

Global Media Journal

German Edition

Vol. 8, No. 1, Spring/Summer 2018

URN:nbn:de:gbv:547-201800439

DOI:10.22032/dbt.34999

Essay:

Kritik von Fortschrittsnarrativen im deutsch-türkischen Migrationskontext – Migrationskino und Diasporamoscheen im Integrationsdispositiv

Mehmet Bayrak & Ömer Alkın

Abstract: Der Artikel arbeitet die permanente Reproduktion eines progressiven Fortschrittsnarrativs an zwei Diskursfeldern des türkisch-deutschen Migrationskontexts heraus und zeigt auf, wie es von integrationspolitischen Motivationen geprägt ist.

Für das Feld des Films wird das Narrativ vom Wandel der Repräsentationen in den Migrationsfilmen über die Arbeitsmigranten seit den 1990er Jahren befragt. In dem Narrativ wird behauptet, dass es einen Wandel seit den frühen deutsch-türkischen Filmen zu den Filmen um die Jahrtausendwende gegeben habe: von einem bemitleidenden, viktimisierenden Betroffenheitskino zu einem transkulturellen Kino des Empowerments.

Der zweite Teil des Aufsatzes erörtert demgegenüber das transnationale Narrativ von der Wandlungsgerzählung im Moscheebau in Deutschland. Seine kritische Befragung zielt auf die Infragestellung des Wandlungsnarrativs, nach dem sich das Modell der Hinterhofmoschee der Migranten in ein Modell moderner Moscheeneubauten transformiert habe.

Der Beitrag skizziert die Narrative anhand der Erörterung von wissenschaftlichen und öffentlich-medialen Diskursen nach, stellt die Diskursdynamiken in ihrer integrationspolitischen Logik als unterkomplex heraus und eruiert einige praktische Folgen für die Filmproduktion und den Moscheebau in Deutschland. Es zeigt sich, dass die in beiden Diskursfeldern zirkulierenden Diskurse von einem Wandel filmischer Verhandlungsformen türkisch-deutscher Migration bzw. der Moscheebaukultur im migrantischen Kontext mit einer Vorstellung von Fortschritt, einer Zeitlogik von Linearität und ausgehend von einem Integrationsdispositiv her operieren, was zugleich für die Forschungen in den Feldern erhebliche Folgen hat.

Keywords: Narrative, Transnationalität, Migration, Migrationskino, Deutsch-türkisches Kino, Hinterhofmoscheen, Migrationsmoscheen, Diskursanalyse

1. Einleitung

„Migrant/innen, die im Kino lange Zeit als Objekte in Erscheinung traten, agieren jetzt – vor und hinter der Kamera – selbstbewußt als Subjekte und wissen sich rhetorisch zu behaupten.“ (Göktürk 2000a: 344)

„Die Zeit des ‚Hinterhof-Islam‘, der Fabrikhallen-Moscheen, neigt sich ihrem Ende zu.“ (Klöcker und Tworuschka 1994: 102)

„Dennoch gibt es inzwischen zahlreiche Gebetsstätten, die die ‚Hinterhofmoscheen‘ ersetzen und für ihre Mitglieder Orte der positiven Identifikation als Muslime darstellen.“ (Beinhauer-Köhler 2009: 34)

1961 und damit vor mehr als einem halben Jahrhundert¹ wurde das deutsch-türkische Anwerbeabkommen zwischen Deutschland und der Türkei abgeschlossen. Seitdem sind Generationen herangewachsen, die teilweise auf komplexe transnationale biographisch-familiäre Hintergründe zurückblicken können. Die Entwicklungen dieser folgenreichen Migration, die keineswegs nur auf Arbeitsmigration zurückgeführt werden kann, ist auch Gegenstand historischer Aufarbeitungen. So gibt es z. B. Geschichten der Gastarbeitermigration, anhand derer sich rekonstruieren lässt, wie sich im Zuge des Anwerbeabkommens bis zum Anwerbestopp 1973² die türkisch-deutsche Arbeitsmigration konstituierte. Es gibt aber auch separate Geschichten der ersten Gastarbeiterinnen, die andere als die der Gastarbeiter sind (vgl. Mattes 2005). Hinzu kommt, dass die Entwicklungsläufe immer öfter nicht nur an den Geschichten von Menschen, sondern auch an Dingen erzählt werden.³ Eine Geschichte der Arbeitsmigration ließe sich so z. B. an der Kleidung oder der Kraftfahrzeuge der türkischen Migranten in Deutschland und ihrer Nachkommen erzählen, und museale Praxis greift oft auf eine solche historische Strahlkraft der Dinge zurück, wenn sie sie als Exponate ausstellt. Zentral bleibt, dass Wissenschaften, und eben nicht nur historische Wissenschaften – und das ist viel eher eine der besonderen Erkenntnisleistungen, die der *narrative turn* hervorgebracht hat (vgl. Fahrenwald 2011) – stets mit Narrativen arbeiten, also mit spezifisch zeitlogischen und historischen wie sinnstiftenden Erzählungen.

Die drei Eingangszitate, die den Aufsatz einleiten, implizieren zwei solcher Narrative, die historische Entwicklungen im Kontext der deutsch-türkischen Arbeitsmigration behaupten. Das erste Zitat behauptet, dass erst nach einer Phase, in der die Migranten in Filmen oft als Opfer repräsentiert wurden, eine Phase der Ermächtigung folgte. Die beiden anderen Zitate zeigen zusammengenommen die Annahme einer weiteren positiven historischen Entwicklung an, nämlich im Bereich des Diasporamoscheebaus in Deutschland. Sie implizieren eine Entwicklungsgeschichte, in der die Hinterhofmoscheen, ein erster Moscheetypus der

¹ Die Arbeitsmigration beginnt inoffiziell früher. Siehe (Eryılmaz und Kocatürk-Schuster 2011: 34).

² – aufgrund der Familienzusammenführung auch darüber hinaus.

³ Siehe zum Beispiel (Hackenschmidt und Engelhorn 2011).

so genannten ‚Gastarbeiter‘, durch neue Moscheebauten abgelöst würden, die „Orte der positiven Identifikation“ darstellten. Es wird sich zeigen, dass beide Annahmen eines Wandels mit einer Vorstellung von Fortschritt, einer Zeitlogik von Linearität und ausgehend von einem Integrationsdispositiv her operieren, was für die Forschungen in den Feldern erhebliche Folgen hat.

2. Ziel und Struktur

Narrative strukturieren Ereignisse und sie fungieren sinnstiftend. Trotz ihrer Unvermeidlichkeit empfiehlt sich im Hinblick auf ihre Mechanismen und Konsequenzen immer wieder ihre Reflexion. Denn aus ihnen folgen auch Konsequenzen, weil sie erstens wirklichkeitskonstruierend und zweitens mit Folgen für die Praxis sind. So ist eine kritische Erörterung dieser eingangs in den Zitaten wiedergegebenen Narrative Ziel des vorliegenden Aufsatzes. Dabei geht es nicht nur darum, die Funktionsmechanismen der Narrative, ihr *Wie*, aufzuzeigen, sondern die sich aus ihnen ergebenden Folgen für eine weitere wissenschaftliche Beschäftigung und die sie betreffenden Praxen zu diskutieren. Es zeigt sich nämlich eine Interdependenz zwischen Narrativ und der wissenschaftlichen sowie der konkreten Filmproduktions- sowie Moscheebaupraxis. Unser Vorgehen zur kritischen Aufarbeitung dieser Narrative ist hierbei folgendermaßen strukturiert:

Zunächst werden die beiden Narrative anhand von einigen Beispielen rekapituliert und im Hinblick auf ihre Wirkkräfte für den publizistischen und wissenschaftlichen Diskurs sichtbar gemacht (3.1 und 3.2). Bei der Herausstellung der Diskurse ist zu berücksichtigen, dass es sich um punktuelle Erarbeitungen publizistischer Diskurse und tendenziell erschöpfende Bearbeitungen eines wissenschaftlichen Forschungsstandes handelt. Das bedeutet, dass es sich bei den Diskursen, auf die wir uns als Analysematerial beziehen, um Diskurse von umfassend erarbeiteten Forschungsständen und selektive Herausgreifungen aus einem bislang noch unsortierten publizistischen Diskursfundus handelt.

An diese Rekapitulation der Diskurse über den Forschungsstand und publizistische Beispiele knüpft eine Herausarbeitung nicht nur der Inhalte der Narrative und ihre Ausformungen für die beiden untersuchten Felder an, sondern es sollen auch die wissenschaftlichen wie praktischen Folgen eruiert werden. Es gilt vorher mit einigen Begriffsklärungen und theoretischen Überlegungen, insbesondere zum Begriff der Iteration, noch herauszuarbeiten, wie sich eine Reproduktion der Narrative in den Diskursen auswirkt und inwieweit sie durchgehalten wird.

Unter Iteration lassen sich wiederholende Diskursvollzüge verstehen, die mit jedem Vollzug zugleich Differenzen im Wiederholten herstellen. Zudem ist mit jeder Reproduktion der narrativen Diskurse nicht nur Differenz in das Vorhergehende eingeschrieben, sondern mit jeder Reproduktion verdichtet sich auch ihr Wirklichkeitsgehalt. Gerade weil sich die Narrative also iterieren, werden sie umso

sporadischer hinterfragt. Die hier zu reflektierenden Narrative zum Migrationskino und zu Diasporamoscheen reproduzieren sich stets so, dass ein Denken abseits ihrer Annahmen dadurch besonders schwierig wird. Denn

„[d]ie Praktiken der Wiederholung sind häufig diejenigen, die als Agenten der Bedeutungsherstellung unbewusst und unsichtbar bleiben, weil auch sie im Rahmen alltäglicher Gewohnheiten – wie die Sprache – als ‚selbstverständlich‘ wahrgenommen werden, sich also auch ‚automatisch‘ ereignen.“ (Schade und Wenk 2011: 121).

Die umfassenden Folgen dieser sich immer wieder reproduzierenden Narrative sollen im Folgenden ausschnitthaft dargestellt werden. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass das Wirkverhältnis zwischen Diskurs und Praxis nicht der Logik von Analogie folgt, dass also bestimmte Diskurse nicht allein und nicht unmittelbar entsprechende Konsequenzen nach sich ziehen. Auch gilt es zu bedenken, dass es das *eine* Narrativ als eine identische Einheit nicht gibt – das sollte mit der Präferenz für die Erwählung des Konzepts der Iteration anstelle der Reproduktion mitbedacht sein. Denn der Begriff Iteration betont ja, dass Aussagen, die den Diskurs formieren, sich nicht identisch wiederholen. Es gilt also auch das Dynamische und Kontingente im Kontext der stabilen Narrationsbildung in der Auseinandersetzung mit ihnen zu bedenken.

Im nun folgenden Schritt wird diskursanalytisch an unterschiedlichen publizistischen und wissenschaftlichen Diskursen aufgezeigt, wie sich eine Wirkmächtigkeit des Narrativs im Bereich des deutsch-türkischen Migrationsfilms und des Diasporamoscheebaus in Deutschland entfaltet und reproduziert. Dazu werden Auswirkungen der Narrative an Beispielen im wissenschaftlichen und praktischen Feld diskutiert und darauf aufbauend eine Kritik der Narrative formuliert.

3. Die Fortschrittsnarrative: Linearität, Progressivität – Integrationsdispositiv?

3.1. Das Fortschrittsnarrativ zum deutsch-türkischen Migrationskino

Mit der Herstellung zahlreicher Filme mit Migrationsthematik im deutsch-türkischen Kontext hat sich nach der Jahrtausendwende der Begriff des „deutsch-türkischen Kinos“ für diese Filme etabliert. Bezeichnet damit sind sämtliche Filme, die mehr oder minder explizit Bezug auf das Leben von Menschen mit türkischem Migrationshintergrund in Deutschland oder dem deutschsprachigen Raum nehmen. Historisch umfassende Aufarbeitungen zur deutsch-türkischen Filmkultur lassen noch auf sich warten. Allerdings finden sich in wenigen Anthologien und zahlreichen Aufsätzen und Abschlussarbeiten erste Historisierungsansätze, die eine Geschichte deutsch-türkischer Filmkultur entwerfen, deren Grundnarrativ sich inzwischen als unhinterfragter Konsensus darstellt (Ezli 2010; Hake und Mennel 2012; Karanfil und Şavk 2013; Göktürk 2000a; Burns 2006; Berghahn 2006; Schäffler 2007; Eken 2009; Yeşilada 2008; Ezli 2011; Burns 2013; Tunç Cox 2011; MacKuth 2012). Das hat gravierende Auswirkungen für Akteure, die sich im

Feld entweder wissenschaftlich oder praktisch oder aus Gründen der Wissensaneignung bewegen.

Für das Feld des deutsch-türkischen Kinos lässt sich das Fortschrittsnarrativ besonders an Begriffen, Kategorisierungen und Historisierungen festmachen, so zum Beispiel ganz besonders an den Konzepten „Betroffenheitskino“, „Pleasures of Hybridity“ und „transkulturelles Kino“. Dabei korrespondieren mit den soeben genannten Begriffen in dieser Reihenfolge die Phasen des deutsch-türkischen Kinos, die von Anfang bis heute durchlaufen worden seien. Das Narrativ fungiert hierbei auf Basis einer klassischen Dreiaktstruktur aus Anfang, Mitte und Ende. Seinen Anfang nimmt das deutsch-türkische Kino demnach in den Betroffenheitsfilmen („cinema of the affected“). Das ist der von Rob Burns geprägte Begriff, den er in Anlehnung an den Begriff der Betroffenheitsliteratur aus der frühen türkisch-deutschen Migrantenprosa übernimmt (Burns 2006). Diese Betroffenheitsfilme würden die türkischen Migranten hauptsächlich aus einer Perspektive der Opfer inszenieren also als zu bemitleidende, weil in einem fremden Land lebende, ausgebeutete Gastarbeiter ohne Bleibewille. Mit den Filmen in den 1990er Jahren habe sich allerdings ein Wechsel etabliert. Burns dazu:

„The 1990s, however, saw the emergence of a younger generation of Turkish directors in Germany seemingly motivated by a common desire to break with the dominant image sustained by the ‘cinema of the affected’, that of the Turk as victim.“ (Burns 2006: 133).

Schon in Burns Ausführungen wird also ein Wandel für die deutsch-türkische Filmkultur angezeigt. Repräsentationskritische Arbeiten⁴ weisen auf den Umstand hin, dass die viktimisierenden Repräsentationen der frühen Filme entmachtende Effekte für die migrantischen Subjekte⁵ zur Folge hätten. Dadurch dass die Gastarbeiter als Opfer repräsentiert würden, würde ihre Rolle in der gesellschaftlichen Imagination unterminiert. Sie könnten nur als schwache Subjekte in der Gesellschaft auftauchen.

Diese repräsentationskritischen Überlegungen lassen sich an einem konkreten Beispiel illustrieren: Helma Sanders-Brahms inszeniert 1976 ihr feministisches Filmdrama *Shirins Hochzeit*. Darin wird die Geschichte der Türkin Shirin erzählt. Ihrer Zwangsheirat im anatolischen Dorf nach Köln entflohen, begibt sie sich dort auf die Suche nach ihrer Kindheitsliebe. Um ihren Lebensunterhalt zu sichern, nimmt sie mehrere berufliche, zumeist prekäre Anstellungen an. Nach einer Vergewaltigung am Arbeitsplatz wird sie in das Prostitutionsmilieu gedrängt, das dann in eine leidvolle Existenz als Prostituierte mündet. Emblematisch ist an dem mehrfach repräsentationskritisch untersuchten Film (Brauerhoch 1995; Göktürk 2000b; Ezli 2009: 208) insbesondere die filmische Strategie der Vereinnahmung

⁴ Siehe besonders die Beiträge in (Karpf, Kiesel und Visarius 1995).

⁵ Eine solche Differenz zwischen Migrant und Nicht-Migrant ist umfassendes Programm andersmachender (also *othernder*) und oft auch rassialisierender Bezeichnungspraxis. Für einen reflektierten Umgang mit der Bezeichnungspraxis „Migrant“ siehe insbesondere auch (Castro Varela und Mecheril 2010).

Shirins durch die Sprecherstimme der Regisseurin und ihre Infantilisierung: Shirin wird oft auch als kindisch und naiv gezeigt. Diese Inszenierungsstrategie stellt die Figur unter die Herrschaft der Regisseurin. Annette Brauerhoch dazu:

„In Gegenwart der fremden Frau, nimmt die Stimme der Filmemacherin die Stelle und den Platz eines männlichen auktorialen Erzählers an. Sie bezieht den Platz der allwissenden Neutralität und unterminiert damit das von der Frauenbewegung angestrebte Projekt der Vermittlung subjektiver Erfahrung.“ (Brauerhoch 1995: 111).

Die Folge sei, dass die in diesen Filmen repräsentierten Subjekte in der gesellschaftlichen Vorstellung nicht mehr als aktive Subjekte auftauchen könnten. Andere häufig im Diskurs des Betroffenheitskinos genannte Beispiele sind etwa die Filme *Yasemin* (1988) von Hark Bohm sowie die beiden Filme *Abschied vom falschen Paradies* (1988) und *40m² Deutschland* (1985) des damals in Hamburg tätigen türkischen Regisseurs Tevfik Başer. Für diese Filme findet die früh zum deutsch-türkischen Migrationskino publizierende Germanistin Deniz Göktürk, deren hier zitierter Text im wissenschaftlichen Diskurs oft aufgegriffen wird, folgende Worte:

„Freude an der Begegnung oder gar Vermischung der Kulturen kommt in diesem Film nicht auf. Die Migrant/innen erscheinen als Opfer, ausgeschlossen von der deutschen Gesellschaft und außerstande mit den Einheimischen zu kommunizieren. Insbesondere türkische Frauen werden als doppelte Opfer dargestellt, da sie zudem von ihren Männern eingeschlossen und am Kontakt mit der Außenwelt gehindert werden.“ (Göktürk 2000a: 334).

An dieser Problemlage des deutsch-türkischen Kinos setzen die meisten Texte an und bemerken ab den 1990er Jahren einen Wandel in den Filmen auf inhaltlicher und Produktionsebene. Göktürk zufolge behandeln die Filme aus dieser neuen Phase Thematiken der Identität und Ethnie spielerisch und subversiv so wie etwa die Filme *Ich Chef, Du Turnschuh* (1998) oder Sinan Çetins *Berlin in Berlin* (1993), die alternative Blickpositionen und karnevaleske Elemente anböten (Göktürk 2000a: 337–339, 342–344). Generell lässt sich für diesen Wandel der Filmkultur deutsch-türkischen Kinos also festhalten: Filmemacher, die die Gastarbeiter zuerst noch als stumme, ohnmächtige Fremde inszenierten, würden von einer jüngeren Generation abgelöst, die sich in ihren Filmen von diesen Opferperspektiven distanzierten und humorvollere und reflektiertere Filme inszenierten. Diese Beobachtung einer Veränderung im filmischen Diskurs zur Jahrtausendwende schreibt sich nun als solche immer wieder fort. Mit den Filmen Fatih Akins, und hier insbesondere mit seinem Film *Gegen die Wand* (2004), wird im wissenschaftlichen Diskurs oft noch ein weiterer Wandel identifiziert, der entweder an die filmischen Veränderungen zur Jahrtausendwende anknüpft oder sich gar als eigenständige Entwicklungsphase versteht (Gutjahr 2009: 246–247).

Die Drei-Akt-Struktur resultiert also aus der Phase der frühen Problemfilme (Anfang), führt über zu Filmen, die Vorstellungen von ethnischer und kultureller Identität performativ und humoristisch unterlaufen würden (Mitte), und endet mit

dem komplexen transkulturellen Kino Fatih Akıns und anderer Filmemacher (u.a. Ayşe Polat und Thomas Arslan). Diese Entwicklungserzählung folgt einer linear verlaufenden Fortschrittslogik, deren Maß die Repräsentationspolitik der Filme ist.

Diese Erfolgsgeschichte führt zu zweierlei: Erstens werden die alten Filme in ihrer Komplexität unterschätzt. Zweitens können die benannten Evaluierungen kein umfassendes Bild deutsch-türkischer Filmkultur entwerfen, da es bislang noch keine vollständigen filmarchivischen Arbeiten zu dem Thema gibt. Das führt dazu, dass der behauptete Wandel nur auf der Basis einer Ausblendung einer weitaus umfangreicheren und komplexeren Filmkultur möglich ist. Die Dreiteilung unterminiert angemessenere Typologisierungen und erzeugt wahrnehmungsstrukturierende Muster im Hinblick auf die wissenschaftliche und filmproduktive Arbeit im Feld, da das historische Modell Allgemeingültigkeit suggeriert.

Weitaus folgenreicher ist jedoch die Evaluierung der späteren Phasen als integrationspolitisch erfolgreiche Filme. Wurden die frühen Filme abgewertet, werden die neuen Filme in der zweiten Phase eher aufgewertet. Diese Aufwertung geht mit der Überzeugung einher, dass Filme im deutsch-türkischen Kontext besonders dann integrationspolitisch wertvoll sind, wenn sie Zusammenhänge von kultureller Identität zugunsten von hybriden oder transkulturellen Identitätsmodellen verhandeln.

Dieses im wissenschaftlichen Feld einigermaßen komplex anmutende Narrativ reproduziert sich jedoch auch weiter in publizistischen Diskursen bzw. in Diskursen auch anderer Kulturakteure. Auf der Seite des Deutschen Historischen Museums heißt es über eine Filmreihe, dass es sich mit der „zweite[n] Phase eines von türkischstämmigen Filmemacherinnen und Filmmachern geprägten Kinos“ (Deutsches Historisches Museum 2011) beschäftige. Auch heißt es beispielsweise auf der Website von filmportal.de zum deutsch-türkischen Kino:

„Die Entstehung eines ‚deutsch-türkischen‘ Kinos ist [...] auch Zeichen für ein neues selbstbewusstes Auftreten der Türken innerhalb der deutschen Kulturszene. [...] Eine ihrer wichtigsten Tendenzen ist die allmähliche Emanzipation der Filmschaffenden von unterschwelligen Erwartungen und fest gefügten Schablonen: ‚Wir sind viel deutscher als viele Deutsche‘, sagt Buket Alakus 2002: ‚Unsere Wohnungen, unsere Ziele – da gibt es nicht so viele Unterschiede, wie viele früher immer glaubten.‘“ (Filmportal 2011).

Die Internetseite lässt eine migrantische Filmemacherin hier als betroffene Akteurin selbst zu Wort kommen, um die Emanzipation der Migranten im Hinblick auf die filmische Produktion ihrer Selbstbilder aufzuzeigen und der konstruierten Differenz von Migranten und Nicht-Migranten eine Normalisierung entgegenzusetzen. Gesprochen wird von „emanzipatorischen Tendenzen“. Dieses Zitat produziert repräsentative Sprecherrollen, die eine Integriertheit vermitteln sollen. Das Wandelnarrativ wird so auch Teil einer umfassenden diskursiven Sichtbarkeitspolitik, die auf Integration aus ist. Das Narrativ schreibt sich bis heute fort und stabilisiert damit ein Integrationsdispositiv (3.3).

3.2. Das Fortschrittsnarrativ im Kontext von Diasporamoscheen

Ein ähnlich funktionierendes Narrativ findet sich sowohl im wissenschaftlichen, aber insbesondere auch im publizistischen Diskurs zum Diasporamoscheebau in Deutschland. Das Narrativ bezieht sich auf die Entwicklung des Moscheebaus und der Moscheebauten in Deutschland. Im Allgemeinen wird in dem städtebaulichen und architektonischen Kontext des Moscheebaus eine generelle Entwicklung von den Hinterhofmoscheen zu Moscheeneubauten prognostiziert. Das ist als eine Strategie zu werten, die oft nur partikuläre Tendenzen auf den übergeordneten Gesamtzusammenhang einer an sich schon komplexen Historie des Diasporamoscheebaus projiziert.

In zahlreichen Arbeiten wird so eine Veränderung im Moscheeneubau im Hinblick auf die Einrichtung architektonisch sichtbarer Moscheen festgestellt. Immer wieder zeigt sich in den Forschungen die Vorstellung phasenorientierter Veränderungen im Moscheebau an, die auf der Annahme eines Wandels von „unscheinbaren“ Bauten (fast immer als Hinterhofmoscheen identifiziert) hin zu repräsentativeren Moscheen basiert. Diese Wandelvorstellung impliziert einen historischen Verlauf, in dessen Zuge eine Verbesserung im Hinblick auf die integrative Situation der Migrant*innen stattfindet. Exemplarisch dazu:

„Die Moscheebau-Tätigkeit in Deutschland ist längst nicht abgeschlossen, sondern im Gegenteil, nachdem der eigentliche Anfang mit den Pionier-Moscheen der neunziger Jahre gemacht wurde, in vollem Gange. Diese neuen Bauten der zweiten Generation war und ist generell der Ausdruck eines selbstbewussten Auftretens der Muslime und gleichzeitig der Auslöser einer Bauwelle größeren Ausmaßes.“ (Kraft 2002: 201)⁶.

Diese Feststellung einer Tendenz von repräsentativeren Bauten im letzteren Zitat ist nur für einen bestimmten Bereich deutsch-türkischer Diasporamoscheen zutreffend. Hier gibt es eine statistisch kaum haltbare Einschätzung über die Anzahl „repräsentativer Moscheebauten“, die verkennt, dass das Verhältnis von „unscheinbarer“ und „scheinbarer“ Moschee keineswegs mit der Dominanz der letzteren in der Stadtstruktur einhergeht. Schon am Beispiel Köln, einer Stadt, in der zahlreiche muslimische Dachverbände ihren Hauptsitz haben, zeigt sich die Unhaltbarkeit dieser Entwicklungsprognose. Der Vielzahl kleinerer muslimischer Gebetsstätten in der Stadt steht eine repräsentative Moschee gegenüber: die DITIB Zentralmoschee in Köln Ehrenfeld. Schon diese eine Moschee bereitet in ihrem Umfang und ihrem repräsentativen, nach außen sichtbaren Charakter einen immensen stadtplanerischen, architektonischen, kommunalpolitischen und auch gesellschaftspolitischen Aufwand (Kruse 2016: 95–104). Dass die Vielzahl der so genannten Hinterhofmoscheen zu Moscheeneubauten würde, ist eine kaum haltbare Aussage. Würden tatsächlich all jene so genannten Hinterhofmoscheen beispielsweise in Köln zu Moscheeneubauten transformiert, hieße das, dass das städtische Gesamtbild von einer Anzahl von mehr als 40 Moscheen mit jeweils sichtbaren Architekturgestalten geprägt würde. Diese Zahl an Moscheeneubauten ist

⁶ Siehe dazu auch (Leggewie, Joost und Rech 2002: 25).

aufgrund der begrenzten finanziellen Kapazitäten der Gemeinden aber auch im Hinblick auf die Vielfalt kleinerer und jeweils unterschiedlich ausgerichteter Gemeinden kaum realistisch.

Nicht nur hier in Krafts Aussagen sondern in einem Großteil des wissenschaftlichen Diskurses, ist die Beschreibung von Entwicklungstendenzen vorherrschend, die allein ein Veränderungsmerkmal fokussieren: nämlich diejenige nach der äußeren Gestalt der Moschee, die auf der Grundlage einer binären Opposition von Hinterhof- und Ladenmoschee sowie Moscheeneubauten mit sichtbaren Architekturgestalten operiert (vgl. Kraft 2002). Diese Perspektive ist insofern defizitär, als dass die meisten Moscheen im diasporischen Kontext eher als Funktions- denn als Repräsentationsbauten angelegt sind.⁷

Die Behauptung, muslimische Gebetseinrichtungen, die zuvor als Hinterhofmoscheen charakterisiert wurden, würden tendenziell zu architektonisch sichtbaren Bauwerken transformiert, geht einher mit zumeist integrationspolitisch motivierten Evaluierungen der Sichtbarkeit von Moscheen, die den Grad und die Art der Sichtbarkeit der Moschee an ihr Integrationsniveau rückkoppeln. Doch dieser Kurzschluss ist so kaum haltbar und unterliegt einem Integrationsdispositiv, das repräsentationspolitische Gründe vor andere stellt (siehe 3.3).

Diese Beobachtung einer tendenziellen progressiven Entwicklung in einem von migrantischen Zusammenhängen geprägten Bereich ist etwas, das sich auch für das Narrativ zum deutsch-türkischen Kino wiederfinden lässt. Während für die deutsch-türkische Filmkultur die ‚neue‘ Phase positiv evaluiert wird, ist es im Kontext der Diasporamoscheen ebenfalls die ‚neue‘ Phase repräsentativer Moscheebauten, der ein gesellschaftsförderndes Charakteristikum zugeschrieben wird. Zum einen würden die neuen sichtbaren und transparenten Moscheen in der Stadt ein inklusives Bild des Islams für die deutsche Gesellschaft anzeigen. Zum anderen würden die neuen Filme ein neues migrantisches Selbstbewusstsein jenseits viktimisierender Darstellungen entwerfen und repräsentieren. In beiden Feldern wird eine positive Repräsentation minderheitsgesellschaftlicher Gesellschaftsformen (Migranten und Muslime) als gegenwärtiges Stadium der gesellschaftlichen Entwicklungen konstatiert.

Diese im Zusammenhang eines Integrationsdispositivs zu verstehende Haltung verdichtet sich im Kontext des Diasporamoscheebaus durch Handlungsempfehlungen für künftige Bauten. Diese Empfehlungen operieren aus einer integrationsideologisch einseitig geprägten Vorstellung heraus. Diese Vorstellung geht davon aus, dass die Umsetzung einer transparenten und sichtbaren Architektur islamophobe Tendenzen in der Gesellschaft reduzieren würde (vgl. Leggewie, Joost und Rech 2002: 79–80). Die Transparenz von Glaselementen in

⁷ Eine Arbeit, die sich dem Moscheebau differenzierter widmet ist (Schmitt 2003). Genauere Überlegungen zu dem Verhältnis von Diasporamoscheen als Funktionsarchitektur finden sich in (Zemke 2008).

der Fassade wird zum Beispiel in konkreten Bauvorhaben und der medialen Aufarbeitung als Ausdruck der Transparenz des Islams gewertet, der damit argumentative Kurzschlüsse von „Hinterhof“ und Terrorismus- oder Radikalisierungsgefahr unterbinde. In Gleichschließungslogik zwischen einsehbarer, sichtbarer Moschee und Moschee mit durchsichtigen Glaselementen wird auf Seiten von in den Moscheebau involvierten Akteuren zunehmend die Forderung nach der Integration von Glaselementen im Diasporamoscheebau laut. Das bewertende Partikel „zu Recht“, das im folgenden Satz verwendet wird, macht diese Haltung deutlich:

„Dass Eröffnungszeremonien von Moscheen über die lokale Öffentlichkeit hinaus Erwähnung finden, ist selten; im Fall der „gläsernen“ Yavuz-Sultan-Selim-Moschee in Mannheim wurde dies *zu Recht* [Hervorhebung, M. B.] als Beispiel für gelungene Integrationsleistung der Muslime und der deutschen Einwanderungsgesellschaft gefeiert. (Die Welt 14.10.1997)“ (Leggewie, Joost und Rech 2002: 18).

Die Folgen für die Moscheebaupraxis sind enorm. Die Evaluation der gläsernen Architektur als Integrationserfolg prägt den Diskurs um den Moscheebau derart umfassend, dass er darin inzwischen ein leitendes Paradigma geworden ist (siehe 4.2).

Festzuhalten bleibt: Moscheen mit Glasfassaden sowie Kuppeln und Minaretten werden im Sinne von architektonischen Elementen als Zugehörigkeitsmerkmale und Symbole für das „Angekommenensein“ der Migranten ersehen. Sichtbare Moscheen würden dazu führen, dass der Islam als selbstverständlicher Teil der Gesellschaft anerkannt würde. Hinterhofmoscheen seien deswegen aus integrativer Sicht kaum förderlich (Vgl. Beinhauer-Köhler, 2009: 34; Schoppengerd 2008: 10; Kraft 2002: 117).

Der Abwertung der Betroffenheitsfilme der 1970er und 80er Jahre im wissenschaftlichen Diskurs um das Migrationskino entspricht im Kontext des Moscheebaus eine Abwertung der frühen Hinterhofmoscheen. Diese Abwertung macht sich in Äußerungen wie diesen hier deutlich:

„Der behelfsmäßige Charakter der Räume überträgt sich mit der Zeit auf die Arbeit der Gemeinde und ihres Vorstandes. Alles ist ein Provisorium.“ (Jasarevic 2009: 104).

Man erhält den Eindruck, dass die Hinterhofmoschee zum Inbegriff einer schlechten, sich der Öffentlichkeit verweigernden, nur „behelfsmäßig“ etablierten Moscheekultur wird. Überlegungen, die sich nur auf das Verhältnis zwischen semiotischer Ebene von Architektur und Sozialem konzentrieren, stellen einen komplexitätsmindernden Ansatz dar, weil in ihnen die vielfältigen Relationalitäten zwischen architektonischen Dimensionen (Symbolik, Ästhetik, Funktionalität etc.) und der Gesellschaft ausgeblendet werden (vgl. Delitz 2010). Hinzukommt, dass die Überbewertung der sozio-kommunikativen Funktion von Moscheen im Migrationskontext von den betroffenen Gemeinden und ihren Vertretern durch die Forderung nach einer Glasfront noch selbst übernommen werden, wie das folgende

Zitat zeigt:

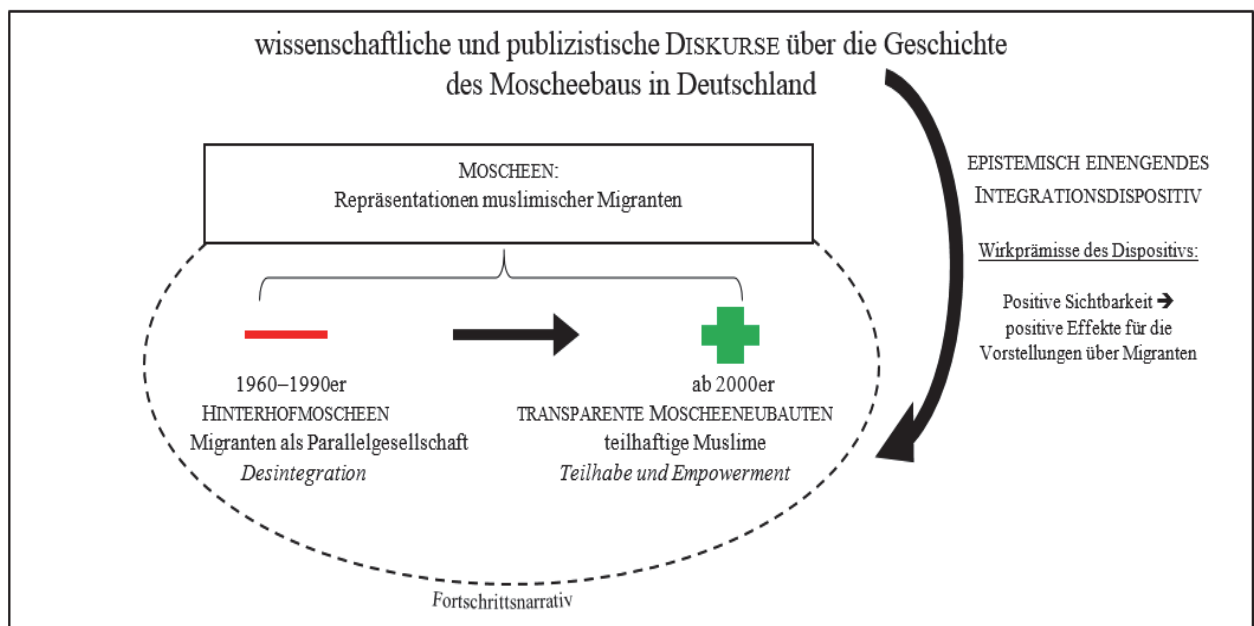
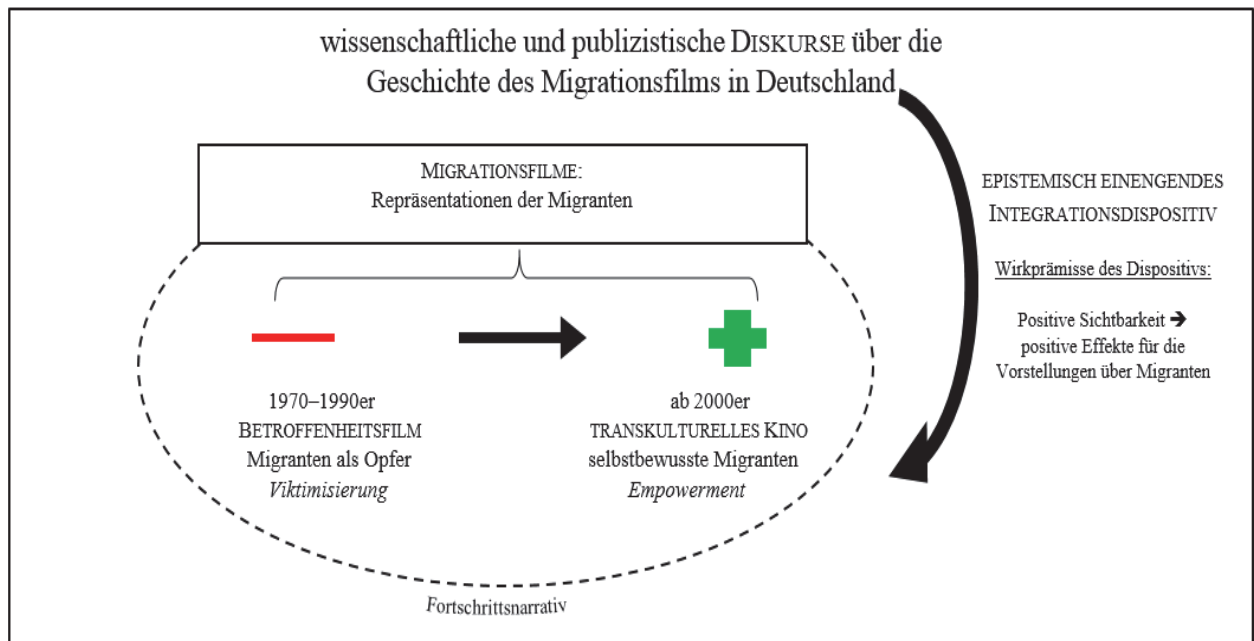
„Wir wollen viel Glas verwenden, was für unsere Transparenz sprechen soll.“
Stellvertretender Vorsitzender der Islamischen Religionsgemeinschaft Hessen (IRH) Ünal Kaymakçı in (Toepfer 2007).

Wichtig für das Argument nach der permanenten Reproduktion eines linearen Fortschrittsnarrativs im Kontext der Migrantenmoscheen ist weniger die Identifikation von Differenzierungen einzelner Phasen im wissenschaftlichen Diskurs. Zentraler ist die Erkenntnis, dass sich fast alle Historisierungs- bzw. Rekapitulationsversuche zur Entwicklung der Filme bzw. des Moscheebaus einig sind, dass die neueren Praxisformen (filmisch wie architektonisch/baulich) einen Fortschritt im Hinblick auf ihre frühere gesellschaftsproduktive Leistung bedeuten.

Beide Narrative verfügen also über eine Struktur der Linearität und Progressivität: Von einem Zustand, der von negativen Charakteristika behaftet ist, zu einem Zustand, der gesamtgesellschaftliche Vorteile birgt, die man zusammengenommen als Ermächtigung und Integration von Migranten bezeichnen könnte.

Im Falle der Filme liegt die Ermächtigung darin, empowernde Bilder von Migranten in der gesellschaftlichen Imagination zu etablieren. Migranten müssten durch entsprechende Filme als ermächtigte Individuen und Kollektive auftauchen (vgl. Turan 2017; Yeşilada 2008). Im Falle der Moscheen sind es Moscheeneubauten mit Glasfront, als Transparenz konnotierende Architekturen, die dank ihrer sozialkommunikativen Funktion Ängste und Vorurteile zum Islam abbauen würden.

Die Parallelität der Diskursdynamik lässt sich noch einmal genauer illustrieren. Beide Narrative sind durch die Linearität der Entwicklungserzählung geprägt. Die Repräsentationen der Migranten/muslimischen Migranten im Film/durch den Moscheebau hätten eine positive Entwicklung vollzogen: viktimisierte Migrant/innen würden in neueren Filmen als empowernde Subjekte repräsentiert; unsichtbare und desintegrative Hinterhofmoscheen würden in ihrer Repräsentationsfunktion durch Moscheeneubauten mit gläsernen Architekturelementen abgelöst, die nun gesellschaftlichen Teilhabewunsch/Teilhafteigkeit der Muslime sowie Transparenz des Islams signifizieren. Diese Entwicklungserzählung operiert integrationspolitisch und setzt die in ihr entworfene Fortschrittsdynamik auf performativer Ebene fort: Der Sprechakt, der sich in der Wiedergabe dieser Entwicklungserzählung vollzieht, produziert eine positive Diskursgeschichte über die Medien des Films und der Moscheen und doppelt so die in den Medien (Film, Moschee) behauptete Repräsentationsdynamik. Indem solche Diskurse diesen Wandel diagnostizieren, wirken sie selbst konstruierend in das Diskursfeld zurück, indem sie den in den Filmen und der Moscheearchitektur enthaltenen Repräsentationswandel als vordringliche Lesart hervorbringen. Die Parallelität der Diskursdynamiken wird in Abbildung 1 verdeutlicht.

Abbildung 1 : Diskursdynamiken der Fortschrittsnarrative

3.3. Narrative und das Integrationsdispositiv

Narrative haben sinnstiftende Eigenschaften, insofern sie Zusammenhänge herstellen und mit einem Sinn ausstatten, der den Ereignissen in ihrer Relation per se nicht anhaftet. Weil die Suche nach Zusammenhängen zur wissenschaftlichen Analysearbeit gehört, ist die Entstehung historischer und sinnstiftender Narrative daher fast automatisch gegeben. Als permanente Rekurrerungspraxis ist die auf Quellen verweisende, schreibende und forschende Tätigkeit zugleich auf andere Diskurse angewiesen. Die Zirkulierbarkeit von Thesen oder wissenschaftlichen Diskursen ist dabei häufig durch ihre Operationalisierbarkeit vorgegeben, insofern

wissenschaftliches Arbeiten zugleich in einem ökonomischen Rahmen mit begrenzten Mitteln stattfindet und kurze Narrative relativ schnell viele Informationen liefern und in Themenfelder einführen bzw. Zusammenhänge deutlich machen können. Ein solches Narrativ vom Beginn der Arbeitsmigration haben beispielsweise auch wir produziert (siehe erste Zeilen in Kapitel 1).⁸

Historische Narrative, die sich aufgrund ihrer argumentativen Dichte und zugleich sinnstiftenden Eigenschaft in das eigene wissenschaftliche Arbeiten sowohl ideologisch als auch produktionsökonomisch einfügen, werden dabei häufig(er) reproduziert. Das Argument der ökonomischen Begrenztheit in der Produktion von Diskursen gilt dabei umso mehr für die publizistische Praxis, die schnell veröffentlichen muss. Eine zur vermehrten Reproduktion von Diskursen zuarbeitende Charakteristik ist dabei die Narrativität und Eingängigkeit von Diskursen, hier für unseren Fall auch ihr zum Integrationsdispositiv zuarbeitender Charakter.

Unter Integrationsdispositiv verstehen wir in Anlehnung an Paul Mecheril, und mit Foucault weitergedacht, ein Möglichkeitsnetz, dass die Vernehmbarkeit spezifischer Aussagen im Feld überhaupt erst ermöglicht. Unter dem Begriff verstehen wir auch, dass die Produktion von Diskursen in bestimmten Feldern davon reguliert ist, inwiefern sie eine Idee oder Vorstellung nationaler Integration fördern. Bei Mecheril heißt es deswegen zum Beispiel:

„Das Integrationsdispositiv ist das Netz, das zwischen kulturellen, institutionellen, bürokratischen, wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und medialen Ereignissen gespannt ist, in welchen ein natio-ethno-kulturelles ‚Wir‘ sich von seinem ‚Anderen‘ scheidet. Es ermöglicht so ein sprachliches und in Institutionen vergegenständlichtes Wissen darüber, wer ‚wir‘ sind und wer ‚wir‘ *nicht* sind, aber auch wer ‚sie‘ sind.“ (Mecheril 2011: 52).

Wir verstehen das Dispositiv in engem Bezug zur Foucault'schen Auslegung eher systemisch, nämlich als Möglichkeitsnetz von Aussagen. Insofern gehen wir von bestimmten Abstufungen im Hinblick auch auf die Möglichkeiten des Ausschlusses bzw. den Grad an Sagbarkeit von Aussagen aus. Unser Konzept von Integrationsdispositiv impliziert also, dass sich das Integrationskonzept nicht nur auf solche Fragen nach der Identität stützt, die es erlauben von ‚wir‘ und ‚anderen‘ zu sprechen. Vielmehr bedingt das Dispositiv selbst, dass Diskurse sich im weiten Raum von Integrationsdiskursen bewegen müssen, damit sie in bestimmten Themenfeldern vernehmbar werden. Das heißt, die Frage nach dem Dispositiv ist nicht nur eine Frage der Inhalte:

„Augenscheinlich zeichnen sich Dispositive folglich durch zwei zentrale Charakteristika aus: die Verbindung von Diskursivem und Nicht-Diskursivem einerseits sowie die Verflechtung (diskursiven) Wissens mit Machtverhältnissen andererseits.“ (Sieber 2014: 63)⁹

⁸ Zur verschleiern Dimension der Historie von der Arbeitsmigration im türkisch-deutschen Kontext als Geschichte des Anwerbeabkommens siehe (Ha 2003).

⁹ Siehe darin die weiterführenden Aussagen zum Begriff des Dispositivs, zusätzlich auf Seite 64.

Für die Felder deutsch-türkische Filmkultur und Diasporamoscheen ist eine Aussage besonders dann aussagbar und vernehmbar, wenn Identität und Integration mit begrifflichen Taktiken und Narrativen verknüpft werden, die dem Integrationsdispositiv zuarbeiten. Mecherils Konzept des Integrationsdispositivs und auch unser Aufsatz hier sind also selbst noch jenem Dispositiv insofern verpflichtet, als dass sie *über* das Integrationsdispositiv im Sinne von ‚Dispositiv vom Identitätsdiskurs des Nationalen‘ fungieren.

Unsere Rede vom Integrationsdispositiv versucht mit der hier vorgenommenen Diskursreflexion zugleich mitzubedenken, dass in unterschiedlichen Feldern der Integrationsdiskurs nicht der einzig mögliche ist und seine Macht mobilisierenden und andere Diskurse ausschließenden Dynamiken stets befragt werden müssen: Moscheebau ist nicht nur symbolischer Bau von Integriertheit/Integration und Transparenz vermittelnden Moscheen, und deutsch-türkische Filmproduktion ist nicht nur Produktion von Integrationsdiskursen. Film und Moschee im Migrationskontext sind mehr, sie sind durch das Integrationsdispositiv jedoch epistemisch eingeengt. Die gesellschaftliche Rolle dieser Felder sollte immer in Reflexionen über die Eingebundenheit in das Integrationsdispositiv überführt werden, da ansonsten Überlegungen zur Integration die einzigen Rahmungen oder gar unsichtbaren Prämissen bilden, unter denen dann Diasporamoscheen oder Migrationskino untersucht werden.

Der vorliegende Aufsatz versteht sich als Kommentar, indem er die Funktionsweisen und Folgen des Narrativs für die wissenschaftliche Arbeit reflektiert und aufzeigt. Es geht hier nicht um die Diskreditierung wissenschaftlicher Praxis oder Akteure. Es soll viel eher darum gehen, die Funktionsweise festgefahrener Überlegungen transparent zu machen, die die Sicht auf das gesamte Feld verstellen und verzerren.

4. Beispiele für die Auswirkungen der Fortschrittsnarrative im praktischen Feld

4.1. Konsequenzen für das Feld des deutsch-türkischen Kinos

Für das Feld des deutsch-türkischen Kinos sind die Folgen des Narrativs bereits an anderer Stelle schon umfassend untersucht worden: Vereinfachung der frühen filmischen Auseinandersetzungen im wissenschaftlichen Diskurs durch mangelnde Differenzierung von Filmen des Neuen Deutschen Films und späteren Filmen der 1980er; ihre teils ungerechtfertigte Abwertung, insbesondere die Ausblendung der türkischen filmischen Auseinandersetzungen zur türkisch-deutschen Migration im Gesamtdiskurs und dadurch „epistemologische Vereinseitigung“, Eurozentrismus und Pseudo-Transkulturalität wie -Interkulturalität; Ausblendung der weiterhin bestehenden Wirkmächtigkeit des Betroffenheitsdiskurses im Filmbereich. Im Hinblick auf Letzteres hat auch Nanna Heidenreich die Funktionsmechanismen eines solchen Narrativs im wissenschaftlichen Diskurs festgestellt und es so auf

den Punkt gebracht:

„Die Forschung ist sich heute weitgehend einig, dass die deutschen ‚Problemfilme‘ der 1970er und 1980er Jahre (Teils auch der 1990er) mit ihrem ‚humanistisch-pädagogischen Impuls‘ und ihrer ‚subnationalen Mitleidskultur‘ als ‚überholt‘ gelten können und durch ein neues ‚Kino der Métissage‘, des ‚wechselseitigen Grenzverkehrs‘, der Vielfalt, der Souveränität, der Normalität und der Kontinuität ersetzt worden sei. Diese Lesart beinhaltet jedoch eine problematische Fortschrittslogik, die die konservativen (konservierenden) Elemente dieses Kinos [...] nicht zu erfassen vermag [...].“ (Heidenreich 2015: 19).

In filmpraktischer Hinsicht bedeutet das, dass Redaktionen ihre Involviertheit ins Integrationsdispositiv bedenken müssten, wenn sie sicher gehen möchten, dass ihre Entscheidungen nicht nur integrationsideologisch getragen sind. Dabei ist das Argument, dass das deutsch-türkische bzw. das Migrationskino in Deutschland sich in einem „Gefängnis der Förderung“¹⁰ befindet, nicht neu. Damit gemeint ist, dass zwischen Redaktionen und den Filmemachern ein unsichtbares kommunikatives Band besteht, in dem Redaktionen besonders diejenigen Themen realisieren, die diskursiv wirkmächtigen Themenfeldern entsprechen und die deswegen von Filmemachern besonders häufig oder strategisch erwählt werden. Medial häufig reproduzierten Themen entsprechen zahlreiche Anträge zu dem Thema.

Für die Praxis lässt sich weniger durch empirische Forschung als mit Blick auf die aktuellen fiktionalen Spielfilmproduktionen genau das feststellen: Dass nämlich im Rahmen größerer Fernseh- wie Filmproduktionen Ethno-Comedys oder nach wie vor Themen kultureller Differenz vielbespielte Genres geworden sind, die anderen filmischen Auseinandersetzungen im Themenfeld des deutsch-türkischen Kinos die Ressourcen (wirtschaftlich, sichtbarkeits-ökonomisch) zu entziehen drohen. So sind im Jahre 2015 zahlreiche Filme zur türkisch-deutschen Migration entstanden, die ausschließlich komödiantischen Verhandlungen von Fremdheitsthematiken folgten (allein 2015 bzw. 2016 waren es mindestens elf fiktionale Kino- bzw. TV-Produktionen¹¹). Selbstverständlich waren auch andere filmische Verhandlungen im weiten Themenfeld der deutsch-türkischen Filme entstanden, so z. B. die in der ARD erschienene Trilogie zu den NSU-Morden. Deswegen müsste die These von der ideologischen Durchsetztheit durch das Integrationsdispositiv und der Rolle, die das Narrativ hier spielt, noch ergänzt werden durch Untersuchungen zur Annahme- wie Ablehnungspraxis innerhalb der Fördergremien und -anstalten, durch vermehrte Filmarchivarbeit, die statistisch auch andere, kleinere filmische Formate in den Blick nimmt, sowie generell empirische

¹⁰ „Um der Förderung teilhaftig zu werden, reproduzierten in Deutschland lebende Autor/innen und Regisseur/innen ausländischer Herkunft in ihren Drehbüchern und Filmen häufig Klischees über die ‚eigene‘ Kultur und deren archaische Sitten und Bräuche. Wer aus der Türkei stammte und in Deutschland Filme machen wollte, hatte lange Zeit nur Chancen mit einem Drehbuch, das von der Unterdrückung rückständiger Landbevölkerung handelte. Die Förderung hegte eine Reservatskultur, die sich große Mühe gab, Integration zu propagieren, aber selten große Popularität und Publikumswirkung erzielte.“ (Göktürk 2000a: 332–339, hier 333).

¹¹ 3 Türken und ein Baby (2015), 300 Worte Deutsch (2015), Der Hodscha und Frau Piepenkötter (2015), Einmal Hans mit scharfer Soße (2015), Macho Man (2015), Plötzlich Türke (2016), Krüger in Almanyia (2015), Ein Fisch namens Liebe (2015), Sibel & Max (2015), Kommissar Pascha (2016), Bierleichen (2016).

Arbeiten zur Verteilung von Filmdiskursen über die Filme. Auch sinnvoll wären qualitative Forschungsarbeiten zur Projektgenerierung von Migrationsfilmen.

Voreilig wäre es generell, von einer sprachlich-diskursiven Wirklichkeit auf die Schaffenspraxen zu schließen, sind die diskursiven Einflüsse zueinander doch jeweils diffizil geprägt. Die vermehrte Reproduktion derartiger Ethno-Comedys zeigt jedoch die Wirkmächtigkeit des Integrationsdispositivs auch innerhalb des kulturellen Praxisfelds des deutsch-türkischen Films auf. Noch eindeutiger wird die Wirkmächtigkeit des Integrationsdispositivs mit Blick auf Elif Posos-Devranis Arbeit zur Fernsehserie *Türkisch für Anfänger* (2006–2008). Sie kann aufzeigen, dass die Fernsehserie ein unmittelbares Produkt der staatlich umfassenden Regierungsprogrammatisierung des „Nationalen Integrationsplans“ ist:

„Probleme, die in der Serie das Zusammenleben der deutschen und türkischen Patchwork-Familie der Serie *Türkisch für Anfänger* erschwerten, waren eigentlich identisch mit den charakteristischen Eigenschaften der Migrant_innen-Stereotypen, wie sie in den wissenschaftlichen Studien zur Präsenz in den Medien beschrieben werden: Neigung zu Gewalt, illegalen Geschäften, Probleme in der Schule und im Beruf, Ungleichheit zwischen Männern und Frauen und Werte-Nonkonformität zwischen Religion und Grundgesetz. In der Frage, wie diese Schwierigkeiten wiederum innerhalb des Handlungsablaufs zu lösen waren, zeigt die Diskursanalyse, dass die Serienproduzent_innen offensichtlich auf die im Nationalen Integrationsplan definierten Ziele zurückgriffen: Die Erhöhung des Bildungsstandes, Vermehrung der Arbeitsmöglichkeiten, Abstinenz von illegalen und gewaltsamen Akten, die Emanzipation der Frauen.“ (Posos-Devrani 2017: 376).

Das Integrationsdispositiv realisiert sich hier in einer Weise, in der es zugleich als staatliche Umsetzungsprogrammatisierung unmittelbar sichtbar wird. Wie sich eine integrationspolitisch motivierte Erfolgserzählung im wissenschaftlichen wie praktischen Feld des Moscheebaus festmacht, soll im Folgenden erörtert werden.

4.2. Konsequenzen für das Feld des Diasporamoscheebaus

Die Folgen des Narrativs für die Wissenschaft zur Diasporamoscheearchitektur und ihrer Soziologie sind umfassend. Zum einen produziert das Narrativ einen blinden Fleck im Hinblick auf Diasporamoscheetypologien: Es ist immer nur die Rede von Hinterhofmoscheen oder von Moscheeneubauten. Um nur ein Beispiel für die Komplexität der Erscheinungsweisen von Moscheen zu nennen: Eine Moschee des Verbands islamischer Kulturzentren (VIKZ) ist z. B. ein denkmalgeschütztes Gebäude, nämlich die Villa Hahnenburg in Köln Holweide, die zu einem Gebäudekomplex aus mehreren funktionellen Teilen umfunktioniert wurde. Von derartigen Moscheen ist in den Arbeiten kaum die Rede bzw. sie werden in die Phaseneinteilungen, Prognosen und Evaluationen nicht angemessen einbezogen, die binaristische Rede von Hinterhofmoscheen und Moscheeneubauten setzt sich fort.

Schon an den Zitaten zur Rekapitulation und Form der Fortschrittsnarrative wurde deutlich, dass aufgrund dieser Typologienreduktion auch falsche Entwicklungsprognosen generiert werden, weil Hinterhofmoscheen keineswegs im

Verschwinden begriffen sind, wie es einige Stimmen verlaublich (vgl. Klöcker und Tworuschka 1994: 102; Kraft 2002: 6; Leggewie, Joost und Rech 2002). Vielmehr existieren vielfältige Moscheetypen nebeneinander, die aus ganz unterschiedlichen Gemeinde- und Personalstrukturen resultieren. Sie bauen sich mit unterschiedlicher Geschwindigkeit um oder bestehen weiter. Besonders schwer wiegt die Nichtberücksichtigung der Entstehung neuer kleinerer und größerer Moscheen, für die die architektonische Form zuerst unwichtig erscheint, denn „die Äußerlichkeit ist aus Sicht des Islam ohne Bedeutung“ (Welzbacher 2008: 51).

Eine der folgenschwersten Konsequenzen des integrationspolitisch motivierten Fortschrittsnarrativs wird auf der Ebene der Diasporamoscheen-Definitionen und den daraus gezogenen Handlungsempfehlungen deutlich. Aus dem Fortschrittsnarrativ heraus, das mit der Entstehung neuer, sichtbarer Moscheen die Sichtbarkeit nach dem erfolgreichen Ankommen der Migranten in der deutschen Gesellschaft behauptet, hat sich die Integration von transparenten Glaselementen in die Moscheenfassade als festgefahrener, immer wieder reproduzierter Diskurs und konkrete materielle Praxis etabliert. Das Beispiel der DITIB-Zentralmoschee in Köln-Ehrenfeld ist sicher als paradigmatisches Vorbild für diese integrationsfördernde Transparenzlogik heranzuziehen, denn die Fassade des von Paul Böhm entworfenen Gebäudes besteht zu einem maßgeblichen Anteil aus Glas.¹² Dieser Typus der Glasmoschee, der sich auch in der Moschee in Penzberg wiederfinden lässt, reproduziert sich nun in anderen Kontexten, allerdings mit weitreichenden Folgen. Für Heilbronn:

„Wenn alles klappt wie geplant, wird in einigen Jahren im Norden der Heilbronner Innensadt eine große, architektonisch ansprechende Moschee stehen. Transparent und hell. Offen für Angehörige aller Religionen.“ Heilbronner DITIB¹³-Vorsitzender Erdinç Altuntaş in (Feinäugle 2012).

In Monheim:

„Wir bauen ein zeitgemäßes Gebäude mit deutscher Architektur, einer offenen Fassade mit viel Glas und einem lediglich symbolisch angedeuteten Minarett.“ Der Architekt der marokkanischen Moschee in Monheim, Hussam Abdel-Hamid, in (dpa 2016).

Oder auch in Berlin, am Görlitzer Bahnhof:

„Am Görlitzer Bahnhof wurde 2010 nach langer Bauzeit die ‚Omar Ibn Al Khattab Moschee‘ als Teil des siebenstöckigen Maschari-Centers eröffnet. Das Gebäude hat nicht nur eine gläserne Kuppel, sondern möchte auch gegenüber Andersgläubigen transparent sein.“ (Quiez 2012).

¹² Mit der Typologie von Kraft ließe sich bei der Moschee von einer „hybriden Form“ sprechen: Kuppel und Minarett bleiben Andeutung, die Minarettform ist keineswegs klassisch, die Außenhaut wurde in Sichtbeton erbaut, doch zentral bleibt das Glas, siehe (Kraft 2002).

¹³ Die DITIB ist die Türkisch-Islamische Union der Anstalt für Religion e.V., der zentrale Dachverband türkisch-islamischer Gemeinden.

Damit reproduzieren sich solche Moscheen, deren Multifunktionalität zu Gunsten der semiotischen Funktion des Glases (Vermittlung von Transparenz des Islams) eingeschränkt ist. Dass Moscheen oftmals erst mit langwierigen, schwierigen Gemeindefinanzierungen möglich werden, die von den Einkommensschwachen der Gesellschaft getragen werden, macht es umso dringender notwendig, sensibel darüber nachzudenken. Denn

„[i]hre Realisierung verursacht erhebliche Kosten und die Bauherren sollten abwägen, wie viel ihnen diese symbolische Demonstration im Verhältnis zu den funktionalen Erfordernissen einer Gebetsstätte wert ist.“ (Leggewie 2002: 35).

Doch noch oft verzehrt eben jener Fokus auf die semiotische Ebene und die daraus abgeleitete Forderung nach Glaselementen immense finanzielle und andere Ressourcen, die im Kontext weiterer wichtiger Aufgaben der Moscheegemeinden dringend nötig wären (z. B. auch Wohlfahrtspflege¹⁴). Bedenklich bleibt dabei überhaupt, ob und wie Glaselemente eine integrative Funktion übernehmen können, denn der Gesamteindruck einer Moschee wird keineswegs nur durch Glaselemente selbst definiert. Die Akzeptanz von Glaselementen als angemessene Realisierung einer Integration im/durch den Moscheeneubau scheint momentan so sehr verbreitet, dass andere, kreativere und gemeindeorientiertere architektonische Lösungen für das „Integrationsproblem“ derzeit nicht in Aussicht stehen. Dieses Integrationsproblem wiederum scheint sich als Reaktion auf die Vorstellung von sich in den Hinterhof zurückziehenden Parallelgesellschaften entwickelt zu haben.

5. Schluss

Die Reflexion der Funktionslogik des Narrativs, also seine Linearität, Progressivität und das ihm zugrundeliegende Integrationsdispositiv, erlaubt es, sich mit neuen und anderen Zusammenhängen der benannten Themenfelder zu beschäftigen. Unsere Hoffnung ist, dass künftige wissenschaftliche Arbeiten auf dem Feld des deutsch-türkischen Kinos und der Diasporamoscheen die ideologische und epistemische Einengung, die das historische Fortschritts- bzw. Wandelnarrativ produziert, erkennen und reflektieren und damit zu einer differenzierteren Forschungs- und Praxislage in beiden Feldern beitragen.

¹⁴ Zur Notwendigkeit organisierter muslimischer Wohlfahrtspflege siehe (Ceylan und Kiefer 2016: 125–126).

Bibliografie

- Beinhauer-Köhler, B. (2009). Moscheen in Deutschland und im islamischen Orient. In B. Beinhauer-Köhler, C. Leggewie und A. Jasarevic (Hrsg.), *Moscheen in Deutschland: Religiöse Heimat und gesellschaftliche Herausforderung* (S. 9–98). München: C.H. Beck.
- Berghahn, D. (2006). No place like home? Or impossible homecomings in the films of Fatih Akin. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 4 (3), S. 141–157.
- Brauerhoch, A. (1995). Die Heimat des Geschlechts – oder mit der fremden Geschichte die eigene erzählen: Zu „Shirins Hochzeit“ von Helma Sanders-Brahms. In E. Karpf, D. Kiesel und K. Visarius (Hrsg.), *„Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film* (S. 109–115). Marburg: Schüren Verlag.
- Burns, R. (2006). Turkish-German cinema: from cultural resistance to transnational cinema? In D. Clarke (Hrsg.), *New Germany in context. German cinema: Since unification* (S. 127–150). London, New York: Continuum.
- Burns, R. (2013). From two worlds to a third space: stereotypy and hybridity in Turkish-German cinema. In G. Karanfil und S. Şavk (Hrsg.), *Imaginaires Out of Place: Cinema, Transnationalism and Turkey* (S. 56–88). Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
- Castro Varela, M. und Mecheril, S. (2010). 2. Grenze und Bewegung.: Migrationswissenschaftliche Klärungen. In S. Mecheril, M. Castro Varela, I. Dirim, A. Kalpaka und C. Melter (Hrsg.), *Bachelor | Master: Migrationspädagogik* (S. 23–53). Weinheim, Basel: Beltz.
- Ceylan, R. und Kiefer, M. (2016). *Muslimische Wohlfahrtspflege in Deutschland: Eine historische und systematische Einführung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Delitz, H. (2010). *Gebaute Gesellschaft: Architektur als Medium des Sozialen*. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag.
- Deutsches Historisches Museum. (2011). DEUTSCH-TÜRKISCHES KINO. https://www.dhm.de/archiv/kino/deutsch_tuerkisches_kino.html
- dpa (1. Juli 2016). Monheim diskutiert über Moscheepläne: Grundstücke umsonst? *Der Westen*. <http://www.derwesten.de/region/monheim-diskutiert-ueber-moscheeplaene-grundstuecke-umsonst-id11965723.html>
- Eken, A. N. (2009). *Representations of Turkish immigrants in Turkish-German cinema: Tevfik Baser's 40 square metres of Germany and Fatih Akin's Head-on*. Saarbrücken: VDM-Verlag Müller.
- Eryılmaz, A. und Kocatürk-Schuster, B. (2011). 50 Jahre Migration aus der Türkei: Ein historischer Rückblick. In A. Eryılmaz und C. Lissner (Hrsg.), *Geteilte Heimat: 50 Jahre Migration aus der Türkei = Paylaşılan yurt* (S. 34–43). Essen: Klartext Verlag.
- Ezli, Ö. (2009). Von der interkulturellen Kompetenz zur kulturellen Kompetenz.: Fatih Akins globalisiertes Kino. In Ö. Ezli, D. Kimmich und A. Werberger (Hrsg.), *Kultur- und Medientheorie. Wider den Kulturenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur* (S. 207–230). Bielefeld: transcript Verlag.
- Ezli, Ö. (2010). *Kultur als Ereignis: Fatih Akins Film „Auf der anderen Seite“ als transkulturelle Narration*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Ezli, Ö. (2011). Narrative Diaspora in der deutsch-türkischen Literatur und im deutsch-türkischen Film. <http://www.exc16.de/cms/550.html>
- Fahrenwald, C. (2011). Der narrative turn in den Kultur- und Sozialwissenschaften. In C. Fahrenwald (Hrsg.), *Erzählen im Kontext neuer Lernkulturen: Eine bildungstheoretische Analyse im Spannungsfeld von Wissen, Lernen und Subjekt* (S. 82–97). Wiesbaden: Springer VS.
- Feinäugle, F. (20. April 2012). Moschee-Neubau in Heilbronner Innenstadt geplant. *stimme.de*. <http://www.stimme.de/heilbronn/hn/Moschee-Neubau-in-Heilbronner-Innenstadt-geplant;art31502,2431366>
- Filmportal (2011). Sowohl als auch: Das „deutsch-türkische“ Kino heute. *filmportal.de*. <http://www.filmportal.de/thema/sowohl-als-auch-das-deutsch-tuerkische-kino-heute>
- Göktürk, D. (2000a). Migration und Kino - Subnationale Mitleidskultur oder transnationale

- Rollenspiele? In C. Chiellino (Hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch* (S. 329–347). Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Göktürk, D. (2000b). Turkish delight - German fright. Unsettling oppositions in transnational cinema: Reframing „Minor“ Cultures - from subnational to transnational. *transversal - eipcp multilingual webjournal*. <http://eipcp.net/transversal/0101/goektuerk/en>
- Gutjahr, O. (2009). Migration in die Ungleichzeitigkeit: Fatih Akins *Gegen die Wand* und die Wende im deutsch-türkischen Film. In L. Koch und W. Wende (Hrsg.), *Film. Krisenkino: Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm* (S. 225–250). Bielefeld: transcript Verlag.
- Ha, K. N. (2003). Die kolonialen Muster deutscher Arbeitsmigrationspolitik. In H. Steyerl, E. Gutiérrez Rodríguez und N. H. Kien, *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik* (S. 56–107). Münster: Unrast Verlag.
- Hackenschmidt, S. und Engelhorn, K. (2011). *Möbel als Medien: Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Hake, S. und Mennel, B. C. (2012). *Turkish German cinema in the new millennium: Sites, sounds, and screens*. New York: Berghahn Books.
- Heidenreich, N. (2015). *V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Jasarevic, A. (2009). Anders! Das Islamische Forum in Penzberg: Meine Erfahrungen als Architekt einer Moschee. In B. Beinhauer-Köhler, C. Leggewie und A. Jasarevic (Hrsg.), *Moscheen in Deutschland: Religiöse Heimat und gesellschaftliche Herausforderung* (S. 99–111). München: C. H. Beck.
- Karanfil, G. und Şavk, S. (2013). *Imaginaires Out of Place: Cinema, Transnationalism and Turkey*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing.
- Karpf, E., Kiesel, D. und Visarius, K. (1995). „Getürkte Bilder“: Zur Inszenierung von Fremden im Film. Marburg: Schüren Verlag.
- Klöcker, M. und Tworuschka, U. (1994). *Religionen in Deutschland: Kirchen, Glaubensgemeinschaften, Sekten*. München: Olzog.
- Kraft, S. (2002). *Islamische Sakralarchitektur in Deutschland: Eine Untersuchung ausgewählter Moschee-Neubauten*. Münster: Lit.-Verlag.
- Kruse, R. (2016). *Policy-Diskurse um den Bau von Moscheen in Deutschland*. Hamburg: disserta Verlag.
- Leggewie, C. (2002). *Auf dem Weg zum Euro-Islam? Moscheen und Muslime in der Bundesrepublik Deutschland : Vortrag anlässlich der Vorstellung des Handbuchs „Der Weg zur Moschee – eine Handreichung für die Praxis“ in der Hessischen Landesvertretung, Berlin, am 14. Mai 2002*. Bad Homburg v. d. Höhe: Herbert-Quandt-Stiftung.
- Leggewie, C., Joost, A. und Rech, S. (2002). *Der Weg zur Moschee: eine Handreichung für die Praxis. Ein Projekt der Herbert-Quandt-Stiftung*. Bad Homburg v. d. Höhe: Herbert-Quandt-Stiftung.
- MacKuth, M. (2012). *Es geht um Freiheit: Interkulturelle Motive in den Spielfilmen Fatih Akins*. Leipzig: AV Akademie Verlag.
- Mattes, M. (2005). „Gastarbeiterinnen“ in der Bundesrepublik: Anwerbepolitik, Migration und Geschlecht in den 50er bis 70er Jahren. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag.
- Mecheril P. (2011). Wirklichkeit schaffen: Integration als Dispositiv – Essay. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 61, (S. 49–54). <http://www.bpb.de/system/files/pdf/P6W6D1.pdf>
- Posos-Devrani, E. (2017). Der nationale Integrationsplan und „Türkisch für Anfänger“ (2006–2008). In Ö. Alkın (Hrsg.), *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext* (S. 361–379). Wiesbaden: Springer VS.
- Quiez (16. Januar 2012). Muslimisches Leben in Kreuzberg. Die offene Eckmoschee. *Quiez*. <https://www.quiez.de/kreuzberg/kultur-events/am-goerlitzer-bahnhof-kreuzberg-die-offene-moschee-an-der-ecke/14577>
- Schade, S. und Wenk, S. (2011). *Studien zur visuellen Kultur. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag.

- Schäffler, D. (2007). „Deutscher Film mit türkischer Seele“: Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart. Saarbrücken: VDM Verlag.
- Schmitt, T. (2003). *Moscheen in Deutschland: Konflikte um ihre Errichtung und Nutzung*. Flensburg: Selbstverlag der Deutschen Akademie für Landeskunde.
- Schoppengerd, J. (2008). *Moscheebauten in Deutschland: Rahmenbedingungen, Fallbeispielanalyse, Empfehlungen für die kommunale Ebene*. Dortmund: IRPUD.
- Sieber, S. (2014). *Macht und Medien: Zur Diskursanalyse des Politischen*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Toepfer, S. (1. August 2007). Schiiten planen neue Moschee. *faz*. <http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/frankfurt/muslime-schiiten-planen-neue-moschee-1459315.html>,
- Tunç Cox, A. (2011). Three Generations of Turkish Filmmakers in Germany: Three Different Narratives. *Turkish Studies*, 12 (1), S. 115–127.
- Turan, C. (2017). „Darf die Subalterne lachen?“: Ehrenmord in Die Fremde (2010) versus tragikomisches Generationentreffen in Almanya – Willkommen in Deutschland (2011). In Ö. Alkin (Hrsg.), *Deutsch-Türkische Filmkultur im Migrationskontext* (S. 335–358). Wiesbaden: Springer VS.
- Welzbacher, C. (2008). *Euroislam-Architektur: Die neuen Moscheen des Abendlandes*. Amsterdam: SUN.
- Yeşilada, K. E. (2008). Turkish-German Screen Power – The Impact of Young Turkish Immigrants on German TV and Film. *German as a foreign language* (1), S. 73–99. www.gfl-journal.de/1-2008/yesilada.pdf
- Zemke, R. (2008). *Die Moschee als Aufgabe der Stadtplanung: Städtebauliche, baurechtliche und soziale Aspekte zur Integration des islamischen Gotteshauses in die Stadt und ihre Gesellschaft; ein Handlungsleitfaden für Planer, Architekten und Bauherren*. Münster: Lit.-Verlag.

Mehmet Bayrak ist Architekt und Stadtplaner. Abschlüsse an der RWTH Aachen und der Fachhochschule Köln im Bereich Architektur und Städteplanung. Forschungsaktivitäten zur theodosianischen Stadtmauer in Istanbul. Seit 2014 Promotion an der RWTH Aachen zum Thema der Hinterhofmoscheen in Deutschland. Dazu hat er mehr als 100 Moscheen befragt und deutschlandweit untersucht. Forschungsschwerpunkte: Sakralarchitektur und Einflüsse auf die Stadt, Architektursoziologie, Migration und Architektur.

Email: mehmet.bayrak@rwth-aachen.de

Ömer Alkin ist Medien- und Kulturwissenschaftler. Lehraufträge am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Forschungsarbeiten zu visuellen Konstruktionen im türkischen Film und zum deutsch-türkischen Kino. Forschungsschwerpunkte: Visuelle Kultur, Transnational Cinema, Türkische Filmhistoriographie, Wissenschaftsgeschichte, Bildungswissenschaft und Cultural Studies, Deutsch-türkisches Kino, Postkoloniale Theorie, Rassismus in audiovisuellen Kulturen. Tätigkeiten als Regisseur, Drehbuchautor und Script Consultant für Kinospielefilme.

Email: oemer.alkin@uni-duesseldorf.de