Opladen.
- PROPP, V. 1958: Morphology of the Folktale. In: International Journal of American Linguistics 24, 4.
- RENNER, K. N. 1983: Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich v. Kleist und ein Film von George MOORSE. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen. München.
- RENNER, K. N. 1986: Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel. In: diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie 1, S. 115–130.
- SCHIFFAUER, W. 1987: Die Bauern von Subay. Das Leben in einem türkischen Dorf. Stuttgart.
- WIRTH, E. 1952: Stoffprobleme des Films. Diss. Phil.-Fak., Universität Freiburg. Freiburg.
- ZIMMERMANN, S., A. ESCHER 2001: Géographie de la „cinematic city Marrakech“. Cahier d' Etudes Maghrébines. In: Zeitschrift für Studien zum Maghreb 15, S. 113–124.
- ZIMMERMANN, S., A. ESCHER 2004: Drei Riten für Cairo – Wie Hollywood eine Stadt erschafft. In: Escher, A., T. KOEBNER (Hrsg.): Mythos Ägypten. West-Östliche Medienperspektiven II. Remscheid, S. 156–168.
- ZIMMERMANN, S., A. ESCHER 2005: „Cinematic Marrekech“. Eine *Cinematic City*. In: ESCHER, A., T. KOEBNER (Hrsg.): Mitteilungen über den Maghreb. West-Östliche Medienperspektiven I. Remscheid, S. 60–74.
- ZONN, L. (Hrsg.) 1990: Place Images in Media. Portrayal, Experience and Meaning. Savage, Maryland.