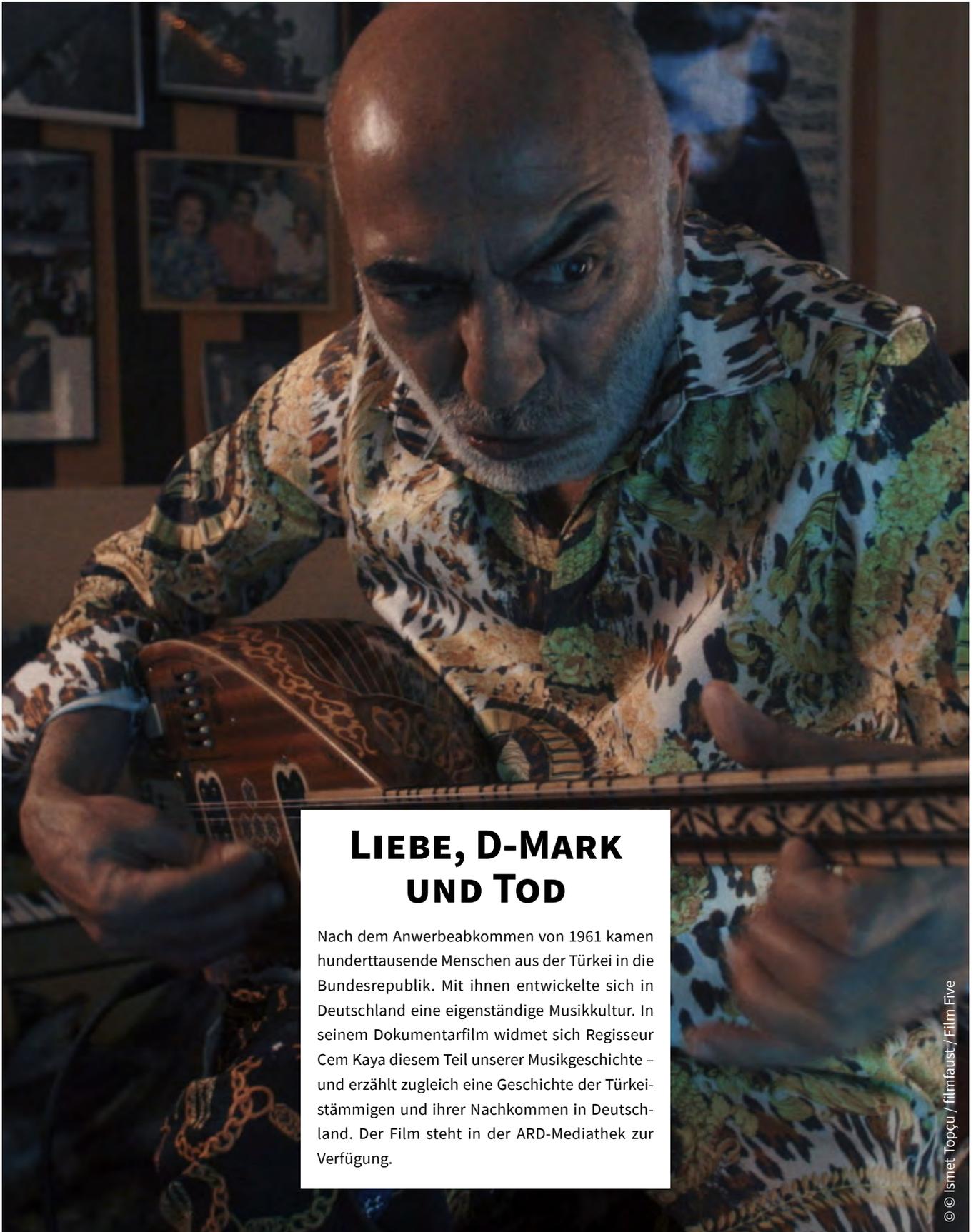


## Film des Monats

September 2022 (aktualisiert Mai 2025)



### LIEBE, D-MARK UND TOD

Nach dem Anwerbeabkommen von 1961 kamen hunderttausende Menschen aus der Türkei in die Bundesrepublik. Mit ihnen entwickelte sich in Deutschland eine eigenständige Musikkultur. In seinem Dokumentarfilm widmet sich Regisseur Cem Kaya diesem Teil unserer Musikgeschichte – und erzählt zugleich eine Geschichte der Türkeistämmigen und ihrer Nachkommen in Deutschland. Der Film steht in der ARD-Mediathek zur Verfügung.

# Inhalt

	FILMBESPRECHUNG		AUFGABE
03	<b>Liebe, D-Mark und Tod</b>	18	<b>Arbeitsblatt zum Film LIEBE, D-MARK UND TOD</b>
	INTERVIEW MIT CEM KAYA		- DIDAKTISCH-METHODISCHER KOMMENTAR - ARBEITSBLATT ZU LIEBE, D-MARK UND TOD
05	<b>"Das Thema Deutschland zieht sich wie ein roter Faden durch die Lieder"</b>	21	<b>Filmglossar</b>
	HINTERGRUND	26	<b>Links zum Film</b>
07	<b>Schlaglichter auf das deutsch-türkische Kino</b>	28	<b>Impressum</b>
	HINTERGRUND		
12	<b>Dissonante Diaspora: Die Musik Türkeistämmiger in Deutschland seit den 1990ern. Ein Rückspulver- such</b>		

Filmbesprechung: Liebe, D-Mark und Tod (1/2)

© filmfaust / Film Five



# Liebe, D-Mark und Tod

**Dokumentarfilm über die Musik Türkeistämmiger in Deutschland**

LIEBE, D-MARK UND TOD – der Titel von Cem Kayas Dokumentarfilm ist von einem Lied der Berliner Band Ideal inspiriert. Den Text dazu schrieb Aras Ören. Der Schriftsteller lebt seit den 1960ern-Jahren in Berlin und hat das Leben der türkischen "Gastarbeiter/-innen" in seiner "Berliner Trilogie" besungen. Ören nannte sein Gedicht für Ideal *Aşk Mark ve Ölüm*. Er beschreibt darin das harte Leben eines "Gastarbeiters", der erkennen muss, dass die D-Mark eine "falsche Liebe" war.

Cem Kaya, selbst als "Gastarbeiterkind" 1976 in Schweinfurt geboren, widmet sich in seinem Film der Musik der aus der Türkei stammenden Menschen, die seit dem Anwerbekommen von 1961 in die Bundesrepublik kamen. LIEBE, D-MARK UND TOD zeichnet die Entwicklung dieser eigenständigen Musiktradition bis in die 2000er-Jahre nach. Zugleich erzählt der Regisseur damit die Geschichte jener Menschen, die im Bewusstsein kamen, lediglich einige Jahre in Deutschland zu verbringen, um

zu arbeiten und Geld zu verdienen. LIEBE, D-MARK UND TOD ist somit auch eine Geschichte der türkischen Einwanderung nach Deutschland.

**Trailer:** [https://www.youtube.com/watch?v=R-Vp\\_SqwB38](https://www.youtube.com/watch?v=R-Vp_SqwB38)

## Lieder über Sehnsucht und Enttäuschung

Kaya hat erstaunliches Archivmaterial zu Tage gefördert. So zeigt er am Anfang türkische Frauen, die sich noch in der Türkei ärztlich untersuchen lassen müssen, bevor sie nach Deutschland fahren können. Zum archivalischen Material gehören einerseits Ausschnitte vor allem zeitgenössischer Dokumentarfilme und Fernsehbeiträge, andererseits Aufnahmen von Volks- und Popmusik, die in Deutschland entstanden sind. Kaya montiert das historische Material mit einer Vielzahl von Interviews mit Sänger/-innen, Musiker/-innen, aber auch mit den Betreibern von Hochzeitssälen. Diese >

**Aşk Mark ve Ölüm**

Deutschland 2022

Dokumentarfilm

**Kinostart:** 29.09.2022

**Verleih:** Rapid Eye Movies

**Regie:** Cem Kaya

**Drehbuch:** Cem Kaya, Mehmet Akif Büyükkatalay

**Darsteller/innen:** İsmet Topçu, Yüksel Özkasap, Metin Türköz, Cavidan Ünal, Hatay Engin, Cem Karaca, Boe B, Dede De, Derya Yıldırım u.a.

**Kamera:** Cem Kaya, Mahmoud Belakhel, Julius Dommer, Christian Kochmann

**Laufzeit:** 96 min, Deutsch, Türkisch, Englisch mit deutschen und englischen Untertiteln

**Format:** digital, Farbe, Schwarz-Weiß

**Filmpreise:** Internationale Filmfestspiele Berlin 2022: Panorama Publikums-Preis, Panorama Dokumente; DOK.fest München 2022: Dokumentarfilmpreis des Goethe-Instituts  
**FSK:** ab 12 J.

**Altersempfehlung:** ab 14 J.

**Klassenstufen:** ab 9. Klasse

**Themen:** Migration, (Deutsche) Geschichte, Musik, Heimat, Diskriminierung

**Unterrichtsfächer:** Musik, Deutsch, Geschichte, Sozialkunde/Gemeinschaftskunde, Politik

Filmbesprechung: Liebe, D-Mark und Tod (2/2)

spielten für die Musiker/-innen nicht nur als Auftrittsmöglichkeiten eine wichtige Rolle, sondern auch weil sie dort gute Gagen und teils exorbitante "Trinkgelder" bekamen.

Die Sängerinnen und Sänger sangen anfangs Lieder, die von der Sehnsucht nach der Heimat handelten – hatten doch die meisten Ehefrauen, Ehemänner, Kinder und Eltern zurückgelassen. Sie thematisierten aber auch ihre Erfahrungen in Deutschland. Viele der frühen Lieder erzählen von der Enttäuschung darüber, dass die von den Anwerbern gemachten Versprechungen nicht der Realität entsprachen. Oftmals waren die Arbeitsbedingungen hart, die Löhne aber niedriger als die der deutschen Kollegen/-innen.

1973 kommt es daher zu einer Serie wilder Streiks unter anderem bei Ford, denen Cem Kaya einen gebührenden Platz einräumt. Er belehrt nicht, sondern zeigt auf humorvolle Weise, dass der Wille zur Selbstbehauptung, der sich in den Liedern äußert, recht bald auch politischen Ausdruck findet. Die Gegenüberstellung von deutschen TV-Beiträgen und der Musik der "Gastarbeiter/-innen" macht deutlich: Unabhängig von den guten Intentionen der deutschen Reporter blickt die Kamera immer in eine Richtung – auf die "Ausländer".

### Eine Geschichte der türkischen Community in Deutschland

Am Beginn stehen melancholische Musikstile wie die Gurbetçi-Lieder (Lieder aus der Fremde). Die erfolgreichste Künstlerin dieser Phase war Yüksel Özkasap, die "Nachtigall von Köln", die Millionen von Schallplatten vor allem in Deutschland, aber auch in der Türkei verkaufte. Ihre Musik erschien wie die von Aşık Metin Türköz, der sozialkritische und gleichermaßen humorvolle Lieder schrieb ("Guten Morgen, Maystero"), auf dem deutschen Plattenlabel Türküola.

Alleine von ihren Singles hat Yüksel Özkasap im Durchschnitt 700.000 Exem-

plare verkauft, so Cem Kays Recherche. Ihr Jahresrekord im Jahr 1978 waren vier Millionen verkaufte Tonträger. Von der deutschen Plattenindustrie erhielt sie neun Goldene Schallplatten für Single-Verkäufe und zwei Goldene Schallplatten für Long-plays. Die Musik wurde anfangs auf Vinyl, später auf Kassetten vertrieben. Letztere waren deutlich billiger herzustellen, auch waren Kassettenrekorder seit den späten 1970er-Jahren weit verbreitet. Türküola verkaufte seine Musik in eigenen Läden im gesamten Bundesgebiet und in den Niederlanden. Die Kassetten wiederum wurden in darauf spezialisierten Shops und überall dort verkauft, wo es türkische Kundschaft gab, also auch im Gemüseladen. Im Film kommt auch ein Ehepaar zu Wort, das noch heute einen Kassettenladen betreibt. Wenn eine neue Kassette eines beliebten Sängers oder einer Sängerin erschien, kauften Kunden manchmal gleich mehrere Exemplare, um sie Freunden oder Verwandten zu geben. All das zeigt, welch großen Stellenwert diese Musik für die türkische Gemeinschaft in Deutschland hatte.

Anfangs richteten sich die Lieder an die türkeistämmige Community, später sang ein Sänger wie Ozan Ata Canani auch auf Deutsch, um ein deutsches Publikum zu erreichen. Auch der seit 1979 im deutschen Exil lebende türkische Rockstar Cem Karaca nahm mit seiner Band Die Kanaken ein Album in deutscher Sprache auf. Die Reichweite innerhalb der deutschen Gesellschaft blieb aber begrenzt. Die Situation änderte sich erst mit dem Rap in den 1990er-Jahren. Der Hip-Hop von Fresh Familee, King Size Terror oder Islamic Force wurde nun auch außerhalb der Community wahrgenommen. Von da an nimmt das Thema Rassismus und Gewalt gegen Migranten und Asylsuchende deutlich Raum in der Musik ein. Die Trennung der Publika wurde überwunden, als der R&B-Sänger Muhabbet nicht nur die Enkel/-innen von "Gastarbeiter/-innen", sondern generell

Jugendliche in Deutschland ansprach.

Cem Kaya setzt Schwerpunkte in den 1960er-, 1970er- und 1990er-Jahren. Die Zeit dazwischen wird schnell überflogen, auch die Gegenwart wird nur kurz angerissen. Angesichts der Fülle des Materials kann man das allerdings dem Film kaum vorwerfen. Kaya hat ihn schnell und abwechslungsreich montiert, die Musik gibt den Bildern den Takt vor. Der Film zeigt pointiert, wie die Musik die jeweils drängenden Probleme der Zeit reflektiert. Mit seiner hohen Schnittfrequenz kommt LIEBE D-MARK UND TOD den Sehgewohnheiten junger Menschen entgegen. Er vermittelt grundlegendes Wissen über die Anfänge der deutschen Einwanderungsgesellschaft – über eine Zeit, die noch deutlich unsere Gegenwart prägt.

Autor/in:

Ulrich Gutmair schreibt über Pop und Geschichte und ist Kulturredakteur bei der taz, 29.09.2022

4  
(28)

Interview: Cem Kaya (1/2)

# "DAS THEMA DEUTSCHLAND ZIEHT SICH WIE EIN ROTER FADEN DURCH DIE LIEDER"

Regisseur Cem Kaya im Gespräch über seinen Film **LIEBE, D-MARK UND TOD**



© radioeins (tbb)

**Cem Kaya**, 1976 in Schweinfurt geboren, studierte Kommunikationsdesign in Stuttgart und arbeitete zunächst als Produzent, Editor und Regisseur für Werbefilme und Musikvideos, bevor er sich dem Dokumentarfilm zuwandte. Er beschäftigt sich vor allem mit türkischer Popkultur, beispielsweise geht es in **REMAKE, REMIX, RIP-OFF** (2014) um die Filmindustrie des Landes in den 60er- und 70er-Jahren. Thema seines aktuellen Films **LIEBE, D-MARK UND TOD**, auf der diesjährigen Berlinale mit dem Publikumspreis für den Besten Dokumentarfilm in der Sektion Panorama ausgezeichnet, ist die Musik Türkeistämmiger in Deutschland, in der sich zugleich auch die Geschichte der türkischen Migration widerspiegelt.

## Was war persönlich für Sie das Motiv, **LIEBE, D-MARK UND TOD** zu machen?

Unser gemeinsames Anliegen – ich spreche auch im Namen meiner Ko-Autoren Mehmet Akif Büyükkatalay und Ufuk Cam – war, diesen unerzählten Teil der bundesrepublikanischen Musikgeschichte einer breiten Masse an Menschen zugänglich zu machen. Es geht uns um Sichtbarkeit und Empowerment.

## Ihr Film handelt von der Musik der Türkeistämmigen in Deutschland. Zugleich erzählt er die Geschichte der türkischen Migration seit den 1960er-Jahren. Wollten Sie vor allem einen Film über diese Migrationsgeschichte machen oder ging es Ihnen zuerst um die Musik?

Das kam zusammen. Es geht nicht um türkische Musik, sondern um Musik der Türkeistämmigen, das ist wichtig. Wenn man sich die Texte anhört, und zwar vom ersten Barden Metin Türköz bis zum Hip-Hop und Pop von heute, zieht sich das Thema Deutschland wie ein roter Faden durch die Lieder. Das ist – selbst wenn es gar nicht intendiert war – politisch. Das hier gelebte Leben wird abgebildet. Wenn es um Deutschland geht, geht es immer um "Gurbet", also um die Fremde. Metin Türköz erzählt im Film: "Als ich zu Ford kam, gaben sie mir statt einer normalen Matratze eine Strohmatt. Toilette und Dusche sind in den Werken, haben sie gesagt." Diese Ungleichbehandlung bringt er in seine Musik hinein. Wenn wir die Musik

losgelöst von der Geschichte der Migration behandelt hätten, wäre das nur ein halber Film geworden.

## Metin Türköz klagt über "Almanya, Almanya" und hält fest: "Das Schlimmste ist, dass du die Sprache nicht verstehst. Sie fluchen über dich, und du sagst: Ja. Sie beleidigen dich, und du sagst: Ja. Das einzige Wort, das wir kannten, war: Ja."

Der Vorwurf an die Gastarbeiter lautete immer: "Die wollen die Sprache nicht lernen." Die arbeiten Akkord! Wann sollen sie lernen? Die sind abends kaputt. Manche gingen abends trotzdem noch in die Volkshochschule, um Deutsch zu lernen.

## Haben Sie in Ihrer Familie diese Musik gehört?

In den 80er-Jahren waren wir immer von Musik umgeben, zu Hause, auf der Fahrt in die Türkei und auch auf Feierlichkeiten wie Hochzeiten oder anderen Festen. Ich bin in Franken groß geworden, da haben wir Live-Musik meist auf den Hochzeiten gehört, das war wie auf ein Konzert gehen. Meine Eltern waren zu jung für Asik Metin Türköz, das hat ihre Elterngeneration gehört.

## In einem der vielen faszinierenden Auszüge aus alten deutschen TV-Reportagen fragt der Interviewer einen jungen "Gastarbeiter" aus Karlsruhe: "Würden Sie auch zu einem Konzert Udo Jürgens gehen?" Der Mann antwortet, badisch gefärbt: "Hajo, natürlich."

Daran kann man sehr schön sehen, dass der Diskurs um Integration ein Scheindiskurs ist. Die Leute reden sofort im Dialekt der Region, in der sie leben. Für sie geht es nicht um deutsch sein, türkisch sein, eingedeutscht sein. Es geht immer ums Lokale. Das heißt also, der Türke in Berlin fühlt sich als Berliner, und die Türkin in Stuttgart fühlt sich als Stuttgarterin. >

Interview: Cem Kaya (2/2)

**Musik diente den "Gastarbeiter/-innen" als Vehikel der Selbstermächtigung. Ihr Film zeigt aber auch ausführlich, wie türkische "Gastarbeiter/-innen" bei wilden Streiks, etwa beim Autozulieferer Pierburg oder bei Ford in Köln, um ihre Rechte kämpften.**

Bei Pierburg hat es funktioniert, bei Ford nicht. Der Streik bei Pierburg war so erfolgreich, weil Pierburg in Neuss 80 Prozent aller Vergaser in Deutschland gebaut hat. Das heißt, wenn die Bänder in Pierburg stillstehen, steht irgendwann die ganze Autoindustrie still. Bei Ford haben sich die deutschen Arbeiter distanziert. Die Polizei knüppelte die Streikenden nieder und Gewerkschafter machten die Durchsage: "Das sind alles Kommunisten. Hört nicht auf die Anführer des Streiks." Baha Targün, einer der Streikführer bei Ford – er hatte schnell Deutsch gelernt – wurde von deutschen Medien als Zielperson auserkoren. Er musste seinen Schnurrbart abrasieren, weil er auf der Straße angegriffen wurde als Kommunist. Und dann wurde er ausgewiesen.

**Was waren die größten Schwierigkeiten bei der Recherche?**

Die Archivarbeit war nicht schwierig, aber aufwendig. Zunächst der Zugang zu den Archiven, öffentlich-rechtliches Fernsehen in unterschiedlichen Bundesländern, Privatarchive, Foto- und Audioarchive. Da wir nicht nur nach Musikthemen gesucht haben, sondern auch den gesellschaftlichen und politischen Kontext erzählen wollten, mussten wir fast alles über migrantisches Leben recherchieren. Das ergab dann ein riesiges Konvolut an Archivmaterial, das wir katalogisieren, verschlagworten und zuordnen mussten. Bereits während des Schnittprozesses mussten wir uns um die Klärung der Rechte kümmern, was sehr arbeitsintensiv war.

**Gab es "Entdeckungen" beim Recherchieren, von denen Sie überrascht waren?**

Es gab in Deutschland unterschiedliche Szenen in unterschiedlichen Städten. Die musikalische Landschaft in Berlin ist anders als die in Köln zum Beispiel. Das hat auch damit zu tun, aus welchen Regionen der Türkei Migration in die jeweiligen Regionen Deutschlands stattgefunden hat. Celle bei Hannover etwa hat eine große jezidische Population, dort ist ihre Musik dominant.

**Wie hat sich die Finanzierung des Films gestaltet?**

Die Finanzierung war recht klassisch. Zwei Produktionsfirmen (filmfaust aus Köln und Film Five aus Berlin, Anmerk. der Red.) in Koproduktion mit WDR, RBB und Arte. Dann fast alle öffentlichen Förderinstitutionen wie Filmstiftung NRW, BKM, Deutscher Filmförderfonds und Filmförderungsanstalt. Das Projekt wurde sehr wohlwollend aufgenommen.

**Welche Idee lag Ihrem Schnitt zugrunde?**

Ich habe mich vom Archivmaterial inspirieren lassen im Schnitt. Manchmal findet man Material, das sich geradezu aufdrängt, oder Filme sprechen zueinander. Darin liegt ein Zauber. Ich mag disruptive Schnitte, Überraschungsmomente und Humor, den ich bisweilen durch Schnitte erzeuge.

**Wie reagieren Jugendliche auf den Film?**

Auf meiner Kinotour durch Deutschland habe ich viel Feedback von Jugendlichen auf den Film bekommen. Auch die Jugendfilmjury der Filmbewertungsstelle hat den Film sehr gut besprochen. Die Jugendlichen mit Migrationsgeschichte finden es toll, etwas über ihre eigene Vergangenheit

und die ihrer Eltern und Großeltern zu erfahren und sie sind sehr dankbar für einen Film, der das mit Humor macht. Die deutschen Jugendlichen sind meist baff, weil sie diesen Teil der deutschen Geschichte gar nicht kennen. Der Film kommt bei allen sehr gut an.

**Warum ist Filmbildung wichtig? Welche Rolle kann Ihr Film in diesem Zusammenhang spielen?**

Filmbildung stärkt die Medienkompetenz. Reflexion des Gesehenen sensibilisiert die Jugendlichen für den Film als Kunstform. Aber man übt auch das Kritisieren und das Artikulieren dieser Kritik. Das sind Social Skills, die man später in jeder Lebenslage gebrauchen kann. Aus welchen konkreten Gründen heraus gefällt mir das oder auch nicht? Außerdem machen Filme meist Spaß und können manche Themen besser vermitteln als klassischer Unterricht.

Autor/in:

Ulrich Gutmair schreibt über Pop und Geschichte und ist Kulturredakteur bei der taz, 29.09.2022

Hintergrund: Schlaglichter auf das deutsch-türkische Kino (1/5)

© picture alliance/United Archives



# Schlaglichter auf das deutsch-türkische Kino – Kulturelle Hybriditäten, Rassismus und postmigrantische Suchen

**Lange Jahre boten sich türkeistämmigen Filmmacherinnen und Filmemachern kaum Chancen, in Deutschland Filme zu realisieren. Inzwischen prägen sie das deutsche Kino auf vielfältige Weise.**

Dieser Artikel <https://www.bpb.de/lernen/filmbildung/543068/schlaglichter-auf-das-deutsch-tuerkische-kino/> wurde erstmals am 17.07.2024 auf der Website der Bundeszentrale für politische Bildung veröffentlicht.

Ab Mitte der 1990er-Jahre machte eine junge Generation von Filmmacher/-innen mit türkisch- und kurdisch-deutscher Migrationsbiografie auf sich aufmerksam, die ihre eigenen filmischen Visionen realisierte. Ihre zumeist von der Redaktion Kleines Fernsehspiel im ZDF geförderten Arbeiten bedeuteten einen auffälligen Bruch zu den in den vorherigen Jahrzehnten in Deutschland entstandenen Filmen über Migrant/-innen.

## Ab den 1960er-Jahren: Frühe Filme über "Gastarbeiter/-innen"

Charakteristisch für die wenigen fiktionalfilmischen Produktionen, die sich ab den 1960er-Jahren der Situation von Migrant/-innen in Deutschland zuwandten, war, dass die identifizierten Probleme vielmehr kulturelle Projektionen deutscher Redaktionen oder Filmschaffender waren: Sie thematisierten die Arbeits- und Lebensumstände der sogenannten "Gastarbeiter/-innen" aus zumeist antikapitalistischer, feministischer Perspektive – während die Migrant/-innen selbst als sprechende Subjekte kaum

vorkamen. So greift die Regisseurin Helma Sanders-Brahms in ihrem paradigmatischem Film SHIRINS HOCHZEIT (BRD 1976) auf ihre eigene Voiceover-Stimme zurück, um das Schicksal der Hauptfigur einzuordnen: Shirin, eine türkische Frau, die vor der Zwangsverheiratung nach Deutschland flieht und dort von Deutschen ausgeübte patriarchalische Gewalt und kapitalistische Ausbeutung erleidet. Weitere Beispiele aus jener Zeit sind Peter Beauvais' DER UNFALL (BRD 1968) über den rassistischen Mordversuch an einem spanischen "Gastarbeiter" oder auch Rainer Werner Fassbinder ANGST ESSEN SEELE auf <https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/rainer-werner-fassbinder-zum-75-geburtstag/47752/angst-essen-seele-auf> (BRD 1974) über die gesellschaftlich geächtete Liebesbeziehung zwischen einem marokkanischen "Gastarbeiter" und einer sehr viel älteren deutschen Witwe.

[https://youtu.be/AAhodrNP\\_zY](https://youtu.be/AAhodrNP_zY)

In den 1980er-Jahren verschob sich diese Betroffenheitsperspektive zugunsten von Integrationsperspektiven. Als sich zeigte, dass ein Großteil der Migrant/-innen in Deutschland bleiben und nicht in die Herkunftsländer zurückkehren würde, verlagerte sich der Fokus auf die als Anpassungsschwierigkeit angenommenen Probleme. Hierzu gehört die Vorstellung einer als mit westlichen Werten nicht zu vereinbarenden muslimisch geprägten, türkischen Kultur. So widmeten sich die Filme besonders dem Thema Zwangsverheiratung – wie etwa ZUHAUS UNTER FREMDEN (Peter Keglevic, BRD 1979), AUFBRÜCHE <https://www.bpb.de/lernen/filmbildung/146374/aufbrueche/> (Eckhart Lottmann und Hartmut Horst, BRD 1985) oder auch Hark Bohms seinerzeit viel beachteter YASEMIN (BRD 1988). [1]



Hintergrund: Schlaglichter auf das deutsch-türkische Kino (2/5)

## Die 1990er: Die Freuden der Hybridität

Seit den 1990er-Jahren zeigt sich bei den Filmen eine Verschiebung dadurch, dass Migrant/-innen beginnen, mitunter thematisch ähnliche, aber auch andere, neue Geschichten auf ihre Art und Weise zu erzählen. Zwar konnten vereinzelt bereits zuvor Regisseur/-innen mit türkisch-deutscher Migrationsbiografie Filme realisieren, wie Tevfik Başer mit dem vielfach ausgezeichneten 40M<sup>2</sup> DEUTSCHLAND (BRD 1985) – einem bedrückenden Drama um einen türkischen "Gastarbeiter", der seine Frau vor der "liberalen" deutschen Gesellschaft in ihre Wohnung einsperrt. Ein weiteres Beispiel ist Sema Poyraz, die in dem experimentellen episodischen Film GÖLGE - SCHATTEN (BRD 1980) [2] Alltagserfahrungen einer jungen Deutsch-Türkin in Berlin verhandelt. Doch erst Ende der 1990er-Jahre vollzieht sich der eigentliche Aufbruch des deutsch-türkischen Kinos, das oft zugleich als Erneuerung des deutschen Films an sich betrachtet wird. [3]

Atamans LOLA UND BILIDIKID (DE 1999), der vom transsexuellen Outing eines türkeistämmigen Migranten handelt, Ayşe Polats AUSLANDSTOURNEE (DE 1999) um die Odyssee des homosexuellen Nachtclubsängers Zeki und einer Elfjährigen, Hussi Kutlucans Asylant/-innenkomödie ICH CHEF, DU TURNSCHUH (DE 1998), Yüksel Yavuz' KLEINE FREIHEIT (DE 2003) über eine homosexuelle, transkulturelle Liebe im Hamburger Kiez oder Thomas Arslans Berlin-Trilogie GESCHWISTER – KARDEŞLER (DE 1997), DEALER (DE 1999) und DER SCHÖNE TAG (DE 2001), die unpräzise und in einem eigenwilligen Rhythmus von den Alltagsorgen junger türkisch- sowie kurdisch-deutscher Migrant/-innen erzählt.

<https://vimeo.com/510723006>

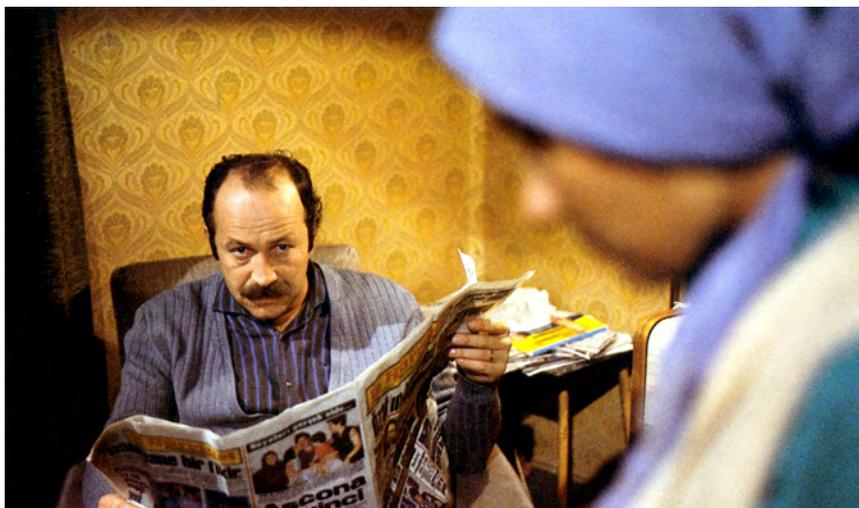
All diese Beispiele zeigen Figuren, die Grenzüberschreitungen in Geschlechts- und Identitätsfragen vollziehen oder schlichtweg ästhetische Widerstände gegen stereotype Einhegungen leisten. Dies

wie es die Germanistin Deniz Göktürk seinerzeit analysierte. [4] Aktuell wissen wir noch wenig darüber, was diese Filme für die Migrant/-innen selbst bedeuteten – nicht nur mit Blick auf diese Umbruchphase, sondern auch danach.

## Nach der Jahrtausendwende: Zwischen Erfolg, Integrationskomödien und Rassismus

Einen Höhepunkt erlebt das deutsch-türkische Kino Mitte der 2000er-Jahre: Mit seinem Film GEGEN DIE WAND <https://www.bpb.de/shop/materialien/filmhefte/34120/gegen-die-wand/> (DE 2003/04) verschiebt der Hamburger Regisseur Fatih Akin das klassische Ehrkultur-Narrativ in einen transkulturellen Kontext. Darin erzählt er von einer Deutsch-Türkin, die durch eine arrangierte Heirat mit einem psychisch labilen deutsch-türkischen Punk dem traditionellen Familienkontext zu entfliehen versucht. Nicht nur erobert Akins vielfach prämiertes Film die Herzen von Publikum und Kritik und richtet die Aufmerksamkeit türkischer wie auch deutscher Medien auf sich und die sonst nur als Problemthema auftauchenden Migrant/-innen. Er legt mit seinem cineastisch ambitionierten Film zugleich eine Vision des gesellschaftlichen Zusammenlebens in Deutschland vor, das von einer hybriden Realität erzählt. Nur ein Jahr später realisiert er den erzählerisch verwobenen Film AUF DER ANDEREN SEITE <https://www.kinofenster.de/filme/aktuelle-filme/archiv/23984/auf-der-anderen-seite> (DE 2005), der von transgenerationellen und -lokalen Konflikten zwischen Deutschland und der Türkei erzählt. Akin stellt die 2000er-Jahre in ein neues Licht, in dem die Globalisierung in ihren kulturhybridisierenden Effekten in den Filmen auch für Deutschland sichtbar wird.

<https://youtu.be/b01H-q81IU> >



© Filmstill aus 40M<sup>2</sup> DEUTSCHLAND, picture alliance/ United Archives | United Archives/Impress

Die Spielfilme jener Zeit, inszeniert von Kindern der "Gastarbeiter/-innen"-Generation, zeichnen sich durch eine humoristisch-kritisch-reflexive Auseinandersetzung mit Identitätskonzepten aus: Kutluğ

sind Themen und Strategien, die in ihrer Gesamtschau in Anlehnung an ähnliche Tendenzen im britischen Kino mit einem Konzept gefasst werden können: "Pleasures of Hybridity" – Freuden der Hybridität,

Hintergrund: Schlaglichter auf das deutsch-türkische Kino (3/5)

Der spielerische Umgang der 1990er-Jahre mit Identitätskonstruktionen führt allerdings auch zu einer Kommerzialisierung insofern, als dass sich das Genre der Culture-Clash-Komödie ab den späten 2000er-Jahren zunehmend entfaltet – sowohl im Fernsehen als auch im Kino: Die Hochzeitskomödie *EVET, ICH WILL!* (Sinan Akkuş, DE 2008) oder die Einbürgerungskomödie *300 WORTE DEUTSCH* (Züli Aladağ, DE 2013), die Romantic Comedy *EINMAL HANS MIT SCHARFER SOSSE* (DE 2014) um eine Deutsch-Türkin und ihre interkulturell schwierige Partnersuche sowie *DER HODSCHA UND DIE PIEPENKÖTTER* (beide von Buket Alakuş, DE 2015) um einen Moscheebaukonflikt, bei dem die Bürgermeisterin und der Imam aneinander geraten und eine gemeinsame Lösung finden – die Riege an Komödien von Filmemacher/-innen mit migrationsbiografischen Bezügen in die Türkei ließe sich lange fortführen. Anders als in den Filmen der 1980er-Jahre stehen nun nicht mehr die Differenzen oder die Schwierigkeit nationalkulturell gedachter Identitäten im Vordergrund, sondern die Gemeinsamkeiten.

"Wir sind alle nur Menschen", so die Botschaft dieser Filme – erkaufte ist sie allerdings oftmals mit der Ausblendung rassistischer Dynamiken in der Gesellschaft. Dieses Thema wird erst Mitte der 2010er-Jahre im Kontext der Mordserie des NSU zunehmend filmisch aufgegriffen. So in der von der ARD produzierten Trilogie *MITTEN IN DEUTSCHLAND: NSU* <https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/rechtsterrorismus-im-deutschen-film/44605/mitten-in-deutschland-nsu>, aus der Züli Aladağs *DIE OPFER – VERGESST MICH NICHT* (DE 2016) hervorsteicht, weil er die Opferperspektive fokussiert. Aysun Bademsoys *SPUREN – DIE OPFER DES NSU* <https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/rechtsterrorismus-im-deutschen-film/47509/spuren-die-opfer-der-nsu> (DE 2019) verfolgt diese Perspektive aus dokumentarischer Sicht.

Fatih Akins *AUS DEM NICHTS* <https://www.kinofenster.de/themen/themendossiers/rechtsterrorismus-im-deutschen-film/44604/aus-dem-nichts> (DE/FR 2017) wiederum widmet sich dem Phänomen des strukturellen Rassismus aus Sicht einer deutschen Frau, deren kurdischstämmiger Mann und ihr gemeinsames Kind bei einem rechtsextremistischen Terroranschlag getötet werden.

<https://youtu.be/j0rQ8zDL4mA>

Aktuelle Filmbeispiele sind *ES BRENNT* (DE 2023) von Erol Afşin, der in Anlehnung an den Mord an der Ägypterin Merwe Al-Sharbini 2009 in Dresden vom strukturellen Rassismus erzählt, durch den eine arabische Familie Unfassbares erlebt. *WAS VON DER LIEBE BLEIBT* (DE 2023) vom deutsch-indischen Regisseur Kanwal Sethi wiederum thematisiert, wie eine türkisch-deutsche Familie durch rassistische Täter-Opfer-Umkehr der Polizei bis ins Mark erschüttert wird.

In deutschen Filmen, die Migration thematisieren, finden sich seit jeher rassistisch-stereotype Darstellungen. Besonders eindrücklich zeigt sich der Zusammenhang nach den massiven Migrationsbewegungen in 2015: Seitdem entfalten sich, auch im Mainstream der deutschen Film- und Serienkultur, vornehmlich Narrative und Figuren aus dem Krimigenre, die islamistischen Fundamentalismus oder gar eine Radikalisierung als Aufmacher nutzen oder in das Handlungszentrum stellen. Und auch in Dramen spielt das Thema Muslimischsein vorrangig in Fragen von kultureller Vereinbarkeit mit dem Westen und Radikalisierung oder als politischer Islam eine Rolle. [5] Dagegen nähern sich Fernsehproduktionen wie *DAS DEUTSCHE KIND* (DE 2017) des kurdisch-österreichischen Regisseurs Umut Dağ um den Adoptionsstreit zwischen einer muslimischen Familie und den Großeltern eines "deutschen" Kindes

oder Milieu- und Charakterstudien wie *ORAY* <https://www.bpb.de/lernen/bewegt-bild-und-politische-bildung/themen-und-hintergruende/332057/oray/> (2019) oder *HYSTERIA* (DE 2024, beide Mehmet Akif Büyükcatalay) dem Thema differenziert. Aber auch die ARD-Serie *LAMIA* (Süheyla Schwenk, DE 2022) um eine junge Muslima mit Alltagsproblemen versucht diesen Darstellungen entgegenzutreten. Dennoch: Die Anzahl der Filme, die den Islam nicht als gesellschaftliche Herausforderung, sondern als inklusives Element thematisieren, bleibt verschwindend gering.

## In den 2020ern: Dokumentarfilme als erinnerungskulturelle Nacharbeit

Filmische Selbstrepräsentation war für deutsch-türkische Regisseur/-innen nicht zuletzt deshalb lange Jahre kaum möglich, weil ihre Geschichten auf redaktionelle Vorbehalte stießen. Während Musik oder Literatur auch mit finanziell geringen Mitteln für migrantisch gelesene Personen einfach realisierbar sind und Selbstaussdruck ermöglichen, braucht es für Kino- oder Fernsehfilme massives ökonomisches Kapital, über dessen Vergabe in der Regel Produzent/-innen, Fördergremien oder Redaktionen entscheiden. Ohne den Mut der Redaktion des Kleinen Fernsehspiels im ZDF seit den 1990er-Jahren hätten heute erfolgreiche migrantische Filmemacher/-innen ihre Projekte kaum realisieren können.

Auf die Marginalisierung migrantischer Erfahrungen, sei es in der Musik oder auch ihrem Medienkonsum, reagieren Filmemacher/-innen von heute: wegen der zeitlichen Distanz mit einem inzwischen wieder beschränkten Raum an Möglichkeiten – denn die erste Generation an "Gastarbeiter/-innen" stirbt derzeit förmlich weg. Dokumentarfilmer/-innen wie Cem Kaya, Çağdaş Eren Yüksel oder >

Hintergrund: Schlaglichter auf das deutsch-türkische Kino (4/5)

Mirza Odabaşı weisen auf die erinnerungskulturellen Defizite mit Blick auf das migrantische Leben von Deutsch-Türk/-innen von den 1960er-Jahren bis heute hin, wenn sie von der migrantischen Musikkultur (LIEBE, D-MARK UND TOD, Cem Kaya, DE 2022), der Ankunft der ersten "Gastarbeiter/-innen" (GLEIS 11 <https://www.bpb.de/mediathek/video/506674/gleis-11/>, Yüksel DE 2022) oder rassistischen Anschlägen (93/13 – 20 JAHRE NACH SOLINGEN UND HÖRT UNS ZU! DER ANSCHLAG VON SOLINGEN, Mirza Odabaşı, DE 2023) erzählen. In ihren Filmen kommen eben jene Personen zu Wort, die vornehmlich als erste türkische oder kurdische Migrant/-innen im Zuge des Anwerbeabkommens von 1961 <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/anwerbeabkommen/> nach Deutschland kamen. Das große deutsche Kinopublikum verbindet das Thema der Gastarbeiter/-innen bis heute jedoch vor allem mit der Erfolgskomödie ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND (DE 2011) von Yasemin und Nesrin Şamdereli.

[https://youtu.be/R-Vp\\_SqwB38](https://youtu.be/R-Vp_SqwB38)

## Ausblick: Auf der Suche nach postmigrantischer Identität – oder schon gelungene Inklusion?

Heute hat sich einerseits ein erweitertes Spektrum an Repräsentationsmöglichkeiten für Migrant/-innen im Medium des Films entwickelt: Nach dem Erfolg der Serie 4 BLOCKS <https://www.kinofenster.de/45221/4-blocks> (DE 2017-2020) hat eine Welle an Gangsterfilmen und -serien eingesetzt, für die immer häufiger auch migrantisch gelesene Personen verantwortlich zeichnen – zumeist als Regisseur/-innen, seltener allerdings für das Drehbuch und die Produktion. Beispiele sind HYPE (Esra und Patrick Phul, DE 2022), SKYLINES

(Maximilian Erlenwein, Soleen Yusef, DE 2020), RHEINGOLD (Fatih Akin, DE /IT/FR 2017), FAMILIYE (Kubilay Sarıkaya, Sedat Kirtan, DE 2018), CREWS & GANGS (Neco Çelik, DE 2018-2019) und ASBEST (Kida Khodr Ramadan, DE 2023). Unter den jungen Migrant/-innen könnten die Serien gut ankommen, denn so sehen sie sich und ihre Lebenswelten endlich als Teil der Mediensphäre dargestellt, in der sie vor allem in Nachrichten sonst unpersonalisiert und vor allem als Problem auftauchen. Zugleich stabilisieren die Verbindungen von migrantischem Milieu, Gewalt oder Clankriminalität in den Filmen rassistische Vorurteile. Diese Ambivalenz lässt sich nicht einfach auflösen.

Eine Widerstandsmöglichkeit zeigen aktuelle, weniger türkisch-deutsche, sondern kulturell-diverse Produktionen, die vor allem von der Suche nach einem postmigrantischen Lebensgefühl bestimmt sind: Postmigrant/-innen sind Menschen, die selbst nicht migriert sind, deren Leben aber durch Migration geprägt ist – sei es durch Fremdzuschreibung oder durch institutionelle Strukturen, die (post)migrantische Menschen als Ausnahme von der Norm fassen. Gerade deswegen aber haben Postmigrant/-innen ihre "eigenen" Geschichten zu erzählen. Die Filme FUTUR DREI (Faraz Shariat, DE 2020), SONNE (Kurdwin Ayub, AT 2022) oder auch die Serie PARA – WIR SIND KING (DE 2021-?, Özgür Yildirim) sowie die beiden Berlinale-Premieren ELLBOGEN <https://www.kinofenster.de/filme/filme-az/200096/ellbogen> (DE/FR/TR 2024) von Aslı Özarslan sowie SIEGER SEIN <https://www.kinofenster.de/51269/sieger-sein> (DE 2024) von Soleen Yusef handeln von jugendkulturellen Selbstfindungsschwierigkeiten und vermitteln auch auf ästhetischer Ebene ein Lebensgefühl, das an die Phase der "Pleasures of Hybridity" erinnert.

<https://youtu.be/DitVsuZ66f0>

Ein in diesem Sinne postmigrantischer Kinofilm ist auch Milena Aboyans Elaha <https://www.kinofenster.de/51030/elaha> (DE 2023), ein eigenwilliger und interessanter Ableger des Zwangsverheiratungsthemas, der mit einer intensiven Binnensicht arbeitet, auch hier wieder Identitätssuche in einer komplexen Welt bemüht und dabei zugleich sehr nah bei den jungen Figuren bleibt. Das Drama schaffte es auf die Shortlist als deutscher Beitrag für die Oscars® 2024. Für den offiziellen Wettbewerb für den besten internationalen Film wurde schließlich ein anderer deutscher Film nominiert: DAS LEHRERZIMMER <https://www.kinofenster.de/50502/das-lehrerzimmer> (DE 2023) von İlker Çatak. Der Film um einen folgenreichen Diebstahl und die massiven zwischenmenschlichen Auswirkungen an einer Schule handelt nur nebenbei von Migration und Rassismus. Und doch liegen beide Phänomene weiterhin nah beieinander. Çataks Name wurde in deutschen Medien bei der Nennung der deutschen Oscar®-nominierten unterschlagen und lediglich der Titel seines Films erwähnt. Der migrantisch geprägte Regisseur, der sich in Migrationsdiskursen sonst zurückhaltend äußert, warf den Medien daraufhin Rassismus vor.

Die Dinge ändern sich also – langsam zwar, aber sie ändern sich: Regisseur/-innen mit Migrationsbiografie arbeiten an Mainstreamserien und -filmen ohne dezidierten Migrationsbezug. Das Zusammenfallen von Identitätszuschreibung als Migrant/-in und dem erzählten Thema entkoppelt sich.

Festzuhalten ist: Die Geschichte des deutsch-türkischen Kinos wird sich hin zu einer neuen Filmgeschichtsschreibung verändern. Sicherlich auch so, dass der Terminus "deutsch-türkisches Kino" durch neue Begriffe ersetzt wird, denn der Blick in die Vielfalt der Filme und ihrer Macher/-innen offenbart ein komplexes Spektrum: die frühen Filme der Hybriditätstlust, die Grenz-

Hintergrund: Schlaglichter auf das deutsch-türkische Kino (5/5)

überschreitungen von Identität vollziehen; Filme, die Rassismen in integrationspolitisch ambivalenten komödiantischen und Gangstergenres reproduzieren, aber auch Filme, die Kritik an Rassismus üben; Filme als aktivistische Bemühungen, die Erinnerungskultur zur Arbeitsmigration hochzuhalten, um die Migrant/-innen und ihre Geschichte als selbstverständlichen Teil der Gesellschaft sichtbar zu machen; bis hin zu Filmen, die die Suche nach einer neuen postmigrantischen Identität bemühen oder sich um die Frage nach Migration auch nicht mehr scheren.

Vielleicht braucht es auch keinen Terminus mehr, wenn zugeschriebene migrantische Identitäten der Filmschaffenden, der Zuschauer/-innen und der Filme sich auflösen.

zieht nicht aus Arbeitsmigrationsgründen nach Deutschland (Quelle: persönliche Gespräche mit beiden im Jahre 2015).

[3] Vgl. Tunçay Kulaoğlu (1999): Der neue deutsche Film ist türkisch? Eine neue Generation bringt Leben in die Filmlandschaft. *Journal: Filmforum* (16), S. 8-11.

[4] Vgl. Deniz Göktürk: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele? In: Chiellino, Carmine (Hg.) (2000): *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 329–347.

[5] Vgl. Ömer Alkin: Repräsentationen des Islams in deutschsprachigen Filmen und (Fernseh-)Serien zwischen 2001 und 2021. Nürnberg: Deutsche Islam Konferenz 2022. DOI: <https://mediarep.org/entities/book/1185e802-c261-4251-9bc9-4eb81cfb1681>

.....  
**Fußnoten**

[1] Türkische Filme aus den 1970er- und 1980er-Jahren beschäftigten sich weitaus intensiver mit Fragen der Emigration aus der Türkei nach Deutschland – darunter populäre sogenannte Yeşilçam-Filme. Die substanzielle Bedeutung dieser Filme für die Kultur des "deutsch-türkischen Kinos" kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden. Siehe dazu: Ömer Alkin: Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? – Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den "verstummten" türkischen Emigrationsfilmen. In: Weiß, Monika & Blum, Philipp (Hg.) (2016): *An- und Aussichten. Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg: Schüren Verlag, S. 59-77.

[2] Interessant ist, dass beide Regisseur/-innen ihre Herkunft und Sozialisation nicht mit der Historie der "Gastarbeiter/-innen" identifizieren. Başer ist damals Fotografiestudent und Sema Poyraz' Familie

.....  
Autor/in:  
 Ömer Alkin

Hintergrund: Dissonante Diaspora: Die Musik Türkeistämmiger in Deutschland seit den 1990ern. Ein Rückspulversuch (1/6)

© Copyright picture alliance / dpa | Ole Spata



# Dissonante Diaspora: Die Musik Türkeistämmiger in Deutschland seit den 1990ern. Ein Rückspulversuch

**Deutschsprachiger Hip-Hop? Ohne türkeistämmige Musikerinnen und Musiker undenkbar! Und ihr Beitrag zur deutschen Musikkultur reicht viel weiter, wie ein Blick auf die vergangenen drei Jahrzehnte zeigt.**

Dieser Artikel <https://www.bpb.de/lernen/filmbildung/543067/dissonante-diaspora-die-musik-tuerkeistaemmiger-in-deutschland-seit-den-1990ern-ein-rueckspulversuch/> wurde erstmals am 17.07.2024 auf der Website der Bundeszentrale für politische Bildung veröffentlicht.

*‘Gurbet’ ist ein seltsames Wort, es hinterlässt einen bitteren Geschmack im Mund, sobald man es ausspricht.*

— Elif Şafak, *Şemspare* [1]

Die Geschichte der türkischen "Gastarbeiter" in Deutschland, der sogenannten *gurbetçiler*, besaß von Anfang an eine Be-

gleitmusik. In der Fremde auf sich selbst zurückgeworfen, blieb diesen *gurbetçiler* oft keine Wahl. "[I]n einer fremden Sprache haben Wörter keine Kindheit", heißt es in Emine Sevgi Özdamars Roman *Ein von Schatten begrenzter Raum* [2], und so fand man inmitten fremder Wortkulissen Zuflucht in der vertrauten Sprache der Musik.

Als Remix eines Max-Frisch-Zitats könnte man auch sagen: "Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kamen Musiker." Von Folk über Rock bis hin zu Disco zeichnete sich diese *gurbetçi*-Begleitmusik seit ihren Anfängen durch ihren Facettenreichtum aus. Einen Eindruck davon vermitteln die Kompilationen *Songs of Gastarbeiter Vol. 1* (2013) und *Songs of Gastarbeiter Vol. 2*

(2021) <https://www.songs-of-gastarbeiter.com/> von İmran Ayata und Bülent Kullukçu, aber auch der Dokumentarfilm *AŞK, MARK VE ÖLÜM – LIEBE, D-MARK UND TOD* von Cem Kaya aus dem Jahr 2022.

Bis zur Entstehung solcher Beiträge blieb diese Musik außerhalb der türkeistämmigen Zuhörerschaft meist unbeachtet. Die große Mehrheit der Deutschen hörte sie allenfalls in türkischen Imbissen und Kiosken. Eine aktive Auseinandersetzung mit ihr fand lange nicht statt, und auch heutzutage spielt sie in den deutschen Medien nur eine marginale Rolle – trotz der Tatsache, dass fast drei Millionen Menschen in Deutschland leben, die ihre Wurzeln in der Türkei haben [https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/Publikationen/Downloads-Migration/migrationshintergrund-2010220217004.pdf?\\_\\_blob=publicationFile](https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/Publikationen/Downloads-Migration/migrationshintergrund-2010220217004.pdf?__blob=publicationFile). Dabei eröffnet gerade Musik die Möglichkeit, die Perspektive migrantischer Menschen besser zu verstehen. Und mehr noch: Sie bietet einen erhellenden Blick auf die Kultur im Einwanderungsland Deutschland – ist es doch gerade dieser "Fremde, der bleibt", wie ihn der Soziologe Georg Simmel einmal nannte, der die Eigenarten seiner neuen Heimat am besten reflektieren kann. [3] Anknüpfend an Cem Kays Film *LIEBE, D-MARK UND TOD* soll dieser Text dazu beitragen, die türkeistämmige Musik im Deutschland ab den 1990er-Jahren ins Bewusstsein zu rücken. Denn kaum ein Bereich spiegelt die deutsch-türkische Geschichte so unmittelbar wider wie sie.

## Von Brooklyn nach Berlin: Die Anfänge des Hip-Hop in Deutschland

Deutschland nach der Wende: Während alte Rock-Formationen der ersten "Gastarbeiter"-Generation wie *Derdiyoklar* >

Hintergrund: Dissonante Diaspora: Die Musik Türkeistämmiger in Deutschland seit den 1990ern. Ein Rückspulversuch (2/6)

weiterhin Musik produzieren, wird mit den traumatischen Erfahrungen der rassistischen Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen (1992) <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/254347/vor-30-jahren-die-rassistisch-motivierten-ausschreitungen-von-rostock-lichtenhagen/> und der rechtsextremistischen Brandanschläge in Mölln (1992) <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/515451/vor-30-jahren-rechtsextremere-brandanschlag-in-moelln/>, Solingen (1993) <https://www.bpb.de/mediathek/podcasts/einwanderungsland/> und Lübeck (1996) unter jüngeren Türkeistämmigen der Ruf nach einer Musik lauter, welche die Wut direkter einfangen und kathartisch aufarbeiten kann. [4] Im Hip-Hop finden die in Deutschland geborenen *Almancilar* ("Deutschländer"), die im fortwährenden Schwebestadium zwischen zwei Kulturen oszillieren, ein adäquates Ausdrucksmittel für eine Auseinandersetzung mit institutionellem und alltäglichem Rassismus, der ihren Eltern und ihnen selbst im Arbeitsleben oder in der Schule widerfährt. Das aus den USA stammende Musikgenre hilft ihnen, sich aus dem kulturellen Abseits zu befreien und eine eigene Stimme zu entwickeln.

Erste Rap-Acts formierten sich bereits zuvor: Im Umfeld des Jugendzentrums Naunynritze in Berlin-Kreuzberg [5] bildet sich schon 1986 unter dem Namen Islamic Force (später: *Şlamic Force* – ein Name, der das oft negative Islam-Bild in Deutschland bewusst ins Positive kippt) eine antirassistische Street-Gang, die drei Jahre später mit dem Zugang von DJ Derezon, der einige Zeit in Brooklyn gelebt hat, musikalisch aktiv wird. [6] Zusammen mit Boe B, Maxim, Killa Hakan und Nellie beginnt die Gruppe, Samples türkischer Lieder in ihre Stücke einzubauen und auf Englisch zu rappen. Die Samples entnehmen sie der Musik, die ihre Eltern zuhause oder unterwegs meist auf Musikkassetten hören: *Black Hair* enthält Auszüge

aus Barış Manços Gülpembe sowie O-Töne aus deutschen Nachrichtensendungen, die von den Brandanschlägen berichten, *My Melody* wiederum nutzt Passagen aus Zülfü Livanelis *Leylim Ley*. Als sie im Heimatland der Eltern eine wachsende Zuhörerschaft finden, beginnen Islamic Force, auch auf Türkisch zu rappen. Rap-Acts wie King Size Terror aus Nürnberg hatten es 1991 mit dem Rap-Track *Bir Yabancı'nın Hayatı* ("Das Leben eines Fremden") vorgemacht.

Im Stück *Selamin Aleyküm* (1997) rechnen Islamic Force in der Muttersprache mit der ungerechten Behandlung ihrer Eltern als "Gastarbeiter" ab:

*Köyden İstanbul'a vardılar  
 Alman gümrüğünde kontrol altında kaldılar  
 Sanki satın alındılar  
 bunları kullanıp kovarız sandılar  
 Ama aldandılar...  
 Aus dem Dorf kamen sie nach Istanbul  
 Wurden an der deutschen Grenze kontrolliert,  
 als wären sie gekauft worden,  
 'Die können wir benutzen und dann wegja-  
 gen,' dachten sie,  
 Doch da haben sie sich getäuscht...*

<https://youtu.be/i4xALy4R0oU>

Mit zunehmendem Erfolg in der Türkei beschließen Islamic Force, sich in Kan-AK umzubenennen, um in dem laizistischen Land nicht für religiös oder radikal gehalten zu werden. Gleichzeitig deutet die Gruppe das rassistische K-Wort positiv für sich um und knüpft so an den Rockmusiker Cem Karaca an, der schon in den 1980ern eine LP *Die Kanaken* betitelte. Mit dem frühen Tod von Boe B und Maxim findet die Geschichte dieser Rap-Pioniere jedoch ein jähes Ende. Einzig Killa Hakan setzt seine Arbeit als Solist fort. Mit ihm zusammen arbeitet der Berliner Rapper Fuat Ergin, der wie seine Kollegen 1993 beginnt, in englischer Sprache zu rappen, bevor er sich 1995 mit türkischen Texten einen Namen macht und sich

der Westberliner Gruppe M.O.R. (Masters of Rap) anschließt. In der Band unternimmt auch Kool Savas seine ersten musikalischen Gehversuche.

Ebenfalls aus Berlin kommt Aziza A. Seit 1997 rappt sie als erste türkisch-deutsche Musikerin über Themen wie Generationenkonflikt, Machos oder die Suche nach "dem eigenen Weg" – ein Unterfangen, das gerade in der männlich dominierten Welt des Hip-Hop kein leichtes ist. Weitere Rapperinnen wie Lady Bitch Ray aus Bremen oder Ebow aus München folgen ihren Spuren in den Nullerjahren.

## Ein CNN der Migra-Kids: Die Pioniere des deutschsprachigen Raps

Auch der vermutlich erste deutschsprachige Rap-Track hat seinen Ursprung in der postmigrantischen Diaspora, genauer in Ratingen, das wegen seiner hohen Arbeitslosenquote seinerzeit als sozialer Brennpunkt gilt. Dort gründen türkisch-, marokkanisch-, mazedonisch- und deutschstämmige Jugendliche Ende der 1980er-Jahre die Hip-Hop-Gruppe Fresh Familee. Ihre Texte kreisen um Drogen, Gewalt, Kriminalität und die schwierige Lebenssituation vieler Migrant/innen. In ihrem Song *Ahmet Gündüz* (1990) erzählt der Rapper Tachi in bewusst gebrochenem Deutsch die Geschichte eines Türken in Deutschland:

*Mein Name ist Ahmet Gündüz, laß' mich erzählen euch  
 Du musse schon gut zuhören, ich kann nix sehr viel Deutsch  
 Ich komm von die Türkei, zwei Jahre her,  
 Und ich viel gefreut, doch Leben hier ist schwer.*

<https://youtu.be/joAbzzpvzT8>

Ebenfalls aus dem Ruhrgebiet kommen Sons of Gastarbeits, die sich 1993 an einer >

Hintergrund: Dissonante Diaspora: Die Musik Türkeistämmiger in Deutschland seit den 1990ern. Ein Rückspulversuch (3/6)

Schule in Witten zusammenschließen. Da im Unterricht nicht über die Geschichte der "Gastarbeiter" gesprochen wird, eignen sich die Mitglieder der Crew selbst entsprechendes Wissen in öffentlichen Bibliotheken an. Für ihre Fans werden sie so "Reporters of the Street", ihre Lyrics zu einem "CNN der Migranten." [7]

Rap-Crews postmigrantischen Hintergrunds beginnen auf Deutsch zu performen und ebnen so den Weg für Die Fantastischen Vier und andere deutsche Hip-Hop-Gruppen. In der Chronologie des deutschen Hip-Hop wird dieser wichtige Beitrag Türkeistämmiger regelmäßig unterschlagen. "Wenn wir ehrlich sind, dann waren es die Migrantenkids, die mit Hip-Hop hier angefangen haben", kommentierte der Rapper "Segnore" Rossi Pennino der deutsch-türkisch-italienischen Rap-Gruppe TCA the Microphone Mafia aus Köln diesen Umstand. "Es gibt überhaupt keinen 'Deuschrap', es gibt nur deutschsprachigen Rap. Tut mir leid, aber Rap kommt aus Amerika." In ihrem Song *Kein Platz im deutschen Format* wird "die Mafia" noch deutlicher: "Ohne uns Schwarzköpfe wärt ihr nur Scheißdreck!" [8]

Bald sorgen die "Schwarzköpfe" auch in der Heimat ihrer Eltern für Furore: Mitte der 1990er-Jahre werden Cartel, ein Zusammenschluss aus den Türkeistämmigen Rappern Karakan (ehemaliges Mitglied von King Size Terror), Da Crime Posse und Erci E. aus Nürnberg, Kiel und Berlin, in der Türkei zu Superstars, die ganze Stadien füllen.

### Pop in Vierteltonschritten: Disko-Klänge aus der Diaspora

Am Bosphorus entsteht in den 1990ern mit der *pop müzik* eine selbstständige Jugendkultur, die wiederum nach Deutschland schwappt. Mit den melancholischen Arabesk-Liedern der Eltern (einer Mischung aus türkischer Volksmusik, arabischen Klängen und westlichem Pop) kann die Jugend hier

wie dort nicht viel anfangen, und so findet sie im Hip-Hop und im Pop identitätsstiftende Wege aus der Larmoyanz der älteren Generation. [9] Mehrere Stars dieser Romantipopwelle haben ihre Kindheit in Deutschland verbracht: So kommt Tarkan aus Alzey bei Worms, Rafet el Roman ist größtenteils in Reinheim im Odenwald aufgewachsen.

Mitte der 1990er-Jahre rücken der türkische und der deutsche Musikmarkt dann enger zusammen. Erleichtert wird dies dadurch, dass die türkischsprachigen Haushalte in Deutschland nun auch die privaten TV-Sender aus der Türkei empfangen und mit neuen türkischsprachigen Radiostationen wie Metropol FM in Berlin, das sich 1999 zur Sendung Köln Radyosu des WDR (seit 1964 on Air, heute unter COSMO Türkçe) gesellt, aktuelle Musik aus ihrer Heimat (*memleket*) hören können. Den größten Durchbruch schafft Tarkan, dessen Hits wie *Şımarık* (1997) auch ohne Türkischkenntnisse gefeiert werden und noch heute in TikTok-Videos der Generation Z auftauchen.

 <https://youtu.be/cpp69ghR1IM>

Ein Jahr später macht der Türkeistämmige Musikproduzent Mousse T. aus Hagen mit seiner Single *Horny international* auf sich aufmerksam – so sehr, dass er im Jahr darauf mit *Sex Bomb* eine Hitsingle für Tom Jones schreiben darf. Fortan wird nicht nur auf türkischen, sondern auch auf deutschen und englischen Radiosendern die Musik Türkeistämmiger gespielt. Neben Tarkan dröhnt die Musik von Aşkın Nur Yengi, Mustafa Sandal und Yonca Evcimik aus den Boxen der Diskotheken in den Urlaubsorten der Ägäis bis zum Mittelmeer, und ihre neuesten Musikvideos flackern rund um die Uhr auf den Bildschirmen heimischer Röhrenfernseher.

Ein zentrales Medium für die Musikvermittlung zwischen der Türkei und Deutschland ist schon seit den 1970er-Jahren die Musikkassette. Ihr Vorteil: Man kann sie im

Auto hören – auf der Fahrt zur Arbeit oder in den großen Ferien auf dem langen Weg in die anatolische Heimat. "Man darf nie vergessen, Migration bedeutet Mobilität", merkt Cem Kaya in einem Interview an. "Und man ist ja in den Sommerurlaub in die Türkei mit der Großfamilie nicht geflogen, das konnte man sich gar nicht leisten. Also hat man den Ford Transit vollgepackt, ist drei Tage gefahren, und unterwegs musste man ja irgendwie unterhalten werden." [10]

Das Medium wechselt nach und nach von der Kassette zur CD, in den internationalen Charts sind auch nach der Jahrtausendwende noch die Pop-Stars der 1990er präsent. 2003 gewinnt die türkische Musikerin Sertab Erener den Eurovision Song Contest, 2005 spielt Sandal ein Duett mit dem deutschen Reggae-Sänger Gentleman ein. In Deutschland breitet sich eine türkische Diskothekenlandschaft aus, wo neben Pop auch eine neue Musik namens R'n'Besk gespielt wird, eine Symbiose aus Arabesk-Gesang und R'n'B-Standards, geprägt von Sängern wie Muhabbet aus Köln.

### Vom postmigrantischen Paralleluniversum ins Feuilleton

Mittlerweile ist postmigrantischer Hip-Hop längst im deutschen Mainstream angekommen. Kool Savas gelingt Anfang der 2000er der Durchbruch. Unter seinem Label Optik Records nimmt er Ekrem Bora alias Eko Fresh aus Köln unter seine Fittiche, mit dem es wegen unterschiedlicher kommerzieller Interessen – Fresh schreibt Songs für Pop-Sängerinnen wie Yvonne Catterfeld – zum Bruch und in der Folge zu vielen Disstracks auf beiden Seiten kommt. [11]

Anfang der 2010er-Jahre erfährt der postmigrantische Hip-Hop dann auch eine breitere Würdigung seitens der deutschen Feuilletons – was sich zuvor in erster

Hintergrund: Dissonante Diaspora: Die Musik Türkeistämmiger in Deutschland seit den 1990ern. Ein Rückspulversuch (4/6)

Linie auf Musikmagazine wie Spex beschränkt hatte. Besonderes Augenmerk gilt dabei vor allem Haftbefehl aus Offenbach am Main. "Hafti Abi", bürgerlich Aykut Anhan, stößt mit seinem Sprachmix aus Deutsch, Türkisch, Arabisch, Kurdisch und Zaza sowohl auf deutscher als auch auf postmigrantischer Seite auf großes Interesse. "Haftbefehl wurde im Zuge seines Erfolgs für viele Migranten und Migrantinnen zu einer essenziellen Identifikationsfigur", schreibt die Journalistin Miriam Davoudvandi. "Weil er unsere Sprache spricht. Weil er sich in seiner Kunst zu vielem positioniert, was uns beschäftigt, darunter Rassismus und das in der Rap-Welt oft tabuisierte Thema Depression." [12] Auch Kollegen wie Summer Cem aus Mönchengladbach, KC Rebell aus Magdeburg sowie junge Rapper wie Mero, Eno und Ufo361 sind Leser/-innen deutscher Medien nun dank der höheren Aufmerksamkeit für Hip-Hop ein Begriff.

<https://youtu.be/jSwJaCsSD8s>

Was ist indes mit der Musik der ersten "Gastarbeiter"-Generation geschehen? Dank einiger Neuauflagen, etwa vom Label Finders Keepers im Jahr 2006, kam es zu einer Renaissance des Anadolu Rock, die immer noch vielerorts zu neuen Formationen führt. Und so üben deutsche Großstädte auch heute noch eine starke Anziehungskraft auf postmigrantische Künstlerinnen aus – allen voran Berlin: Die türkische Bağlama-Spielerinnen und Sängerinnen Derya Yıldırım aus Hamburg-Veddel wohnt mittlerweile genauso in der deutschen Hauptstadt wie der Bağlama-Spieler der niederländischen Retro-Band Altın Gün, Erdinç Ecevit Yıldız. Auch Rappern wie Ezhel dient Berlin seit 2019 als neue Heimat. Fast täglich begegnet man hier wie auf vielen anderen Bühnen Deutschlands Künstler/-innen aus dem postmigrantischen Milieu: Seien es türkeistämmige Künstlerinnen wie die in İzmir

geborene Wahlberlinerin Güner Künier, die in ihrer Musik Elemente aus Postpunk, Riot Grrrl und Krautrock kombiniert, oder Rapper wie Apsilon aus Berlin-Moabit, der mit seinem Song *Köfte* (2022) an den rassistischen Terroranschlag von Hanau (2020) erinnert. [13] Postmigrantische Musik ist heute fester Bestandteil deutscher Musikkultur. Sie vereint auf tonaler Ebene zwei ehemals so unterschiedliche Welten so selbstverständlich, wie es auch auf gesellschaftlich-politischer Ebene zu wünschen wäre.

### Fußnoten

- [1] Elif Şafak, Şemspare, Istanbul: Doğan Kitap 2012, S. 9 (hier ins Deutsche übers. von Sinem Kılıç). Übersetzt heißt gurbet so etwas wie "die Fremde" oder "Ferne, die Heimweh erzeugt".
- [2] Emine Sevgi Özdamar, Ein von Schatten begrenzter Raum. Roman, Berlin: Suhrkamp 2023, S. 56.
- [3] Vgl. Georg Simmel, "Exkurs über den Fremden", in: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Berlin: Duncker & Humblot 1908, S. 509–512.
- [4] Eine musikalische Auseinandersetzung mit Rassismus-Erfahrungen gab es auch zuvor schon, wie etwa bei den Derdiyoklar (z.B. in *Liebe Gabi* von 1985: "Helmut Kohl und auch Strauss, le le liebe Gabi / Wollen Ausländer raus, le le liebe Gabi") und bei Cem Karacas Band Die Kanaken (z.B. in *Willkommen* von 1984: "Komm', Türke, trink' deutsches Bier / Dann bist du auch willkommen hier / Mit Prost wird Allah abserviert / Und du ein Stückchen integriert").
- [5] Zur Berliner Hip-Hop-Szene siehe Ayhan Kaya, "Sicher in Kreuzberg". Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin, Bielefeld: transcript Verlag 2001. Zur

Auswirkung auf die Musikszene in Istanbul siehe Verda Kaya, HipHop zwischen Istanbul und Berlin. Eine (deutsch-)türkische Jugendkultur im lokalen und transnationalen Beziehungsgeflecht, Bielefeld: transcript Verlag 2015 sowie Tarik Kemper, Migration, Mahalle und Mainstream: Türkischsprachiger Rap in der Diaspora und der Türkei, Heinrich Böll Stiftung, 27. Oktober 2021, <https://www.boe11.de/de/2021/10/27/migration-mahalle-und-mainstream-tuerkischsprachiger-rap-der-diaspora-und-der-tuerkei> (zuletzt eingesehen am 14.05.2025).

[6] Vgl. Martin Greve, Die Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland, Stuttgart: Metzler 2022, S. 412f.

[7] So Murat Güngör & Hannes Loh, Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap, Höfen: Hannibal 2002, S. 63.

[8] Vgl. Güngör & Loh, S. 91.

[9] Zur Rolle von Türktop und Deutschrap zwischen Berlin und Istanbul siehe Daniel Bax, Die deutsch-türkische Musikszene zwischen Türktop und Deutschrap, Heinrich Böll Stiftung Heimatkunde. Migrationspolitisches Portal, <https://heimatkunde.boe11.de/de/2006/12/18/die-deutsch-tuerkische-musikszene-zwischen-tuerkop-und-deutschrap> (zuletzt eingesehen am 14.05.2025).

[10] "Meine Freunde haben die Nase gerümpft." Interview von Michael Brake mit Cem Kaya, Fluter vom 14.02.2022, <https://www.fluter.de/ask-mark-ve-oeluem-kaya-interview-berlinaale> (zuletzt eingesehen am 14.05.2025).

[11] Zu Eko Freshs Song *Quotentürke* >

Hintergrund: Dissonante Diaspora: Die Musik Türkeistämmiger in Deutschland seit den 1990ern. Ein Rückspulversuch (5/6)

siehe das Buch von Nedim Hazar (dem Vater von Eko Fresh), Deutschlandlieder. Almanya Türküleri. Zur Kultur der türkeistämmigen Community seit dem Anwerbeabkommen 1961, Berlin: Rotbuch Verlag 2021, S. 23–36.

[12] Miriam Davoudvandi, Weil er unsere Sprache spricht. Migrantische Symbolfigur Haftbefehl, SPIEGEL Kultur, 10.06.2020, <https://www.spiegel.de/kultur/musik/haftbefehl-als-vorbild-fuer-migranten-weil-er-unsere-sprache-spricht-a-d8f8a878-7e61-4073-bca8-58784a49daf1> (zuletzt eingesehen am 14.05.2025). Von antisemitischen Tendenzen einiger seiner frühen Tracks hat sich Haftbefehl wiederholt distanziert – so in einem Interview mit Moritz von Uslar vom ZEIT MAGAZIN, erschienen unter dem Titel Im Maybach durch Offenbach am 17.06.2020, <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2020/26/haftbefehl-drogen-familie-verschwörungstheorien-gangster-rap/komplettansicht> (zuletzt eingesehen am 14.05.2025). Darin schreibt von Uslar treffend: "Bleibt Antisemitismus im deutschen Rap ein Problem? Haftbefehl gibt zu Protokoll: 'Ich habe mich dazu deutlich geäußert. Die Leute sollen sich meine Statements angucken. Wer mich auf etwas festlegen möchte, was ich vor zehn Jahren mal gesagt habe, der soll das tun.' Ganz richtig, man kann einem im migrantischen Milieu aufgewachsenen Gangster-Rapper unterstellen, dass er zu einer menschenfreundlichen Weltsicht qua Geburtzeit seines Lebens nicht imstande sein wird. Oder man hält es für möglich, dass Einsichten wachsen und Läuterungen stattfinden. Der Autor dieses Textes neigt zur zweiten Sicht." Zu Antisemitismusrwürfen gegenüber Deutschrapp informiert Marcus Staiger in seinem Essay Antisemitismus im deutschen Rap, der seit dem 23.02.2018 hier nachzulesen ist: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/265108/>

[antisemitismus-im-deutschen-rap-essay/](#) (zuletzt eingesehen am 14.05.2025).

[13] Zelebriert wird diese facettenreiche postmigrantische Musikkultur auf Events wie dem İç İçe Festival für neue anatolische Musik, das 2021 von Melissa Kolkusagil in Berlin gegründet wurde und neben der Hauptstadt auch schon in Hamburg, München und Heidelberg stattgefunden hat.

### Quellen / Literatur

BAX, Daniel: Die deutsch-türkische Musikszene zwischen Türkopop und Deutschrapp, Heinrich Böll Stiftung Heimatkunde. Migrationspolitisches Portal, <https://heimatkunde.boell.de/de/2006/12/18/die-deutsch-tuerkische-musikszene-zwischen-tuerkopop-und-deutschrapp> (zuletzt eingesehen am 11.03.2024).

BAX, Daniel: "Wir sind angekommen. Aber es hat 60 Jahre gedauert." Interview mit Cem Kaya, ZEIT ONLINE, 3. Oktober 2022, <https://www.zeit.de/kultur/film/2022-09/cem-kaya-liebe-d-mark-und-tod/komplettansicht> (zuletzt eingesehen am 11.03.2024).

BRAKE, Michael: "Meine Freunde haben die Nase gerümpft." Interview mit Cem Kaya, Fluter vom 14.02.2022, <https://www.fluter.de/ask-mark-ve-oe-luem-kaya-interview-berlinale> (zuletzt eingesehen am 11.03.2024).

GOGOS, Manuel: Vom Gastarbeiter zum Gangsta-Rap. Alis im Wunderland. Deutschlandfunk Kultur: Freistil vom 28. Oktober 2018, <https://www.hoerspielundfeature.de/vom-gastarbeiter-zum-gangsta-rap-alis-im-wunderland-100.html> (zuletzt eingesehen am 11.03.2024).

GREVE, Martin: Die Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext

der Migration aus der Türkei in Deutschland, Stuttgart: Metzler 2022.

GÜNGÖR, Murat & LOH, Hannes: Fear of a Kanak Planet. HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap, Höfen: Hannibal 2002.

HAZAR, Nedim: Deutschlandlieder. Almanya Türküleri. Zur Kultur der türkeistämmigen Community seit dem Anwerbeabkommen 1961, Berlin: Rotbuch Verlag 2021.

KAYA, Ayhan: "Sicher in Kreuzberg." Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin, Bielefeld: transcript Verlag 2001.

KAYA, Verda: HipHop zwischen Istanbul und Berlin. Eine (deutsch-)türkische Jugendkultur im lokalen und transnationalen Beziehungsgeflecht, Bielefeld: transcript Verlag 2015.

KEMPER, Tarik: Migration, Mahalle und Mainstream: Türkischsprachiger Rap in der Diaspora und der Türkei, Heinrich Böll Stiftung, 27. Oktober 2021, <https://www.boell.de/de/2021/10/27/migration-mahalle-und-mainstream-tuerkischsprachiger-rap-der-diaspora-und-der-tuerkei> (zuletzt eingesehen am 11.03.2024).

KILIÇ, Sinem: Der Aufstand der Krassen. Interview mit Fuat Ergin. DIE ZEIT N° 40, 26. September 2019, Feuilleton, S. 65.

ÖZDAMAR, Emine Sevgi: Ein von Schatten begrenzter Raum. Roman, Berlin: Suhrkamp 2023.

SIMMEL, Georg, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Berlin: Duncker & Humblot 1908.

Hintergrund: Dissonante Diaspora: Die Musik Türkeistämmiger in Deutschland seit den 1990ern. Ein Rückspulversuch (6/6)

Statistisches Bundesamt, Mikrozensus

2021, veröffentlicht 2022: [https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/Publikationen/Downloads-Migration/migrationshintergrund-2010220217004.pdf?\\_\\_blob=publicationFile](https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Migration-Integration/Publikationen/Downloads-Migration/migrationshintergrund-2010220217004.pdf?__blob=publicationFile) (zuletzt eingesehen am 11.03.2024).

Website von Aşk, Mark ve Ölüm: <https://www.askmarkveolum.de/> (zuletzt eingesehen am 11.03.2024).

Website von Songs of Gastarbeiter: Zum externen Inhalt: <https://www.songs-of-gastarbeiter.com> (öffnet im neuen Tab) (zuletzt eingesehen am 11.03.2024).

Autor/in:

Sinem Kılıç

Arbeitsblatt: Liebe, D-Mark und Tod / Didaktisch-methodischer Kommentar

## Aufgabe

# ARBEITSBLATT ZUM FILM LIEBE, D-MARK UND TOD Für Lehrerinnen und Lehrer

Didaktisch-methodischer Kommentar

—

### Fächer:

Geschichte, Politik, Musik  
ab Klasse 9, ab 14 Jahren

### Lernprodukt/Kompetenzschwerpunkt:

Die Schüler/-innen erstellen eine Präsentation zu Musiker/-innen mit Einwanderungsgeschichte. In Politik und Geschichte steht die Urteilskompetenz im Vordergrund. In Musik der Kompetenzbereich Reflektieren und Kontextualisieren. Fächerübergreifend erfolgt eine vertiefende Auseinandersetzung mit der Wirkung filmästhetischer Mittel.

### Didaktisch-methodischer Kommentar:

Die Schüler/-innen sollten vor der Filmsichtung Hintergründe zur sogenannten Gastarbeitermigration aus der Türkei nach Deutschland erschließen. Dies kann mithilfe von Materialien erfolgen, die die Bundeszentrale für politische Bildung zur Verfügung stellt.

Während der Filmsichtung können die Beobachtungsaufträge in zwei Gruppen unterteilt werden, um einer Überforderung durch zu viele Informationen vorzubeugen. Anschließend soll mithilfe eines Zeitstrahls die Chronologie erforscht werden.

In der Schlusssequenz werden aktuelle Musiker/-innen vor allem aus dem Hip-Hop-Bereich genannt, deren Eltern oder Großeltern nach Deutschland einwanderten und die insbesondere bei der Generation der Schüler/-innen auf Resonanz stoßen. Diese aktuelle Generation deutscher Künstler/-innen, die in der Tradition der ersten Gastarbeitergeneration stehen, wird im abschließenden Arbeitsschritt mittels einer Präsentation beleuchtet.

### Autor/in:

Daniel Beschareti studiert Deutsch und Geschichte auf Lehramt und arbeitet in theater- und filmpädagogischen Projekten, 29.09.2022

Arbeitsblatt: Liebe, D-Mark und Tod (1/2)

## Aufgabe

# ARBEITSBLATT ZUM FILM LIEBE, D-MARK UND TOD Für Schülerinnen und Schüler

### VOR DER FILMSICHTUNG:

- a)** Informiert euch über die Hintergründe und Folgen des Anwerbeabkommens (<https://www.bpb.de/themen/migration-integration/anwerbeabkommen/43161/von-der-fremde-zur-heimat/>) zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Türkei im Jahr 1961.
- b)** Das Dossier der Bundeszentrale für politische Bildung (<https://www.bpb.de/lernen/historisch-politische-bildung/geschichte-begreifen/42324/oral-history/>) sammelt in einer Oral History Erinnerungen sogenannter Gastarbeiter/-innen und ihrer Kinder. Sucht euch drei Personen (<https://www.bpb.de/themen/migration-integration/anwerbeabkommen/43166/zuwanderer-aus-der-tuerkei-erinnern-sich/>) aus und fasst ihre Erfahrungen als Migrant/-innen im Deutschland der 1960er- und 1970er-Jahre in einem Steckbrief zusammen.
- c)** Diskutiert, warum der historische Begriff "Gastarbeiter/-in" aus heutiger Perspektive problematisch ist.

- d)** Es etablierte sich ab den 1960er-Jahren in Deutschland eine Musikszene mit türkeistämmigen Protagonist/-innen. Der Dokumentarfilm LIEBE, D-MARK UND TOD erzählt die Geschichte dieser Musikkultur. Hört in die Spotify-Playlist des Films (<https://open.spotify.com/playlist/1N1VcZgwJiEAWID8uZI8yx>) hinein. Notiert erste Assoziationen zu den Arrangements und der von der Musik vermittelten Stimmung.

### WÄHREND DER FILMSICHTUNG:

- e)** Bildet zwei Gruppen.
- Gruppe 1:** Achtet während der Filmsichtung auf die sozialen, gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen für "Gastarbeiter/-innen" zu den unterschiedlichen Zeiten. Notiert dabei auch wichtige politische/historische Ereignisse und Jahreszahlen.
- Gruppe 2:** Achtet während der Filmsichtung auf die Musikkultur der in Deutschland lebenden Menschen aus der Türkei und wie sie sich über die Zeit verändert hat. Notiert dabei auch genannte Einflüsse, Genres, Inhalte, Zielgruppen und Namen der Künstler/-innen.

### NACH DER FILMSICHTUNG:

- f)** Besprecht eure Sichtungseindrücke gemeinsam im Plenum.
- g)** Fasst eure Beobachtungen aus Aufgabe e) in einem Zeitstrahl zusammen.
- Gruppe 1:** Wie entwickelten sich die sozialen, gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen für Gastarbeiter/-innen und deren Nachkommen?
- Gruppe 2:** Wie entwickelte sich die Musikkultur der in Deutschland lebenden Menschen aus der Türkei in dieser Zeit in Bezug auf Inhalte, Einflüsse, Genres und Zielgruppen?
- h)** Vergleicht eure Sichtungseindrücke mit euren Ergebnissen aus Arbeitsschritt b) im Plenum. Inwiefern ähneln sich die Erfahrungen der Interviewteilnehmenden aus b) mit denen der Protagonist/-innen des Films? Stellt ebenso Unterschiede heraus.

19  
(28)

>

Arbeitsblatt: Liebe, D-Mark und Tod (2/2)

- i)** Findet euch in Zweiergruppen mit jeweils einer Person aus Gruppe 1 und Gruppe 2 zusammen. Vergleicht eure Zeitstrahle und diskutiert, den Einfluss der Arbeits- und Lebensbedingungen türkischer "Gastarbeiter/-innen" auf die türkeistämmige Musikkultur in Deutschland. Nehmt dabei insbesondere die Liedtexte und Musikstile in den Blick.
  
- j)** Vergleicht eure Ergebnisse im Plenum.
  
- k)** Der Film endet mit einer Sequenz, in der aktuelle migrantische Musiker/-innen aufgezählt werden. An welche könnt ihr euch erinnern? Welche aktuellen Musiker/-innen kennt ihr darüber hinaus?
  
- l)** Erstellt ein Poster/Präsentation über eine/-n aktuellen Musiker/-in mit Einwanderungsgeschichte in Deutschland. Die Präsentation sollte inklusive angespielter Musikbeispiele zehn bis 15 Minuten nicht überschreiten. Geht unter anderem auf musikalische Einflüsse und Themen der Texte ein.
  
- m)** Präsentiert eure gewählten Musiker/-innen im Plenum. Besprecht dabei auch, inwiefern die jeweiligen Künstler/-innen mit den Akteur/-innen der früheren Generationen türkischer Musiker/-innen in Deutschland in Bezug auf ihre Bedeutung und Zielgruppen zu vergleichen sind.

20  
(28)

# Filmglossar

## Dokumentarfilm

Im weitesten Sinne bezeichnet der Begriff **Dokumentarfilm** non-fiktionale Filme, die mit Material, das sie in der Realität vorfinden, einen Aspekt der Wirklichkeit abbilden. John Grierson, der den Begriff prägte, verstand darunter den Versuch, mit der Kamera eine wahre, aber dennoch dramatisierte Version des Lebens zu erstellen; er verlangte von Dokumentarfilmer/-innen einen schöpferischen Umgang mit der Realität.

Im Allgemeinen verbindet sich mit dem Dokumentarfilm ein Anspruch an Authentizität, Wahrheit und einen sozialkritischen Impetus, oft und fälschlicherweise auch an Objektivität. In den letzten Jahren ist der Trend zu beobachten, dass in Mischformen (Doku-Drama, Fake-Doku) dokumentarische und fiktionale Elemente ineinander fließen und sich Genre Grenzen auflösen.

## Drama

Als Filmgenre enthält das **Drama** tragische Elemente und bewegt sich zwischen Melodram und Sozialdrama. Damit ist es enger gefasst als der literatur- und theaterwissenschaftliche Begriff, der sowohl Komödie als auch Tragödie miteinschließt.

Im Mittelpunkt der filmischen Erzählung stehen Figuren, oft auch Gemeinschaften, die eine substanzielle Krise erleben. Die Hauptfiguren müssen aufgrund von Bedrohung oder Verlust Entscheidungen treffen, die ihr Leben tiefgreifend verändern und ihre Ängste, Hoffnungen und Wünsche konfrontieren. Mit den emotionalen Konflikten der Figuren werden meist grundsätzliche Wertvorstellungen verhandelt, wie beispielsweise in *Das Leben der Anderen* (2006). Hier wird eine Auseinandersetzung mit dem Unterdrückungsapparat der Stasi und den Möglichkeiten des einzelnen Menschen zum Widerstand vorgenommen. Selbst wenn der zentrale Konflikt der Handlung aufgelöst wird, enden Dramen oft ohne Happy End. Das Genre wird in verschiedene Subtypen wie etwa historisches, romantisches oder politisches Drama unterteilt.

## Drehbuch

Ein **Drehbuch** ist die Vorlage für einen Film und dient als Grundgerüst für die Vorbereitung einer Filmproduktion sowie die Dreharbeiten. Drehbücher zu fiktionalen Filmen gliedern die Handlung in Szenen und erzählen sie durch Dialoge. In Deutschland enthalten Drehbücher üblicherweise keine Regieanweisungen.

Der Aufbau folgt folgendem Muster:

- Jede Szene wird nummeriert. In der Praxis wird dabei auch von einem „Bild“ gesprochen.
- Eine Szenenüberschrift enthält die Angabe, ob es sich um eine Innenaufnahme („Innen“) oder eine Außenaufnahme („Außen“) handelt, benennt den Schauplatz der Szene und die Handlungszeit „Tag“ oder „Nacht“. Exakte Tageszeiten werden nicht unterschieden. >

- Handlungsanweisungen beschreiben, welche Handlungen zu sehen sind und was zu hören ist.
- Dialoge geben den Sprechtext wieder. Auf Schauspielanweisungen wird dabei in der Regel verzichtet.

Die Drehbuchentwicklung vollzieht sich in mehreren Phasen: Auf ein Exposé, das die Idee des Films sowie die Handlung in Prosaform auf zwei bis vier Seiten zusammenfasst, folgt ein umfangreicheres Treatment, in dem – noch immer prosaisch – bereits Details ausgearbeitet werden. An dieses schließt sich eine erste Rohfassung des Drehbuchs an, die bis zur Endfassung noch mehrere Male überarbeitet wird.

## Filmmusik

Das Filmerlebnis wird wesentlich von der **Filmmusik** beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (Illustration), verdeutlichen (Polarisierung) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (Kontrapunkt). Eine extreme Form der Illustration ist die Pointierung (auch: Mickeymousing), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Musik kann Emotionalität und dramatische Spannung erzeugen, manchmal gar die Verständlichkeit einer Filmhandlung erhöhen. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert.

22  
(28)

Man unterscheidet zwei Formen der Filmmusik:

- Realmusik, On-Musik oder Source-Musik: Die Musik ist Teil der filmischen Realität und hat eine Quelle (Source) in der Handlung (**diegetische Musik**). Das heißt, die Figuren im Film können die Musik hören.
- Off-Musik oder Score-Musik: Dabei handelt es sich um eigens für den Film komponierte oder zusammengestellte Musik, die nicht Teil der Filmhandlung ist und nur vom Kinopublikum wahrgenommen wird (**nicht-diegetische Musik**).

## Filmproduktion

Der Begriff **Filmproduktion** bezeichnet die Herstellung eines Films in allen dafür notwendigen Arbeitsschritten. Üblicherweise umfasst dies die Phasen Projektentwicklung, Vorproduktion (preproduction), Produktion (production), Postproduktion (postproduction) sowie Verwertung. In leitender Verantwortung dafür sind Produzent/-innen oder Producer.

Der Prozess der Projektentwicklung nimmt oft Jahre in Anspruch: Dazu gehören Entwicklung und Präsentation der Filmidee (pitching), Beantragung von Fördermitteln, Suche nach Investoren/-innen oder Co-Produzenten/-innen, Rechte-Ankauf (z.B. bei Literatur-Adaptionen) und Arbeit am Drehbuch.

Zur Vorproduktion gehören u.a. Casting, Crew-Besetzung,

Location-Recherche, Bühnenbau und Produktionslogistik. Die Produktion im engeren Sinne meint die Dreharbeiten (principal shooting) eines Films, die bei einem Kinofilm meist einige Monate dauern. Die Postproduktion umfasst Montage, Nachbearbeitung von Bild und Ton sowie visuelle Effekte (vor allem CGI); mittlerweile überschneidet sich dies oft mit den vorherigen Phasen. In der letzten Phase wird der fertiggestellte Film beworben und werden seine Nutzungsrechte für die Kino-, TV-, DVD/Blu-Ray- oder Streaming-Veröffentlichung verkauft (→ Distribution).

## Genre

Der der Literaturwissenschaft entlehnte Begriff wird zur Kategorisierung von Filmen verwendet und bezieht sich auf eingeführte und im Laufe der Zeit gefestigte Erzählmuster, Motive, Handlungsschemata oder zeitliche und räumliche Aspekte. Häufig auftretende **Genres** sind beispielsweise Komödien, Thriller, Western, Action-, Abenteuer-, Fantasy- oder Science-Fiction-Filme.

Die schematische Zuordnung von Filmen zu festen und bei Filmproduzenten/-innen wie beim Filmpublikum bekannten Kategorien wurde bereits ab den 1910er-Jahren zu einem wichtigen Marketinginstrument der Filmindustrie. Zum einen konnten Filme sich bereits in der Produktionsphase an den Erzählmustern und -motiven erfolgreicher Filme anlehnen und in den Filmstudios entstanden auf bestimmte Genres spezialisierte Abteilungen. Zum anderen konnte durch die Genre-Bezeichnung eine spezifische Erwartungshaltung beim Publikum geweckt werden. Genrekonventionen und -regeln sind nicht unveränderlich, sondern entwickeln sich stetig weiter. Nicht zuletzt der gezielte Bruch der Erwartungshaltungen trägt dazu bei, die üblichen Muster, Stereotype und Klischees deutlich zu machen. Eine eindeutige Zuordnung eines Films zu einem Genre ist meist nicht möglich. In der Regel dominieren Mischformen.

Filmgenres (von französisch: genre = Gattung) sind nicht mit Filmgattungen zu verwechseln, die übergeordnete Kategorien bilden und sich im Gegensatz zu Genres vielmehr auf die Form beziehen.

## Komödie

Die **Komödie** ist eines der ältesten und nach wie vor populärsten Filmgenres und hat viele Subtypen: beispielsweise die romantische, Horror-, Screwball-, Slapstick- oder Culture-Clash-Komödie. Entwickelt hat sich das Genre aus Traditionen des Theaters, Varietés und später auch der Stand-up-Comedy.

Komödien transportieren Humor und zielen darauf, ihr Publikum zum Lachen zu bringen. Dabei nutzen sie verschiedene Mittel wie Slapstick, visuellen Humor und Sprachwitz; besonders wichtig sind auch Überraschung, Timing und Kontext. Manchmal liegen Komik und Tragik dicht beieinander und verschmelzen zur Tragikomödie. Viele populäre Komödien scheinen vornehmlich der Zerstreuung zu dienen und können dadurch oft unkritisch wirken. >

Gleichzeitig sind Komödien durch ihren Hang zum Experiment und zur Übertreibung jedoch ideale Träger für gesellschaftspolitische Kritik.

Als berühmte Beispiele aus der Filmgeschichte können dazu DER GROSSE DIKTATOR (THE GREAT DICTATOR, Charles Chaplin, USA 1940) oder DR. SELTSAM ODER: WIE ICH LERNT, DIE BOMBE ZU LIEBEN (DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB, Stanley Kubrick, GB 1964) herangezogen werden, aktuell lässt sich beispielsweise DON'T LOOK UP (Adam McKay, USA 2022) nennen.

## Montage

Mit **Schnitt** oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen Einstellung bis zur Anordnung der verschiedenen Sequenzen.

Die Montage entscheidet maßgeblich über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten.

Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen. Als "Innere Montage" wird ein filmisches Darstellungsmittel bezeichnet, in dem Objekte oder Figuren in einer einzigen durchgehenden Einstellung, ohne Schnitt, zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Die Person, die Filmaufnahmen montiert und schneidet, nennt man Cutter oder Film Editor.

## Sequenz

Unter einer Sequenz versteht man eine Gruppe aufeinanderfolgender Einstellungen, die graphisch, räumlich, zeitlich, thematisch und/oder szenisch zusammengehören. Sie bilden eine Sinneinheit.

Eine Sequenz stellt eine in sich abgeschlossene Phase im Film dar, die meist durch eine Markierung begrenzt wird (beispielsweise durch Auf- oder Abblenden, einen Establishing Shot, Filmmusik, Inserts usw.).

Während eine Szene im Film eine Handlungseinheit beschreibt, die meist nur an einem Ort und in einer Zeit spielt, kann eine Sequenz an unterschiedlichen Schauplätzen spielen und Zeitsprünge beinhalten, das heißt aus mehreren Szenen bestehen. Sie kann auch aus nur einer einzigen Einstellung bestehen. In diesem Fall spricht man von einer Plansequenz. >

**Spielfilm** **Spielfilme** erzählen rein fiktionale Geschichten oder beruhen auf realen Ereignissen, die jedoch fiktionalisiert werden. Meist stellen reale Schauspieler/-innen basierend auf einem Drehbuch in strukturiert inszenierten Szenen Handlungen dar.

Im konventionellen Spielfilm wird die Erzählung oft linear zusammenhängend montiert, folgt einer Aktstruktur sowie den Prinzipien von Ursache und Wirkung und schafft beispielsweise durch „unsichtbaren Schnitt“ eine in sich geschlossene, glaubwürdige Filmwelt. Experimentellere Spielfilme brechen häufig bewusst mit diesen Prinzipien. Als Gattungsbegriff bildet der Spielfilm einen Großbereich neben Dokumentarfilm, Experimentalfilm oder Animationsfilm, wobei hierbei auch Mischformen möglich sind.

Viele Spielfilme lassen sich unterschiedlichen Genres wie etwa Actionfilm, Drama, Komödie, oder Western zuordnen. Spielfilme werden für das Kino, Fernsehspiele für das TV und zunehmend auch für Streaminganbieter produziert. In den letzten Jahren wurde der Fokus in der Filmproduktion vor allem auf Spielfilmserien gelegt, die in Länge und Erzählstruktur von klassischen Spielfilmen deutlich abweichen.

**Voiceover** Auf der Tonspur vermittelt eine Erzählerstimme Informationen, die die Zuschauenden zum besseren Verständnis der Geschichte benötigen. Auf diese Weise werden mitunter auch Ereignisse zusammengefasst, die nicht im Bild zu sehen sind, oder zwei narrativ voneinander unabhängige Szenen miteinander in Verbindung gesetzt. Häufig tritt der **Off-Erzähler** in Spielfilmen als retrospektiver Ich-Erzähler oder auktorialer Erzähler auf.

Als Off-Kommentar spielt **Voiceover** auch in Dokumentarfilmen eine wichtige Rolle, um die gezeigten Dokumente um Zusatzinformationen zu ergänzen, ihren Kontext zu erläutern, ihre Beziehung zueinander aufzuzeigen (beispielsweise NIGHT MAIL, Harry Watt, Basil Wright, Großbritannien 1936; SERENGETI DARF NICHT STERBEN, Bernhard Grzimek, Deutschland 1959) oder auch eine poetische Dimension zu ergänzen (zum Beispiel NACHT UND NEBEL, NUIT ET BROUILLARD, Alain Resnais, Frankreich 1955; DIE REISE DER PINGUINE, LA MARCHÉ DE L'EMPEREUR, Luc Jacquet, Frankreich 2004).

Links und Literatur (1/2)

## Links und Literatur

➔ Offizielle Film-Website

<https://www.askmarkveolum.de/>

➔ filmportal.de

[https://www.filmportal.de/film/liebe-d-mark-und-tod\\_4bafd3cf8e1f4b358dfea05c83841a1d](https://www.filmportal.de/film/liebe-d-mark-und-tod_4bafd3cf8e1f4b358dfea05c83841a1d)

➔ FilmTipp von Vision Kino

<https://www.visionkino.de/filmtipps/filmtipp/liebe-d-mark-und-tod/>

➔ LETSDOK-Podcast: 60 Jahre türkische Musik in Deutschland – Cem Kaya über seinen Film "Liebe, D-Mark und Tod"

<https://letsdok.de/letsdok-podcast-60-jahre-tuerkische-musik-in-deutschland-cem-kaya-ueber-seinen-film-liebe-d-mark-und-tod/>

➔ fluter.de: Interview mit dem

Regisseur Cem Kaya

<https://www.fluter.de/ask-mark-ve-oeluem-kaya-interview-berlinale>

➔ Heinrich-Böll-Stiftung: Migration von Musik aus der Türkei nach Deutschland

<https://heimatkunde.boell.de/de/2011/11/18/migration-von-musik-aus-der-tuerkei-nach-deutschland>

➔ bpb.de: Vor 60 Jahren: Anwerbeabkommen zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Türkei

<https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/342651/vor-60-jahren-anwerbeabkommen-zwischen-der-bundesrepublik-deutschland-und-der-tuerkei/>

➔ bpb.de: Dossier 1961:

Anwerbeabkommen mit der Türkei

<https://www.bpb.de/themen/migration-integration/anwerbeabkommen/>

➔ bpb.de: Heimat Alanya

<https://www.bpb.de/themen/europa/tuerkei/253189/heimat-alyanya/>

➔ fluter.de: Warum Deutschrap in der Türkei so erfolgreich ist

<https://www.fluter.de/deutschrap-tuerkei-mero-erfolg>

➔ fluter.de: Was geht, Alanya? (Video)

<https://www.fluter.de/gastarbeiter-tuerkei-nachkommen-film>

➔ fluter.de: Der Traum vom besseren Leben

<https://www.fluter.de/gastarbeiterinnen-tuerkei-deutschland>

➔ Merkur: Kebabträume in der Mauerstadt

<http://www.merkur-zeitschrift.de/artikel/kebabtraeume-in-der-mauerstadt-a-mr-75-5-5/>

➔ YouTube: Ideal: Aşk Mark ve Ölüm.

<https://www.youtube.com/watch?v=v1QNhBjGbk8>

➔ bpb-Mediathek: Streaming-Angebot: SPUREN – DIE OPFER DER NSU

<https://www.bpb.de/mediathek/video/311574/spuren-die-opfer-des-nsu/>

➔ bpb.de: Dossier ORAY

<https://www.bpb.de/lernen/bewegt-bild-und-politische-bildung/themen-und-hintergruende/332057/oray/>

➔ Der Film als Stream in der ARD-

Mediathek (bis 11.03.2026) <https://www.ardmediathek.de/video/wdr-dok/songs-of-gastarbeiter-ask-mark-ve-oeluem/wdr/Y3JpZDovL3dkci5kZS9CZWl0cmFnLXNvcGhvcnEtYjE4ZTN1MjktODhjYy00NWlWLEWEyNzEtMjAxZTNkY2U0YTMx>

Links und Literatur (2/2)

## Mehr auf kinofenster.de

➤ ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND (Filmbesprechung vom 23.02.2011)

<https://www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf1103/almanya-willkommen-in-deutschland-film/>

➤ ANGST ESSEN SEELE AUF

(Filmbesprechung vom 28.05.2020)

<https://www.kinofenster.de/themen-dossiers/alle-themendossiers/dossier-rw-fassbinder/dossier-rw-fassbinder-angst-essen-seele-auf-film/>

➤ SPUREN – DIE OPFER DER NSU

(Filmbesprechung + Arbeitsblatt vom 11.02.2020)

<https://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/spuren-die-opfer-der-nsu-film/>

➤ Fremdbilder – Selbstbilder

(Hintergrund vom 23.02.2011)

<https://www.kinofenster.de/filme/filme-des-monats/almanya-willkommen-in-deutschland/33104/fremdbilder-selbstbilder>

➤ #UNTERALMANS: MIGRANTISCHE

GESCHICHTE(N) (Serienbesprechung vom 19.12.2022)

<https://www.kinofenster.de/50263/unteralmans-migrantische-geschichte-n>

## IMPRESSUM

### **kinofenster.de –**

#### **Das Online-Portal für Filmbildung**

Herausgegeben von der Bundeszentrale für  
politische Bildung / bpb

Verantwortlich gemäß § 18 Medienstaatsvertrag  
(MSTV)

Thorsten Schilling

Bundeskanzlerplatz 2, 53113

Tel. bpb-Zentrale: 0228 / 99 515 0

[info@bpb.de](mailto:info@bpb.de)

### **Redaktion kinofenster.de**

Raufeld Medien GmbH

Paul-Lincke-Ufer 42-43,

10999 Berlin

Tel. 030-695 665 0

[info@raufeld.de](mailto:info@raufeld.de)

**Projektleitung:** Dr. Sabine Schouten

**Geschäftsführer:** Thorsten Hammacher, Simone

Kasik, Dr. Tobias Korenke, Jens Lohwieser, Christoph

Rüth, Dr. Sabine Schouten,

**Amtsgericht Charlottenburg**

**Handelsregister HRB 94032 B**

### **Redaktionsleitung:**

Katrin Willmann (verantwortlich, Bundeszentrale für  
politische Bildung), Kirsten Taylor (Raufeld Medien  
GmbH)

### **Redaktionsteam:**

Philipp Bühler, Charlotte Castillon (Werkstudentin,

Raufeld Medien), Ronald Ehlert-Klein, Jörn Hete-

brügge, Susanne Mohr (Volontärin, Bundeszentrale

für politische Bildung), Dominique Ott-Despoix,

Vincent Rabas-Kolominsky (Volontär, Bundeszentra-

le für politische Bildung)

[info@kinofenster.de](mailto:info@kinofenster.de)

**Autor/-innen:** Ulrich Gutmair (Filmbesprechung

+Interview), Ömer Alkin (Hintergrund 1), Sinem Kılıç

(Hintergrund 2), Daniel Beschareti (Arbeitsblatt)

**Layout:** Nadine Raasch

**Bildrechte:** © Copyright picture alliance / dpa | Ole  
Spata, © picture alliance/United Archives, © Filmstill  
aus 40M<sup>2</sup> DEUTSCHLAND, picture alliance/United  
Archives | United Archives/Impress, © Rapid Eye Mo-  
vies, © Radio1/rbb (Bild Cem Kaya), © Ismet Topçu /  
filmfaust / Film Five

© kinofenster.de / Bundeszentrale für politische  
Bildung 2025