

The Construction of Cultural Alterity in the German Crime Series *Tatort*.

Die Inszenierung von kultureller Alterität im Fernsehkrimi *Tatort* .

by

Katharina Gabriele Unkelbach

A thesis

presented to the University of Waterloo

and the Universitaet Mannheim

in fulfilment of the

thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in

Intercultural German Studies

Waterloo, Ontario, Canada/ Mannheim, Germany 2016

© Katharina Gabriele Unkelbach 2016

AUTHOR'S DECLARATION

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

EHRENERKLÄRUNG (DECLARATION OF HONOR)

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Die Stellen der Masterarbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht.

Mannheim, 24. November 2015

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'K. Unkel'.

ABSTRACT

This thesis looks at the production of cultural alterity in the German crime series *Tatort*. It focuses on the episodes *Wem Ehre gebührt* (2007), *Baum der Erlösung* (2009) and *Familienaufstellung* (2009) which all deal with German-Turkish migrants living in Germany. The goal is to show how narration and cinematographic elements (cut, shot, angle and color) serve to manipulate the perception of cultural foreignness. When analysing narration, the focus lies on two striking symbols of cultural alterity: the so called ‘honor-killing’ and the muslim headscarf. The crime series being analyzed reveal that these symbols firstly serve to perpetuate cultural stereotypes and secondly increase the perception of difference and irreconcilability between the German and Turkish culture.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my gratitude to my supervisor, Prof. Dr. Justus Fetscher, whose expertise and understanding added considerably to my graduate experience.

A very special thanks goes out to Dr. Regine Zeller, she provided me with direction, support, honest and helpful criticism and her guidance helped me in all the time of research and writing of this thesis. I am particularly grateful for her advice concerning the initial structural and organisational steps of the work. Furthermore, I am thankful for the motivating and interesting knowledge I gained from visiting her seminar ‘identity and alterity’.

This journey would not have been possible without my friends Dritan, Kilian, Lea and others, who continuously supported me throughout the research, (re-)writing and formatting of the thesis. I not only benefitted from your criticism but primarily from our daily coffee and lunch meetings at the library and the ‘Kinderschokolade-support’ whenever I showed the slightest indication of losing motivation or laughter.

TABLE OF CONTENTS

Author's Declaration	ii
Abstract	iii
Acknowledgements	iv
1. EINLEITENDES	
Vorwort	1
1.1 Thematische Hinführung	2
1.1 Fragestellung und Forschungsziel	4
1.2 Methodisches Vorgehen	6
1.3 Forschungsstand	7
2. (MASSEN-) MEDIEN UND WIRKLICHKEITSKONSTRUKTIONEN	
2.1 Wirklichkeitsinszenierung und -anspruch im <i>Tatort</i>	9
2.2 (Kulturell) problematische Diskrepanzen: Intention und Rezeption des <i>Tatorts</i>	12
3. WIRKUNG UND FUNKTION VON FREMDHEITS- UND GLEICHHEITSKONSTRUKTIONEN	
3.1 Identität und Alterität	16
3.2 Modi des Selbst- und Fremderlebens	19
3.2.1 Modi des Fremderlebens nach Ortfried Schöffter	19
3.2.2 Das Konzept der kulturellen Hybridität	21
3.3 Stereotypisierung: Erscheinungsformen und Funktionen	23
3.4 Zusammenfassung	25
4. KONSTRUKTION VON KULTURELLER ALTERITÄT IM <i>TATORT</i>	26
4.1. <i>Wem Ehre gebührt</i> (2007)	28
4.1.1 Zwischen Ehren-, Selbst- und Inzest-Mord	30
4.1.2 Das Kopftuch	38
4.1.3 Raum und Mise en Scène	43
4.2 <i>Baum der Erlösung</i> (2009)	51
4.2.1 Zwischen Ehren-, Selbst- und Kampf-der-Kulturen-Mord	52
4.2.2 Das (Bauern-)Kopftuch und die unterdrückte Muslimin	59
4.2.3 Raum und Mise en Scène	62

4.3 <i>Familienaufstellung</i> (2009)	69
4.3.1 Zwischen Ehren-, Selbst- und Jungfernhütchen-Mord	70
4.3.2 Das Kopftuch und die misshandelte, zwangsverheiratete Türkin	75
4.3.3 Raum und Mise en Scène	80
5. ERGEBNISSE	
5.1 Bezug zu den Fragestellungen und Thesen	86
5.2 Diskussion und Ausblick	90
MEDIEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	
Primärmedien	94
Sekundärliteratur	94
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	
Standbild 1: Selda und ihr Vater im Gang.	43
Standbild 2: Frau Özkan und Selda im Krankenzimmer.	45
Standbild 3: Selda sucht Zuflucht in Lindholms Wohnung.	46
Standbild 4: Räumlich-kulturelle Grenzüberschreitungen.	47
Standbild 5: Deplatziert Lindholms beim ersten Besuch.	49
Standbild 6: Kulturell-symbolische Annäherung beim zweiten Besuch Lindholms.	49
Standbild 7: Zeichen gegenseitiger Fremdheit: Der Kirchturm und das Minarett.	52
Standbild 8: Todbringende Natur: Ayse erhängt am ‚Baum der Erlösung‘.	63
Standbild 9: Idyllische Tiroler Berglandschaft.	63
Standbild 10: Willkommenskultur in Telfs für christliche Kirchengänger.	64
Standbild 11: Auf- und Untersichten als dominante Kameraperspektiven bei der Abbildung des Minarett.	67
Standbild 12: Durmus Korkmaz als (über-)mächtiger Geldgeber.	80
Standbild 13: Arzu trifft heimlich ihren Liebhaber.	81
Standbild 14: Gezielte Kontrast- und Lichtpunkte betonen die Verzweiflung Arzus.	82

Standbild 15: Gläsernheit verweist auf die Transparenz der türkischen Kultur.	83
Standbild 16: Verglaste Büroräume stehen für ökonomische Transparenz.	84
Standbild 17: Polarität von Innen und Außen: Rojin beobachtet ihre Verwandten.	85
Standbild 18: Zukunftsvisionen aus Berlin: Werden Kopftuch und Minarett in Deutschland bald salonfähig?	93

„MACH‘S GUT KNOBLAUCHFRESSER. – DU AUCH SCHLUCHTENSCHNEIDER“.¹

¹ *Baum der Erlösung* (Tatort); 01:22:00.

1. EINLEITENDES

1.1 THEMATISCHE HINFÜHRUNG

„Wer oft ‚Tatort‘ guckt wird ein guter Deutscher“.² Welch ein Segen für unser Land, dass sich allsonntäglich rund acht Millionen Menschen beim Schauen von Deutschlands beliebtestem Fernsehkrimi *Tatort* darin üben, ein besserer Mensch zu werden. Durchaus drängt sich dem kritischen Leser die Frage auf, wer oder was dieser <gute Deutsche> denn eigentlich ist? Oder sollte womöglich treffender gefragt werden, was der <gute Deutsche> nicht ist?

Der *Tatort*, seine Produzenten und der überwiegende Teil der Rezeptionen loben die skeptische Grundhaltung, den hohen Realitätsbezug des Dargestellten und die Aktualität der Fälle.³ Und auch die föderalistische Struktur Deutschlands, die sich durch die Ermittlungsgebiete und die ARD-Sendeanstalten widerspiegelt, forciert eine vermeintliche Realitätsnähe. Nicht selten wird der *Tatort* als eine der realistischsten deutschen Kriminalserien gehandelt.⁴

In fast jedem Bundesland gibt es ein Ermittlungsteam, das der fleißige Tatortschauer mittlerweile genauso gut zu kennen glaubt wie die Ermittlungslokalitäten, die sich von München über Konstanz, Stuttgart, Ludwigshafen, Leipzig bis nach Hamburg, Kiel und andere erstrecken. Die Wiedererkennungswerte im *Tatort* sind hoch: Da liegen Leichen unter Rheinbrücken, an denen man selbst noch mit dem Hund Gassi ging und die Ermittler trinken Kaffee beim gleichen Bäcker des Vertrauens wie der Tatortschauer. Es ist sozusagen für jeden etwas dabei – die Identifikation mit der im *Tatort* vermittelten gesellschaftlichen und politischen Realität scheint einfach, beinahe unvermeidbar.

Der *Tatort* gilt als ein Medium, das „die Republik nicht nur begleitet, sondern auch spiegelt – den Wandel ihrer Werte, ihrer Eigenwahrnehmung, ihrer Sozialstruktur“.⁵ Doch während die deutschen Zuschauer diese Spiegelung meist befürworten und von „Realitätsästhetik“ und „authentische[r] Beziehung zu den lokalen Ereignissen und eine[r] größtmöglichen Nähe zur Lebenswirklichkeit“ sprechen, gehen andere auf die Straße, um genau gegen diese Inszenierung medialer Wirklichkeit zu protestieren.

Denn nicht jeder betrachtet den *Tatort* als adäquaten Spiegel seiner Werte oder der (kulturellen) Selbstwahrnehmung. Hierbei gestaltet sich die Identifikation mit der im *Tatort* konstruierten Realität weitaus schwieriger für jene, die nicht in den Topos des <guten Deutschen> zu passen scheinen: die Anderen, die Fremden, die nicht dazugehören wollen, sollen oder dürfen, weil sie Kopftuch tragen oder Ehrenmorde begehen. Stereotypisierungen dieser Art

² Berliner Morgenpost, 03.05.2009.

³ Vgl. Fuchs (2008):409-411.

⁴ Vgl. Weber (1992):135.

⁵ Eisenhauer (1998):64.

sind rekurrende Charakteristika von *Tatort*-Episoden, die türkische Migranten porträtieren und die, wie in dieser Arbeit argumentiert wird, als gesellschaftlich-kulturelle Differenz-, Fremdheits- und Exklusionsmechanismen fungieren können.

Insbesondere seit den Terroranschlägen des 11. September ist ein genereller Anstieg von rassistischen Stereotypen im Hinblick auf Muslime zu beobachten.⁶ Auch der jüngste, in Paris verübte Anschlag des 13. November 2015 schürt nicht nur Ängste hinsichtlich radikalisierter Terrormilizen wie dem *Islamischen Staat*, sondern äußert sich häufig in einer generalisierten Furcht vor dem (islamisch) Fremden. Seit 2007/2008 häuft sich im Allgemeinen die Kritik an der Repräsentation von Minderheiten im *Tatort*: „Von Schleppern über türkische Ehrenmorde bis zum Verdacht des jüdischen Ritualmords ist alles zu finden“.⁷ Besonders häufig treffen stereotype Differenz- und Fremdheitskonstruktionen im *Tatort* jedoch Türken, die mit rund 25 Prozent größte Migrantengruppe in Deutschland.⁸ Dementsprechend oft wird die türkische Kultur im *Tatort* thematisiert. Bei genauerer Betrachtung wird evident, dass eine ‚realitätsgereue‘ und politisch korrekte Abbildung kultureller Praktiken angestrebt und suggeriert wird, sich dies aber keinesfalls mit der als real empfundenen Lebenswelt türkischer Migranten deckt.

Hierbei führte vor allem die Ausstrahlung der Folgen *Wem Ehre gebührt* (2007), *Familienaufstellung* (2009) und *Baum der Erlösung* (2009) zu heftigen Protesten türkischer Migranten als Reaktion auf die Darstellung einer vermeintlich türkischen Kultur, die sich im *Tatort* primär irgendwo zwischen Ehrenmord, zugenähten (Wieder-)Jungfrauen, Kopftuch- und Schweinefleischverbot abspielt. Die Proteste türkischer Aleviten als Reaktion auf das Inzest-Stereotyp im Film *Wem Ehre gebührt* (2007) kulminierte in einem Ausstrahlungsverbot eben jener Folge, das bis zum heutigen Tage gilt. Zuvor hatten rund 30 000 Menschen in Köln gegen die Ausstrahlung dieser Folge demonstriert. Nur knapp entging die ARD einer Verurteilung wegen Volksverhetzung.⁹

Die Episode *Familienaufstellung* war bereits Ende 2007 abgedreht, wurde jedoch erst 2009 ausgestrahlt, da Deutschland aufgrund der heftigen Kontroversen um *Wem Ehre gebührt* (2007) entsprechend sensibilisiert war. Nichtsdestotrotz blieb auch als Reaktion auf diese Folge eine harsche Kritik an der Darstellung der türkischen Kultur nicht aus.¹⁰

⁶ Vgl. Farrokhzad (2006):54.

⁷ Fuchs (2008):413.

⁸ Klinker (2009):25.

⁹ Vgl. Schuster-Craig (voraussichtlich Ende 2015):3.

¹⁰ Weitere Informationen zu sogenannten „Giftschrankfolgen“, *Tatort*-Episoden, die (vorerst) nicht mehr ausgestrahlt werden unter <http://www.tatort-fundus.de/web/folgen/giftschrank.html> (31.03.2015).

1.2 Fragestellung & These

Im Zentrum der Betrachtung steht die Frage, wie kulturelle Alterität im *Tatort* konstruiert und inszeniert wird. Hierbei wird angenommen, dass die Wahrnehmung kultureller Fremdheit nicht per se vorhanden ist, sondern durch Narration und Kinematographie (Schnitt, Mise en Scène, Editing, Ton etcetera) inszeniert wird, sodass eine Wahrnehmung von kultureller Differenz, aber auch kultureller Vertrautheit – intentional wie auch unwillentlich – forciert werden kann.

Jede der drei Folgen setzt den Fokus auf die Kontrastierung von deutscher und türkischer Lebenswelt. Auffallend ist hierbei, dass in allen Filmen die türkische Kultur anhand einer ähnlichen Fremdheitssymbolik verhandelt wird, nämlich dem Ehrenmord, Zwangsverheiratung, gewalttätigen türkischen Männern und der Frage nach der Bedeutung des Kopftuchs. In der Folge *Baum der Erlösung* (2009) spielen zudem das Minarett und der Kirchturm eine entscheidende Rolle bei der Verhandlung kultureller Identitäten.

Die Annahme, der *Tatort* versuche im Umgang mit Migranten zwanghaft, politische Korrektheit darzustellen – beispielsweise über die Konstruktion und sofortige Dekonstruktion kulturell-stereotyper Bilder – unterstützt zwei zentrale Thesen dieser Arbeit. Denn gerade aufgrund dieser befangenen und artifiziell wirkenden Überkorrektheit im Umgang mit Migrantenkriminalität entsteht eine neue Form der Unkorrektheit, eine nicht beabsichtigte Diskriminierung. Diese äußert sich durch ein wiederholtes Aufgreifen von sehr selektiven und stigmatisierenden Stereotypen, die trotz ihrer partiellen Dekonstruktion

- 1) die Wahrnehmung kultureller Fremdheit und kultureller Unvereinbarkeit zwischen türkischen Migranten und Deutschen forciert und
- 2) durch die Fokussierung auf stark selektive und stigmatisierende kulturelle Bilder zur Perpetuierung stereotyper Vorstellungen beiträgt.

Die Thesen sollen anhand von zwei zentralen Akten potentieller Grenzziehungen diskutiert werden:

1. Den Erscheinungs- und Darstellungsformen von kultureller Alterität auf narrativ-inhaltlicher Ebene (Fokus: Kopftuch, Ehrenmord, Zwangsverheiratung, männliche Gewalt, Minarett und Kirchturm)¹¹
2. Der Instrumentalisierung filmischer Elemente (Raum/ Farbeinstellungen/ Licht/ Kameraperspektive) und inwiefern diese die Wahrnehmung von kultureller Alterität beeinflussen

Diese Fragen werden exemplarisch am Beispiel der Darstellung türkischer Migranten in den Folgen *Wem Ehre gebührt* (NDR, 23.12.2007), *Baum der Erlösung* (ORF, 04.01.2009) und *Familienaufstellung* (WDR/BR, 08.02.2009) untersucht. Es ist zu beachten, dass die ausgewählten Folgen sehr kontrovers diskutiert wurden und gerade aufgrund der daraus evozierten Konflikte interessant erscheinen. Diese in der Rezeption als äußerst provokant und stereotyp wahrgenommene Darstellungsweise türkischer Migranten lässt sich keinesfalls auf alle *Tatorte* mit deutsch-türkischer Thematik übertragen. Auch wenn (kulturelle) Stereotypisierungen in allen Medien – nicht nur im *Tatort* – mehr oder weniger deutlich hervortreten, kann eine Falsifizierung obiger Thesen nur im Rahmen der drei zu analysierenden Folgen angestrebt werden.

¹¹ Der Fokus der Analyse wird abhängig sein von den Schwerpunktsetzungen der jeweiligen *Tatort*-Folge.

1.3 Methodisches Vorgehen

In einem vorangestellten medien- und kultursoziologischem Theorieteil werden kurz Wirklichkeitsinszenierung und -anspruch im *Tatort* skizziert (Kapitel 2). Hierbei liegt der Fokus auf den Strategien der kulturellen Wirklichkeitsinszenierung, wobei hier zudem gefragt werden muss, wie weit der *Tatort* in der Darstellung von Migranten im Allgemeinen gehen kann, darf und sollte. Gibt es klar definierbare Grenzen – in Richtung eines politisch korrekten Konsensus – hinsichtlich der Darstellungsmöglichkeiten von Migranten? (Wie) kann der *Tatort* seinem Ruf als authentischem gesellschaftlichem Spiegel gerecht werden? Zudem wird die problematische Diskrepanz zwischen Intention und Rezeption des *Tatorts* beleuchtet.

Kapitel 3 bildet den Rahmen zur späteren Analyse der Erscheinungsformen von Kultur im Kriminalfilm. Hierbei sind die verschiedenen Modi der Fremdheitskonstruktion und -wahrnehmung relevant, beispielsweise Konzepte des Fremd- und Selbsterlebens nach SCHÄFFTER (1991) oder das der kulturellen Hybridität. Wichtig werden hierbei vor allem auch die Konstruktion und Funktion von Auto- und Heterostereotypen sein, da diese in den Folgen *Wem Ehre gebührt* (NDR, 2007), *Baum der Erlösung* (ORF, 2009) und *Familienaufstellung* (WDR/RB 2009) besonders deutlich hervortreten.

Der analytische Teil widmet sich zum einen der narrativ-inhaltlichen Ebene der kulturellen Alteritätskonstruktion, die über den Ehrenmord, Zwangsverheiratung, muslimisch-männliche Gewalt und das Kopftuch verhandelt werden. Zudem werden, abhängig von der jeweiligen Folge, zusätzliche kulturelle Symboliken relevant sein, wie das Minarett oder der Kirchturm im Film *Baum der Erlösung* (2009). Zum anderen wird am Beispiel ausgewählter Szenen verdeutlicht, inwiefern filmische Mittel (Fokus: Raum, Licht, Kameraperspektive und -Einstellungsgröße) die Wahrnehmung kultureller Fremdheit und Vertrautheit manipulieren können. Methodisch soll hier eine Filmanalyse durchgeführt werden, angelehnt an das Vorgehen in BORDWELL, David/ THOMPSON, Kristin (2010): *Film Art. An Introduction*. Hierbei werden gezielt nur filmische Mittel herangezogen, die im Rahmen der kulturellen Alteritätskonstruktion relevant erscheinen. Abschließend soll ein Vergleich der Ergebnisse aus den einzelnen Kapiteln durchgeführt werden, indem insbesondere die Gemeinsamkeiten und Differenzen der drei analysierten Folgen relevant sein werden.

1.4 Forschungsstand

In Relation zur bundesweit hohen Popularität des *Tatorts* gibt es verhältnismäßig wenig Forschung zu dieser Thematik. Zwar führt die wöchentliche Ausstrahlung des *Tatorts* sowohl vor als auch nach der Sendung zu hitzigen Debatten in zahlreichen Print- und Onlinemedien – die akademische Forschung ist in diesem Bereich jedoch eher rückständig.

Es gibt einige grundlegende Werke und Artikel zur Geschichte und der gesellschaftspolitischen sowie kulturellen Funktion des *Tatorts*, darunter EISENHAUER, Bertram (1998): *Tatort Deutschland. Sozialgeschichte und Mentalitäten im Spiegel des Kriminalfilms*, MATTSON, Michelle (1999): *Tatort: The Generation of Public Identity in a German Crime Series*, BÖLLHOFER, Björn (2007): *Geographien des Fernsehens: Der Kölner Tatort als mediale Verortung kultureller Praktiken*, GRÄF, Dennis (2010): *Tatort: Ein populäres Medium als kultureller Speicher*. Auch die Genderdiskussion wurde am *Tatort* abgehandelt, wie in RUHL, Katrin (2010): *The Changing Construction of Women in Crime Series: The Case of Tatort*.

Zu Beginn der Jahrtausendwende entstanden erste Forschungen mit Fokus auf der Darstellung von Migranten und Minderheiten im *Tatort*. ORTNER, Christina (2007) untersucht in *Migranten im Tatort. Das Thema Einwanderung im beliebtesten deutschen TV-Krimi* die historische Entwicklung der Häufigkeit und Art und Weise der Darstellung von Migranten. FUCHS, Bernhard (2008) widmet sich der Darstellung von Sinti und Roma und wie diese zu verdächtigen Minderheiten stigmatisiert werden. Zudem diskutiert er die umstrittene Rezeption des *Tatorts Wut*¹² (2006), der die Jugendkriminalität unter Türken und deren Spannungen zum deutschen Bildungsbürgertum aufgreift. FETZER, Margret (2010) setzt sich in dem Werk *Eigendynamiken und An-Eignung städtischer Räume im Migranten-Tatort* damit auseinander, wie der Wohnraum von Migranten dargestellt wird und inwiefern hierdurch eine Inszenierung von Fremdheit evident wird. Den Fokus auf die Konstruktion des Raumes legt auch BÖLLHOFER, Björn (2005) in dem Aufsatz: *Stadtansichten. Filmischer Raum und filmisches Image im Tatort*. Seine Ausführungen sind durch den Konstruktivismus theoretisch fundiert. Hiervon ausgehend beschreibt er den Raum als identitätsstiftendes, sozialräumliches Konstrukt, das durch bestimmte Raumtypologien zur Alteritätskonstruktion und Distanzierung beiträgt.

SCHMITZ, Markus (2010) beschreibt in *Hinter den Fassaden der Integration: Räumlichkeit, Gender und die Inszenierung von Blickgrenzen in einem Türken-Tatort* die Bedeutung des Raumes hinsichtlich migrantischer Differenz- und Exklusionsmechanismen und wie anhand der verschleierte(r) Migration verhandelt wird. WALK, Anna-Caterina (2011) geht in *Das*

¹² Gegen die Macher des *Tatorts Wut* (2006) (Regie: Züli Aladağ/ Drehbuch: Max Eipp) wurden Vorwürfe der Xenophobie laut, die Ausstrahlung wurde in das Spätprogramm verschoben (Vgl. Fuchs (2008):407).

Andere im Tatort. Migration und Integration im Fernsehkrimi der Frage nach, was das Andere im *Tatort* ist und wie es konstruiert wird und legt hierbei den Fokus auf türkische Migranten. Mit dem auch in dieser Arbeit relevanten Gesichtspunkt der politischen (In-)Korrektheit beschäftigte sich DELL, Matthias (2012), allerdings nur im Hinblick auf die *Thiel-Boerne-Tatorte*.

Übergreifend weist die beschriebene Forschung Defizite auf, wenn es speziell um filmische Mittel geht und die Frage, inwiefern diese die Wahrnehmung von kultureller Alterität und Fremdheit beeinflussen. Die Funktion kinematographischer Elemente wie Lichteinstellung oder Kameraperspektive wurden kaum berücksichtigt. Diese Arbeit soll dazu beitragen, die *Tatort*-Forschung in diesem Bereich zu erweitern.

2. (MASSEN)-MEDIEN UND WIRKLICHKEITSKONSTRUKTIONEN

2.1 (Kulturelle) Wirklichkeitsinszenierung und -anspruch im *Tatort*

„Sonntagabend halb neun, irgendwo in Deutschland: Das Telefon klingelt und klingelt, und keiner geht ran. *Tatort*-Zeit ist eben *Tatort*-Zeit“.¹³ Seit der Sternstunde des *Tatorts* im Jahr 1970 büßt dieser nichts von seiner großen Popularität und Einschaltquoten von bis zu 20 Prozent ein. Vielmehr, so scheint es, hat Deutschlands beliebteste Kriminalfernsehserie nicht nur einen festen Sendeplatz sonntags um 20.15 Uhr, sondern zunehmend auch eine feste gesellschaftsdiagnostische Rolle zu erfüllen, nämlich Deutschland, seine Menschen und ihre Probleme widerzuspiegeln und im besten Falle sogar einen Ausweg aus den Misereen aufzuzeigen. Anstatt historische Details und gesellschaftliche Entwicklungen mühsam aus Geschichtsbüchern zusammenzutragen, wird der *Tatort* (allzu-)oft als ein authentischer Spiegel der politischen und sozialen „Chronik der deutschen Gesellschaft“¹⁴ herangezogen.

Betrachten wir zunächst die Frage, wodurch die Perzeption des *Tatorts* als gesellschaftlicher Spiegel fundiert ist. Eine bedeutende Rolle spielt hierbei einerseits die föderalistische Struktur Deutschlands, die mit ihren Bundesländern durch die verschiedenen Ermittlungsgebiete und den Sitz der jeweiligen ARD-Anstalten im *Tatort* widergespiegelt wird. Diese Struktur erlaubt die Darstellung regionsspezifischer politischer und sozialer Themen, die eine Identifikation mit dem Dargestellten erleichtern und aufgrund ihres umfassenden lokalen und sozialen Facettenreichtums erstens die Glaubwürdigkeit des Krimis erhöhen und zweitens eine Vielzahl von Identifikationsmöglichkeiten offerieren.¹⁵ Die Spiegelfunktion erlaubt, dass sich Deutschland sozusagen selbst beim Leben, Zweifeln, Freuen, Lachen und Weinen beobachtet und dies – abhängig von der politischen Brisanz – auch gerne mal in auf den *Tatort* folgenden Talkshows diskutiert.¹⁶ Hiermit kann der „Krimi im Fernsehen (...) als Indikator für grundsätzliche gesellschaftliche und kulturelle Veränderungsprozesse befragt werden“.¹⁷

All dies findet schon lange nicht mehr nur zu Hause auf dem Sofa statt, sondern mit steigender Tendenz auch in Gemeinschaft in den deutschlandweit rund 200 public-viewing-*Tatort*-Kneipen.¹⁸ Die Bedeutung dieser public-viewings hinterfragend, äußert sich Gebhard HENKE,

¹³ Vogt (2005):111.

¹⁴ Vogt (2005):115.

¹⁵ Darüber hinaus bietet die Nutzbarmachung der föderalistischen Struktur natürlich auch ökonomische und organisatorische Vorzüge für die ARD.

¹⁶ Hierbei dürfen natürlich entsprechend qualifizierte/ reputierte Politiker und Experten nicht fehlen, die dem Durchschnittsdeutschen auf akademisch-angehauchtem Niveau erklären, mit welchen gesellschaftlich politischen Problematiken er gerade im *Tatort* konfrontiert wurde, vgl. Artikel von Uwe Ebbinghaus in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Nr.205, 04.09.2015, S.13.

¹⁷ Viehoff (2005):100.

¹⁸ [http://www4.daserste.de/publicviewing/\(10.06.2015\)](http://www4.daserste.de/publicviewing/(10.06.2015)); Die Dunkelziffer erscheint weitaus höher, wie eigene Recherchen belegen.

Tatort-Koordinator und WDR-Fernsehfilmchef in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und gibt dort die Vermutung wieder, dass der *Tatort* eine Gemeinschaftslücke schließe, die die Fußball WM 2006 hinterlassen hat.¹⁹ Der *Tatort* bringt somit – insbesondere seit der Jahrtausendwende – nicht nur Menschen zusammen, sondern erfüllt auch eine essentielle Rolle in der Stärkung des deutschen Gemeinschaftsgefühls.²⁰ Es wird suggeriert, dass Deutschland, die einzelnen Regionen, ja der einzelne Mensch mit seinen Problemen, Wünschen und Sorgen ernst genommen wird. Jene regionsspezifische Pluralität geht einher mit der ausgeprägten Diversität an Schauspielern, Lokalitäten, Produzenten und Autoren, die so hoch ist wie in keiner anderen deutschen Kriminalfernsehserie.²¹ Der *Tatort* führt seinen Betrachtern nicht zuletzt aufgrund dieses strukturell authentischen und realen Aufbaus eine vermeintliche Wirklichkeit vor Augen, die zeigen soll, wie es um unsere Nation steht, in welchen Bereichen es gut läuft und wovor wir Angst haben sollten. Eigentlich steht der *Tatort* in seiner gesellschaftlichen Funktion fast schon unter Immunität, seine Wirklichkeitsinszenierung kritisch zu hinterfragen grenzt an Verleumdung. Doch die Empörung von 30 000 Demonstranten über die Ausstrahlung von *Wem Ehre gebührt* (2007) stellt diese Immunität radikal in Frage. Diese Thesen sind deshalb auch ein Versuch den Zorn der Demonstranten akademisch zu durchleuchten und mögliche narrative sowie kinematographische Problematiken aufzuzeigen, die zum Zorn türkischer Migranten geführt haben könnten.

Da Migration und Migranten ein fester Bestandteil Deutschlands sind, fungiert auch das Porträtieren ebenjener Thematiken zur Darstellung eines möglichst umfassenden und realistischen Weltbildes. Potenzielle Probleme können sich jedoch ergeben, wenn man die Art und Weise jener Wirklichkeitsinszenierungen betrachtet. Fest steht, dass (Massen-)Medien entscheidend zur öffentlichen Meinungsbildung beitragen und die Wahrnehmung des Menschen prägen.²² Vieles, das der Mensch über andere, insbesondere das oder den Fremden zu glauben weiß, stammt nicht aus eigener Erfahrung, sondern aus der medialen Berichterstattung.

Interessant ist hierbei, in welchen Grenzen sich das Fernsehen hinsichtlich der Wirklichkeitsvermittlung bewegt. EROL argumentiert, dass in den Medien keine neuen Wirklichkeiten erzeugt werden, sondern diese primär als „Transportmittel für Deutungen und Bilder fungieren, die in der Gesellschaft bereits vorhanden sind“.²³ Dies bedeutet beispielsweise auch, dass die

¹⁹ Danke an Prof. Dr. Justus Fetscher für die Weitergabe des Artikels von Uwe Ebbinghaus in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Nr.205, 04.09.2015, S.13.

²⁰ Die Stärkung des ‚Wir‘-Gefühls der einen Gruppe, bedeutet gleichzeitig auch immer eine verstärkte Ausgrenzung von als nicht zugehörig wahrgenommenen Menschen, vgl. Kapitel 3.3.

²¹ Vgl. Mattson (1999).

²² Zur Darstellung von Migranten und Migration in den Medien siehe Butterwegge (2006), Farrokhzad (2006), Groth (2003), Scheffer (2006), Wellgraf (2008), Wengeler (2006).

²³ Erol (2006):38.

Wahrnehmung oder Deutung von Migranten in Medien nicht neu kreiert wird, sondern sich im Kontext bereits vorhandener Wirklichkeitskonstruktionen, irgendwo auf einer Skala des gesellschaftlich weitgehend Akzeptierten bewegt, ebenjenem, das als <politisch korrekt> erachtet wird. Die Art und Weise, wie bestimmte Thematiken im *Tatort* diskutiert werden, folgt also in der Regel gewissen Grundsätzen, die sich überwiegend mit dem Weltbild einer Mehrheit decken müssen.²⁴ Der Zuschauer schaut den *Tatort* nicht in erster Linie, um in seinen Gewohnheiten, seinem Denken oder Handeln erschüttert zu werden: Auf den Schrecken und Schauer des Mordes und der darauffolgenden Ermittlungen folgt eine Art kathartischer Reinigung, die dem Zuschauer suggeriert, dass letztendlich alles irgendwie <gut> wird. Das Böse wird anerkannt, identifiziert, aber spätestens in der 90. Sendeminute wieder beseitigt und der Zuschauer kann sich – bis zum darauffolgenden Sonntag – entspannt zurücklehnen.

²⁴ Hierbei soll nicht die Existenz von kulturell determinierten, einheitlichen Weltbildern behauptet werden. Vielmehr geht es darum, dass politische Systeme, Philosophie, Medien, Bildung, Erziehung etc. implizit durch kulturell differente Ideologien und Annahmen geprägt sind, derer sich der Mensch nicht oder nur in bestimmten Situationen bewusst ist.

2.2 (Kulturell) problematische Diskrepanzen: Intention und Rezeption des *Tatorts*

Doch nicht bei jedem setzt diese entspannende oder gar kathartische Wirkung gleichermaßen ein, im Gegenteil: Türkische Migranten sprechen von kultureller Diskreditierung und Diffamierung im Zusammenhang mit den dieser Arbeit zugrundeliegenden *Tatort*-Folgen.

Wie entsteht diese Divergenz in der Rezeption und wie hängt dies mit unseren (kulturellen) Welt- und Selbstbildern zusammen? Als interessant erweisen sich hierbei insbesondere die Entstehung und Persistenz von Bildern über das oder den Fremden: „Das bereits vorhandene und per Sozialisation konstituierte Weltbild mit seinen Orientierungsmustern und ihnen angegliederten Stereotypisierungen wird durch entsprechende Medienberichte gespeist, welche die bereits vorhandenen Fremdbilder bestätigen und somit das Weltbild erhalten“.²⁵

Weiterführend sprechen Autoren wie MATTSON im Zusammenhang mit der Darstellung des Fremden im *Tatort* von der Formierung eines „public consciousness“²⁶ und eines „assumed consensus“²⁷, einem weitläufig akzeptierten Bewusstsein, einer stillen Übereinstimmung darüber, wer oder was der Migrant ist und wie über ihn geredet, er inszeniert werden soll. Der Grund für die Existenz gewisser medialer Regeln ist dadurch bedingt, dass Medien selbst in der jeweiligen Kultur des Landes verankert sind und deshalb in ihrer Funktion als Produzent von kulturellem Gut, auch einer gewissen „kulturellen Logik“²⁸ folgen (müssen), die sich wiederum an der Linie dessen orientiert, was im Diskurs des jeweiligen Landes – zu einem bestimmten Zeitpunkt – als <politisch korrekt> betrachtet wird.

Wenn MATTSON argumentiert, dass der *Tatort* nie die Grenzen einer generell akzeptierten Meinung überschreitet, mag das auf viele Bereiche zutreffen, da der Erfolg des Mediums Fernsehen im Allgemeinen durch eine ausgeprägte Dependenz von Zuschauerpopularität und -zustimmung gekennzeichnet ist. Gleichsam fordert eben jene Logik aber auch ein kontinuierliches Infragestellen, eine Überprüfung von etablierten kulturellen Denkweisen. Die Folgen dieses Infragestellens können prinzipiell in zwei Richtungen divergieren: An erster und häufigster Stelle steht mit der Kulturaffirmation die Bestätigung kultureller Praktiken und Ideologien, die zu ihrer Legitimation und somit Fortführung führt. In einigen Fällen führt das Hinterfragen bestimmter Praktiken jedoch auch zur Neu- und Umorientierung von bis dato als passend erachteten Werten und Normen.²⁹ Der *Tatort* ist demnach immer auch „eine moralische Kompromissbildung, eine Schnittmenge dessen, was gesellschaftlich an Abweichung

²⁵ Farrokhzad (2006):58.

²⁶ Mattson (1999):165.

²⁷ Fiske/ Hartley (1978):85.

²⁸ Zur kulturellen Logik siehe Fiske/ Hartley (1978):85-89.

²⁹ Zur Kulturaffirmation und kulturellem Konsensus siehe Fiske/ Hartley (1978):85-89.

existiert und was davon medial vermittelbar und akzeptabel ist – bzw. was von den Machern dafür gehalten wird“.³⁰

In Anbetracht von *Wem Ehre gebührt* (2007), *Baum der Erlösung* (2009) und *Familienaufstellung* (2009) wird evident, dass sich diese drei Folgen – trotz einer zwanghaft inszenierten politischen Korrektheit – nicht für alle in Deutschland lebenden Menschen auf der Skala des Akzeptierbaren bewegen. Kulturelle Darstellungsweisen, die von den Machern als vermittelbar erachtet werden, stoßen auf Ablehnung und Zorn bei türkischen Migranten. Es zeigt sich eine kulturelle Dichotomie in der Rezeption des Dargestellten:³¹ Während die Kriminalfilme von Deutschen ohne Migrationshintergrund als weitgehend übereinstimmend mit ihrem (kulturellen) Weltbild wahrgenommen wurden und zu keinem öffentlichen Protest führten, spricht die hohe Anzahl der türkischstämmigen Demonstranten für einen eindeutigen Bruch mit deren Weltbild und Selbstwahrnehmung. Wie kann der *Tatort*, der wie kein zweiter (so überaus stolz) <politische Korrektheit> auf dem Flaggschiff trägt, solche Reaktionen auslösen?

Betrachten wir an dieser Stelle genauer, an welchen Punkten sich die Selbstwahrnehmung von türkischen Migranten und die Wirklichkeitsinszenierung im *Tatort* unterscheiden: Kritisiert wurde an allen drei Folgen die stark selektive und stereotype Darstellung der türkischen Kultur, die Frauen als unterdrückte Opfer und Männer als gewalttätige Unterdrücker beschreibt. Als problematisch gilt in diesem Zusammenhang vor allem das wiederkehrende Zurückgreifen auf eine negativ konnotierte Fremdheitssymbolik, die in den ausgewählten Folgen über den Ehrenmord, das Kopftuch, Zwangsheirat und eine erzwungene Jungfräulichkeit verhandelt wird.

Nun kann diesen Kritikpunkten zunächst einmal entgegengesetzt werden, dass Kulturen im *Tatort* – und auch über den *Tatort* hinaus – generell über eingängige Stereotype inszeniert werden (z.B. biertrinkende und Lederhosen tragende Bayern, geizige Schwaben, unterkühlte Nordlichter etc.). Dass die Erkennung und Zuordnung von Kulturen über solche Signets funktioniert, ist an sich nicht problematisch, sondern vielmehr unabdingbar zur Strukturierung unserer Umwelt.³² Insbesondere positive oder als sympathisch konnotierte Stereotype werden nicht einmal bewusst wahrgenommen, ferner noch problematisiert. Beispielsweise stünde eine Großdemonstration von 30 000 Menschen aufgrund der Darstellung von bayrischen, biertrinkenden Lederhosenträgern im *Tatort* noch zum ersten Mal aus und dass, obwohl sich sicher-

³⁰ Gräf/ Krah (2010):111.

³¹ Dies soll nicht bedeuten, dass es nicht auch intrakulturelle Differenzen in der Rezeption der *Tatorte* gibt. Jeder Mensch nimmt – auch unabhängig des ihm zugehörigen Kulturkreises – unterschiedlich wahr. Interessant sind die ausgewählten Folgen in diesem Falle jedoch gerade aufgrund ihrer ausgeprägten kulturellen Divergenz hinsichtlich der Rezeption.

³² Zur Funktion und Notwendigkeit von Stereotypen siehe Kapitel 3.3.

lich nicht jeder deutsche Zuschauer, ja nicht einmal jeder Bayer, kulturell über Bier, Lederhosen oder Sauerkraut definiert. Die deutsche Kultur jedoch hat im *Tatort* den Bonus über meist sympathische und vor allem auch facettenreichere und regionsspezifische Stereotype inszeniert zu werden, die eine regional unterschiedliche Identifikation erlauben. Es existiert also einerseits ein übergreifend deutsches Gemeinschaftsgefühl, zugleich vermag sich der Einzelne vom großen Ganzen abzugrenzen. Dahingegen wird die türkische Kultur vorrangig über eine immer wiederkehrende, selektiv-negative Fremdheitssymbolik dargestellt, die kaum Raum für eine Binnendifferenzierung lässt.

Eine weitere Problematik besteht sicherlich auch darin, dass migrantische (Täter-)Geschichten im Allgemeinen schwer zu erzählen sind: Der anklagende Ruf nach Xenophobie oder Diskriminierung wird häufig ad hoc angebracht, sobald die Worte <Täter> und <Migrant> in einem Satz fallen. Es muss möglich sein, dass Deutsche und Migranten gleichermaßen Täter- und Opferrollen übernehmen, ohne hieraus zwangsläufig auf eine ethnische oder kulturelle Diskriminierung zu schließen. Auch FUCHS bemängelt in diesem Zusammenhang die Befangenheit im Umgang mit Migrantenkriminalität³³ und weist darauf hin, dass eine ethnisch faire Täter-Opfer-Verteilung sogar positiven Einfluss auf das Zusammenleben der Kulturen haben kann: „Eine Tätergeschichte aus dem Migrantenmilieu zu erzählen, kann ein Schritt zur Normalisierung sein. Denn die Grundelemente des Menschen sind gleich, es gibt Opfer und Täter in allen Ethnien, auch unter Türken“.³⁴

Der *Tatort* schont – in seinem ehrgeizigen Anspruch, ein <politisch korrektes> Medium zu sein – insbesondere männliche Migranten in Täterrollen und setzt zudem auf eine erzwungene, unnatürlich wirkende Dekonstruktion von zuvor etablierten Stereotypen. Problematisch ist aus Sicht der Rezeptionsforschung jedoch, dass ein Aufgreifen von selektiv-diffamierenden Bildern unter anschließender Dekonstruktion oder Diffusion nicht zur Aufgabe der Stereotype führt, sondern gegenteilig zu deren Perpetuierung und Festigung.³⁵ Auch PAULUS (2007) beschäftigte sich mit den Folgen der stereotypen Darstellung von Migranten in Medien und betonte die Aufrechterhaltung klischeehafter Vorstellungen, die in der Folge als Rückversicherung einer „modernen, emanzipierten, fortschrittlichen und überlegenen deutschen Gesellschaft“ fungierten.³⁶ Des Weiteren erweist sich als mögliches Konfliktpotential, dass die Intention der *Tatort*-Autoren und Regisseure oftmals weit entfernt von Wirkung bzw. Rezeption

³³ (Nicht einmal Word 2000 vermag den Begriff ‚Migrantenkriminalität‘ anzuerkennen und straft mit roter Unterkringelung).

³⁴ Fuchs (2008):408.

³⁵ Zur Rezeption von Stereotypen vgl. Banaji (2006), Butterwegge (2006), Fuchs (2008), Ruhrmann (1997), Scheffer (2006).

³⁶ Paulus (2007): http://www.migration-boell.de/web/diversity/48_1225.asp (27.08.2015).

durch den (türkischen) Zuschauer sind, wie aus zahlreichen Interviews hervorgeht. In einem Artikel der Online-Zeitung *Inside Digital* wird die Antwort der Regisseurin Angelina MACCARONE auf die Kritik an ihrem Tatort *Wem Ehre gebührt* (2007) gegenüber dem Deutschlandfunk zitiert: „Wer ihre anderen Filme kenne, wisse, dass ihr daran gelegen sei, ein differenziertes Bild von Minderheiten zu zeichnen (...) Es sei ihr völlig fern gelegen, eine Minderheit wie die Aleviten so in Aufruhr zu versetzen“.³⁷ Der Kommentar von Felix MITTERER, dem Drehbuchautor zu *Baum der Erlösung* (2009) geht in eine ähnliche Richtung: „Dieser Film ist ein einziger Aufruf zur Versöhnung. Es geht nicht darum, Gräben, die zugewachsen sind, aufzureißen.“³⁸ Und bei uns wird es besser als bei Shakespeares ‘Romeo und Julia‘ ausgehen: Es müssen die Liebenden nicht sterben, damit die Väter sich die Hände reichen“.³⁹ Seyran ATES, die gemeinsam mit Thea DORN das Drehbuch zu *Familienaufstellung* (2009) schrieb, war sich schon im Voraus möglicher Kritikpunkte bewusst: „Ich rechne damit, dass die Gutmenschen sagen werden, das ist alles übertrieben, da werden die Muslime wieder schlecht gemacht und unter Generalverdacht gestellt, worin sie von den konservativen Muslimen, Türken und Kurden unterstützt werden (...) Wir werden aber auch ganz sicher viel Lob bekommen, dass wir eine Seite des ‚türkischen‘ Lebens zeigen, die vielen unbekannt ist. Nämlich, dass auch bei den sogenannten ‚Gebildeten‘ noch einiges im Argen ist“.⁴⁰ Benennen wir die Intention der Drehbuchautoren – an dieser Stelle bewusst wertend – als eine gute Mission, auf dessen Flaggschiff in fett-gedruckten Majuskeln <politische Korrektheit> prangt. Die entscheidende Frage bleibt: Steckt überall, wo Korrektheit draufsteht, auch Korrektheit drin? Oder führt vielleicht genau diese überdeutliche Inszenierung von erzwungener Korrektheit zu Diskriminierungen anderer Art?

³⁷ <http://www.inside-digital.de/news/7654-wirbel-um-maccarone-tatort-folge-wem-ehre-gebuehrt> (10.06.2015).

³⁸ Kritische Anmerkung: Ob, und welche (kulturellen/ethnischen) Gräben hier zugewachsen sein sollen, ist fraglich. Und wie soll eine Versöhnung - ohne das vorige Aufzeigen oder das Aufreißen von Gräben - möglich sein?

³⁹ <http://www.tatort-fundus.de/web/folgen/chrono/2000-bis-2009/2009/717-baum-der-erloesung.html> (27.07.2015).

⁴⁰ <http://www.tatort-fundus.de/web/folgen/chrono/2000-bis-2009/2009/721-familienaufstellung/interview-mit-seyran-ates.html> (27.07.2015).

3. WIRKUNG UND FUNKTION VON FREMDHEITS- UND GLEICHHEITSKONSTRUKTIONEN

In Kapitel 2 wurden die Möglichkeiten und Grenzen der kulturellen Wirklichkeitsinszenierung im *Tatort* betrachtet und Problematiken hinsichtlich der Darstellung von Migranten aufgezeigt. In Kapitel 3 wird auf die Modi und Funktionen von kultureller Alteritäts- und Identitätsbildung eingegangen und erläutert, wie der oder das Fremde wahrgenommen werden kann. Als ein ‚Sonderfall‘⁴¹ der Selbst- und Fremdwahrnehmung wird die kulturelle Hybridität angeführt, die in den *Tatort*-Folgen eine bedeutende Rolle einnimmt. Ein besonderes Augenmerk wird zudem auf der Inszenierung durch Stereotype liegen, da auch diese Form der kulturellen Darstellung in den analysierten Folgen relevant ist.

3.1 Identität und Alterität

Wieso hat der Mensch das Bedürfnis sich (kulturell) von anderen Menschen abzugrenzen? Welche Funktionen erfüllt die dichotome Etikettierung von <Fremdheit> und <Vertrautheit>? Hierzu ist ein kurzer Blick auf die Begrifflichkeiten <Identität> und <Alterität> sinnvoll, ohne dass an dieser Stelle ein umfassender Abriss der zahlreichen Identitätstheorien stattfinden soll. Herangezogen werden die Begrifflichkeiten, die im *Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie* skizziert werden.⁴² <Identität> wird hier in eine <kollektive> und <persönliche> unterteilt. Erstere ist gebunden an die Ausprägung und Auslebung gruppenspezifischer Kulturformen, kulturelle Rollenvergaben, Mythen, Symbole, ein kulturelles Gedächtnis oder gruppenspezifische Rituale.⁴³ In ihrer Wirkungsweise fungieren kulturelle Gruppen als ein „stigmatisierendes Konstrukt einer kollektiven Alterität, um sich ihre Überlegenheit zu bestätigen“.⁴⁴ Es wird also davon ausgegangen, dass sich Kulturen, zum Beispiel die deutsche und die türkische, grundlegend und signifikant unterscheiden. Meist gehen diese kulturellen Zugehörigkeiten mit der Annahme einher, dass die eigene kulturelle Gruppe – zumindest in gewissen Bereichen – überlegen ist. Die Definition weist auf den Konstruktcharakter von kultureller Alterität hin, die auch in den *Tatort*-Folgen von Bedeutung sein wird, wenn es um die Inszenierung und Konstruktion des Fremden mittels bestimmter Symboliken wie dem Ehrenmord oder der kopftuchtragenden Frau geht.

⁴¹ Die Relevanz und Aktualität von kultureller Hybridität ist in den letzten Jahrzehnten rasant gestiegen und erfreut sich großer Beliebtheit unter Kulturwissenschaftlern. Demnach bleibt zu überlegen, ob kulturelle Mehrfachpartizipationen heutzutage womöglich nicht mehr den Sonderfall, sondern vielmehr eine Norm darstellen.

⁴² Nünning (2013).

⁴³ Vgl. Nünning (2013):323.

⁴⁴ Nünning (2013):323.

Die <persönliche> Identität wird als ein stetiger Prozess der „Konstruktion und Revision von Selbstbildern“ verstanden, der am Schnittpunkt von Individuum und Gesellschaft stattfindet.⁴⁵

Die persönliche Identität wird hierbei stets neu verhandelt und ist dabei auch immer wieder konkurrierenden Sinnsystemen, sprich anderen Kulturen, ausgesetzt, die den Mensch zur Hinterfragung der eigenen Kultur anregen und hierdurch zur Instabilität eigener Werteparadigmen führen kann.⁴⁶

Während der Terminus <Identität> auf Gemeinsamkeiten und Übereinstimmungen zwischen Menschen verweist, beruht die Begrifflichkeit der kulturellen <Alterität> auf dem Unterscheidendem und beschreibt „tiefenstrukturelle kulturelle Wahrnehmungs- und Werteparadigmen“ von Kulturen, die zur unbewussten Wahrnehmung der Welt durch Auto- und Heterostereotype führen. Diese sind auch codiert durch die Philosophie, Biologie, Psychologie usw.⁴⁷

Betrachten wir nun weiterführend das Verhältnis von Eigenem und Fremdem und die Funktionsweise kultureller Abgrenzung. Die Wahrnehmung von (kultureller) Identität bedarf immer auch einer Relation, einem Vergleichsparameter: „Das Bewusstsein des *ego* setzt die Wahrnehmung des Anderen –*alter*– voraus“.⁴⁸ (Kulturelle) Identitätsbildung ist demnach nur in Abgrenzung zu etwas Anderem möglich. In den untersuchten *Tatort*-Episoden erfolgen kulturelle Verhandlungen und Abgrenzungen durch die Kontrastierung von deutscher und türkischer Kultur. Deshalb spielt bei einer Analyse der Darstellungsformen von türkischen Migranten auch immer die Inszenierung der deutschen Kultur eine entscheidende Rolle.

Die Konstruktion kultureller Differenzen tritt also besonders deutlich in der konkreten Begegnung von Kulturen hervor und erfolgt nicht über objektiv existente oder eindeutig benennbare Unterschiede, sondern über Zuschreibungen.⁴⁹ In dieser Begegnung grenzen sich das Eigene und das Fremde immer wieder voneinander ab und bestimmen sich neu. Hierbei spielt auch der in Kapitel 2 erläuterte Aspekt der kulturellen Logik eine wichtige Rolle, da auch diese fordert, das Verhältnis der eigenen Kultur zu anderen Kulturen zu reflektieren und einzuordnen. Erst das Unvertraute, das als <fremd> wahrgenommen wird, nötigt den Menschen, die eigene Kultur zu reflektieren und die Angemessenheit eigener Lebens- und Wertvorstellungen zu reflektieren.

⁴⁵ Nünning (2013):324.

⁴⁶ Vgl. hierzu auch Kapitel 2 hinsichtlich kulturellen Logik, ‚assumed consensus‘ und ‚public consciousness‘.

⁴⁷ Nünning (2013):324.

⁴⁸ Raible (1998):1.

⁴⁹ Vgl. Hofmann (2006):11.

Hierdurch initiiert das Andere entweder die Identifikation mit der eigenen Kultur oder führt – durch das in Frage stellen – zur Destabilisierung des Selbst.⁵⁰ Destabilisiert wird die eigene Identität in diesem Fall durch die (wertschätzende) Anerkennung von zuvor als <anders> oder <fremd> wahrgenommener kultureller Praktiken oder Denkweisen, die das Selbst dazu zwingen eigene Ideologien zu überdenken und diese gegebenenfalls zu adaptieren. Die fortlaufende Polarisierung von Eigenem/Gleichem (Identität) und Unterscheidendem (Alterität) kann aufgrund der möglichen Destabilisierung der eigenen Identität zu Ängsten, Unsicherheiten und Identitätskrisen führen. Die Furcht vor dem Fremden ist also Teil einer „schwer überwindbaren Angst vor der Alterität als solcher und der mit ihr grundsätzlich gegebenen Erschütterung der Selbstverständlichkeit unserer Annahmen über die Welt“.⁵¹ Es gibt meist unterbewusst wirkende Techniken, die dazu beitragen, solche Destabilisierungen zu vermeiden. Hierzu zählt vor allem die Ausgrenzung von all jenem, das als <unvertraut> oder <fremd> wahrgenommen wird. Die Ausgrenzung des potentiell Verunsichernden resultiert in der Etablierung des Eigenen als unproblematischen Raum, in dem eine stetige Kulturaffirmation stattfindet.⁵² Xenophobie oder die Ausgrenzung von Fremden hat demnach oftmals gar nicht ihren Ursprung in der tatsächlichen Ablehnung des Anderen in seiner Wesenheit, sondern in der (unbewussten) Angst, dass das Eigene, das als vertraut und logisch Wahrgenommene, erschüttert werden könnte.

⁵⁰ Vgl. Rieger/ Schahadat/ Weinberg (1999).

⁵¹ Hahn (1994):155.

⁵² Zur Ausgrenzung des Fremden vgl. Rieger/ Schahadat/ Weinberg (1999); Hofmann (2006).

3.2 Modi des Selbst- und Fremderlebens

Nachdem soeben der Zusammenhang zwischen Identität und kultureller Alterität erläutert wurde, werden in diesem Kapitel grundlegende Modi der Fremdwahrnehmung aufgezeigt. Bedeutend werden diese theoretisch möglichen Formen des Fremderlebens in der späteren Analyse sein, wenn es konkret um die Frage geht, wie das Fremde im *Tatort* wahrgenommen wird und ob, wie in den Arbeitsthesen vermutet, ein Fremdheitsmodus vorherrscht, der die kulturelle Unvereinbarkeit und Fremdheit akzentuiert. Ergänzend wird ein weiterer relevanter Modus des Selbsterlebens angeführt, der bei SCHÄFFTER nicht oder nur partiell, im Punkt „Fremdheit als Ergänzung“, berücksichtigt ist: Das Konzept der kulturellen Hybridität.

3.2.1 Modi des Fremderlebens nach Ortfried Schäffter

Michael HOFMANN beschreibt Modi des Fremderlebens als Arten des Umgangs mit dem Fremden⁵³, da dieser immer bestimmt ist durch „Formen der Öffnung und der Verschließung gegenüber dem, was Menschen nicht kennen“.⁵⁴ Diese These weiterführend unterscheidet SCHÄFFTER grundlegend vier Punkte:

1) „Fremdheit als Resonanzboden des Eigenen“: Hierbei wird von einer ursprünglichen kulturellen Einheit ausgegangen, die mit der Zeit aufgelöst wurde. Das Fremde wird somit zum Ursprünglichen, zu welchem im Verlaufe der Identitätsentwicklung eine zunehmende Distanzierung eingetreten ist, die eine Eigenheit erst ermöglicht. Daher wird angenommen, dass grundsätzlich jede kulturelle Praxis über Empathie, Liebe, Solidarität und so weiter, für jeden verständlich sein kann. Das sensitive Erkennen jener Ursprünglichkeit kann aufgrund dieser Schwellenerfahrung und der potentiellen Bedrohung der eigenen Identität, zu einem ‚Tremendum‘, einem Schaudern führen.⁵⁵

2) „Fremdheit als Gegenbild“: Dieser Modus unterstreicht die gegenseitige Unvereinbarkeit verschiedener Kulturen und operiert mit klar definierten Grenzlinien, wobei die eigene Integrität und ‚Reinheit‘ durch Ausgrenzung des Fremden gewahrt und verstärkt wird. Vervollkommnung wird von innen heraus angestrebt, da das Fremde die innere Ordnung bedroht. Jede Interaktion mit dem Anderen führt zur konflikthafter Polarisierung und zeigt sich in keinem Verständnis für das Fremde. Ferner wird das oder der Fremde als Bedrohung und un-

⁵³ Vgl. Hofmann (2006):20.

⁵⁴ Ebd. S.20.

⁵⁵ Schäffter (1991):16-18.

heimlich wahrgenommen, teilweise auch als Faszinosum, in jedem Fall aber als etwas, das nicht Teil der eigenen Identität ist.⁵⁶

3) „Fremdheit als Ergänzung“: Ergänzung bezieht sich hierbei auf die steigende Komplexität der Welt, die das Eigene nicht als statisch, sondern als sich ständig entwickelnd, begreift. Das Fremde oder Andere wirkt als Bereicherung des Eigenen, wobei Fremdheit im Inneren wahrgenommen werden kann. SCHÄFFTER spricht von „weiße[n] Flecken innerhalb der eigenen Welt (...) Leerstellen, die sich bei geeignetem Erfahrungsfortschritt füllen lassen“.⁵⁷ Als potentielles Risiko wird ein Verlust des Selbst betrachtet.⁵⁸

4) „Fremdheit als Komplementarität“: Hierbei steht die Anerkennung gegenseitiger Differenz im Vordergrund, das Respektieren des Fremden in seiner Fremdheit und das Anerkennen, dass nicht alles <Fremde> verstanden werden kann, muss oder will. Eine Sensibilität für die gegenseitige Fremdheit ist deshalb unabdingbar. In diesem Rahmen findet eine bewusste Abkehr von starren, binären Denkstrukturen (Fremdheit versus Vertrautheit) statt zugunsten einer kritischen Reflexion der eigenen kulturellen Abhängigkeit hinsichtlich unseres Empfindens, Denken und Handelns.⁵⁹

⁵⁶ Schäffter (1991):19-22.

⁵⁷ Schäffter (1991):23.

⁵⁸ Schäffter (1991):22-24.

⁵⁹ Schäffter (1991):25-28.

3.2.2 Das Konzept der kulturellen Hybridität

Ein weiterer relevanter Modus der Selbst- und Fremdwahrnehmung, den SCHÄFFTER in seinen vier Modi außer Acht lässt, liegt in der kulturellen Hybridität. Dieser ist besonders relevant hinsichtlich der kulturellen Zugehörigkeit von Migranten und wird deshalb auch im Rahmen der späteren *Tatort*-Personen-Analyse unabdingbar sein.

Was wird unter dem Konzept der kulturellen Hybridität verstanden? Hybride Identitäten verweigern sich eindeutigen kulturellen Zuschreibungen und entziehen sich einer starren Festlegung auf eine bestimmte kulturelle Zugehörigkeit. Anstatt dessen bilden sich neue, flüssige (Zwischen-)Identitäten heraus, die ihren Ursprung in kulturellen Mehrfachzugehörigkeiten haben. Hybridität wird in diesem Zusammenhang als einen „dekonstruktivistischen Diskursraum“⁶⁰, in welchem kulturelle Bedeutungen und Zuordnungen stetig konstruiert und gleichsam wieder destruiert werden, begriffen. Insbesondere Migranten werden häufig unter dem Gesichtspunkt der kulturellen Hybridität betrachtet, da sie einerseits aus der Ursprungskultur, andererseits der Kultur des Landes, in dem sie leben, eine neue Form der kulturellen Zugehörigkeit finden müssen.⁶¹ Hierbei werden zuvor als fest begriffene kulturelle Grenzen zunächst fragwürdig und – bei Bedarf – neu definiert: „Statt von einem statischen, bipolaren und durch fest umrissene Grenzen markierten Begriff von Kulturraum auszugehen, wird ein dynamischer und synkretistischer Kulturbegriff zugrunde gelegt (...) potentiell kulturelle Zugehörigkeiten und Identitäten, werden (...) fragwürdig und die Teilhabe an der eigenen wie an der anderen Kultur durchlässig. Das vermeintlich Andere wird zum potentiell Eigenen und das Eigene kann (...) umkippen in ein Fremdes. Hybridisierung ist das (...) Modewort für diese verschachtelten Partizipationen an Kulturen und gebrochenen oder Mehrfach-Identitäten“.⁶²

Der Begriff <Modewort> spielt auch auf die Frage an, ob kulturelle Hybridität in Zeiten des Globalismus, des Internets und der unbegrenzten Reisemöglichkeiten nicht eher die Norm als eine Ausnahme ist, die sich lediglich auf die Erfahrung von Migranten beschränkt. In dieser Arbeit wird argumentiert, dass jeder Mensch – bewusst wie auch unbewusst – individuell verschieden stark ausgeprägte Grade der kulturellen Hybridität empfinden kann, determiniert von der jeweiligen Erfahrung mit anderen Kulturen, persönlichen Migrations- und Auslandserfahrungen, der medialen Kulturvermittlung et cetera. Trotzdem ist die Ausprägung von hybriden Mehrfachzugehörigkeiten in der Regel besonders evident im Falle von Migranten, da sie aufgrund ihrer besonderen Lebensbiografie quasi in die Rolle, oder zumindest in die Verhandlung von kulturell differenten Zugehörigkeiten, gezwungen werden. Die Herausbildung einer

⁶⁰ Struve (2013):103.

⁶¹ Vgl. Bhabha (2000); Blandfort/ Mancas/ Wiesinger (2013); Hofmann (2006); Struve (2013).

⁶² Ehlers (2001):49.

gefestigten (kulturellen) Identität kann gerade deshalb für Migranten zusätzlich erschwert werden, da sie stark divergierenden kulturellen Einflüssen ausgesetzt sein kann.⁶³ Das Aushandeln divergierender Tendenzen ist Teil der Identitätsformierung eines jeden Menschen, Unterschiede manifestieren sich jedoch am Grad der Divergenz, der bei Migranten oftmals höher ist als bei Menschen ohne Migrationshintergrund.

Dabei kann Hybridität, wie im technisch-medizinischen Sektor, positiv besetzt sein und ein Potential offerieren, welches das Individuum bereichern kann. Hingegen kann das Zwischen-den-Kulturen-stehen auch problematisch werden, wenn wir uns in Anlehnung an Kapitel 3.1 (Identität und Alterität) betrachten, wie Identitäten verhandelt werden. Das Konzept der kulturellen Hybridität bietet eine Pluralität von Alteritäten und Differenzen an, ein kulturell sinnstiftendes Gemeinsames fehlt, was verschiedene Negativkonsequenzen hervorrufen kann: Nicht greifbare Mehrfachzugehörigkeiten werden häufig als illegitim wahrgenommen („Du bist ja weder Deutscher noch Türke“), von Außenstehenden wie dem Individuum selbst und können zur Abschottung, Entfremdung und Identitätskrisen führen.⁶⁴ Homi K. BHABHA, der den Begriff der Hybriden entscheidend prägte, betont darüber hinaus die mögliche Deplatziierung des Individuums und die Unbeständigkeit, die der Mensch ausgesetzt sein kann: „for there is a sense of disorientation, a disturbance of direction (...) restless movement“.⁶⁵ Kulturell konkurrierende Sinnsysteme, die sich für das Individuum nur schwerlich vereinen lassen, können dazu führen, dass Migranten in die Rolle der verkörperten Differenz gerückt werden. Dies muss sicherlich nicht immer der Fall sein, und viele Migranten beziehen eindeutige oder auch hybrid-gefestigte kulturelle Positionen. Festzuhalten ist aber, dass die spannungsfreie Verhandlung von kulturell hybriden Identitätsentwürfen eine Illusion ist, denn diese ist gerade „kein dritter Begriff, der die Spannung zwischen zwei Kulturen (...) in einem dialektischen Spiel der ‚Erkenntnis‘ auflöst“.⁶⁶

⁶³ Vgl. Hofmann (2006):29.

⁶⁴ Zur Illegitimität von Hybridität siehe Mecheril (2011).

⁶⁵ Bhabha (2000):2.

⁶⁶ Struve (2013):101.

3.3 Stereotypisierung: Erscheinungsformen und Funktionen

Zu beachten ist im Kontext von kulturellen Begegnungen, dass diese nie ohne gegenseitige Erwartungen an das Gegenüber stattfinden, sondern immer schon im Vorhinein geprägt sind durch ein Archiv stereotyper Bilder des Anderen und das jeweilige kulturelle Gedächtnis der Akteure.⁶⁷ Hierbei spielen insbesondere Hetero- und Autostereotype eine Rolle, die in ihrer Funktion und Wirkungsweise in diesem Kapitel behandelt werden.

Ziehen wir zunächst die Definition von LÖSCHMANN heran: „Stereotype (sind) gewisse Abstraktionen, die als Bestandteil der inter- und intrakulturellen Kommunikation jeder Sprache und jeder Gemeinschaft innewohnen (...) (über)generalisierte, grob vereinfachte, d.h. simplifizierte, einseitige und nicht selten affektbesetzte Etikettierungen von Individuen bzw. Klassen von Individuen, Zuschreibungen von bestimmten Eigenschaften also, von isoliert herausgegriffenen Gruppencharakteristika, die oft negativ gefärbt sind, aber es nicht sein müssen“.⁶⁸

Wichtig sind hierbei insbesondere die Unvermeidbarkeit von stereotypem Denken und die Beiläufigkeit, mit der generalisierte Einordnungen stattfinden. Dies geschieht nicht nur in Bezug auf kulturelle Gruppenphänomene, sondern als notwendige reduktionistische Erwiderng auf alle den Menschen umgebenden Umwelteinflüsse.

Betrachten wir weiterhin grundlegende Erscheinungsformen von Stereotypen. Generell differenzierbar sind <Autostereotype>, die sich auf Bilder über die eigene kulturelle Gruppe beziehen, sowie <Heterostereotype>, die stereotype Einstellungen hinsichtlich externer Gruppen beschreiben. Zudem wird von <vermuteten Heterostereotypen> gesprochen, betreffend der Einschätzung, was Außenstehende über die eigene Gruppe denken könnten.⁶⁹

WEBBER führt drei Ansätze an, die sich der Genese und Funktion von Stereotypen widmen:⁷⁰ In ihrer praktischen Wirkung lassen sich die Ansätze nicht eindeutig trennen und sind oft von Überlappungen gekennzeichnet. Insbesondere der kognitive Ansatz kommt – in der Regel immer und unvermeidbar – zu tragen.

1) Psychoanalytical approach

Dieser Ansatz legt nahe, dass Stereotypisierungen das Ergebnis von inneren Konflikten sind, die auf andere Menschen – oftmals Fremde – projiziert werden. Der eigenen Unzufriedenheit

⁶⁷ Vgl. Rieger/ Schahadat/ Weinberg (1999):9-19.

⁶⁸ Löschmann (2001):150.

⁶⁹ Vgl. Rösler (2012):212; weiterführend zur Klassifikation von Stereotypen siehe Byram/ Kramsch (2008):32.

⁷⁰ Webber (1990):135-139.

wird durch eine Verortung nach außen Ausdruck verliehen. LA VIOLETTE und SILVERT betonen zudem die essentielle Rolle von Unsicherheit hinsichtlich der Weltanschauung: Je höher der Grad an Unsicherheit, desto mehr neige der Mensch zu Stereotypisierungen.⁷¹ Übertragen auf Kultur könnte also festgehalten werden: Je unsicherer der Mensch hinsichtlich der Angemessenheit eigen-kultureller Ideologien, desto größer die Wahrscheinlichkeit, dass negativ-Stereotypisierungen gegenüber fremden Kulturen stattfinden. Die Abwertung des Fremden resultiert in einer (Pseudo-)Affirmation eigener Lebens- und Wertvorstellungen.

2) *Socio-cultural approach*

Dieser Ansatz ist im Rahmen des *Tatorts* von großer Bedeutung, da er auf die Identitätsstiftung und den Zusammenhalt von kulturell-kollektiven Gruppen Bezug nimmt. Die soziokulturelle Erklärungsweise sieht Stereotypisierungen als Mechanismus “by which groups (“in-groups”) create and retain cohesion”.⁷² Die Konstruktion und Persistenz von Zusammenhalt bezieht sich hierbei auf verschiedene Prozesse wie den Wunsch nach Identifikation mit einer bestimmten Gruppe oder der Bestätigung eines bestimmten Platzes innerhalb dieser Gruppe. Gleichzeitig schließt sich das Individuum hierdurch aus der Teilhabe an bestimmten anderen Gruppen aus. Aus diesem Grund kommt Stereotypisierungen einerseits eine integrative, identitätsaffirmierende Funktion zu, andererseits wirkt es desintegrativ hinsichtlich als <fremd> Klassifiziertem und forciert somit die Wahrnehmung von kulturellen Alteritäten. Hierbei wird eine Polarisierung von Eigenem und Fremdem evident: „Jede Identifikation und Negativklassifikation „des Fremden“ dient auch dem Zweck, die („nationale“) Identität des eigenen Kollektivs schärfer hervortreten zu lassen“.⁷³

3) *Cognitive approach*

Der *Kognitive Ansatz* sieht Stereotypisierung als strategisches Mittel, um die Vielzahl der uns umgebenden Sinneseindrücke in vereinfachende Kategorien einzuordnen, die eine schnellere und eingängigere, dafür stark vereinfachte Interpretation der Welt erlauben. Stereotypisierung ist in diesem Fall also ein universaler, unbewusster und unabdingbarer Prozess, um einer kognitiven Überreizung vorzubeugen. Dieser Erklärungsansatz kommt implizit auch im *Tatort* zu tragen hinsichtlich der Darstellung von Kulturen, wird jedoch im Rahmen der Analyse keine Rolle spielen.

⁷¹ Vgl. LaViolette/ Silvert (1951):261.

⁷² Webber (1990):136.

⁷³ Butterwegge (2006):187.

3.4 Zusammenfassung

In Kapitel 3 wurde erläutert, dass das Andere wesentlich für die Herausbildung und Verhandlung der eigenen Identität ist. Diese Verhandlung begreifen wir als einen stetigen, niemals abgeschlossenen Vorgang, der einer beständigen Konstruktion und Revision von Selbst- und Fremdbildern unterlegen ist. Kulturelle Abgrenzung wird als ein tiefenstrukturell verankerter, unbewusst wirkender Prozess begriffen, der häufig in der dichotomen Etikettierung <fremd> und <vertraut> kulminiert. Hierbei können vier grundlegende Formen der Wahrnehmung und des Umgangs mit Fremden (Modi nach SCHÄFFTER) differenziert werden: ‚Fremdheit als Resonanzboden des Eigenen‘, ‚Fremdheit als Gegenbild‘, ‚Fremdheit als Komplementarität‘ und ‚Fremdheit als Ergänzung‘, wobei jeweils unterschiedliche Ausprägungen von Faszination, Ängsten, Affirmation oder Zurückweisung evoziert werden. Des Weiteren wurde mit der kulturellen Hybridität eine überwiegend konfliktbesetzte Form des Selbst- und Fremderlebens angeführt, die sich starren kulturellen Zuordnungen entzieht und auf der Basis von Mehrfachidentitäten operiert.

Eine bedeutende Funktion hinsichtlich der Identitätskonstruktion spielt ferner die Wirkung von Stereotypisierungen. Übergeneralisierte, selektive Bilder des Fremden (wie auch des Eigenen) fungieren in drei übergeordneten Kategorien: Psychoanalytisch, sozio-kulturell und kognitiv. Erste beschreibt die Verortung eigener Ängste und Unsicherheiten nach außen. Der *sozio-kulturelle Ansatz* widmet sich der Konstruktion und Persistenz (kultureller) Gruppenzugehörigkeiten und -identitäten, die auf der Basis von Aus- und Abgrenzung agieren. Der *kognitive Ansatz* beschreibt Stereotypisierungen als neurobiologisch-reduktionistisches Mittel zur Entlastung des menschlichen Gehirns, dessen Effizienz auf einem schnellen Zugang über schematisierte Bilder beruht.

4. KONSTRUKTION VON KULTURELLER ALTERITÄT IM TATORT

Kapitel 4 stellt den analytischen Teil der Arbeit dar. Greifen wir an dieser Stelle – unter Bezugnahme zum theoretischen Teil – nochmals die anfänglichen Fragestellungen und Thesen auf. Übergeordneter Gegenstand ist die kulturelle Alteritätsinszenierung in den *Tatort*-Folgen *Wem Ehre gebührt* (2007), *Baum der Erlösung* (2009) und *Familienaufstellung* (2009). Im Zentrum steht hierbei die Darstellung von Kultur über die Konstruktion und Dekonstruktion von Auto- und Heterostereotypen, die sich sowohl auf narrativer Ebene (Ehrenmord, Kopftuch, Zwangsheirat etc.) als auch auf bildlicher Ebene (Raum, Licht, Requisiten, Kameraeinstellung, Schnitt) äußern können. Von Interesse wird hierbei insbesondere die sozio-kulturelle Funktion jener Stereotypisierungen sein. Zudem wird untersucht, ob sich die Inszenierung nach selektiv ausgewählten Modi der Fremdwahrnehmung richtet, die eine Wahrnehmung von kultureller Unvereinbarkeit zwischen Deutschen und Türken forciert.

Jene Fragen sind auch bedeutend im Rahmen der Analyse der *Mise en Scène*. Hierbei wird vorausgesetzt, dass Lichteinstellung, Raum, Kontrast, Requisiten und andere, zur Wirklichkeitskonstruktion des *Tatorts* beitragen und beeinflussen, was wir als vertraut beziehungsweise fremd wahrnehmen. Von dieser Annahme ausgehend wird analysiert, wie Requisiten, Raumverhältnisse und Licht dazu beitragen, kulturelle Alterität und Fremdheit zu erzeugen. Dabei wird unterstellt, dass Räume niemals neutrale Abbildungen der ‚Realität‘ sind, sondern immer einer bestimmten Wirkungsabsicht entsprechend, konstruiert werden.⁷⁴ Der Raum wird instrumentalisiert, um ein spezifisches Milieu, eine Lebensweise, sozialen Status, aber auch kulturelle Andersartigkeit zu vermitteln. Das heißt, dass die spezifische Raumtypologie unter anderem darüber entscheidet, wie die Menschen in diesem Raum wahrgenommen werden (zum Beispiel als gut, böse, vertraut, fremd, Opfer, Täter, arm, reich usw.). Hierbei bedient sich der Kriminalfilm – dem Anspruch an eine gewisse Dramatik entsprechend – oftmals einer „Überverdeutlichung“⁷⁵ des Raumes, die in der Reduktion auf Gegensätze manifest wird (zum Beispiel durch arm-reich-Requisiten, hell-dunkel-Lichtverhältnisse). In solchen Reduktionen geht die potentielle Vielfalt des Raumes verloren und wird ersetzt durch eine oftmals stereotype Raumdarstellung, die wiederum eine klischeehafte und stereotype Figurendarstellung akzentuieren kann.

Folglich sind Räume – in ihrer symbolischen Aufladung – auch immer identitätsstiftend: Raumverhältnisse, Requisiten und Licht kennzeichnen die Menschen, die dort leben, in gleicher Weise wie der darin lebende Mensch dem Raum Bedeutung zuschreibt. Von besonderem

⁷⁴ Vgl. Böllhofer (2005):130-144.

⁷⁵ Böllhofer (2005):135.

Interesse im Rahmen dieser Arbeit ist die Frage, inwiefern Räume, Licht, und Farbeinstellungen zur kulturellen Identitätsstiftung, vor allem aber auch zur Inszenierung kultureller Differenz und Exklusion beitragen. Zudem können auch die Kameraperspektive und -bewegung bestimmen, wie fremd, bedrohlich oder vertraut die Räume und darin lebenden Personen wahrgenommen werden.

4.1. *Wem Ehre gebührt* (2007)

Am 23. Dezember 2007 wurde mit *Wem Ehre gebührt* die 684. *Tatort*-Folge ausgestrahlt, eine Produktion des NDR, der Angelina MACCARONE mit der Regie sowie dem Drehbuch betraute. Die Folge gehört zu den sogenannten „Giftschrankfolgen“⁷⁶, einer Reihe von sechs Tatorten, die vorerst nicht mehr ausgestrahlt werden dürfen. Das Ausstrahlverbot dieser Folge ist bedingt durch die Thematisierung des Inzest-Motivs innerhalb alevitischer Familien – ein Stereotyp, das als sunnitische Propagandalüge während der Zeit des Osmanischen Reiches entstand und bis zum heutigen Tage immer wieder aufgegriffen wird.⁷⁷ Auch eine Begünstigung gegenüber eines orthodox-sunnitischen Islams wurde dem Kriminalfilm vorgeworfen.⁷⁸ Eine Vielzahl der in Deutschland lebenden 70.000 Aleviten fühlte sich durch das Aufgreifen des historischen Inzest-Stereotyps in ihrem Glauben diffamiert.⁷⁹ Versuche der Alevitischen Gemeinde Deutschlands die Ausstrahlung zu verhindern, liefen ins Leere. Drei Tage nach der Ausstrahlung protestierten rund 30 000 Menschen gegen die Darstellung der Aleviten in *Wem Ehre gebührt*. Die Berliner Alevitengemeinde erstattete Strafanzeige wegen Volksverhetzung, welcher die ARD nur knapp entging, da sie der Forderung einer öffentlichen Entschuldigung nachkam.⁸⁰

In der *Tatort*-folge *Wem Ehre gebührt* ermitteln Kommissarin Charlotte Lindholm (Maria Furtwängler) und ihr deutsch-türkischer Kollege Cem Aslan (Mehmet Kurtulus) im Falle eines angeblichen Selbstmords der jungen Alevitin Afife (Sesede Terziyan). Ihre schwangere, kopftuchtragende⁸¹ Schwester Selda (Aylin Tezel) spricht jedoch von Mord und findet aufgrund der Angst um ihr eigenes Leben temporär Zuflucht bei Ermittlerin Lindholm. Allerdings verschweigt sie dieser, wer der Vater ihres ungeborenen Kindes ist. Lindholm selbst vermutet als Tatmotiv unterdessen einen Ehrenmord, den Afifes Ehemann Erdal (Hakan Can) ausgeführt haben soll. Diese Vermutung erweist sich im Laufe der Ermittlungen als falsch: Nachdem Selda gegen Ende der *Tatort*-folge versucht, sich zu erhängen, kommt ans Tageslicht, dass sie von ihrem eigenen Vater (Hilmi Sözer als Aka Özkan) regelmäßig sexuell missbraucht und in Folge geschwängert wurde. Sie hatte sich ihrer Schwester Afife anvertraut und

⁷⁶ Weitere Informationen zu sogenannten „Giftschrankfolgen“ unter <http://www.tatort-fundus.de/web/folgen/giftschrank.html> (31.03.2015).

⁷⁷ Zum Inzest-Stereotyp vgl. Sökefeld (2008).

⁷⁸ http://diepresse.com/home/kultur/news/351296/InzestTatort_Opfer-einer-Propagandaluge?_vl_backlink=/home/kultur/index.do (11.05.2015).

⁷⁹ Stellungnahme des NDR zur Kritik an *Wem Ehre gebührt*: <https://tsarchive.wordpress.com/2007/12/30/aleviten10/> (18.11.2015); Weiterführend zur Rezeption in den Medien: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/aleviten-protestieren-gegen-ard-tatort-eine-frage-der-ehre-1.296111> (18.11.2015).

⁸⁰ Vgl. Schuster-Craig (voraussichtlich Ende 2015).

⁸¹ Selda ist die einzige Frau der Familie, die Kopftuch trägt. Dieser Umstand wird im Kapitel zum Kopftuch relevant sein.

wollte daraufhin auch zu ihr ziehen. Diese stellte den Vater zur Rede, wollte den Inzest zur Anzeige bringen und wurde deshalb von ihm ermordet.

4.1.1 Zwischen Ehren-, Selbst- und Inzest-Mord

Der augenscheinliche Selbstmord der Türkin Afife wird von den Ermittlern unterschiedlich interpretiert. Hierbei zeigt sich eine markante Diskrepanz in der Argumentation zwischen der deutschen Charlotte Lindholm und ihrem türkisch-deutschen Ermittlerkollegen Cem Aslan. Lindholm erschleicht schon ab der elften Sendeminute „ein seltsames Gefühl“, das in übersetzter, konkreter Gestalt <Ehrenmord> heißt. Sie schreibt Afifes Ehemann die Tat zu: „Womöglich wollte er nicht, dass sie geht“.⁸² Unterdessen pocht Kommissar Aslan weiterhin auf Selbstmord und verschließt die Augen vor offensichtlichen Indizien, die gegen einen Selbstmord sprechen.

Betrachten wir hierzu eine Szene im Fahrstuhl, in der sich die Ermittler einen Schlagabtausch zum Tathintergrund liefern:⁸³

Aslan: Es gibt keine Indizien. Ein Koffer reicht nicht.⁸⁴

Lindholm: Phh. Das war kein Selbstmord. Ich hatte eben einen Anruf.

Aslan: Anonym?

Lindholm: Am Abend bevor Afife gestorben ist, da hab ich sie noch gesehen. Galip⁸⁵ hat sie beschimpft.

Aslan: Was hat er gesagt?

Lindholm: Das weiß ich nicht, das meiste war auf Türkisch, aber [...]

Aslan: Aha, die türkische Weltverschwörung, na dann beantragen wir doch einfach Haftbefehl wegen [...] Was ist ihre Theorie?

Lindholm: Afife Kara hatte einen Geliebten, wollte ihren Mann verlassen und der oder ihre Familie wollten das verhindern.

Aslan: Klar, eine junge Türkin stirbt, dann war es Ehrenmord.

Lindholm: Hmm. Afife Kara war Deutsche, hätte sie ihren Mann verlassen, dann hätte der zurück in die Türkei gemusst.

Aslan: Einen deutschen Pass haben und deutsch sein ist nicht dasselbe.

Bedeutend bezüglich des Tatmotivs ist, dass Lindholm von einem Mord ausgeht, jedoch nicht explizit von einem Ehrenmord spricht. Jedoch wird suggeriert, dass ihr „seltsames Gefühl“ mit der Vermutung eines Ehrmotivs in Verbindung steht. Die Tatsache, dass sie ihre Vermu-

⁸² Lindholm vermutet, dass Afife die Scheidung wollte; *Wem Ehre gebührt*; 00:14.30.

⁸³ Ebd. 00:20:24.

⁸⁴ In der Wohnung der Getöteten stand ein gepackter Koffer.

⁸⁵ Afifes Bruder.

tung nicht verbalisiert, ist einer politischen Korrektheit geschuldet und resultiert darin, dass ihre Aussagen sehr vorsichtig formuliert sind. Ihr Umgang mit der türkischen Familie ist bedacht, sie nimmt sie jedoch als undurchsichtig und unheimlich wahr. Diese Art der Unheimlichkeit wird auch in SCHÄFFTERS Modus ‚Fremdheit als Gegenbild‘ evident, in welchem er die Unverständlichkeit und Unheimlichkeit des Fremdem beschreibt.⁸⁶ In diesem Fall sind die Unverständlichkeit und die Wahrnehmung des Fremden als Mysterium zudem an die türkisch-deutsche Sprachbarriere geknüpft, da Lindholm ein zuvor belauschtes Streitgespräch zwischen Afife und ihrem Bruder nicht verstehen konnte.

Es ist Aslan, der seine Kollegin mit dem vermuteten Heterostereotyp „Ehrenmord“ und der „türkischen Weltverschwörung“ konfrontiert und hierdurch weiterführend die Bedrohung durch das Fremde – wenn auch in ironischer Überzeichnung – akzentuiert. Hierbei scheint er als Türke hinsichtlich der konkreten Benennung des Tatmotivs eine privilegierte Rolle inne zu haben. Aslan trägt durch die explizite Benennung des Ehrenmord-Stereotyps zu dessen Konstruktion bei und destruiert dies mittels seiner ironischen Kommentare zugleich wieder. Da der Ermittler selbst aus der Türkei stammt, entzieht er sich hierbei dem Druck, einer (deutschen) politischen Korrektheit zu folgen und spricht vermutete Stereotype offen und aggressiv aus. Die Hyperbel „Weltverschwörung“ ist nicht nur eine ironisch überzeichnete, politisch korrekte Mahnung an Frau Lindholm, sondern primär eine Botschaft an den Zuschauer, der sich möglicherweise selbst dabei ertappt fühlt, (vor)schnell einen Ehrenmord als Tatmotiv herangezogen zu haben.

Die Ehrenmord-Assoziation tritt jedoch keineswegs überraschend auf, denn immerhin verweist schon der Titel („Wem Ehre gebührt“) auf einen vermeintlichen Zusammenhang zur Ehre. Der Zuschauer wird somit bereits vor dem eigentlichen Geschehen mit einem stereotypen Tatmotiv konfrontiert und wird folglich allein durch die Betitelung auf kulturelles Glatt-eis geführt, das Assoziationen zur Ehre hervorrufen muss. Gerade deshalb ist der mahnende, politisch korrekte Finger des türkischen Ermittlers paradox: Dem Zuschauer werden Ehrassoziationen nicht nur nahegelegt, sondern gar aufgedrängt, um dann durch kritisch-ironische Distanzierungen ermahnt zu werden, nicht vorschnell und vor allem nicht kulturell-stereotyp zu urteilen.

Gegenteilig zu einer stereotypen Ziehung von Rückschlüssen erweist sich die Ermittlungsmethode Aslans, der einen (Ehren-)Mord im migrantischen Milieu kategorisch ausschließt und vor den auf Mord hinweisenden Indizien die Augen verschließt. In dieser Hinsicht erweist sich sein Ermittlungsstil als ebenso übereilt wie der von Lindholm. Die Weigerung des Er-

⁸⁶ Vgl. Kapitel 3.2.

mittlers, den potentiellen Täter auch unter Migranten zu suchen, verweist auf die generelle Problematik, Migranten Täterrollen zukommen zu lassen.⁸⁷ Gerade aus dieser erzwungenen, kulturellen Überkorrektheit heraus, verhindert Aslan eine zügige und erfolgreiche Ermittlung. Aufgrund seiner ironisch-kritischen Distanzierung gegenüber Lindholm, unterstreicht er die kulturelle Differenz zwischen Türken und Deutschen. Das Ermittlerduo wirft in gegenseitigem Wechselspiel stereotype Bilder auf und trägt somit zur fortlaufenden Polarisierung zwischen Türken und Deutschen bei, in welcher die Annahme einer grundlegenden kulturellen Differenz hervorgeht: Aslan: „Einen deutschen Pass haben und deutsch sein ist nicht dasselbe“.⁸⁸

Der heikle Umgang mit Migrantenkriminalität, insbesondere die Ehrenmord-Thematik wird auch auf einer Metaebene reflektiert, wie im Gespräch zwischen Lindholm und ihrem Chef (Torsten Michaelis als Stefan Bitomsky) deutlich wird:

Lindholm: Ich hatte einen Anruf. Die Anruferin sagt, es war Mord.

Polizeichef: Hmm. Anonym. Das Thema Islam ist aufgeladen [...] Wenn sich der Ehrenmordverdacht nicht bestätigt, ist das ein Politikum und der Staatsanwalt kann seinen Hut nehmen.⁸⁹

Lindholms Chef spielt hierbei auf die generelle Problematik im Umgang mit Migrantenkriminalität an, die sich aus vermeintlich politisch-korrekten Restriktionen ergibt. Das Rechts- und Polizeisystem ist einem öffentlichen Druck ausgesetzt. Aus Angst, dass sich der Ehrenmordverdacht nicht bewahrheitet und der Vorwurf der Diskriminierung oder der Xenophobie laut werden könnte, wird erst gar kein Ermittlungsauftrag erteilt. Diese übertriebene Vorsicht führt dazu, dass keiner der türkischen Migranten (offiziell) unter Tatverdacht geraten kann. Es wird also explizit entgegen der kulturell-stereotypen Erwartung agiert, (männliche) Migranten werden in Täterrollen geschont, obwohl Lindholm und ihr Chef insgeheim – doch für den Zuschauer offensichtlich – einen Migranten als Täter stark in Betracht ziehen. Diese nach außen inszenierte politische Korrektheit führt in diesem Falle nicht zur Aufgabe des Ehrenmordverdachts, sondern zur heimlichen Ermittlung und somit zur Aufrechterhaltung stereotyper Denkweisen. Dies ließe sich vermeiden, wenn das System nicht in einer hypersensiblen kulturellen Vorsicht befangen wäre, denn dann hätten die Ermittlungen den Ehemann der Getöteten schnell vom Ehrenmordverdacht befreien können.

⁸⁷ Vgl. Kapitel 2.2.

⁸⁸ *Wem Ehre gebührt*; 00:21:20.

⁸⁹ *Wem Ehre gebührt*; 00:25:28.

Darüber hinaus lassen sich die Aussagen des Polizeichefs zur politischen Korrektheit auch auf den *Tatort* und die Restriktionen, denen die Autoren und Produzenten unterlegen sind, übertragen. Denn die Bewahrheitung oder der Verdacht eines Ehrenmords im *Tatort* wird immer wieder zum Politikum, das den Aufschrei der Presse garantiert („Der Ehrenmord liegt in der Luft“⁹⁰; „Tatort“ greift wieder ein Tabuthema auf“⁹¹; „Reizthema ‚Ehrenmord‘“⁹² usw.). Somit sagt der Dialog implizit auch: Wir *Tatort*-Macher sind bestimmten medialen Einschränkungen unterlegen, wie den Kontrollinstanzen des Rundfunkrats, externen Beratern oder Redakteuren in der Abnahme, die überprüfen, ob die kulturelle Logik und somit auch die deutsche Auffassung von politischer Korrektheit gewahrt wird. Ironischerweise wurden ebenjene Befürchtungen des Polizeichefs im *Tatort* real hinsichtlich der Ausstrahlung von *Wem Ehre gebührt*, denn die Folge wurde zum politisch-kulturellen Skandal, infolgedessen die Autorin und Regisseurin Angelina MACCARONE „ihren Hut nehmen musste“.⁹³

Unterdessen besteht Kollege Aslan weiterhin auf Selbstmord durch Erhängen und wirft Lindholm Xenophobie vor, was kulturelles Unverständnis und Feindlichkeit zwischen Deutschen und Türken akzentuiert. Während Lindholms Mitbewohner den Zuschauer noch mit faktischen Hintergründen zu Ehrenmorden beliefert⁹⁴ („Sowas wird oft als Selbstmord getarnt, ich hab das mal recherchiert“⁹⁵), zeigt der hartnäckig mahnende ‚politisch-korrekte-Finger‘ bereits erste Wirkung hinsichtlich ihrer Einschätzung des Tatmotivs: „Eigentlich wirkt die Familie ganz modern. Morden für die Ehre, das passt irgendwie gar nicht“.⁹⁶ Zuvor hatte Erdal, der Mann der Getöteten, beteuert, dass er seine Frau geliebt habe.

Der politische Druck und der Verweis auf die anthropologische Konstante <Liebe>, initiieren die Unterminierung des Ehrenmordmotivs, das ab dem ersten Drittel der Folge zunehmend bröckelt. In Folge wandelt sich auch der primäre Fokus, das kulturell Andere als Gegenbild wahrzunehmen und das Fremde wird von Lindholm nun verstärkt als „Resonanzboden des Eigenen“⁹⁷ betrachtet. Hierbei begünstigt zum einen das Heranziehen des kulturell-vertrauten Begriffs der <Liebe>, dass Lindholm eine Annäherung, ein gesteigertes Verständnis für das Andere verspürt. Zum anderen erscheint die Erwähnung von <Modernität> entscheidend zu

⁹⁰ <http://www.welt.de/fernsehen/article3159722/Der-Ehrenmord-liegt-in-der-Luft.html> (26.08.2015).

⁹¹ <http://www.bild.de/unterhaltung/tv/von-zwangsehe-und-ehrenmord-7327810.bild.html> (26.08.2015).

⁹² <http://www.express.de/promi-show/ehrenmord-krimi--tatort--autorin-wurde-selbst-verpruegelt,2186,807852.html> (26.08.2015).

⁹³ Anspielung auf die Aussage des Polizeichefs, *Wem Ehre gebührt*; 00:25:40. *Wem Ehre gebührt* darf nicht mehr ausgestrahlt werden.

⁹⁴ Der *Tatort* muss natürlich an der einen oder anderen Stelle zeigen, dass er den Bildungsauftrag der öffentlich-rechtlichen zuverlässig erfüllt.

⁹⁵ *Wem Ehre gebührt*; 00:27:40.

⁹⁶ *Wem Ehre gebührt*; 00:27:50.

⁹⁷ Fremdmodi nach Schäffter, vgl. Kapitel 3.2.1.

sein. HAMBURGER argumentiert, dass die Unterteilung in Unmodernität und Modernität keine „rational-konsistente Unterscheidung, sondern eine diffuse, häufig empirisch falsche, also ideologische Unterscheidung“⁹⁸ ist. Offensichtlich ideologisch ist die Unterscheidung in diesem Falle, wenn angenommen wird, dass Lindholm hinsichtlich ihrer eigenen kulturellen Gruppe von einer positiv konnotierten Grundmodernität (,moderne westliche Werte‘) ausgeht. Diese Existenzberechtigung kann jedoch nur in Abgrenzung zu einer wahrgenommenen Unmodernität aufrechterhalten werden, die zumeist kulturell extern gesucht und verortet wird. Indem Lindholm der türkischen Familie <Modernität> zuschreibt, werden einerseits gemeinsame Werte betont, andererseits rückt sie sich in eine kulturell überlegene Position, die ihr die Definitionsmacht verleiht, darüber zu urteilen, was Modernität bzw. Unmodernität ist. Die Tatsache, dass die Ermittlerin eine augenscheinliche Modernität für erwähnenswert hält, deutet daraufhin, dass sie die von ihr als <modern> interpretierte Werte unter türkischen Migranten nicht für selbstverständlich erachtet.

Die wachsende kulturelle Offenheit Lindholms spiegelt sich auch in ihrem Kollegen Aslan wider, der nun, wie auch Lindholm, nicht mehr an einen Selbstmord glaubt und in Erdal den favorisierten Täter sieht. Auffallend ist hierbei, dass nun der türkische Ermittler selbst auf patriarchal-clanartige Verstrickungen innerhalb der türkischen Familie anspielt:⁹⁹

Aslan: Vielleicht hat Erdal rausgefunden, dass er ein Alibi ist, dann hätte er auch Max¹⁰⁰ töten müssen.

Lindholm: Wenn ich sowas sagen würde, wäre es xenophob.

Aslan: Wieso? – Eifersucht ist ein gängiges abendländisches Motiv.

In diesem Dialog kommt auf Seiten Lindholms einmal mehr die Kritik an einer politischen Überkorrektheit zu tragen, an der sich insbesondere die zum deutschen Kulturkreis Gehörigen orientieren müssen, während Aslan, der selbst Migrant ist, seine Vermutungen frei äußern kann. Er wendet sich explizit davon ab, einen Ehrenmord anzunehmen und zieht anstatt dessen mit der <Eifersucht> ein Tatmotiv heran, das kulturell-stereotyp nicht vorbelastet ist.

Übergreifend lassen sich eine sukzessive Aufgabe und die hartnäckige Kritik an der Annahme eines Ehrenmordmotivs erkennen, aber auch ein Infragestellen der Sinnhaftigkeit von überspitzter politischer Korrektheit. Auf die anfängliche Polarisierung von Eigenem und Fremdem folgen die Betonung gemeinsam empfundener Werte und eine Lenkung in Richtung eines

⁹⁸ Hamburger (2005):9.

⁹⁹ *Wem Ehre gebührt*; 00:56:30.

¹⁰⁰ Max ist der Ex-Freund Afifes.

kulturell-neutralen Mordmotivs. Die Dekonstruktion klischeehafter Bilder führt – in seiner sozio-kulturellen Funktion – zur verminderten Ausgrenzung des kulturell Anderen und einer Annäherung auf deutscher, wie auch auf türkischer Seite.

Während im *Tatort* selbst alles daran gesetzt wird, eine kulturelle Annäherung zu inszenieren, zeigt die Rezeption auf alevitischer Seite ein ganz anderes Bild: Zorn, Großdemonstrationen von rund 30 000 Menschen und eine strikte kulturelle Distanzierung gegenüber Deutschen, wie auch sunnitischen Türken. Sie fühlen sich durch das Aufgreifen des Inzest-Vorurteils kulturell diffamiert und sehen darin die Fortführung einer jahrhundertelangen Verfolgung und Diskriminierung, der sie als einer Minderheit nicht nur in der Türkei ausgesetzt sind:¹⁰¹

Hasan E. • am 25.12.07 um 0:25 Uhr

„Was glaubt ihr eigentlich was die aleviten für menschen sind.wir vergewaltigen unsere Töchter nicht. Die Sunniten machen das.

Wir werden vors gericht gehen uns sie Anzeigen weil sie mit diesem Film unsere Religion verletzt und verachtet haben. Keiner kann uns so einfach deskrimieren“.

Hasan Güzel • am 25.12.07 um 13:26 Uhr

„Ich finde es in der öffentlich-rechtlichen Fernsehen unmöglich wie die Vorurteile ohne zu wissen verbreitet werden. Entweder Sie haben keine Ahnung oder Sie haben es vorsätzlich gemacht“.

bir_doSt • am 25.12.07 um 20:12 Uhr

„Ich finde es furchtbar,wie die aleviten in der Öffentlichkeit präsentiert werden.

Nun erst mal zu den kostümen:

DIE ALEVITEN TRAGEN KEIN KOPFTUCH!

weil die DEMOKRATISCH sind..

weil sie die frauen nicht UNTERDRÜCKEN..

WIR ALEVITEN machen das was uns für richtig erscheint, wir müssen nicht heimliche dinge treiben wie zum Beispiel schweinefleisch essen oder ein kopftuch tragen,dies aber nach dem moschee besuch gleich wieder absetzen.

WIR MACHEN DAS WAS UNS PASST, UND DAS GEFÄLLT DEN SÜNNITEN NICHT.

WEIL SIE DAS NICHT DÜRFEN“.

¹⁰¹ Vgl. <http://www.welt.de/debatte/article1499985/Die-Provokation-des-Tatort-Krimis.html> (31.08.2015). Untenstehende Zitate wurden ohne orthographische Änderungen übernommen von <http://tatort-fans.de/tatort-folge-684-wem-ehre-gebuehrt/> (31.08.2015).

Die Reaktionen auf der Internetseite für Tatort-Fans zeigen nicht nur die Wut über das Inzest-Klischee, sondern auch die aggressiven Versuche, dieses zu dekonstruieren. Dies geschieht durch eine Abwertung des sunnitischen Glaubens und die Übertragung der zuvor aufgegriffenen Stereotype auf ebenjene Ausrichtung des Islams in der impliziten Annahme, dass die Abwertung anderer mit der Aufwertung der eigenen Gruppe einhergeht. Das Spiel der Auf- und Abwertungen ist dabei immer recht ähnlich: Minderheiten an sich sind prädestiniert für Diskriminierungen jeglicher Art und so ist der naheliegende Schluss, dass eine (in Deutschland und in der Türkei) alevitische Minderheit, ihren Zorn auf eine (in Deutschland) sunnitische Minderheit projiziert. Aus sozio-kultureller Sicht wird hierdurch das Kollektiv, die Homogenität innerhalb sunnitischer und alevitischer Gruppen betont und eine strikte Geschlossenheit suggeriert, die auf einer angeblichen kulturellen Gegensätzlichkeit und Unvereinbarkeit gründet. Interessant ist hierbei, wie sich der Internetuser <bir_doSt> zum Tragen des Kopftuchs äußert. Er deutet dies als Symbol der Unterdrückung und bedient sich somit – was das Tragen des Schleiers betrifft – einer weitverbreiteten westlichen Interpretation. Eine kluge Strategie, da sie kulturelle Ideologien eines hegemonial-westlichen Ursprungs aufgreift. Der alevitische Versuch, die Sunniten mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, hat hierbei integrative und desintegrative Funktionen: Erstens wird durch die Stereotypisierung das Wir-Gefühl und die Gruppenkohärenz der Aleviten gestärkt, zweitens findet eine bewusste Grenzziehung und Ablehnung gegenüber Andersgläubiger statt.¹⁰² Die heftige Ablehnung der Sunniten ist hierbei jedoch nicht als (faktisch) begründet zu interpretieren, sondern ist ein Versuch der Aus- und Abgrenzung von all jenem, dass die Legitimität der Lebensweise der eigenen Gruppe in Frage stellt, was seit Jahrhunderten aufgrund der Inzest-Vorwürfe - geschehen ist.

Hierbei scheint der Zorn der Aleviten teils fehlgeleitet: Die Wut aus aktuellem Anlass über das Aufgreifen des Inzest-Vorurteils durch die Autorin und Regisseurin Angelina Maccarone, wird auf Sunniten projiziert, obwohl diese nicht mit den Inhalten des Drehbuchs betraut waren. Es ist unklar, ob MACCARONE überhaupt um die Existenz dieses historischen Vorurteils wusste, oder ob sie, wie der User Hasan GÜZEL mutmaßt, einfach „keine Ahnung“ hatte.¹⁰³ Folglich ist auch eine wertende Einschätzung des Aufgreifens problematisch: Stellt man das Aufgreifen von stigmatisierenden Bildern allgemein in Kritik, so könnte MACCARONE einerseits unzulängliche Recherche vorgeworfen werden, die in ihrer Folge unabsichtlich zur Per-

¹⁰² Vgl. Kapitel 3.3 zur Funktionsweise von Stereotypisierungen.

¹⁰³ Es wird in *Wem Ehre gebührt* nie explizit auf eine generelle Korrelation von alevitischem Glauben und Inzucht innerhalb der Familie verwiesen, das Heranziehen des Motivs könnte demnach genauso gut einem Zufall geschuldet sein.

petuierung des Inzest Stereotyps beiträgt. Andererseits stellt sich die Frage, ob das Wissen um bestehende, stigmatisierende Bilder gleichzusetzen sein sollte mit einem Thematisierungs-Verbot. Schließlich entspräche eine Wirklichkeitsinszenierung, die Inzucht unter Aleviten per se negiert, genauso wenig der Realität, wie die Vorstellung, dass Inzucht zwischen Aleviten besonders verbreitet ist. So ist die Wut der Aleviten über das Aufgreifen eines historisch problematischen Klischees einerseits verständlich, andererseits kann das Heranziehen des Inzuchtmotivs auch als ein Versuch der Überwindung veralteter Vorstellungen betrachtet werden, ein Versuch, einer über-politischen-Korrektheit den Rücken zu kehren und eben nicht in jedem Tatmotiv eine Form kultureller Diskriminierung zu sehen. Wenn man davon ausgeht, dass nur ein Bruchteil der deutschen Zuschauer überhaupt um die Existenz dieses Klischees wusste, so ist es wohl eine Form der tragischen Ironie, dass erst die großangelegten Proteste um *Wem Ehre gebührt* zur öffentlichen Aufmerksamkeit und zur weitreichenden Bekanntmachung der Inzucht-Thematik führte.

Somit begünstigen die Demonstrationen selbst das, was sie zu vermeiden versuchten, nämlich die Perpetuierung stereotyper Vorstellungen. Darüber hinaus forcieren die Betonung kulturell-dichotomer Gegensätze und die aus Zorn erwachsene Abwertung anderer Religionen, eine zunehmende Wahrnehmung von kultureller Differenz sowohl zwischen Aleviten und Sunniten, als auch zwischen Aleviten und Deutschen.

4.1.2 Das Kopftuch

Im Fokus der Betrachtung wird stehen, welche Bedeutung(en) dem Kopftuch und den Kopftuchtragenden zugeschrieben werden und inwiefern diese Bilder zur kulturellen Alteritätsbildung beitragen.

Selda, die Schwester der Getöteten, ist die Einzige im Kreis ihrer alevitischen Familie, die ein Kopftuch trägt und regelmäßig beim Beten gezeigt wird, wodurch nicht nur eine äußere Differenz zu Deutschen, sondern insbesondere auch zur eigenen Familie evident wird. Seldas Mutter erwähnte gegenüber Lindholm zuvor, dass der Vater Selda sogar verboten hatte Kopftuch zu tragen, mit der Begründung, dass unter Aleviten Frauen und Männer gleich seien.¹⁰⁴ So misst also der türkische Mann selbst dem Kopftuch eine diskriminierende Bedeutung zu. Diese Deutung ist an dieser Stelle als ein impliziter Hieb an die strengere, sunnitische Ausprägung des Islams zu deuten: Aleviten tragen in der Regel kein Kopftuch, unter Sunniten ist der Schleier weiter verbreitet. Hierbei dient die Abwertung der sunnitischen Schleierpraxis einer Aufwertung alevitischer Wertvorstellungen.¹⁰⁵

Nicht nur Lindholms Mitbewohner zeigt sich überrascht über diese Form der Abgrenzung und offensichtlichen Heterogenität innerhalb der türkischen Familie: „Die Jüngste hat ein Kopftuch getragen und die Älteste nicht“?¹⁰⁶ In dieser Aussage wird neben Verwunderung und Neugierde auch deutlich, dass der Mensch bezüglich anderer Kulturen oftmals einer Illusion von Homogenität aufsitzt, die sich über die „Hypostasierung einer nationalen Kultur“¹⁰⁷ äußert. Das Fremde wird dann nicht in seinen intrakulturellen Differenzen erfasst, sondern als einheitliche, homogene Masse betrachtet, die intra- und interkulturelle Hybriditäten¹⁰⁸ ausschließt.

Betrachten wir nun, welche Bedeutung Selda dem Tragen des Kopftuchs verleiht und welche Zuschreibungen Charlotte Lindholm zieht. Bedeutend ist, dass der Dialog in Lindholms Wohnung stattfindet, in der Selda heimlich Zuflucht vor ihrer Familie sucht.¹⁰⁹ Der jungen Türkin ist demnach bereits an diesem Punkt die Rolle der unterdrückten und verfolgten muslimischen Frau zuteil.¹¹⁰

¹⁰⁴ *Wem Ehre gebührt*; 01:04:20.

¹⁰⁵ Zur Unterscheidung alevitischer und sunnitischer Ausprägungen des Islams siehe Klinker (2009).

¹⁰⁶ *Wem Ehre gebührt*; 00:27:50.

¹⁰⁷ Hofmann (2006):12.

¹⁰⁸ Zu Hybridität vgl. Kapitel 3.2.2.

¹⁰⁹ Selda wird von ihren Brüdern verfolgt und bedroht, der Vater vergewaltigt sie, was Lindholm zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht weiß.

¹¹⁰ *Wem Ehre gebührt*; 00:45:00.

Lindholm: Du kannst dein Kopftuch ruhig ablegen, du *musst* [Hervorh. d. Verfasserin] das hier nicht tragen.

Selda: Ich trag das *gern* [Hervorh. d. Verfasserin]. Das ist ein *Schutz* [Hervorh. d. Verfasserin].

Lindholm: Ein Schutz? Wovor?

Selda: Vor allem Möglichem, ich fühl mich sonst so nackt.

Die Ermittlerin setzt voraus, dass Selda das Kopftuch nicht freiwillig trägt und besetzt dieses mit der stereotypen und weitverbreiteten Vorstellung der unterdrückten muslimischen Frau: „Das Kopftuch wird zweitens als ein politisches Symbol gedeutet. Gemäß dieser weit verbreiteten Lesart gelten die Kopftuchträgerinnen, aber auch alle Kopftuchbefürworter, als Repräsentanten einer Form des Islamismus, der mit Rückständigkeit, Unfreiheit und nicht zuletzt mit der Unterdrückung der Frauen gleichgesetzt wird“.¹¹¹ Seldas (überraschende) Antwort jedoch erfüllt facettenreiche Funktionen hinsichtlich der Dekonstruktion des Klischees. Zunächst stellt die Umdeutung des Kopftuchs als ein Symbol der Freiheit und des Schutzes Lindholms stereotype Kulturanschauung in Frage. Ihre selbstverständliche Deutung des Kopftuchs als etwas, das einem Zwang unterlegen sein muss, wird fragil, ihre Rolle als Befreierin vom Kopftuchzwang porös. Lindholm deutet ihre Wohnung als einen herrschaftsfreien (Kultur-)Raum, in dem freiheitliche Ideale herrschen. Selda erweist sich durch die Verschleierung als Fremdkörper im Raum, der mit Lindholms geltenden Wertvorstellungen argwöhnt und die Ermittlerin zur Affirmation oder Neuorientierung eigen-kultureller Werte herausfordert. In Lindholms (gut gemeinter) Aussage wird ein Gestus der kulturellen Überlegenheit greifbar, der auf dem Bild der demokratischen westlichen Hand fußt, die – wenn immer es als nötig empfunden wird¹¹² – nicht westlichen Kulturen helfend herbei eilt.

Seldas Verweis auf die Freiwilligkeit und die Schutzfunktion des Kopftuchs dekonstruiert das Bild der unterdrückten Muslimin. In ihrer Aussage schwingt auch Missbilligung mit, die neben Lindholm auch in erster Linie den Zuschauer vor vorschnellen und stigmatisierenden kulturellen Rückschlüssen mahnt. Gleichzeitig sprechen hier – indirekt – natürlich auch die Macher und politisch korrekten ‚Tatort-Wächter‘, die ihre Aufgeklärtheit unter Beweis stellen möchten, denn es soll keiner auch nur vermuten, dass das öffentlich-rechtliche Fernsehen selektiv-diffamierenden Bildern des Fremden aufsitze. Interkulturelle Progressivität ist hier das

¹¹¹ Ömer/ Steuten (1999):211; Zur Deutung des Kopftuchs weitergehend: Braun/ Mathes (2007); Ekardt (2005); Farrokhzad (2006); Möbus/ Raßehorn/ Saß-Viehweger (1999).

¹¹² Es gibt viele Gründe, die eine westliche helfende Hand provozieren: Ehrenmorde, Kopftuchzwang, Beschneidungen, Unterdrückung anderer Art, falsche Felderbewirtschaftung, Folter usw.

Leitbild, das seine Klimax findet als Lindholm heimlich unter Seldas Kopftuch schaut und zu ihrer Verwunderung auf kurze, blondierte Haare blickt. Sie fühlt sich durch diese auffällig unsterotype Überraschung betrogen, da sich ihre (äußeren) Erwartungen an das kulturell Fremde nicht bewahrheitet haben: „Hör doch auf mit dem heiligen Getue, ich hab dich doch gesehn’ ohne Kopftuch“.¹¹³ Der anklagende Vorwurf Lindholms liegt auch in einer Unsicherheit und Ängsten begründet, da ihr kulturelles Weltbild und die Legitimität ihrer Deutung des Kopftuchs erschüttert wurden.¹¹⁴ Zudem führt die von Lindholm wahrgenommene Diskrepanz ihrer Erwartungen und ihrer realen Erfahrung zur Akzentuierung der Unheimlichkeit des Fremden, wie auch zur Faszination dessen.¹¹⁵ Denn das Tragen des Kopftuchs selbst ist an Neugierde, Faszination, aber auch eine omnipräsente Unheimlichkeit geknüpft, die sich aus der reinen Tatsache der äußerlichen Verschleierung ergibt.¹¹⁶

Dieser, nennen wir es ‚Wolf-im-Kopftuchpelz-Effekt‘,¹¹⁷ entfaltet seine Suggestion nicht nur hinsichtlich der Ermittlerin, sondern führt zwangsläufig auch beim Zuschauer zu einem sensibilisiertem Bewusstsein angesichts übereilter Meinungsbildungsprozesse. Die Praxis, den Schleier mit Rückständigkeit und Unmodernität gleichzusetzen, könnte kaum stärker erschüttert werden als in dem bewusst überzeichneten Bild der jungenhaften, blondierten Frisur, die unter dem Kopftuch versteckt ist.

Anstatt zur Perpetuierung stereotyper Vorstellungen beizutragen, suggeriert die Umdeutung des Schleiers als Schutz kulturelle Offenheit – allerdings nur auf den ersten Blick. Zwar kann die Abkehr von einem Kopftuchzwang positiv gewertet werden, doch werden mit dem Heranziehen der Schutzfunktion zwei weitere Stereotype eröffnet: das historisch bedingte Inzucht-Vorurteil¹¹⁸ innerhalb alevitischer Familien und die Positionierung Seldas als schutzbedürftiges Opfer. So erweist sich die Deutung des Kopftuchs an sich einerseits als positiver Rettungsanker, andererseits legt diese Deutung gleichzeitig nahe, dass die muslimische Frau – bedingt durch gewaltgeprägte familiär-patriarchale Motive – existenziellen Bedrohungen ausgesetzt ist und dementsprechend eines Schutzes bedarf. Weiterführende Assoziationen zu gewalttätigen muslimischen Brüdern und Vätern, die im Namen der Familienehre agieren, sind quasi vorprogrammiert. In diesem konkreten Fall soll das Kopftuch dazu dienen, Selda vor den Blicken und sexuellen Übergriffen des eigenen Vaters zu schützen: „Ich fühl mich sonst

¹¹³ *Wem Ehre gebührt*; 01:08:05.

¹¹⁴ Zur Wirkungsweise kultureller Identitätsbildung und Kulturaffirmation vgl. Kapitel 3.1.

¹¹⁵ Vgl. Kapitel 3.2.1 ‚Fremdheit als Gegenbild‘.

¹¹⁶ Hierbei kann die äußere Verschleierung auch als Verschleierung innerer Belange gedeutet werden.

¹¹⁷ Der Unterschied ist hier jedoch, dass Selda eher das Opfer im Kopftuchpelz ist und ihr Vater der ‚böse Wolf‘.

¹¹⁸ Vgl. vorhergehendes Kapitel.

so nackt“. Nachdem Selda versucht hat, sich zu erhängen¹¹⁹, werden die Vergewaltigungen durch ihren Vater publik, der daraufhin verhaftet wird. Dies bedeutet eine neu gewonnene physische Sicherheit für Selda, die nun zusätzlich auch auf den Beistand und Schutz ihrer Mutter (Meral Perin als Fatma Özkan) bauen kann. Das Ende der Vergewaltigungen resultiert im Ablegen des Kopftuchs, da dessen symbolische Schutzfunktion nun nicht mehr notwendig ist.

Als interessant hinsichtlich übereilter Zuschreibungen aufgrund von Äußerlichkeiten erweist sich die Szene, in der Lindholm und ihre Mutter (Kathrin Ackermann als Annemarie Lindholm) aufeinandertreffen: Die Ermittlerin betritt ihr Büro und sieht, allerdings nur in der Rückansicht, eine verschleierte Frau. Sie zieht daraufhin den sofortigen Rückschluss, dass es sich hierbei um eine muslimische Frau aus der Familie des Opfers handeln muss: „Entschuldigung, aber das ist mein Fall“. ¹²⁰ Erst das Umdrehen der Frau lässt Lindholm erkennen, dass es sich hierbei um ihre eigene Mutter handelt. Dass ihre Mutter ein Kopftuch trägt, ist für Lindholm nicht nur überraschend, sondern auch offensichtlich befremdlich, da sich diese Kleidungsweise nicht an ihren kulturellen Erwartungen orientiert: „Wie siehst du überhaupt aus“? ¹²¹ Wie aus vorherigen Szenen deutlich wurde, assoziiert die Ermittlerin mit dem Kopftuch primär stereotype Bilder der Unterdrückung und vertritt grundsätzlich die Annahme, dass die Verschleierung nicht auf Freiwilligkeit beruhen kann. Diese Deutung des Schleiers wird durch ihre Mutter in Frage gestellt, da diese eine eindeutige stereotype Zuschreibung über das Aussehen zurückweist. ¹²² Die Erklärung der Mutter ist gerade aufgrund ihrer Simplizität so wirkungsvoll: „Es war so windig“. ¹²³ Die Szene verweist auf die kulturelle Hybridität der Bedeutung des Kopftuches, das dekonstruktivistisch gedacht werden muss, da es sich eindeutigen und vor allem stereotypen Zuschreibungen verwehrt. ¹²⁴ Somit verweist die Szene auf die Beliebigkeit, mit der die Verschleierung interpretiert werden kann, seitens der Kopftuchtragenden wie auch auf Seiten Außenstehender. Eine Beliebigkeit, die sich durch eine überaus divergente Skala (Unterdrückung \leftrightarrow Wetterbegebenheiten¹²⁵) auszeichnet. Ferner kann der Dialog auch im Rahmen der Modi ‚Fremdheit als Ergänzung‘ und ‚Fremdheit als Resonanz-

¹¹⁹ Der (versuchte) Selbstmord muslimischer Frauen ist ein wiederkehrendes Motiv in den drei ausgewählten *Tatort*-Folgen. Auch Seldas Schwester Afife hatte zuvor versucht sich das Leben zu nehmen.

¹²⁰ *Wem Ehre gebührt*; 00:32:20.

¹²¹ *Wem Ehre gebührt*; 00:32:34.

¹²² Es wird vorausgesetzt, dass Lindholm ihre Mutter als emanzipierte Frau betrachtet, die das Kopftuch freiwillig trägt.

¹²³ *Wem Ehre gebührt*; 00:32:40.

¹²⁴ Vgl. Kapitel 3.2.2.

¹²⁵ Darüber hinaus sind unendlich viele Motivationen zum Tragen eines Kopftuches denkbar.

boden des Eigenen'¹²⁶ gedeutet werden, in welchen einerseits die steigende Komplexität hinsichtlich der Deutung des Fremden im Vordergrund steht, andererseits ein grundlegend mögliches interkulturelles Verständnis vorausgesetzt wird: Die Motivation von Lindholms Mutter, ein Kopftuch zu tragen, könnte dem Zuschauer – zumindest in der Theorie – ebenso zugänglich gemacht werden, wie die facettenreichen Beweggründe muslimischer Frauen. Übergreifend erweist sich die Szene als ein Versuch, eine politische Korrektheit zu demonstrieren, die sich durch die Abkehr von stigmatisierenden und engstirnigen Interpretationen des Kopftuchs hervorhebt.

¹²⁶ Vgl. Kapitel 3.2.1.

4.1.3 Raum und Mise en Scène

Räumlich-kulturelle Alteritäten werden in *Wem Ehre gebührt* insbesondere bei der Betrachtung der auffällig gegensätzlichen Raumdarstellungen deutlich, die in der Wohnung von Charlotte Lindholm und dem Zuhause der Özkans, der Familie des Opfers, manifest werden. Die Wohnung der Özkans ist dunkel, beengend und überladen – das spärlich vorhandene Licht entspringt künstlich-gelber Lichtquellen, Tageslicht dringt kaum in die Wohnung. Während schwere Vorhänge das Familienleben der Özkans nach außen hin abgrenzen, scheint es innerhalb der Wohnung keine Möglichkeit für Privatsphäre zu geben: Neben den festen Familienmitgliedern (Frau und Herr Özkan, Tochter Selda, Sohn Galip und Oma) halten sich auch immer wieder nicht näher definierte Verwandte in der Wohnung auf, was die stereotype Vorstellung der türkischen Großfamilie bestätigt. Die Anwesenden treten sich in dem engen, dunklen Flur immer wieder auf die Füße, Selda sucht vergebens Raum für private Gespräche.



Standbild 1: Selda und ihr Vater im Gang.¹²⁷

So wird innerhalb der Familie patriarchale Kontrolle suggeriert, während für (kulturell) Externe der Blick auf innerfamiliäre Straftaten verwehrt wird. Das Fremde scheint aber nicht nur für Außenstehende als mysteriöses und undurchsichtiges ‚Gegenbild‘.¹²⁸ Gefahren und Ängs-

¹²⁷ *Wem Ehre gebührt*; 00:34:41.

¹²⁸ Vgl. Kapitel 3.2.1.

te entstehen in diesem Fall vordergründig im engsten Zirkel der Familie, wachsen und verbleiben dort. Der von FETZER herangezogene Ausdruck der „klaustrophobischen Häuslichkeit“¹²⁹ – hinsichtlich der Inszenierung migrantischer Wohnungen – findet bei den Özkans beispielhafte Bestätigung: Die spärliche Beleuchtung und die mächtigen Vorhänge beschwören nicht nur Gefahr- und Angstvorstellungen, sondern spielen auch auf die Straftaten (Inzest und Missbrauch der jüngsten Tochter durch den Vater) an, die sich in den Räumen der Familie abspielen. Auch der selbstgebastelte Sichtschutz an Seldas Zimmertür, ein blauer Karton, der über das Milchglas geklebt wurde, verweist auf den Wunsch nach mehr Privatsphäre und den Versuch die Blicke und Vergewaltigungen ihres Vaters abzuwehren. Hierbei ist Selda nicht die einzige Leidtragende der Familie. Wiederholt wird betont, dass ihre Mutter krank und tablettenabhängig ist. Neben einer augenscheinlichen Herzkrankheit scheint auch eine Depression naheliegend. Die Räume und Lichtverhältnisse, insbesondere in der Küche und dem Krankenzimmer der Mutter, sind auf Krankheit gepolt: Künstliches, gelblich-fahles Licht auf noch aschfahlerer, mit Tränen benetzter Haut, erwecken unweigerlich Krankenhausassoziationen. Zudem unterstreicht die Low-Key-Beleuchtung¹³⁰ mit ihren scharfen Hell-Dunkel-Kontrastierungen, die Unheimlichkeit der in den Räumen der Özkans schwelenden Ängste. Die auffällige Akzentuierung von Dunkelheit ist zum einen Ausdruck der Verschleierung und Verdunkelung der inzestuösen Verbrechen, zum anderen kann sie auch als symptomatisch-sinnbildlicher Hinweis auf das Krankheitsbild der Depression betrachtet werden.

¹²⁹ Fetzer (2010):131.

¹³⁰ Zur Beleuchtung im Film siehe Bordwell/ Thompson (2010):131-140.



Standbild 2: Frau Özkan und Selda im Krankenzimmer.¹³¹

Frau Özkan öffnet sich am Krankenbett gegenüber ihrer Tochter Selda: „Ich bin krank und schwach“.¹³² <Schwäche> ist hierbei nicht nur auf den physischen Zustand Frau Özkans zu beziehen, sondern kann vielmehr als ein Eingeständnis und eine indirekte Entschuldigung der Mutter gesehen werden, die vermutlich vom Missbrauch weiß, aber dessen Verschleierung dennoch unterstützt.

Insgesamt wird in der Familie Özkan eine stereotype Rollenverteilung – zu Lasten der Frauen – kenntlich, da diese entweder krank oder ein Opfer des Vaters sind: Die jüngste Tochter Selda wird vom Vater sexuell missbraucht und versucht sich das Leben zu nehmen, die älteste Tochter Afife wird vom Vater getötet und hatte zuvor schon versucht, sich das Leben zu nehmen und Frau Özkan leidet an einer Depression, was wahrscheinlich durch den Umstand begünstigt wird, dass sie um den sexuellen Missbrauch weiß und dies verschweigt. Die türkische Kultur wird hier als Verhängnis für muslimische Frauen inszeniert, die im Stillen ihr Leid ertragen oder getötet werden, sobald sie beschließen es nach außen zu tragen. Dies führt zur Perpetuierung gängiger westlicher Vorstellungen hinsichtlich unterdrückter und männlicher Gewalt ausgesetzter türkischer Frauen.¹³³

¹³¹ *Wem Ehre gebührt*; 00:28:40.

¹³² *Wem Ehre gebührt*; 00:28:50.

¹³³ Zur (westlichen) Darstellung von Migrantinnen als Opfer und Unterdrückte vgl. Bach/ Fritsche/ Lünenborg (2011):38-39.

Jene Überverdeutlichung des Raumes wird besonders bei der Betrachtung von Lindholms Wohnung kenntlich, die gegenteilig zu den Räumlichkeiten der Özkans großzügig geschnitten ist, von freundlichem Tageslicht – entweder im High-Key-Stil oder unter Normalbeleuchtung – erhellt wird und durch die riesige Bücherwand vom ersten Augenblick an auf ein aufgeklärtes, freiheitlich-demokratisches Bildungsbürgertum verweist.



Standbild 3: Selda sucht Zuflucht in Lindholms Wohnung.¹³⁴

Hier herrscht eine freundliche Atmosphäre, ein Ort frei von männlicher Gewalt und patriarchaler Kontrolle. Neben diesem kulturellen Interpretationsrahmen spielt bei der Inszenierung der *Mise en Scène* auch die soziale Klasse eine Rolle: In der Gegenüberstellung der türkischen und deutschen Räumlichkeiten wird nicht nur eine westlich-deutsche Wertüberlegenheit, sondern auch die ökonomische Begünstigung Lindholms kenntlich.

Als bedeutend erweisen sich jedoch nicht nur die offensichtliche Kontrastierung der deutschen und türkischen Räumlichkeiten, sondern insbesondere auch die Art und Weise, wie Grenzüberschreitungen dieser Räume dargestellt und wahrgenommen werden.

Lindholm kommt als Ermittlerin die Rolle des Eindringlings zu, sie ist der Pionier, der auf kulturell fremdem Terrain operiert und hierbei, trotz diversen Formen der Verschleierung, Licht ins Dunkel bringen soll. Hierbei weist bereits das verschlissene Treppenhaus auf ein eher niedriges soziales Milieu hin, welches alles andere als frauenfreundlich ist: Ein junges

¹³⁴ *Wem Ehre gebührt*; 00:45:40.

türkisches Mädchen zeigt Lindholm den abgerissenen Kopf ihrer Barbiepuppe, was als Anspielung auf die Gewalt an Frauen in der Familie Özkan interpretiert werden kann.¹³⁵

Der Ein- und Austritt Lindholms in die Wohnung der Özkans unterliegt eindeutigen Grenzmarkierungen, die auf ihre Unkenntnis und Deplatzierung hinsichtlich des türkischen Kulturkreises hinweisen:¹³⁶ Bei ihrem ersten Besuch will die Ermittlerin ganz selbstverständlich die Türschwelle überschreiten, doch sie wird von Herrn Özkan zurechtgewiesen, da der Eintritt mit Schuhen nicht gestattet ist.



Standbild 4: Räumlich-kulturelle Grenzüberschreitungen.¹³⁷

Das darauffolgende Ausziehen des Schuhwerks unterliegt, wie auch das spätere Wiederanziehen, auffallend lang andauernden Bildeinstellungen, die den Widerstand und die Signifikanz dieser Grenzüberschreitung markieren. Denn hinter der Schwelle wartet anstatt eines vertrauten Raumes sozio-kulturell fremdes Terrain, auf welchem nach anderen Maximen gelebt wird. Maxime, mit deren Einhaltung Herr Özkan betraut ist, während Charlotte Lindholm sich den geltenden Regeln unterordnen muss. Diese Rollenverteilung (Überwachung – Unterordnung) wird in den Szenen des Ein- und Austritts kinematographisch durch die Dominanz von High-Angle- und Low-Angle-Kameraperspektiven¹³⁸ umgesetzt. Auch die Position der Figuren im

¹³⁵ *Wem Ehre gebührt*; Szene ab 00:13:22.

¹³⁶ Der Eintritt fremde Wohnungen ist prinzipiell – unabhängig von kulturellen Zugehörigkeiten – als ein Akt der Grenzüberschreitung anzusehen.

¹³⁷ *Wem Ehre gebührt*; 00:13:41.

¹³⁸ Zur Kameraperspektive vgl. Bordwell/ Thompson (2013):194.

Raum macht deutlich, wer die Regeln bestimmt und wer sich anpasst: Der türkische Mann kontrolliert das Geschehen und schaut auf die zum Schuhe ausziehen gebückte Ermittlerin herab, sie zwangsläufig zu ihm hinauf. In dieser Geste wird eine symbolische Unterordnung beziehungsweise die Akzeptanz der Regeln im Hause der Özkans deutlich. In diesem ersten Besuch der Ermittlerin liegt der Fokus insgesamt auf kulturellen Differenzen und Grenzen (‚Fremdheit als Gegenbild‘) sowie der offensichtlichen Unkenntnis angemessener Verhaltensregeln.

In den darauffolgenden Besuchen hingegen wird eine Annäherung der Kulturen und ein sukzessiv wachsendes Verständnis für das Fremde inszeniert. (Wir erinnern uns in diesem Rahmen auch daran, dass Lindholm nach dem ersten Drittel des *Tatorts* das kulturell-stereotype Motiv des Ehrenmords verwirft und zudem lernt, dass das Kopftuch nicht zwangsläufig mit Unterdrückung gleichzusetzen ist). Bei ihrem ersten Besuch steht Lindholms durchlöchernte Socke symbolisch für ihre Deplatzierung innerhalb der muslimischen Familie. Sie ist ein ‚Fremdkörper‘, der sich der eigenen, äußerlich erkennbaren, wie auch der stillen inneren Abgrenzung und dem Misstrauen gegenüber der türkischen Familie bewusst ist.



Standbild 5: Deplatzierung Lindholms beim ersten Besuch.¹³⁹

Der darauffolgende Besuch ist durch auffallende Parallelen der Bilder gekennzeichnet. Die Kamera nimmt nahezu das exakt gleiche Bild auf, Lindholms Füße in einer nahen Einstellung, die dem Blickwinkel Lindholms folgt. Anstatt der zerlöchernten Socke trägt sie nun türkische Hausschläppchen, isst türkisches Gebäck und trinkt mit den Frauen einvernehmlich Çay.



Standbild 6: Kulturell-symbolische Annäherung beim zweiten Besuch Lindholms.¹⁴⁰

¹³⁹ *Wem Ehre gebührt*; 00:13:51.

Die frappierende Parallelität der Einstellungen verweist darauf, dass hier neben der äußerlich sichtbaren Adaption an die türkische Ess- und Kleidungskultur vor allem auch eine innere Wandlung stattgefunden hat: Lindholm zeigt zunehmend Verständnis für die Ängste und Sorgen der türkischen Familie, sie selbst hat das stereotype Tatmotiv <Ehrenmord> an diesem Punkt verworfen. Oma Özkan streichelt Lindholm zärtlich-empathisch über den Babybauch – hier gelingt interkulturelle Kommunikation, ganz ohne Worte. Das Fremde wird hier zum ‚Ergänzenden‘ und ‚Komplementären‘¹⁴¹, das nicht nur äußerlich sichtbar Lindholms Füße komplementiert, sondern primär zur Vervollkommnung ihrer Ansichten und Wertvorstellungen beiträgt. Als bedeutend im Vergleich dieser zwei Szenen erweisen sich auch die Licht- und Farbeinstellungen. In Standbild 6 sind die Farben deutlich wärmer und intensiv-leuchtender, ein zusätzliches Seitenlicht rückt Lindholms Füße in den Fokus und bedingt eine insgesamt freundlichere Atmosphäre. Dies kann auch darauf zurückgeführt werden, dass die Frauen im Hause Özkan und die Ermittlerin in dieser zweiten Szene unter sich sind und der Mörder und Vergewaltiger der Familie (Herr Özkan) nicht anwesend ist. Die Abwesenheit dieses Bedrohungsfaktors spiegelt sich in grundsätzlich helleren, wärmeren Licht- und Farbeinstellungen wider.

¹⁴⁰ *Wem Ehre gebührt*; 01:03:13.

¹⁴¹ Vgl. Kapitel 3.2.1 ‚Modi des Selbst- und Fremderlebens‘.

4.2 *Baum der Erlösung* (2009)

Am 04.01.2009 wird unter dem Titel *Baum der Erlösung* die 717. *Tatort*-Folge ausgestrahlt. Es handelt sich um eine Produktion des Österreichischen Rundfunks (ORF) nach dem Drehbuch von Felix MITTERER und der Regie von Harald SICHERITZ. Besondere Aufmerksamkeit erregte der Film aufgrund der Darstellung des damals realen Minarett-Streits in der Tiroler Gemeinde Telfs.

MITTERER erzählt die Geschichte der jungen Deutsch-Türkin Ayse Özbay (Leila Alina Reischer), die tot am sogenannten ‚Baum der Erlösung‘ aufgefunden wird, einem Baum, an dem sich zuvor bereits vier Migranten erhängt hatten, um einer Zwangsehe zu entgehen. Kurze Zeit später wird auch ihr Tiroler Freund und Geliebter Martin ermordet im See aufgefunden. Nachdem der anfängliche Verdacht des Selbstmordes entkräftet werden kann, vermuten Chefinspektor Moritz Eisner (Harald Krassnitzer) und sein Kollege Franz Pfurtscheller (Alexander Mitterer) einen Ehrenmord als Tatmotiv und verdächtigen in diesem Zusammenhang Serkan Özbay (Sinan Al Kuri), den Bruder der Getöteten. Dieser und sein jüngerer Bruder Erkan (Ozan Aksu) setzen unterdessen alles daran, ihre noch lebende Schwester Melisa (Pegah Feydoni) von ihrem österreichischen Freund Christian Larcher (Michael Steinocher) fernzuhalten; sie soll in die Türkei abgeschoben und dort verheiratet werden. Unterdessen entbrennt in Telfs – ausgelöst durch den umstrittenen Bau des Minaretts – ein Kampf der Kulturen, der an der Tiroler Front von Klaus Larcher (Martin Leutgeb), dem Vater von Christian Larcher und an türkischer Front von Kazim Özbay (Tayfun Bademsoy), dem Vater von Melisa, angeführt wird. Der anfängliche Verdacht des Ehrenmords bewahrheitet sich letztendlich nicht und es stellt sich heraus, dass Georg Larcher (Christoph von Friedl), der Sohn von Klaus Larcher und Bruder von Christian Larcher, Ayse Özbay und ihren Freund Martin ermordete. Die Ermordung der beiden sollte dem Zweck dienen, eine Vermischung der Kulturen aufzuhalten.

4.2.1 Zwischen Ehren-, Selbst- und Kampf-der-Kulturen-Mord

Bereits im Establishing-Shot wird unmissverständlich deutlich: Hier geht es um die deutsche und die türkische Kultur – eine Gewissheit, die sich symbolisch im Minarett und dem Kirchturm verdichtet. Die muslimische Gemeinde stimmt in tosendem Beifall Kazim Özbay zu, der auf dem Minarett predigt, während dem Zuschauer Klaus Larchers Aversionen, der in die muslimische Menge herabspuckt, kaum deutlicher sein könnten.



Standbild 7: Zeichen gegenseitiger Fremdheit: Der Kirchturm und das Minarett.¹⁴²

Bedrohliche Gewitterwolken ziehen über dem beschaulichen Telfs hinweg, sie sind Bote der tödlichen Eskalation im Kampf der Kulturen, zu dessen Opfer die junge Deutsch-Türkin Aysel Özbay wurde, die man erhängt am Baum der Erlösung auffand. Doch was ist das eigentliche Tatmotiv hinter all dem kulturellen Tohuwabohu? Handelt es sich um einen klassischen Ehrenmord oder war es, die anfängliche Vermutung bestätigend, ein weiterer Suizid, der am Baum der Erlösung verübt wurde?

Politisch-kulturelle Befangenheiten greifen schon zu Beginn der Ermittlungen. Diese insistieren auf eine unauffällige und schnelle Lösung des Falls durch den Ermittler Moritz Eisner, ohne dass es zu einem Xenophobie-Skandal kommt:¹⁴³

Chef: Das Milieu muss sensibel gehandhabt werden. Das Opfer ist eine Türkin.

Eisner: Ne, Moment mal, österreichische Staatsbürgerin.

¹⁴² *Baum der Erlösung*; 00:00:37.

¹⁴³ *Baum der Erlösung*; 00:08:50.

Chef: Egal. Das ist die Gemeinde mit dem Minarett (...) Der Volkszorn ist geweckt (...) Das ist der Mord an einer Muslimin in einer aufgehetzten Stimmung. Du musst den Fall schnell und leise lösen, sonst hab ich die Hölle dort.

Eisners Chef (Hubert Kramer als Ernst Rauter) kommt hierbei die Rolle des politisch-korrekten-Wächters zu. Der Umgang mit dem Fremden ist dabei nicht nur von Unsicherheit, sondern in erster Linie von Ängsten gekennzeichnet.¹⁴⁴ Ängste vor dem Fremden, die in Telfs durch ein regelrechtes Bekriegen der Kulturen manifest wird. Zudem potenziert das Genre <Kriminalfilm> an sich Furcht und Beklommenheit: Nicht nur das Unbekannte der fremden Kultur, sondern auch das unvorhersehbare, gewaltgeprägte Ermittlungsverfahren schürt Ängste. Diese übertragen sich nicht nur auf Eisners Chef, sondern auch auf den Zuschauer, dem eine vermeintliche Unvereinbarkeit und Explosivität zwischen der türkischen und österreichischen Kultur vor Augen geführt wird.

Um den Ermittlungen auf fremd-kulturellem Terrain ein wenig jener Brisanz zu nehmen, wird Moritz Eisner mit dem türkisch-österreichischen Polizisten Vedat Özdemir (Tim Seyfi) ein kultureller Mediator zur Seite gestellt, der als Berater und Dolmetscher fungieren soll. Die Figur des Özdemir ist hierbei ein Paradebeispiel kultureller Hybridität, denn er steht ganz offensichtlich zwischen den Stühlen, fühlt sich weder gänzlich der türkischen, noch der österreichischen Kultur zugehörig.¹⁴⁵ Doch anstatt zwischen den Parteien konstruktiv zu vermitteln, forciert die Gewaltbereitschaft des Deutsch-Türken die Streitigkeiten zunehmend und er wird in der 30. Sendeminute selbst zum Opfer, als er nachts von zwei bis zur Unkenntlichkeit Vermummten zusammengeschlagen wird. Im Zuge der weiteren Ermittlungen erweisen sich die Brüder Özbay als Täter des nächtlichen Angriffs, die Vedat als (kulturellen) Verräter ansehen und ihn deshalb attackierten. Doch nicht nur die Brüder Özbay nehmen die ausgeprägte Hybridität des Mediators als <illegitim>¹⁴⁶ wahr. Wie im Dialog mit Eisner betreffs der nächtlichen Malträtierung kenntlich wird, ist er sich selbst seiner Nicht-Akzeptanz bei Türken wie auch Österreichern bewusst:

Eisner: Wer warn des? Einheimische oder Türken?

Özdemir: Keine Ahnung, die mögen mich beide net besonders.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. Kapitel 3.2.1 ‚Fremdheit als Gegenbild‘.

¹⁴⁵ Zur kulturellen Hybridität vgl. Kapitel 3.2.2.

¹⁴⁶ Zur wahrgenommenen Illegitimität von Hybridität siehe Kapitel 3.2.2.

¹⁴⁷ *Baum der Erlösung*; 00:30:00.

Darüber hinaus deutet die Notwendigkeit eines kulturellen Mediators zum einen auf die Präsupposition einer grundsätzlichen Gegensätzlichkeit und einem Unverständnis zwischen der österreichischen und türkischen Kultur hin, zum anderen wird hierdurch eine (Über-) Korrektheit beziehungsweise Vorsicht im Umgang mit Migranten deutlich.

Als potentielle Tatmotive werden dem Zuschauer von Anfang an kulturelle Beweggründe nahegelegt. Der harte, unbarmherzige Schnitt vom Bild der erhängten Ayse zu dem in der Moschee betenden Kazim Özbay suggeriert, dass die Todesursache im türkischen Kulturkreis zu finden ist. Zunächst deutet alles darauf hin, dass Ayse die vierte Frau ist, die sich am sogenannten ‚Baum der Erlösung‘ erhängt hat. Ein Baum, der vor allem bei muslimischen Frauen eine äußerst beliebte Suizidmethode zu sein scheint: „Wieder am selben Baum? (...) Es ist wie eine Seuche“.¹⁴⁸ Eine kulturelle Seuche, zu deren Opfern vordergründig weibliche Muslime gehören, die durch den Selbstmord eine Zwangsverheiratung abgewendet haben. Wie bereits in *Wem Ehre gebührt* (2007) werden auch in diesem *Tatort* türkische Frauen in eine stereotype, weibliche Opferrolle gedrängt. Die Gefahren-Semantik („Seuche“) erweckt Angstassoziationen und lässt die andere Kultur als fremd, bedrohlich, tödlich erscheinen.¹⁴⁹ Die Ursachen jener Seuche werden von den deutschen Ermittlern in einer vermeintlich archaischen, unterdrückenden und patriarchalen türkischen Kultur gesucht.¹⁵⁰

Eisner: Warum hängen die sich da auf?

Pfurtscheller: Zwangsehen, die übliche Geschichte‘. Die Mädchen verlieben sich, die Väter haben schon andere Ehemänner für sie ausgesucht (...) Wie im Mittelalter und die wollen in die EU.

Özdemir: Jetzt hör mal auf, die Türkei ist ein moderner Staat, aber ihr habt euch ja nur die ungebildete Landbevölkerung geholt als billige Arbeitskräfte.

Der österreichische Ermittler Pfurtscheller greift mit der Zwangsverheiratung der Frau ein gängiges Stereotyp hinsichtlich muslimischer Kulturen auf und trägt somit zum Fortbestehen dieses Klischees bei. Des Weiteren schreibt er hier europäischen Kulturen eine eindeutige Werteüberlegenheit und Modernität zu. Die Aufwertung westlicher Kulturen verläuft hier über die Polarisierung von Eigenem und Fremden und die Aus- und Abgrenzung zu einer wahrgenommenen Rückständigkeit („Wie im Mittelalter“).¹⁵¹

¹⁴⁸ Ermittler Pfurtscheller in *Baum der Erlösung*; 00:07:49.

¹⁴⁹ Vgl. Kapitel 3.2.1 Fremdmodus ‚Gegenbild‘ nach Schäffter.

¹⁵⁰ *Baum der Erlösung*; 00:16:34.

¹⁵¹ Zur Identitätskonstruktion vgl. Kapitel 2.1.

Zudem öffnet er mit der Frage nach dem EU-Beitritt der Türkei eine reale und für Deutschland stets wiederkehrende Debatte, durch deren Aufgreifen der *Tatort* zum einen seine Aktualität und zum anderen seine sozialkritische Ader profiliert. Politisch-korrekt aufzutreten vermag der Krimi nämlich auch, wie das Argument Özdemirs, dass die Türkei ein „moderner Staat“ ist, unterstreichen soll. Ein erneuter Beweis dafür, dass im *Tatort* keine vorschnellen Rückschlüsse gezogen werden (sollen) und dass die politisch-unkorrekten Übeltäter sogleich zur Rechenschaft gezogen werden. Der türkisch-deutsche Mediator verweist durch seine Aussage auf eine kulturelle Hybridität¹⁵² und die Tatsache, dass <die Türken> genauso wenig eine homogen-existente Gruppe sind wie <die Deutschen>, sondern Menschen unterschiedlichster sozialer Milieus, die zwar kategorisch einer Kultur zugehörig sein mögen, in der Realität aber nach sehr unterschiedlichen Wertvorstellungen handeln und leben.

Zwar kann der anfängliche Verdacht des Selbstmords durch die Obduktion entkräftet werden, die Suche des Täters und der Motive jedoch, beschränkt sich weiterhin auf den Kreis männlicher, türkischer Migranten: „Sieht gar nicht gut aus für Sie und ihre Söhne“.¹⁵³ Moritz Eisners Mutmaßungen stellen Herrn Özbay und seine Söhne unter Generalverdacht, ein Hinweis auf die implizite Annahme clanartiger Verstrickungen unter Türken. Und tatsächlich hat Kazim Özbay seinen zwei Söhnen befohlen, die zweite, noch lebende Tochter Melisa von ihrem deutschen Freund Christian Larcher fernzuhalten, denn sie soll in die Türkei zwangsverheiratet werden. Auf dieser Ehr-Rettungs- und Reinhaltung-der-Kulturen-Mission erfüllen die jungen Männer – in auffallend makelloser Perfektion – das Stereotyp des brutalen, türkischen Bruders: Sie bedrohen, beschimpfen und schlagen ihre Schwester (und zücken hierbei auffällig oft das allzeit griffbereite Messer): „Wehr dich nicht, sonst bring ich dich um“.¹⁵⁴ Das primäre Ziel der türkischen Brüder ist hierbei die strikte Trennung der Kulturen: „Wir ham‘ unsre Gesetze, Melisa. Wir mischen uns nicht mit den Einheimischen, sonst löschen die uns aus“.¹⁵⁵ Doch Schwester Melisa kennt die Gesetze des Korans besser als ihre Brüder, die stumpfsinnig nach dem Geheiß des Vaters agieren. Die junge Deutsch-Türkin erteilt dem Zuschauer das kleine Einmaleins in islamischer Friedenspolitik und trägt somit auch zur Zusaustellung kulturell umfassender und ‚politisch-korrekt‘er Recherchen der *Tatort*-macher bei: „Mohammed sagt: Dein Land ist dort wo du lebst, deine Nachbarn sind dein Volk“.¹⁵⁶

Österreicher und Türken stehen sich im Versuch, die Kulturen reinzuhalten in nichts nach und der Hass auf die jeweils andere Kultur scheint zumindest eine Gemeinsamkeit darzustellen.

¹⁵² Zur Hybridität vgl. Kapitel 3.2.2.

¹⁵³ *Baum der Erlösung*; 00:36:35.

¹⁵⁴ *Baum der Erlösung*; 00:37:20.

¹⁵⁵ *Baum der Erlösung*; 00:38:30.

¹⁵⁶ *Baum der Erlösung*; 00:38:34.

Klaus Larcher, der auf österreichischer Seite den Kampf anführt, offenbart sogar Faszination für das Handeln der Brüder: „Die ham‘ wenigstens noch en Ehrgefühl die Türken, wir Tiroler nimmer“.¹⁵⁷ Die Angst vor dem Fremden wirkt nicht nur im Zirkel der Familie Özbay, sondern entfaltet ihre Tragweite ebenso in der Familie der Larchers.¹⁵⁸ Der Österreicher Georg Larcher, der sich später als Mörder Ayses erweisen wird, versucht ebenfalls seinen Bruder auf den rechten Weg zu bringen und weist auf die ökonomische Bedrohung durch Migranten hin: „Christian, die drängen uns an den Rand, bald werden wir die Gastarbeiter sein im eigenen Land“.¹⁵⁹ In diesem Argument wird auch die Furcht vor einer drohenden Überfremdung deutlich, eine Angst, die sich aus der Unbekanntheit und Unvertrautheit des Fremden speist. Die Ausgrenzung dieses potenziell Verunsichernden dient der Festigung der eigenen und als vertraut wahrgenommenen (kulturellen) Identität.¹⁶⁰ Weiterhin wird die türkische Kultur als undurchsichtiges, bedrohliches Kollektiv¹⁶¹ wahrgenommen: „Warum gibst du dich mit denen überhaupt ab? Das sind doch alles Fanatiker“.¹⁶² Auch Ermittler Pfurtscheller steht kulturellen Mischbeziehungen zynisch-ablehnend gegenüber und bezeichnet diese als „verschärfte Form der Integration“.¹⁶³

Nachdem sich selbst die Ermittler dem in Telfs herrschenden Fanatismus (Kampf der Kulturen) nicht entziehen konnten und sich bis zur 70. Sendeminute auf einen türkischen Mörder versteift hatten, setzt eine sukzessiv stattfindende, kulturelle Läuterung ein. Diese besitzt eine umso mächtigere Gewichtigkeit, da dem Zuschauer zuvor umfangreiche kulturelle Differenzen, Stereotype und Feindbilder präsentiert wurden. Die kulturelle Katharsis erfolgt auf verschiedenen Ebenen: Als Mörder Ayses wird der Österreicher Georg Larcher überführt, dessen Tatmotiv die Reinhaltung der Kulturen darstellt. Mit einem Österreicher als Täter stellt sich der Krimi bewusst entgegen einen migrantischen, aus kulturellen Motiven agierenden Täter. Die Schonung männlicher Migranten in Täterrollen stellt hierbei ein gängiges Motiv im *Tatort* dar und ist auch einer vermeintlichen politischen Korrektheit geschuldet, einer Übervorsicht, die darin resultiert, dass männliche Migranten zwar gerne verdächtigt werden, sich aber selten als die eigentlichen Täter erweisen. Außerdem erkennen sowohl Herr Larcher als auch

¹⁵⁷ *Baum der Erlösung*; 00:41:08.

¹⁵⁸ Die Väter der türkischen Familie Özbay und der Vater der Larchers tragen stellvertretend für das ganze Dorf Telfs den Kampf der Kulturen aus.

¹⁵⁹ *Baum der Erlösung*; 00:40:20.

¹⁶⁰ Zur Konstruktion und Revision (kultureller) Identitäten und Alteritäten vgl. Kapitel 2.1.

¹⁶¹ Vgl. Kapitel 3.2.1 Fremdmodus ‚Gegenbild‘ nach Schäffter.

¹⁶² *Baum der Erlösung*; 00:18:12.

¹⁶³ *Baum der Erlösung*; 00:10:06.

Herr Özbay an, dass die kulturelle Kriegsführung ihre Familie zusehend ins Verderben¹⁶⁴ stürzt.

Über die im *Tatort* gängige Schonung männlicher Migranten in Täterrollen hinaus setzen die Autoren und Regisseure alles daran, kulturelle Aussöhnung und Einigkeit zu demonstrieren: Herr Larcher kniet demütig neben dem betenden Herrn Özbay in der Moschee nieder, Eisners Tochter hat einen türkischen Liebhaber, Pfurtscheller und Eisner fliegen beide nach dem erfolgreichen Abschluss der Ermittlungen in die Türkei zum Urlaub machen und der jüngste türkische Bruder sieht in seiner Schwester Melisa die nächste Bürgermeisterin von Telfs. Auch die Ermittler Pfurtscheller und der deutsch-türkische Özdemir legen ihre Streitigkeiten beiseite und necken sich in ironischer Überzeichnung von kulturellen Heterostereotypen: „Mach‘s gut Knoblauchfresser. – Du auch Schluchtenscheißer“.¹⁶⁵ Umrahmt wird diese Manifestation utopischer Einigkeit mit sanften orientalischen Klängen.

Eine tadellose, formvollendete Inszenierung also, die ab der 80. Sendeminute ganz offensichtlich nach MITTERERS Intention verläuft: „Dieser Film ist ein einziger Aufruf zur Versöhnung. Es geht nicht darum, Gräben, die zugewachsen sind, aufzureißen“.¹⁶⁶ Doch nicht nur dem kritischen Zuschauer, sondern auch in den Rezeptionen zum *Tatort* stößt das dezidierte kulturelle Happyend auf Argwohn – *Baum der Erlösung* (2009) ist eine Aufführung, die gerade aufgrund ihrer offensichtlichen Fehlerlosigkeit unglaublich ist. Dies empfindet auch *Focus*-Redakteur Gregor DOLAK: „Kampf der Kulturen [sic!] vor Alpenpanorama: Tiroler und Türken liefern sich einen mörderischen Glaubens- und Gebirgskrieg (...) Nur die leutselige Wandlung zum Mitbeter in der Moschee nach der Aufklärung der Katastrophe mag man dem personifizierten Bösen am Ende nicht recht abkaufen“.¹⁶⁷ Dabei könnten doch alle – Österreicher, Türken, die deutschen Zuschauer – so glücklich sein, wenn sie denn wollten. Jeder sollte sich über die Multikulti <salad bowl> freuen, im Rahmen derer das Fremde als etwas Komplementäres und Bereicherndes¹⁶⁸ wahrgenommen wird. Doch in den Rezeptionen zum Krimi ist anstatt von türkisch-österreichischer Einheit primär von <Kampf der Kulturen> und <kultureller Unvereinbarkeit> die Rede. *Baum der Erlösung* (2009) ist nur eine von vielen Folgen, in denen sich die Intention der *Tatort*-Macher und die Rezeption durch das Publikum und die

¹⁶⁴ Auch Frau Özbay hat unterdessen versucht sich am ‚Baum der Erlösung‘ zu erhängen, da sie das Patriarchat und die Gewalt nicht mehr ertragen konnte.

¹⁶⁵ *Baum der Erlösung*; 01:22:00.

¹⁶⁶ <http://www.tatort-fundus.de/web/folgen/chrono/2000-bis-2009/2009/717-baum-der-erloesung.html> (27.07.2015).

¹⁶⁷ http://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/tatort-baum-der-erloesung-die-doenersaga_aid_359238.html (19.08.2015).

¹⁶⁸ Vgl. Kapitel 3.2.1 Modi nach Schäffter.

Medien, als äußerst disparat erweisen.¹⁶⁹ Genau hier scheint ein entscheidender Punkt zu liegen, da aus rezeptionsästhetischer Sicht Filme fragmentarisch und gerade nicht aus der abschließenden Botschaft rezipiert werden.¹⁷⁰ Das heißt im konkreten Falle des *Tatorts*, dass die beim Zuschauer zurückbleibende Botschaft nicht die abschließende (utopische) Versöhnung der Kulturen ist, sondern der bis dahin tobende 80-minütige Kampf der Kulturen mitsamt all der Gräben¹⁷¹, die dieser aufgerissen hat. Ein Aufgreifen von Stereotypen unter anschließender Dekonstruktion ist also in jedem Falle problematisch und führt in der Regel nicht zur Aufgabe, sondern zur Perpetuierung positiv wie negativ besetzter Bilder.

¹⁶⁹ Zur Intention und Rezeption des *Tatorts* vgl. Kapitel 2.2.

¹⁷⁰ Vgl. Banaji (2006).

¹⁷¹ Zu Felix Mitterers Intention, Drehbuchautor zu *Baum der Erlösung*: „Es geht nicht darum, Gräben, die zugewachsen sind, aufzureißen“, <http://www.tatort-fundus.de/web/folgen/chrono/2000-bis-2009/2009/717-baum-der-erloesung.html> (27.07.2015).

4.2.2 Das (Bauern-)Kopftuch und die unterdrückte Muslimin

In diesem Kapitel werden zwei Szenen betrachtet, die jeweils eine andere Form der Bedeutungszuschreibung bezüglich des Kopftuchs aufweisen. In der Familie des Opfers sind es Frau Özbay und der überwiegende Teil der älteren türkischen Frauen, die dauerhaft ein Kopftuch tragen. Ihre Tochter Melisa, die als emanzipierte und intelligente Deutsch-Türkin dargestellt wird, ist nur in vereinzelt Szenen, die im Haus der Özbays spielen, mit dem Schleier zu sehen.

Wie bereits in *Wem Ehre gebührt* (2007) deutlich wurde, tragen auch in *Baum der Erlösung* (2009) primär muslimische Frauen ein Kopftuch, die sich dem Willen des Vaters unterordnen, während gebildete und emanzipierte Frauen wie Melisa, die gegen die Vorschriften ihrer Familie aufbegehren, auf das Tragen des Kopftuchs verzichten. Das Kopftuch wirkt also auf Außenstehende als ein Mittel der innerlichen und äußerlichen Abgrenzung von einer deutschen Gesellschaft, kann aber auch zur Distanzierung hinsichtlich des eigenen Kulturkreises beitragen. Äußerlich geschieht dies über das fremde Erscheinungsbild, das aufgrund seiner Unvertrautheit Ängste hervorrufen kann. Von dieser äußeren Unterschiedlichkeit werden Rückschlüsse auf eine innere Differenz (Rückständigkeit, Unterdrückung, geringere Bildung etc.) geschlossen: „In diesem Motiv [der kopftuchtragenden Muslimin] verdichtet sich die Gegenüberstellung von Moderne und Traditionalismus“. ¹⁷² Durch die stereotype Zuschreibung findet also eine sozio-kulturelle Abgrenzung ¹⁷³ statt, auch innerhalb der Familie Özbay. Eine Abgrenzung, die den Fokus auf die Unvereinbarkeit einer (scheinbaren) Modernität und dem Tragen des Kopftuches lenkt. ¹⁷⁴ Wie FARROKHZAD, übereinstimmend mit der im *Tatort* nahegelegten Interpretation bemerkt, trägt die ‚moderne‘ Türkin kein Kopftuch, hat einen Beruf und hält nicht viel von Religion. ¹⁷⁵ Hierbei kann der Schleier nicht nur von kulturell-externen Beobachtern als Zeichen der Unterdrückung gedeutet werden, sondern auch von den dem Kulturkreis Zugehörigen: Als der Baum der Erlösung in der 80. Sendeminute gefällt wird, nimmt Melisa Özbay ihrer Mutter das Kopftuch ab, was zum einen symbolisch für das Ende des Krieges der Kulturen steht, zum anderen für das Ende der Zwangsheirat und die Auflösung patriarchaler, unterdrückender Strukturen innerhalb der Familie Özbay. Frau Özbay hatte zuvor versucht sich an diesem Baum zu erhängen, da sie ihre Opferrolle, bedingt durch die patriarchale Suggestion ihres Mannes und ihrer Söhne, nicht mehr ertrug: „Ich halt

¹⁷² Paulus (2007):o.S.

¹⁷³ Vgl. Kapitel 3.3.

¹⁷⁴ Vgl. Kapitel 3.2.1.

¹⁷⁵ Vgl. Farrokhzad (2006):75-76.

euch Männer nicht mehr aus“.¹⁷⁶ Somit wird das Kopftuch in dieser Szene als ein Symbol patriarchaler Unterjochung gedeutet und trägt zum Fortbestehen des Bildes der unterdrückten, verschleierten Muslimin bei.

Der *Tatort* könnte sich jedoch nicht seiner politischen Korrektheit rühmen, wenn er diese Interpretationsmöglichkeit alleinig im Raum stehen ließe. Ziehen wir in diesem Zusammenhang eine Szene heran, die auf die Willkürlichkeit der Bedeutungszuweisung hinsichtlich des Schleiers aufmerksam macht und die Deutung als Symbol der Unterdrückung radikal in Frage stellt. In dieser Szene kommt der österreichische Parteihauptmann Oppmann im Rahmen eines Fernsehinterviews nach Telfs, wo er im Angesicht des Minarets gegen ebendieses, Einwanderung und das Tragen des Kopftuchs hetzt:¹⁷⁷

Oppmann: Wir fordern einen kompletten Zuwanderungsstop, sonst sind ja bereits im Jahr 2030 die Österreicher eine Minderheit im eigenen Land. Jetzt stellen Sie sich einmal vor, meine Damen und Herren, dass plötzlich alle Tirolerinnen Kopftücher tragen *müssen* [Hervorh. d. Verfasserin].

Bürgermeister: Die Tiroler Bäuerinnen haben immer Kopftücher getragen und sie tun es auch heut noch.

Oppmann beruft sich an dieser Stelle auf gängige Argumente von Migrationsdiskursen, indem er auf Belastungsgrenzen („Überfremdung“) hinweist und einen Gefahrentopos (Österreicher in einer Minderheit, die vom Islam unterdrückt wird und unter Kopftuchzwang leidet) heraufbeschwört.¹⁷⁸ Er inszeniert hier ein Bild des Islams, das die Vorstellung von Bedrohung und Gefahr für westlich-moderne Werte fokussiert.¹⁷⁹ Weiterführend greift der Parteiführer den Stereotyp der durch den Schleier unterdrückten Frau auf, ein Beispiel dafür, dass „kollektive[n] Probleme mit dem <Fremden> traditionell am weiblichen Körper ausgehandelt“¹⁸⁰ werden. Denn eigentlich geht es hier nicht um das Kopftuch an sich, sondern um eine generelle Angst vor dem Fremden, die sich am deutlichsten in verdichteten Fremdheitssignets wie dem Kopftuch zeigt. Der Schleier an sich begünstigt solche Gefährassoziationen, da er dazu dient Äußerliches¹⁸¹ zu verstecken. Verstecktes ist für den Außenstehenden unvertraut und Unbe-

¹⁷⁶ *Baum der Erlösung*; 01:02:30.

¹⁷⁷ *Baum der Erlösung*; 00:34:54.

¹⁷⁸ Zur Argumentation im Migrationsdiskurs vgl. Wengeler (2006):14-16.

¹⁷⁹ Vgl. Kapitel 3.2.1 ‚Fremdheit als Gegenbild‘.

¹⁸⁰ Braun/ Mathes (2007):20.

¹⁸¹ Vom Äußeren werden dann oftmals Rückschlüsse auf die Verschleierung anderer Taten oder fundamentalistischer Einstellungen geschlossen.

kanntes führt zwangsläufig zu Ängsten und Gefühlen der Befremdlichkeit. Ein beiläufiger und normaler Prozess, der außer Acht lässt inwiefern ebenjene Ängste begründet sind.¹⁸²

Der Telfser Bürgermeister trägt zur Dekonstruktion dieser stigmatisierenden Deutung bei, indem er darauf verweist, dass auch Tiroler Bäuerinnen Kopftuch tragen, am Beispiel welcher das Bild der vom Patriarchat unterdrückten Frau nicht greift. Ebenso deutet seine – politisch korrekte – Äußerung darauf hin, dass der Mensch in anderen Kulturen Alteritäten sucht und konstatiert, um sich von einer vermeintlichen Fremdheit abzugrenzen und die eigene kulturelle Identität stärker hervortreten zu lassen.¹⁸³ Diese Abgrenzung vom Anderen erfolgt über Zuschreibungen, jener sich der Mensch nur schwerlich entziehen kann. (Türkische) Migranten sind deshalb in einem „Korsett kultureller Zu- und Festschreibungen“¹⁸⁴ gefangen. Ein Korsett, das ab und zu etwas lockerer geschnürt wird, zum Beispiel wenn der Bürgermeister im *Tatort* auf kopftuchtragende, emanzipierte Tirolerinnen verweist. Aber auch ein Korsett, das keinerlei befreites Aufatmen erlaubt, da es ganz unerwartet und willkürlich, von den der Kultur Angehörigen als auch kulturell Außenstehenden, zugeschnürt werden kann. In jedem Fall haben die Einschnürungen schon lange stereotyp-irreversible Narben hinterlassen, die nicht durch die Dekonstruktion oder Überzeichnung klischeehafter Bilder unsichtbar werden. In der eigenen Kultur jedoch erscheinen unterschiedliches Verhalten, Kleidungsstile oder Vorstellungen generell vertrauter und verständlicher: In der österreichischen Gemeinde herrscht sicherlich ein Konsens darüber, dass sich hinter kopftuchtragenden Tiroler Bäuerinnen weder radikale Fundamentalistinnen noch unterdrückte Frauen verbergen. Das Kopftuch der verschleierten Muslimin hingegen verbleibt als „Konstruktion einer den Mehrheitsdeutschen verschlossenen muslimischen Sphäre von patriarchaler Unterdrückung, Zwangsverheiratung, Ehrenmorden und schlafendem Terror“.¹⁸⁵

¹⁸² Zur Deutung des Kopftuchs vgl. Braun/ Mathes (2007).

¹⁸³ Zur Abgrenzung vom Fremden vgl. Kapitel 3.1 ‚Identität und Alterität‘.

¹⁸⁴ Diehm/ Radtke (1999):69; Anmerkung: Grundsätzlich sind Kultur(en) gefangen in gewissen stereotypen Zuschreibungen.

¹⁸⁵ Schmitz (2010):103.

4.2.3 Raum und Mise en Scène

Die gesamte Rauminszenierung in *Baum der Erlösung* (2009) ist in den ersten 60 Minuten auf Gegensätzlichkeit, Abgrenzung und Unvereinbarkeit ausgerichtet. Verschiedene Manifestationen dessen werden im Weiteren aufgezeigt. Übergreifend zeichnet sich eine deutliche Trennung und Abschottung von Innenräumen und öffentlichen Plätzen ab. Hierbei ist sowohl die Wohnung der österreichischen Familie Larcher als auch die der Özbays recht düster, die Familienleben werden durch schwere und blickdichte Vorhänge nach außen hin abgeschirmt – ein deutliches Zeichen dafür, dass die innere Integrität (Kulturen übergreifend) gestärkt werden soll und Fremdes, also potentiell Verunsicherndes, ausgegrenzt wird.¹⁸⁶ Diese auf Abgrenzung angelegte Raumdarstellung steht ganz im Zeichen des Kampfes der Kulturen: Dem Anderen wird kein Einblick gewährt, wodurch Ängste forciert und Bedrohungsszenarien begünstigt werden. Diese Form der Trennung und Verschleierung legt eine Unvereinbarkeit der türkischen und österreichischen Kultur nahe.¹⁸⁷

Während die Verdrängung der jeweils anderen Kultur im geheimen Innenraum geplant wird, erfolgt die Ausführung dessen in der Natur und auf dem Vorplatz der Moschee. Die Natur selbst erweist sich einerseits mit ihrer weiten Berglandschaft, den satten grünen Wäldern und einem hellen, strahlend blauen Himmel als überaus idyllisch und heilversprechend, andererseits wird aber auch ein todbringendes Bild von Natur gezeichnet: Ayse wird nachts am Baum der Erlösung hängend aufgefunden, der Tatverdächtige Georg Larcher wirft sich in einen reißenden Fluss, um sich das Leben zu nehmen, und auch düstere Gewitterwolken sowie nebelige Seen bei Nacht zeugen von einer Bedrohung und Gefahr durch die sonst so idyllische Natur.

¹⁸⁶ Zur Stärkung der eigenen Identität vgl. Kapitel 3.1.

¹⁸⁷ Vgl. Kapitel 3.2.1 Das Fremde als ‚Gegenbild‘.



Standbild 8: Todbringende Natur; Ayse erhängt am ‚Baum der Erlösung‘.¹⁸⁸



Standbild 9: Idyllische Tiroler Berglandschaft.¹⁸⁹

Die Gegensätze des Innen und Außen und die in der Natur sichtbar werdenden Kontraste werden zusätzlich durch harte, abrupte Schnitte verstärkt wie beispielsweise der Schnitt vom Bild der erhängten Ayse zum dem in der Moschee betenden Kazim Özbay.¹⁹⁰

¹⁸⁸ *Baum der Erlösung*; 00:04:41.

¹⁸⁹ *Baum der Erlösung*; 00:48:25.

Im öffentlichen Raum Telfs hat augenscheinlich die Fremde Einzug erhalten. Hierbei stehen Einstellungen von türkischen Cafés, Märkten oder dem Minarett in ständigem Wechselspiel mit christlich-religiösen Bildern wie dem Kirchturm oder des gekreuzigten Jesu. Als überaus ironisch lässt sich in diesem Zusammenhang das <Willkommensschild> Telfs deuten, das direkt eingeblendet wird, nachdem das zweite Opfer leblos aus einem See geborgen wird. Somit betont das Schild die Existenz kultureller Gräben umso mehr und signalisiert, dass hier anstatt einer Willkommenskultur ein Kampf der Kulturen herrscht: Akzeptiert sind von den Österreichern nämlich nur jene, die all sonntäglich das im Hintergrund des Willkommensschildes liegende Gebäude aufsuchen.



Standbild 10: Willkommenskultur in Telfs für christliche Kirchengänger.¹⁹¹

Eine besondere Rolle hinsichtlich der kulturellen Alteritätskonstruktion und den erzählerischen Abschnitten des *Tatorts* spielen die alternierenden Bildeinstellungen des Kirchturms und des Minaretts, die sich nicht nur auf narrativer Ebene als durchgängiges Motiv wiederfinden, sondern auch zur Strukturierung verschiedener erzählerischer Sequenzen beitragen. In diesem Zusammenhang ist insbesondere das Läuten der Kirchenglocken von Interesse. Diese erklingen insgesamt siebenmal,¹⁹² jeweils an signifikanten Wendepunkten oder Szenen besonderer Dramatik und teilen den Kriminalfilm somit in übergeordnete Handlungsstränge ein: Das erste, expositorische Läuten erklingt zum Establishing Shot, der das Minarett und den

¹⁹⁰ *Baum der Erlösung*; 00:04:41-00:04:46.

¹⁹¹ *Baum der Erlösung*; 00:33:03.

¹⁹² *Baum der Erlösung*; 00:00:35; 00:12:03; 00:23:30; 00:47:50; 00:53:01; 01:19:05; 01:23:00.

Kirchturm abbildet und den Zuschauer auf das Aufeinandertreffen der Kulturen einstimmt. Daraufhin markieren die Kirchenglocken mit der Ankunft Eisners in Telfs den Beginn der Ermittlungen. Es folgt das Läuten an drei Höhe- bzw. Wendepunkten der Handlung: Die inbrünstige Überzeugung Ediths (Bettina Redlich), dass ihr Sohn Martin tot ist; Herr Özbay, der die Flugtickets für seine Tochter Melisa kauft, um sie in die Türkei zu verheiraten, und die versuchte Entführung Melisas, welche die darauffolgende Hetzjagd durch die Tiroler Berglandschaft einleitet. Die zwei abschließenden Töne der Kirchenglocken besiegeln sukzessive die Versöhnung der Kulturen: In einem ersten Schritt wird Melisas Freund Christian von ihrer Familie akzeptiert. Anschließend kniet Klaus Larcher neben dem betenden Kazim Özbay in der Moschee nieder. Insbesondere das Läuten, das in dem Moment ertönt als Larcher in der Moschee niederkniet, betont die Möglichkeit des friedlichen Miteinanders der Religionen und Kulturen. Die Ton- und Bildeinstellungen hinsichtlich des Minarets und der Kirche bestimmen differente erzählerische Stränge des Krimis. Ebenso wie der strukturelle Aufbau durch diese kulturellen Leitsymboliken determiniert wird, sind die radikalisierte Wahrnehmung gegenseitiger Fremdheit und hierdurch evozierte Ängste programmatisch für das Zusammenleben in Telfs.

Angesprochen auf den Minarett-Streit, der als authentischer Hintergrund für den Film dient, sagte Krassnitzer: „Als ich für die Dreharbeiten nach Telfs gekommen bin und den Gebetsturm gesehen habe, war ich sehr erstaunt, dass so ein kleiner Bau österreichweit Wellen geschlagen hat. Das Minarett ist 15 Meter hoch, die Ortskirche hat 65 Meter Höhe. Diese Dimensionen werden wir auch im Film zeigen“.¹⁹³ Wahrlich wurden diese Dimensionen in *Baum der Erlösung* offenkundig, denn das Minarett dient als Symbol des Fremden und der Bedrohung der österreichischen Kultur. Unbekanntes – inmitten der österreichischen Gemeinde – führt deshalb zu Ängsten und Ablehnung, da es die Legitimität und Plausibilität eigen-kultureller Werte in Frage stellt: Die als bedrohlich empfundene, islamische Fremdheit provoziert die Herausbildung eines umso geschlosseneren, österreichischen Kollektivs.¹⁹⁴ Dieses äußert sich nicht nur exemplarisch über Klaus Larcher, der den Kulturkampf an der Tiroler Front anführt, sondern auch in der Mehrheit der Telfser Bürger, die gegen den Bau des Minarets protestiert:¹⁹⁵ „Und das Minarett, Kasim, das du unbedingt hast haben wollen? Das ist doch ein klares Zeichen, ich weiß schon, was *ihr* [Hervorh. d. Verf.] wollt: Macht über-

¹⁹³ <http://www.tatort-fundus.de/web/folgen/chrono/2000-bis-2009/2009/717-baum-der-erloesung.html> (27.07.2015).

¹⁹⁴ Zur Abgrenzung von Identität und Alterität vgl. Kapitel 3.1.

¹⁹⁵ Klaus Larcher hatte zuvor 3 000 Unterschriften gegen den Bau des Minarets gesammelt. Außerdem hängen in Telfs Plakate aus, die das Verbot von Moscheen fordern.

nehmen in *unserem* [Hervorh. d. Verf.] Land“.¹⁹⁶ Minarett und Kirchturm fungieren im ersten Drittel des Krimis als Symbole kultureller Gegenbilder.¹⁹⁷ Doch die stereotype Vorstellung der Bedrohung durch den Islam wird, konform mit den politisch korrekten Idealen des öffentlichen Rundfunks, zunehmend dekonstruiert. Hierzu dient einerseits die groteske, lächerliche wirkende Figur des Parteihauptmanns Oppmann, der sich im Rahmen der Wahlpropaganda vor dem Minarett filmen lässt:¹⁹⁸

Interviewerin: Wie gefällt Ihnen dieser Gebetsturm Herr Parteihauptmann?

Parteihauptmann: Na ja, machen wir uns nichts vor, es ist ein Statussymbol des islamischen Machtanspruchs. Und das mitten im Heiligen Land Tirol.

Die angeblichen Machtansprüche des Islams, die sich in der Präsenz des Minaretts verdichten, werden durch die maßlosen Übertreibungen Oppmanns („Heiliges Land Tirol“) nivelliert und kulturellen Bedrohungsszenarien wird aufgrund dieser ironischen Überzeichnung an Gewichtigkeit genommen. Auch im Dialog zwischen den Ermittlern Eisner und Özdemir werden vermeintliche Machtansprüche des Islam kritisch hinterfragt, indem stereotype Vorstellungen explizit aufgegriffen und anschließend negiert werden:¹⁹⁹

Eisner: Nicht gerade eine architektonische Meisterleistung, was?

Özdemir: Das liegt daran, dass die islamische Gemeinde auf sechs Meter Höhe verzichtet hat. Ursprünglich waren 21 Meter genehmigt (...)

Eisner: Ich weiß, dann ham‘ ein paar Einheimische durchgedreht, Provokation der Katholiken, islamisches Siegeszeichen und der ganze Mist.

Dass das Minarett von den Tiroler Bürgern als bedrohlich wahrgenommen wird, äußert sich auch durch die Kameraperspektive und die Einstellungsgrößen: Die Kontrastierung von Auf- und Untersichten und starke Neigungswinkel bei der Abbildung des Minaretts bewirken eine optische Täuschung, die den Gebetsturm viel größer und bedrohlicher wirken lassen, als er mit seinen 15 Metern eigentlich ist. Zudem tragen relativ nahe Einstellungsgrößen, insbesondere Großaufnahmen dazu bei, dass der Turm einnehmend, geradezu erdrückend wirkt. Die überwältigende Angst vor dem Einfluss des Fremden hat ein Monster erschaffen, das sich

¹⁹⁶ *Baum der Erlösung*; 00:22:35.

¹⁹⁷ Vgl. Kapitel 3.2.1 ‚Fremdheit als Gegenbild‘.

¹⁹⁸ *Baum der Erlösung*; 00:34:05.

¹⁹⁹ *Baum der Erlösung*; 00:14:57.

Minarett schimpft: Die Telfser Bürger verlieren das normale Augenmaß inmitten des frenetischen Kulturwahnes; erschlagend nahe Einstellungsgrößen spiegeln die gefühlte Bedrohung durch die fremde Kultur wider und scheinen die Angst der Österreicher vor einem sich unaufhaltsam ausbreitenden Islam zu verifizieren.²⁰⁰



Standbild 11: Auf- und Untersichten als dominante Kameraperspektiven bei der Abbildung des Minarettts.²⁰¹

Dahingegen ist die räumliche Präsenz, der mit 65 Metern circa viermal so hohen Kirche viel geringer, geradezu bedeutungslos im Vergleich zur Wirkung des Minarettts. Dies lässt sich zum einen darauf zurückführen, dass die Kirche weniger häufig abgebildet wird,²⁰² was wiederum darauf verweist, dass sie von den Bürgern Telfs nicht als einen die österreichische Kultur bedrohenden Störfaktor wahrgenommen wird. Denn der Anblick der Kirche ist dem Tiroler vertraut, ein kulturell-religiöses Fragment, das als geläufiger Bestandteil der eigenen Identität nicht weiter ins Auge (der Kamera) fällt. Es ist das Fremde, das vermeintliche Gegenbild zum eigenen Identitätsentwurf, an dem der Blick Anstoß nimmt. Weiterführende Bestätigung findet dieser Interpretationsansatz – kinematographisch betrachtet – in der Verwendung von perspektivischen Normalsichten, des Panorama oder der Totalen.²⁰³ Diese eher distanzierten Einstellungsgrößen sind ein Hinweis darauf, dass christliche Symboliken in *Baum der Erlö-*

²⁰⁰ Zur Angst und der Bedrohung durch das Fremde vgl. Kapitel 3.1 ‚Identität und Alterität‘ und Kapitel 3.2.1 ‚Fremdheit als Gegenbild‘.

²⁰¹ *Baum der Erlösung*; 00:15:04.

²⁰² Die Kirche ist in insgesamt sieben Einstellungen zu finden, das Minarett 19-mal.

²⁰³ Zu Einstellungsgrößen und Kameraperspektive vgl. Bordwell/ Thompson (2010):193-198.

sung weder explizit wahrgenommen, noch bedrohlich oder anstoßerregend wirken. Narrativ vermittelte Bedrohungsszenarien ebenso wie Emotionen der kulturellen Vertrautheit dominieren die Handlungen und Gedankenwelt der Einheimischen und finden ihre spiegelhafte Entsprechung auf kinematographischer Ebene.

4.3 Familienaufstellung (2009)

Familienaufstellung entsteht als 721. *Tatort*-Folge (08.02.2009) unter einer Gemeinschaftsproduktion des RB und des WDR, mit Mark SCHLICHTER in der Regie und Thea DORN sowie Seyran ATEŞ als Drehbuchautorinnen. Abgedreht war der Film bereits Ende 2007, die Ausstrahlung wurde jedoch aufgrund der hitzigen Kontroversen um *Wem Ehre gebührt* (2007) bis Anfang 2009 herausgezögert.

Inga Lürsen (Sabine Postel) und Nils Stedefreund (Oliver Mommsen) von der Mordkommission Bremen ermitteln im Todesfall der jungen Deutsch-Türkin Rojin Lewald (Mandala Tayde). Auch hier wird zunächst ein Selbstmord vermutet, nach der gerichtsmedizinischen Untersuchung ist jedoch klar, dass es sich hierbei um Mord handelt. Die Medizinstudentin Rojin wollte sich von ihrem deutschen Mann Dr. Phillip Lewald (Roman Knizka) scheiden lassen, was die Ermittler dazu bewegt, einen Ehrenmord als Tatmotiv zu vermuten. Stedefreund vermutet den Ehrentäter im Kreis der türkischen Familie, während Lürsen sich ein Tatmotiv ohne Bezug zu Ehre und Kultur erhofft und sich deshalb auf den deutschen Ehemann der Getöteten als Täter versteift. Kurze Zeit später wird auch die Anwältin Dilek Ilhan (Dorka Gryllus), eine Freundin und ehemalige Geliebte Rojins, tot im Treppenhaus aufgefunden. Auch in diesem Mordfall fällt der Verdacht auf die Brüder Korkmaz.

Anstatt um ihre getötete Tochter Rojin zu trauern, bereitet Familie Korkmaz die Zwangsverheiratung der jüngsten Tochter Arzu (Jennifer Ulrich) vor, die heimlich einen Freund hat und über die bevorstehende Verheiratung mit ihrem Cousin aus der Türkei nicht sehr erfreut ist. Im Laufe der Ermittlungen stellt sich heraus, dass Arzu selbst ihre Schwester aus Zorn ermordet hat. Denn diese hatte sich zuvor geweigert, durch einen medizinischen Eingriff Arzus Jungfernhäutchen wiederherzustellen, was für die Zwangsehe mit ihrem Cousin notwendig gewesen wäre. Ebenso ermordete Arzu die Anwältin Dilek Ilhan, die zuvor damit gedroht hatte, ihre heimliche Beziehung öffentlich zu machen.

4.3.1 Zwischen Selbst-, Ehren- und Jungfernhäutchen-Mord

Wie bereits in *Wem Ehre gebührt* und *Baum der Erlösung* wird auch in diesem *Tatort* zunächst ein Suizid vermutet – ein auffallend häufiges Motiv im Zusammenhang mit muslimischen Frauen, das darauf hindeutet, dass diese als die gängigen Leidtragenden und Opfer der türkischen Kultur herangezogen werden.²⁰⁴ Immerhin kann in diesem Belang dem *Tatort* zugutegehalten werden, dass seine übergreifende Argumentation kohärent ist: Angesichts all des Leids durch das Patriachat, messerzückende Brüder, Zwangsheirat und Ähnlichem, dass der *Tatort* hinsichtlich kultureller Stereotype aufgreift, scheint es durchaus logisch und nachvollziehbar, dass sich so viele muslimische Frauen im Kriminalfilm umbringen oder dies zumindest beabsichtigen. Der Stereotyp des weiblichen türkischen Opfers findet auch im Gespräch zwischen der Anwältin Dilek Ilhan und Ermittlerin Lürsen Anwendung:

Lürsen: Aber es gibt doch Familien, in denen die Töchter in den Selbstmord getrieben werden?

Dilek Ilhan: Natürlich gibt es die, und zwar mehr als Sie sich träumen lassen.²⁰⁵

Ilhan trägt dazu bei, das Klischee der unterdrückten und in den Suizid getriebenen Türkin weiterzuführen und vermittelt weitergehend ein Bild von Unkontrollierbarkeit und Undurchsichtigkeit einer Kultur, deren (Ab-)Gründe für Außenstehende nicht einmal im Traum erfassbar sind. Diese Vorstellung ist der Inszenierung der Suizide am ‚Baum der Erlösung‘ ähnlich, die aufgrund ihrer Vielzahl als (Kultur-)„Seuche“ – eine intrakulturell-türkische Seuche, gegen die der Deutsche immun zu sein scheint – deklariert werden. Beide Szenen betonen eine kulturelle Gegensätzlichkeit und Unvereinbarkeit und tragen somit zur Wahrnehmung des Fremden als ‚Gegenbild‘ bei.²⁰⁶

Auch dass die Vermutung des Suizids recht schnell entkräftet und mit der altbekannten Ehrenmordmotivik substituiert wird, ist ein aus den vorherigen Analysekapiteln vertrauter Vorgang. Dilek Ilhan kommt hierbei hinsichtlich der Konstruktion des Stereotyps eine besondere Rolle zu. Sie glaubt nicht an Selbstmord, sondern verweist auf die Dreiecksbeziehung von Schande, Gewalt und Ehre: „Eine tote Tochter ist eine geringere Schande als eine Geschiedene (...) Diese Kaltblütigkeit bring nur ein Korkmaz auf (...) Persönliche Motive spielen keine

²⁰⁴ Bach/ Fritsche/ Lünenborg (2011) stellten fest, dass muslimische Migrantinnen in 28,7 Prozent der deutschen Repräsentation in Tageszeitungen (n=363) als Opfer von Ehrenmorden, Religion, sexuellem Missbrauch etc. dargestellt werden.

²⁰⁵ *Familienaufstellung*; 00:21:15.

²⁰⁶ Vgl. Kapitel 3.2.1.

Rolle. Hier geht es um die Ehre, um die Familie“.²⁰⁷ Gerade ihre hybride²⁰⁸ Position als türkische Migrantin erlauben ihr, solche Vermutungen offen auszusprechen. Die *Tatort*-Schaffenden bedienen sich mit einer kulturellen Insiderin eines vermeintlich authentischen Sprachrohres, das sich nicht an einer deutschen Vorstellung von politischer Korrektheit orientieren muss. Zum anderen erhöhen die Kombination von Insiderrolle und Ilhans Tätigkeit als Anwältin ihre Glaubwürdigkeit, denn wer könnte – durch persönliche und berufliche Erfahrungen – zuverlässiger bestätigen, was der Zuschauer schon lange über <die Türken> zu wissen glaubt? Auch der Streit zwischen den Brüdern Ferhat (Elyas M’Barek) und Kerim Korkmaz (Kostja Ullmann) trägt zur Validierung der Ehrenmordmotivik bei: „Pass auf kleiner Bruder, du weißt lieber, dass dir die Ehre deiner Familie noch etwas wert ist“.²⁰⁹

Kerim, der kleine Bruder, weiß sehr wohl um die Existenz von Ehrkonzepten und führt dies auf (unberechtigte) Zuschreibungen durch kulturell Außenstehende zurück. Zuschreibungen, die dann wiederum in der deutschen Medienlandschaft aufgegriffen werden und bestehende Stereotype bestätigen.²¹⁰

Stedefreund: Deine Schwester hat sich nicht selbst getötet, sie wurde getötet.

Kerim Korkmaz: Ach und deshalb kommen Sie jetzt hierher, ist ja klar, dass ich das war, der jüngste Bruder.

Stedefreund: Genau, warst du’s?

Kerim Korkmaz: Klar, ein kleiner dummer Türke knallt seine Schwester ab, weil sie ’nen deutschen Ehemann hat und er nicht ertragen kann, wie sie lebt (...) Sie haben doch überhaupt keine Ahnung, ich wette, morgen steht in der Zeitung wieder der Scheiß von Kultur und Ehre und den bösen Moslems, die’s nicht mal schaffen, in der dritten Generation sich zu integrieren, obwohl die Deutschen doch immer so super lieb zu ihnen sind.²¹¹

Kerim benennt hier in überspitzter Form Bilder, die in ähnlicher, wenn auch impliziterer Form im Migrationsdiskurs der Medien, darunter auch im *Tatort* und dessen Rezeption, aufgegriffen werden. Die deutsche Medienlandschaft muss solch selektive Bilder des Fremden jedoch aufgrund politisch-korrekturer Restriktionen oder der Angst vor Xenophobie, indirekter vermitteln als Kerim es vermag. Gerade das geradlinige und unverblünte Aufgreifen diffamierender Mutmaßungen bewirkt, dass deren Existenz zugleich in Frage gestellt und angeprangert wird.

²⁰⁷ *Familienaufstellung*; 00:19:40.

²⁰⁸ Zur Hybridität vgl. Kapitel 3.2.2.

²⁰⁹ *Familienaufstellung*; 00:46:45.

²¹⁰ Zur kulturellen Logik und Affirmation von Stereotypen in den Medien vgl. Kapitel 2.1 und 2.2.

²¹¹ *Familienaufstellung*; 00:37:40.

Wenn Kerim Stedefreund vorwirft „keine Ahnung“²¹² zu haben, verweist dies zudem auf das gegenseitige Unverständnis zwischen der deutschen und türkischen Kultur.²¹³ Die Wahrnehmung Kerims ist auf Fremdheit gepolt: Ebenso wie in der deutschen Medienlandschaft kulturelle Zuschreibungen stattfinden, misst auch er dem Kommissar kulturelle Ideologien bei, deren Existenz zwar generell nicht negiert werden kann, die Stedefreund jedoch in dieser konkreten Situation mutmaßlich gar nicht vertritt. Denn dieser hat auf der Sachebene des Gesprächs mit keinem Wort einen Ehrenmord erwähnt – ein Beispiel dafür, dass zumeist nicht konkret erfahrbare, kulturelle Differenzen ausschlaggebend hinsichtlich der Wahrnehmung von Fremdheit sind, sondern Zuschreibungen von Andersartigkeit immer im Kontext bereits vorhandener (und historisch bedingter) Alteritätskonstruktionen getroffen werden.²¹⁴ Das heißt, beide Gesprächspartner haben schon vor Beginn bestimmte, mitunter stereotype Erwartungen an das Gegenüber, die sich im Verhalten des anderen dann nach Belieben feststellen lassen und bewirken, dass der Mensch Fremdheit überall dort festzustellen vermag, wo er sie zu finden glaubt und sehen möchte.

Auch Phillip Lewald ist durch das Einheiraten in die Familie Korkmaz sozusagen ein Kenner der türkischen Kultur. Und neben Dilek Ilhan trägt auch dieser vermeintlich Eingeweihte zur Perpetuierung des Ehrenmordmotivs bei: Er gesteht im Verlaufe der Ermittlungen, den Suizid seiner getöteten Frau inszeniert zu haben, da er davon ausging, dass ihre Familie einen Ehrenmord begangen habe. Das Vortäuschen des Selbstmordes sollte die Korkmaz schützen. Doch gerade dies führt dazu, dass beide ‚Kenner‘ der türkischen Kultur das wahre Tatmotiv verkennen, indem sie sich auf einen Ehrenmord versteifen.

Versteift hinsichtlich der Tathintergründe ist jedoch auch Lürsen schon von Beginn an, da sie nur Motive ohne kulturell-explosive Bezüge in Betracht ziehen möchte: „Na ja, wenn ich mir was wünschen dürfte...So ein richtig klassisches Ehegatten-Eifersuchtsdrama. Nix mit fremder Kultur und Familienclan und so“.²¹⁵ Lürsens Wunsch nach einem unstereotypen Tatmotiv ist Ausdruck ihrer Angst vor einer als bedrohlich wahrgenommenen Undurchsichtigkeit des Fremden²¹⁶, denn sie gesteht später selbst: „Dieser ganze Clan ist mir irgendwie nicht geheuer“.²¹⁷ Die stetig wiederkehrende Ablehnung kultureller Tatbezüge und die Referenz auf klischeehafte Bilder („Familienclan“) offenbaren jedoch, dass die Ermittlerin diese keineswegs

²¹² *Familienaufstellung*; 00:38:15.

²¹³ Vgl. ‚Fremdheit als Gegenbild‘, Kapitel 3.2.1.

²¹⁴ Vgl. Kapitel 2.1 und 3.1 zur Zuschreibung von Identität und Alterität.

²¹⁵ *Familienaufstellung*; 00:17:48.

²¹⁶ Vgl. ‚Fremdheit als Gegenbild‘, Kapitel 3.2.1.

²¹⁷ *Familienaufstellung*; 00:42:20.

ausschließt, sondern sie im Unbewussten sogar für wahrscheinlich hält.²¹⁸ Ihre Wunschvorstellungen betreffs des Tatmotivs werden weiterführend von Unsicherheiten reglementiert, die sich durch die Erwägung oder die Bestätigung eines nicht deutschen Täters ergeben würden: In der Person Lürsens manifestiert sich die typische Befangenheit des *Tatorts* im Umgang mit Migrantenkriminalität.²¹⁹ Aufgrund einer politischen (Über-)Korrektheit wird zwar weitestgehend auf männliche Migranten in Täterrollen verzichtet, dafür übt sich der Krimi aber umso mehr im Propagieren stereotyper Bilder, die sich – als Ausdruck tiefenstrukturell verankerter Ängste – nicht einfach durch politisch unauffällige Ehegatten-Eifersuchtsdramen²²⁰ verdrängen lassen:

Lürsen: Mein²²¹ *Albtraumfavorit* [Hervorh. d. Verf.] bleibt ja dieser ältere Bruder. Will nicht wissen, welchen Muslim-Macho-Müll der und unser lieber Doktor reden, wenn sie zusammen hocken.

Stedefreund: Sag mal, bist du neuerdings Mitglied beim feministischen NPD-Stammtisch?²²²

Vorurteilsbehaftete Einstellungen werden zwar meist explizit aufgezeigt und kritisiert, wie in diesem Beispiel durch den ironischen Konter Stedefreunds, was die Befangenheit im Umgang mit Migrantenkriminalität nur umso deutlicher hervortreten lässt und zur Perpetuierung stereotyper Bilder beiträgt. Die Wortwahl der Ermittlerin „Albtraumfavorit“ legt einen Interpretationsansatz in Anlehnung an Freuds *Traumdeutung*²²³ nahe: Der unbewusst favorisierte Täter Lürsens ist der ältere Bruder Ferhat. Aus einer politischen Überkorrektheit entstandene Ideale nötigen die Ermittlerin jedoch, die Vermutung eines migrantischen Täters (in das Unbewusstsein) zu verdrängen, wo sie fortbesteht und dann über immer wiederkehrende (Alb-)Träume, stigmatisierende Kommentare oder anwandelnde Ängste nach außen tritt.

Der sich für Lürsen nur als vage Vermutung aufdrängende „Muslim-Macho-Müll“ wurde dem Zuschauer durch Ferhat bereits auf dem Silbertablett serviert und bietet exzellenten Nährboden zur Speisung patriarchal-stereotyper Vorstellungen: „Du bist nicht streng genug mit ihr (...) Nur ein deutscher Waschlappen schaut zu, wie sich seine Frau von ihm scheiden

²¹⁸ Das Ideal einer politischen Korrektheit und die Angst vor Xenophobie nötigen Lürsen zur Verdrängung kulturell (vor-)belasteter Tatmotive.

²¹⁹ Zur Schwierigkeit migrantischer Tätergeschichten vgl. Kapitel 2.2 ‚Intention und Rezeption des Tatorts‘.

²²⁰ Zur psychoanalytischen Wirkungsweise und Funktion von Stereotypisierungen vgl. Kapitel 3.3.

²²¹ Lürsen persönlich hätte per se wahrscheinlich nichts gegen einen Migranten als Täter einzuwenden, der Albtraum beginnt aber mit dem politisch-kulturellen Aufsehen, das ein nicht-deutscher Täter hervorrufen würde. Ein Aufsehen, das auf sie als Ermittlerin zurückfallen würde, da es ihre Aufgabe ist, Täter- und Opferrollen zu konstatieren.

²²² *Familienaufstellung*; 00:48:40.

²²³ Freud (1999).

lässt“.²²⁴ Doch der politischen Korrektheit zuliebe, trug der „Muslim-Macho-Müll“ keine tödlichen Früchte: Weder die von Dilek Ilhan angestellten Vermutungen eines Ehrenmords noch Lürsens Wunsch nach dem deutschen Macho-Täter Phillip Lewald bewahrheiten sich. Denn Arzu selbst hatte ihre Schwester Rojin ermordet, da diese sich geweigert hatte, in einem medizinischen Eingriff ihr Jungfernhäutchen wiederherzustellen. Ebenso machte sie sich am Mord Dilek Ilhans schuldig, da diese von der heimlichen Affäre der jungen Türkin wusste und es Arzus Familie verraten wollte. Der *Tatort* versucht mit einer jungen Frau als Täterin bewusst mit dem Bild des gewalttätigen männlichen Migranten sowie dem politisch heiklen Motiv des Ehrenmords zu brechen. Tatsächlich ist eine wohlhabende, weibliche Migrantin in der Rolle der Täterin erfrischend unstereotyp und in jedem Falle politisch akzeptierter als ein männlicher Türke.

Kulturell-problematisch wird der Fall jedoch, wenn die Motive Arzus und die Implikationen, die sich dadurch auf die türkische Kultur ableiten lassen, betrachtet werden: Die junge Frau tötet, da sie mit ihrem Cousin aus der Türkei zwangsverheiratet werden soll und türkische Reinheits- und Moralvorstellungen verlangen, dass sie als Jungfrau in die Ehe geht. Hierbei ist die ganze Familie (unter offensichtlich clanartigen Strukturen) darin verstrickt, dass diese Gebote eingehalten werden. Die Zwänge seitens der Familie Korkmaz und Arzus freiheitlich-westlicher Drang nach selbstbestimmter Liebe stehen dabei in unvereinbarer Kontradiktion: Die junge Deutsch-Türkin verzweifelt angesichts der Ansprüche, die an sie gestellt werden und jener, derer sie selbst bedarf. Sie stellt die Verkörperung einer konfliktbehafteten kulturellen Hybridität dar und geht letztendlich an dieser zugrunde.²²⁵ Auch die Namensgebung <Arzu>, die im Türkischen wörtlich ‚Wunsch‘ oder ‚Begehren‘²²⁶ bedeutet, verweist auf ihre unerfüllten Sehnsüchte und die Unmöglichkeit einer eindeutigen (kulturellen) Identitätsfindung. Sowohl im Kreis ihrer Familie als auch unter Deutschen stellt Arzu die verkörperte Differenz dar und versucht sich aus der daraus wachsenden Verzweiflung zweimal das Leben zu nehmen. Der die Suizide provozierende Faktor wird hierbei apodiktisch der türkischen Kultur zugeschrieben, deren Zwänge im Gegensatz zu einer positiv konnotierten, deutschen Wertvorstellung als todbringend inszeniert werden. Deutschland als gesamt-kulturelles Kollektiv erfährt dadurch eine Aufwertung.

²²⁴ *Familienaufstellung*; 00:57:10.

²²⁵ Zur Hybridität vgl. Kapitel 3.2.2.

²²⁶ Zur Bedeutung des Namens vgl. Schuster-Craig (2015):10.

4.3.2 Das Kopftuch und die misshandelte, zwangsverheiratete Türkin

Suizidale Gedanken unter türkischen Frauen scheinen hochinfektiös, denn Arzu ist nicht die Einzige, die an der familiären Kontrolle und an den Erwartungen, die auf ihr lasten, verzweifelt: „Ich halt das nicht mehr aus“.²²⁷ Auch ihre ältere Schwester Rojin gestand ihrer Freundin Dilek Ilhan zuvor: „Ich halt die ganze Sippe nicht mehr aus“.²²⁸ Neben Arzu und Rojin leiden aber auch andere muslimische Frauen im *Tatort Familienaufstellung* (2009) unter kontrollierenden und gewaltbereiten türkischen Männern, wie bereits in einer frühen Szene deutlich wird: Die Medizinstudentin Rojin näht die Platzwunde einer jungen türkischen Frau, die von einem angeblichen Treppensturz rühren soll.²²⁹ Der Treppensturz ist nicht nur in dieser Szene ein überdeutliches Synonym für den gewalttätigen Ehemann. Die auffällige Akkumulation jener Vorfälle im *Tatort* bestätigt den Stereotyp des aggressiven und brutalen türkischen Mannes.²³⁰ In der Familie Korkmaz ist es der Vater, der die Familie kontrolliert und entsprechende Befehle an seine Söhne weitergibt. Zudem wird dieser hinsichtlich politischer und ökonomischer Aspekte als äußerst einflussreich porträtiert, worauf auch der sprechende Name ‚Korkmaz‘ verweist, der so viel wie ‚der Furchtlose‘²³¹ und ‚Mächtige‘ bedeutet. Durmus (Erol Sander) als Oberhaupt der Familie zeichnet ein Bild der Bedrohung:²³² Er ist furchtlos, alle anderen fürchten ihn.

Relevant ist auch der Zusammenhang zwischen unterdrückten Frauen und jenen, die ein Kopftuch tragen: Arzu, die im Stillen leidet und sich der geplanten Zwangsverheiratung fügt, trägt ein Kopftuch; ihre Schwester Rojin hingegen ist unverschleiert, begehrt gegen familiäre Zwänge auf²³³ und ist zudem eine gebildete Medizinstudentin. Sie vertritt vermeintlich westlich-freiheitliche Ideale, worauf auch ihre Namensgebung hinweist, denn Rojin bedeutet wörtlich ‚aufgehende Sonne‘ und ‚aktuell/ zeitgemäß‘.²³⁴

Übergreifend wird ein Muster im *Tatort* evident, das unterwürfige und angeblich rückständige Frauen mit einem Kopftuch versieht und all jene, die gegen türkische Restriktionen aufbegehren und ein ‚modernes‘ Leben führen, als unverschleiert zeigt. Hierdurch wird der Schleier wiederholt als Symbol patriarchaler Unterjochung und kultureller Rückständigkeit gedeutet. Im Gegenzug wird die äußerliche Adaption Rojins an eine deutsche, unverschleierte Klei-

²²⁷ *Familienaufstellung*; 00:28:05.

²²⁸ *Familienaufstellung*; 00:08:03.

²²⁹ *Familienaufstellung*; 00:03:30-00:03:40.

²³⁰ Zur Darstellung türkischer Männer in Medien vgl. Bach/ Fritsche/ Lünenborg (2011):143.

²³¹ Zur Bedeutung des Namens siehe Schuster-Craig (2015):1.

²³² Vgl. ‚Fremdheit als Gegenbild‘, Kapitel 3.2.1.

²³³ Rojin hatte sich zuvor geweigert, den Cousin zu heiraten, den Arzu nun heiraten muss und hatte eine gleichgeschlechtliche Beziehung zu Dilek Ilhan.

²³⁴ Zur Bedeutung des Namens vgl. Schuster-Craig (2015):10.

dungskultur als Zeichen von Modernität, Bildung und erfolgreicher Integration gewertet: Nur die Türkin, die nicht mehr als solche erkennbar ist, da sie sich allen offensichtlichen Fremdheitssymboliken²³⁵ entsagt hat kann, dem Topos des <guten Deutschen> entsprechend, als modern und integriert gelten.

Dilek Ilhan, die auch den Ermittlern zuvor schon den Ehrenmord als Tatmotiv schmackhaft gemacht hat, zeichnet das Bild der unterdrückten Kopftuchträgerin fort, indem sie die Ermittler vor mit dem Schleier einhergehenden Ideologien warnt: „Man kann seine Töchter auch unter einem Designerkopftuch zwangsverheiraten. Lassen Sie sich von der Fassade nicht täuschen“. ²³⁶ Die Anwältin spielt hierbei auf den wirtschaftlichen Erfolg der Korkmaz an, denn Herr Korkmaz hat im Baugewerbe großen Reichtum erlangt, welcher der Familie eine erfolgreiche ökonomische Integration, also auch Designerkopftücher, ermöglicht hat. Ilhans Warnung suggeriert, dass sich hinter der Fassade, also dem ökonomischen Erfolg, Unterdrückung und veraltete Wertvorstellungen verbergen. Der Begriff <Fassade> deutet auch die Undurchsichtigkeit des Fremden und die potentielle Bedrohung an, die dahinter lauert.²³⁷ Die Anwältin wertet das Tragen des Kopftuchs auch im direkten Gespräch mit Arzu ab: „Dein ganzer Stolz wird von diesem erbärmlichen Lappen zusammengehalten. Wie armselig muss es darunter aussehen“. ²³⁸ Ilhans Aufgreifen negativer Klischees zieht eine klare sozio-kulturelle Grenzlinie zwischen deutschen und türkischen Wertvorstellungen und betont somit unvereinbar erscheinende, kulturelle Diskrepanzen.

Der *Tatort* lässt die den Schleier betreffenden, stigmatisierenden Zuschreibungen nicht allein im Raum stehen, sondern versucht diese kritisch (und in politisch korrekter Manier) zu hinterfragen. Dies wird in einem Dialog zwischen Ermittlerin Lürsen und ihrem Kollegen Stedefreund deutlich:²³⁹

Lürsen: Findest du's normal, dass die Frauen in ihrem eigenen Haus ein Kopftuch tragen, sobald ein Mann in den Raum kommt?

Stedefreund: Inga, viele Frauen tragen Kopftücher. Nonnen tragen 'ne Kopfbedeckung, meine Oma hat bei der Gartenarbeit gern ihr Kopftuch getragen, das ist keine muslimische Erfindung.

²³⁵ Das heißt sie trägt kein Kopftuch, geht nicht in die Moschee und hat mit ihren ‚rückständigen‘ Familienmitgliedern gebrochen.

²³⁶ *Familienaufstellung*; 00:23:13.

²³⁷ Vgl. ‚Fremdheit als Gegenbild‘, Kapitel 3.2.1.

²³⁸ *Familienaufstellung*; 00:41:05.

²³⁹ *Familienaufstellung*; 00:42:35.

Lürsen: Die Korkmaz Frauen sehen aber nicht aus wie deine Oma bei der Gartenarbeit. Die sehen auch nicht aus wie Nonnen, sondern als wären sie in Paris vom Laufsteg gefallen. Passt alles nicht zusammen.

Stedefreund: Worauf willst Du hinaus? Das unter jedem Kopftuch eine islamische Fundamentalistin steckt?

Stedefreund regt durch das explizite Benennen des Stereotyps <islamische Fundamentalistin> die Dekonstruktion jener Vorstellung an: Eindeutige und stigmatisierende Bedeutungszuweisungen hinsichtlich des Kopftuchs werden nivelliert und anstatt dessen wird auf die kulturelle Hybridität und die multifunktionalen Einsatzmöglichkeiten des Schleiers verwiesen.²⁴⁰ Die Fragen des Kommissars bewirken demnach die einzige im öffentlich-rechtlichen Fernsehen mögliche und politisch korrekte Deutung, die besagt: Nicht unter jedem Kopftuch steckt eine islamische Fundamentalistin und dies anzunehmen ist diskriminierend. Anstatt ein Bild des kulturellen Gegensatzes zu zeichnen wird im Dialog ein grundlegend mögliches Verständnis für das Andere angenommen, das zuweilen als befremdlich erscheinen mag, doch bei genauem Hinschauen frappierend ähnliche Parallelen offenbart. Das Fremde wird somit zum ‚Resonanzboden des Eigenen‘²⁴¹, und das Kulturen übergreifende Tragen eines Kopftuchs erweist sich als eine Form von Ursprünglichkeit, zu welcher im Verlaufe der kulturellen Identitätsentwicklung eine zunehmende ideologische Distanzierung eingetreten ist. Dies beschreibt einen gängigen und unvermeidbaren Prozess im Rahmen der Abgrenzung von Eigenem und Alteritärem. Stedefreund weist durch seine Aussagen auf den Konstrukt-Charakter dieser Abgrenzungen und Zuschreibungen hin und trägt zur notwendigen Skepsis bei der Hinterfragung jener Vorstellungen bei.²⁴²

Des Weiteren ist das häufig angebrachte Bild der zwangsverheirateten Türkin von Interesse, insbesondere hinsichtlich dessen Konstruktion und Dekonstruktion. Ermittlerin Lürsen deutet im *Tatort* wiederkehrend das Vorliegen einer unfreiwilligen Verheiratung an.²⁴³

Lürsen: Ihre Tochter [Lürsen wendet sich an Arzus Mutter] heiratet einen Mann aus der Türkei?

Arzu: Ich heirate den Mann, den ich liebe.

Lürsen: Und das ist zufällig der Cousin, den ihre Schwester nicht wollte?

²⁴⁰ Ähnliche Verweise auf die Hybridität des Schleiers finden auch in *Baum der Erlösung* Anwendung, vgl. Kapitel 4.2.2.

²⁴¹ Vgl. Modi des Fremderlebens nach Schäffter, Kapitel 3.2.1.

²⁴² Zur Abgrenzung von Identität und Alterität vgl. Kapitel 3.1.

²⁴³ *Familienaufstellung*; 00:31:00.

Bereits in diesem ersten Schritt weigert sich Arzu Lürens Vermutung der Zwangsverheiratung zu bestätigen, sondern macht auf das kulturell neutrale Motiv der <Liebesheirat> aufmerksam, die in die Kategorie ‚freiheitlich-westliches Kulturgut‘ fällt. Dem Zuschauer ist an diesem Punkt jedoch bereits offenbar, dass sich die junge Frau in Wirklichkeit gegen die Heirat mit ihrem Cousin sträubt, da sie heimlich einen türkischen Freund hat, den sie liebt. Das Klischee der Zwangsheirat wird also am Beispiel der jungen Frau bestätigt und ihre unglaublichen Versuche, dies abzustreiten, verstärken zunehmend das Bild, der sich dem Willen der Familie fügenden Türkin.

Wie am vorhergehenden Beispiel der Kopftuchtragenden deutlich wurde, tritt nun auch betreffs der Zwangsverheiratung eine zunehmende Reflexion und Diffusion des Stereotyps ein, was von der Deutsch-Türkin Arzu im Gespräch mit Ermittlerin Lürens initiiert wird:²⁴⁴

Lürens: Und Sie wollen mir wirklich erzählen, Sie heiraten den Mann, den Sie lieben und nicht den, den ihre Eltern für Sie ausgesucht haben?

Arzu: Sie brauchen gar nicht so überheblich zu tun. Es ist noch gar nicht so lange her, da haben hier in Deutschland die Eltern auch ausgesucht, wen ihre Kinder heiraten und ihre Adligen tun das doch auch immer noch (...) Erzählen Sie mir doch nicht, dass alle deutschen Ehen so super glücklich sind.

Indem Arzu historisch bedingte und aktuelle Parallelen hinsichtlich der Heirat unter Türken und Deutschen aufzeigt, nimmt sie zwar der Missbilligung Lürens an Mächtigkeit, bestätigt aber nichtsdestotrotz das Bild der unfreiwilligen Verheiratung, das ein – aus westlicher Sicht – veraltetes Konzept darstellt und deshalb auch den Werten der Familie Rückständigkeit zuschreibt. Arzu gibt zwar zu, dass die Ehe mit ihrem Cousin keine Liebesheirat²⁴⁵ sein wird, hebt aber deutlich hervor, dass dies auch bei Deutschen Anwendung fand und teilweise noch findet. Arzu verweist implizit auf die Möglichkeit, interkulturell-ähnliche Wert- und Lebensvorstellungen zu konstatieren, also hinter vermeintlichen Differenzen einen grundsätzlich verständlichen ‚Resonanzboden des Eigenen‘²⁴⁶ wahrzunehmen. Dass dieses Potential vom Menschen – unabhängig seiner kulturellen Zugehörigkeit – nur schwerlich wahrgenommen

²⁴⁴ *Familienaufstellung*; 00:31:00.

²⁴⁵ Es lässt sich darüber streiten, ob man im Falle Arzus wirklich von einer Zwangsverheiratung sprechen sollte. Ihr widerstrebt es zwar ganz offensichtlich, den von ihrer Familie erwählten Cousin zum Mann zu nehmen, doch sie leidet im Stillen und äußert gegenüber den Korkmaz keine Einwände. Hätte sie dies frühzeitig in aller Deutlichkeit getan, wären die Hochzeitspläne womöglich gar nicht in Betracht gezogen oder weitergeführt worden.

²⁴⁶ Vgl. Modi des Fremderlebens nach Schäffter, Kapitel 3.2.1.

wird, liegt auch darin begründet, dass die Suche nach Alteritäten zur Affirmation der Überlegenheit der eigen-kulturellen Gruppe beiträgt.²⁴⁷ Im Zuge dieses Prozesses werden mögliche Brüche in einer deutschen kulturellen Selbstwahrnehmung, wie unfreiwillige Ehen unter Adligen, entweder übersehen oder als Einzelausnahme klassifiziert, während muslimischen Zwangsehen ein generell negatives Stigma anhaftet, das in seiner sozio-kulturellen Wirkung eindeutig <das Deutsche> von <dem Türkischen> abgrenzt.²⁴⁸

Übergreifend wird im *Tatort* ein eindeutiges Muster erkennbar, das durch den Verweis auf nicht islamisch-motivierte Verschleierungen der Rückversicherung einer politisch korrekten Deutung dienen soll. Dennoch verbleibt der Beigeschmack, dass kopftuchtragende deutsche Bäuerinnen weitaus weniger befremdlich beziehungsweise bedrohlich wirken als verschleierte Türkinnen – Sie fallen einfach nicht so ins Auge, da die eigene Kultur vom Vorschuss einer grundlegenden positiv behafteten Vertrautheit, Sinnhaftigkeit und Legitimation profitiert.²⁴⁹ Das bedeutet auch ganz konkret: Erzwungene Heirat unter Adligen ist in Deutschland gesellschaftlich weniger anstößig und weitaus akzeptierter als ähnlich motivierte Ehen unter Muslimen. In gleicher Weise wie 65 Meter hohe Kirchtürme weniger bedrohlich wirken als 15 Meter hohe Minarette. Ebenso wie deutsche Eifersuchts-Familientragödien mehr Ehre aufweisen als ehrenlose Ehrenmorde. (So ist das nun mal, auch wenn der *Tatort* – in stetiger Ermahnung des Zuschauers – alle politisch-korrekten Geschütze auffährt, um voreilige Schlussfolgerungen aufzudecken und diese zu verurteilen).

²⁴⁷ Vgl. Kapitel 3.1 ‚Identität und Alterität‘.

²⁴⁸ Zur sozio-kulturellen Abgrenzung durch Stereotype vgl. Kapitel 3.3.

²⁴⁹ Zur kulturellen (Un-)Sinnhaftigkeit vgl. Kapitel 2 ‚Massenmedien und Wirklichkeitskonstruktionen‘ und Kapitel 3.1 ‚Identität und Alterität‘.

4.2.3 Raum und Mise en Scène

Familienaufstellung (2009) setzt sich hinsichtlich der Mise en Scène und der allgemeinen Raumverhältnisse deutlich von den Kriminalfilmen *Wem Ehre gebührt* (2007) und *Baum der Erlösung* (2009) ab, denn die Korkmaz sind im Vergleich zu den türkischen Familien der anderen *Tatorte* einer deutlich höheren sozialen Schicht zuzuordnen. Es ist die eigene Baufirma von Durmus Korkmaz, die der Familie Reichtum sowie politische Einflussnahme und vorteilhafte Verbindungen garantiert. Dies wird sogleich in der ersten Szene offenbar, in der ein Bekannter Durmus um Geld bittet.²⁵⁰ Dieser überreicht ihm gönnerhaft ein großes Bündel mit 500 Euro Scheinen: „Wenn die deutschen Banken dir nicht helfen wollen, dann werde ich es tun“²⁵¹ und wird von seinem unterwürfigen Bittsteller dafür mit einem Handkuss entlohnt. Eine Szene, die auffallende Parallelen zum wohl mächtigsten Mann im Film überhaupt aufweist: Don Corleone aus *Der Pate*.²⁵² Genau wie dieser ist auch Korkmaz ein überaus einflussreicher Strippenzieher, der jede Situation – einschließlich aller Familienmitglieder – kontrolliert. Er bestimmt die Spielregeln der *<Familienaufstellung>* und überprüft deren Einhaltung: „Ohne meine Zustimmung spricht ab sofort niemand mehr mit irgendjemandem, ist das klar“²⁵³ Eine weitere Bestätigung, dass Durmus dem Namen Korkmaz (=Der Furchtlose/Mächtige²⁵⁴) alle Ehre macht.



²⁵⁰ *Familienaufstellung*; 00:00:30.

²⁵¹ *Familienaufstellung*; 00:00:42.

²⁵² Zur Ähnlichkeit von Durmus Korkmaz mit Don Corleone in *Der Pate* vgl. Schuster-Craig (2015):1.

²⁵³ *Familienaufstellung*; 00:45:21.

²⁵⁴ Vgl. Schuster-Craig (2015):1.

Standbild 12: Durmus Korkmaz als (über-)mächtiger Geldgeber.²⁵⁵

Die Geldmachenschaften jedoch erscheinen dubios, was sich in den Licht- und Schattenverhältnissen widerspiegelt: Die ausgeprägte Dunkelheit des Raumes und eine Low-Key-Illumination, die nur einem einzigen Unterlicht zu entspringen scheint, bewirken, dass Korkmaz Geschäfte als Bauunternehmer, wie auch Durmus Korkmaz Person an sich, gefährlich und undurchsichtig wirken. Die Szene zeichnet ein Bild von Unheimlichkeit²⁵⁶ und deutet an, dass die Korkmaz zwar ökonomischen Wohlstand erlangt haben, dies aber partiell auch illegalen Verstrickungen zu verdanken ist. Auch die Anwältin Dilek Ilhan warnt vor der Undurchsichtigkeit des Fremden und der kulturellen Abgründe, die hinter einer erfolgreichen wirtschaftlichen Integration lauern mögen: „Nur weil es diese Sippe hier zu Reichtum gebracht hat, heißt es nicht, dass sie westliche Werte akzeptieren“.²⁵⁷

Ein weiteres Beispiel von Verheimlichung entspringt Arzus verbotener Affäre. Um diese auszuleben, trifft sie ihren Liebhaber in einem alten Bauwagen. Es dringen weder Blicke herein noch heraus. Wie die weitere Analyse zeigen wird, stellt dies ein Gegenbild zur sonstigen Luxuriösität und Transparenz, der sich die Korkmaz rühmen, dar. Ebenso wie in Standbild 12 akzentuiert auch hier die Low-Key-Beleuchtung Emotionen der Heimlichkeit, Düsterei und der Erotisierung.



²⁵⁵ Familienaufstellung; 00:00:38.

²⁵⁶ Vgl. Kapitel 3.2.1 ‚Fremdheit als Gegenbild‘.

²⁵⁷ Familienaufstellung; 00:22:50.

Standbild 13: Arzu trifft heimlich ihren Liebhaber.²⁵⁸

Gezielte Licht- und Kontrastspots auf den tränenbenetzten Gesichtern der Liebenden sowie den aufgeschnittenen Pulsadern Arzus spiegeln die Verzweiflung des Paares wider, die restriktiv-unterdrückenden Vorstellungen von Zwangsheirat und der Entsagung vorehelicher Liebe zugeschrieben wird.



Standbild 14: Gezielte Kontrast- und Lichtpunkte betonen die Verzweiflung Arzus.²⁵⁹

Die Heimlichkeit dieser zwei Szenen steht in wesentlichem Kontrast zur sonstigen Transparenz, die von den Korkmaz nach außen hin dargestellt wird. Denn diese spiegelt sich in einer ausgeprägten räumlichen Durchsichtigkeit wider: Breite Glasfensterfronten erlauben für Außenstehende uneingeschränkte (Ein-)Blicke in das Leben der Korkmaz. Die Vorhänge sind nie zugezogen, ganz im Gegenteil zur Raumausstattung der zuvor analysierten *Tatorte*. Die Gläsernheit der Bühne spricht für sich und zum Zuschauer: Wir haben nichts zu verbergen.

²⁵⁸ *Familienaufstellung*; 00:47:17.

²⁵⁹ *Familienaufstellung*; 00:47:45.



Standbild 15: Gläsernheit verweist auf die Transparenz der türkischen Kultur.²⁶⁰

Die andere Kultur erscheint durch ihre Greifbarkeit also weniger fern und bedrohlich als es beispielsweise mit dicken, undurchsichtigen Vorhängen der Fall wäre. Gleichzeitig aber handelt es sich auch um eine offensichtlich perfektionierte Zurschaustellung von Transparenz, Reichtum und Macht. Eine Inszenierung, die die Deutsch-Türkin Dilek Ilhan nur hinsichtlich der Requisiten (Glasfront, Porsche vor der Haustür, Kronleuchter etc.) als überzeugend empfindet, jedoch betreffs innerer kultureller Überzeugungen als nicht glaubwürdig einstuft: „Lassen Sie sich von der Fassade nicht täuschen“.²⁶¹ Auch die anfängliche, mafios anmutende Szene bestätigt, dass sich hinter der gläsernen Fassade mannigfaltige Undurchsichtigkeiten verstecken. Es könnte an dieser Stelle gefragt werden, was gewichtigere Ängste hervorruft: Die offensichtliche Grenzziehung und das Wissen um die Verwehrung von Einblicken (mittels Vorhängen, Dunkelheit etc.) oder eine bühnenreif inszenierte Transparenz (Verglasung, Reichtum etc.), die trotz der schönen Fassade nicht über womöglich noch tiefere Abgründe hinwegzutäuschen vermag.

Die Demonstration von Durchsichtigkeit greift insbesondere auch in Bezug auf das florierende Bauunternehmen der Korkmaz, dessen Büroräumlichkeiten rundum verglast sind. Diese Raumdarstellung impliziert wiederum ökonomische Transparenz und Ehrlichkeit hinsichtlich aller unternehmerischen Tätigkeiten. Die Korkmaz stehen beispielhaft für die Überwindung des Gastarbeitertums und die erfolgreiche ökonomische Integration. Sie verfügen über eine

²⁶⁰ *Familienaufstellung*; 01:05:46.

²⁶¹ *Familienaufstellung*; 00:23:13.

ökonomische und politische Macht wie kaum ein Deutscher selbst – zwei signifikante Gründe zur Entstehung von Rivalität und Bedrohungsszenarien.



Standbild 16: Verglaste Büroräume stehen für ökonomische Transparenz.²⁶²

Das Verhältnis von sehen und gesehen werden verhält sich reziprok, denn auch von innen heraus ist die Sicht nach außen möglich. Somit stehen sich das Eigene und das Fremde in einem andauernden, offenen Beäugen gegenüber, das auch bei Ermittler Stedefreund Gefühle kultureller Vertrautheit und Integration begünstigt: „Spannend. Traditionell und trotzdem sehr westlich, ich wünschte, es gäb’ mehr Familien, die so integriert sind“.²⁶³

Fast könnte der Zuschauer vergessen, dass die Glasfront zwar eine transparente, aber dennoch eine eindeutige Barriere und Grenzziehung zwischen kulturellen beziehungsweise familiären ‚Insidern‘ und ‚Outsidern‘ darstellt. Doch auffallend häufige Einstellungen der Außenansicht des Hauses wie auch das Bild der Türschwelle verdeutlichen, dass eine strikte Grenze zwischen nicht dazugehörigen Beobachtern und Insidern vorliegt. Arzus Geliebter beispielsweise beobachtet das Haus der Korkmaz wiederholt aus sicherem Abstand und auch Rojin selbst, als älteste Tochter der Korkmaz, fällt in die Kategorie des Außenseiters: Sie trägt als Einzige der Familie kein Kopftuch, hat sich der Verheiratung mit dem Cousin entsagt und entzieht sich türkischer Gepflogenheiten wie dem Handkuss zur Begrüßung der Verwandten. Ihr Wider-

²⁶² *Familienaufstellung*; 00:32:29.

²⁶³ *Familienaufstellung*; 00:16:54.

streben äußert sich auch hinsichtlich der Kameraeinstellung: In einer anfänglichen Szene²⁶⁴ beobachtet sie (wie eine Fremde) ihre Verwandten, bevor sie selbst das Haus betritt.



Standbild 17: Polarität von Innen und Außen: Rojin beobachtet ihre Verwandten.²⁶⁵

Hierbei ist die Einstellungsdauer auffallend lang – ein Zeichen des Widerstands der bevorstehenden Grenzübertretung. Diese kinematographische Resistenz erweist sich als berechtigt, denn Rojin wirkt auch nach dem Eintritt in ihr Elternhaus als deplatziertes Fremdkörper in der türkischen Familie. Nach außen hin fungiert das Haus der Korkmaz sozialräumlich als Zeichen der Transparenz und Integration; Beispiele dunkler Geldmachenschaften und verheimlichter Liebe hingegen hinterlassen einen ängstlichen Bei- und hartnäckigen Nachgeschmack einer „undurchschaubare[n] muslimische[n] Parallelwelt“.²⁶⁶

²⁶⁴ *Familienaufstellung*; 00:04:15.

²⁶⁵ *Familienaufstellung*; 00:04:16.

²⁶⁶ Schmitz (2010):107.

5. ERGEBNISSE

5.1 Bezug zu den Fragestellungen und Thesen

Anhand der *Tatort*-Folgen *Wem Ehre gebührt* (2007), *Baum der Erlösung* (2009) und *Familienaufstellung* (2009) wurde betrachtet, wie kulturelle Alterität und Fremdheit auf narrativer und kinematographischer Ebene inszeniert werden. Die fortlaufende Polarisierung von Eigenem und Fremdem kulminierte nicht nur in deutsch-türkischen Spannungen, sondern in Morden, deren Tathintergründe stets kulturellen Ursprungs waren. Hierbei scheint das Rezept für einen *Tatort* im türkischen Milieu recht simpel: Man nehme den vermeintlichen Suizid einer jungen Türkin (und nenne sie Afife, Ayse oder Rojin) und füge sukzessiv (in sozialverträglicher Dosis) etwas Ehre, beliebig viele Kopftücher, mindestens zwei gewalttätige Brüder (mit ein bis drei Messern) und eine Zwangsheirat dazu. Man lasse den Kulturbrei insgesamt 90 Minuten sieden und nehme zwei (in schwierigen Fällen drei) Ermittler hinzu, wobei einer weiter die Platte anheizt und der andere – unter Zuhilfenahme der obligatorischen Prise politischer Korrektheit – darauf achtet, dass den rund acht Millionen Zuschauern der *Tatort* mundet. Und tatsächlich beschwert sich nach der Verkostung nur eine Minderheit über leichte bis sehr starke Magenverstimmungen. Die Köche sind wie immer ratlos, warum es ausgerechnet den Türken schon wieder nicht geschmeckt hat, während sich ebendiese nicht zum ersten Mal über immer gleiche, das Verfallsdatum schon lange überschrittene Zutaten beklagen, die vor allem den Geschmack der Deutschen treffe.

Die Analyse der Kriminalfilme *Wem Ehre gebührt* (2007), *Baum der Erlösung* (2009) und *Familienaufstellung* (2009) ging diesen auffallend langwierigen, mediale und politische Aufmerksamkeit erregenden Verstimmungen auf den Grund. Hierbei ergaben sich – die anfängliche Vermutung überwiegend bestätigend – zwei Thesen, die besagen, dass der *Tatort*

- 1) die Wahrnehmung kultureller Fremdheit und kultureller Unvereinbarkeit zwischen türkischen Migranten und Deutschen forciert und
- 2) durch die Fokussierung auf stark selektive und stigmatisierende kulturelle Bilder – trotz ihrer partiellen Dekonstruktion – zur Perpetuierung stereotyper Vorstellungen beiträgt.

Betrachten wir zunächst übergreifend und dann im Konkreten, welche Stereotype in den jeweiligen Folgen aufgegriffen beziehungsweise in Frage gestellt wurden und inwiefern diese die Wahrnehmung kultureller Fremdheit und Unvereinbarkeit beeinflussen können.

In jeder der Folgen wird – zumindest anfänglich – ein Ehrmotiv in Betracht gezogen, das letztendlich keine Bestätigung findet, sondern kritisch hinterfragt und diskutiert wird. Auch

die Bedeutung des Kopftuchs wird von verschiedenen Standpunkten beleuchtet und erfährt neben seiner Deutung als Symbol der Unterdrückung auch freiheitliche und kulturenübergreifende Deutungen, sowohl seitens der Deutschen wie auch der Türken. Signifikant scheint jedoch, dass immer kulturelle Tathintergründe wie die Reinhaltung der Kulturen, eine Zwangsheirat mit erzwungener Jungfräulichkeit und Inzucht unter Aleviten als Ursache der Morde und der verübten beziehungsweise versuchten Suizide angeführt werden. Jene Motivationen entspringen – so legt der *Tatort* nahe – einer archaischen, gewaltgeprägten und intransparenten türkischen Kultur, deren Wertvorstellungen einer freiheitlich-westlichen Demokratie zuwiderlaufen. Die Opfer dieser kulturellen Unterdrückung sind immer muslimische Frauen, wohingegen die türkischen Männer überwiegend als unterdrückende Patriarchen positioniert werden. Demnach werden in allen untersuchten *Tatorten* selektive und stigmatisierende Bilder hinsichtlich der türkischen Kultur aufgegriffen. Doch auch die Darstellung einer deutschen Kultur unterliegt bestimmten klischeehaften Darstellungen: Mindestens einer der Ermittler erfüllt aufgrund seiner diskriminierenden Äußerungen die stereotypen Erwartungen, die der Zuschauer an einen <bösen deutschen> Rassisten hat.

Hinsichtlich der Wahrnehmung des Fremden wird, in mehr oder weniger ausgeprägter Form, ein Wandel von kulturellen Gegenbildern und kultureller Unvereinbarkeit hin zur kulturellen Annäherung und der Betonung gemeinsamer ‚Resonanzböden‘ angestrebt. In dieser Arbeit wurde argumentiert, dass Bestrebungen, eine deutsch-türkische Annäherung darzustellen, angesichts der Vielzahl stereotyper Bilder, die im Verlauf des *Tatorts* konstruiert werden, nahezu wirkungslos sind. Diese Wandlung bezüglich der Fremdwahrnehmung geht mit der anfänglichen Konstruktion von kulturell-stereotypen Bildern und einer darauffolgenden (politisch-korrekten) Dekonstruktion oder Überzeichnung jener Klischees, die sich im Einzelnen wie folgt zeigen, einher:

Wem Ehre gebührt (2007) zeichnet muslimische Frauen als Opfer patriarchaler, gewaltgeprägter Strukturen: Afife Özkan wurde von ihrem Vater ermordet, da sie gegen seine Verbrechen aufbegehrt; ihre Schwester Selda wurde von ebenjenem sexuell missbraucht und versuchte sich aus Verzweiflung umzubringen. Frau Özkan selbst ist krank und schwach und leidet mit Selda unter dem Inzest, der als historisch bedingtes Vorurteil gegenüber Aleviten im *Tatort* weiterführende Bestätigung findet.²⁶⁷ Das von Lindholm vermutete Ehrmotiv wird aufgrund ironisch-sarkastischer Einwürfe ihres Ermittlerkollegen Aslans und politisch-korrektur Hinweise kritisch diskutiert, es findet jedoch trotz oder vielleicht gerade aufgrund

²⁶⁷ Die Drehbuchautorin und Regisseurin Angelina Maccarone wusste nach eigenen Angaben jedoch nicht um dieses Vorurteil.

des migrantischen Täters (Herr Özkan) keine Bestätigung. Das Kopftuch wird als Symbol des Schutzes gedeutet, das aber primär aus dem Notstand des sexuellen Missbrauchs von Selda durch ihren Vater erwächst. Zudem findet ein Hinweis auf die Hybridität und Multifunktionalität des Schleiers statt. Eine dunkle, klaustrophobische Raumin szenierung des Hauses der Özkans deutet auf die Verschleierung der Inzucht und auf eine als bedrohlich wahrgenommene Undurchsichtigkeit des Fremden hin. Die anfänglich eindeutige, sozio-kulturelle Abgrenzung steht zudem für die Unvereinbarkeit mit als modern interpretierten westlichen Werten. Insgesamt findet ein Wandel der Wahrnehmung des Fremden vom kulturellen Gegenbild zur zunehmenden kulturellen Annäherung statt, die sich auch auf kinematographischer Ebene, zum Beispiel durch Lindholms äußerliche Adaption an die türkische Kleidungskultur, spiegelt.

Ebenso trägt der Kriminalfilm *Baum der Erlösung* (2009) zu einem klischeehaften Bild der muslimischen Frau bei, denn auch in diesem Fall sind alle Frauen der Familie Opfer: Ayse Özbay ist Mordopfer am ‚Baum der Erlösung‘, ihre Mutter versucht sich wie bereits viele andere muslimische Frauen vor ihr an ebendiesem Baum zu erhängen. Das aus westlicher Sicht negativ konnotierte Motiv der Zwangsverheiratung findet in der noch lebenden Tochter Melisa Anwendung, die von ihren brutalen Brüdern verfolgt und bedroht wird, um ihre Abschiebung in die Türkei zu erwirken. Auch hier wird die Deutung des Kopftuches als unterdrückend und als ein Zeichen der Rückständigkeit manifest. Zudem findet sich ein politisch korrekter Verweis auf die potentielle Hybridität des Schleiers – das Tragen von Kopftüchern durch Großmütter und Bäuerinnen.

Die Ermittler Eisner und Pfurtscheller vermuten einen Ehrenmord, der nicht bestätigt wird, sondern mit dem Österreicher Georg Larcher einem kulturell unheimlich und politisch (über)korrekten Täter weichen muss. Dieser *Tatort* ist ein Musterbeispiel kultureller Unvereinbarkeit zwischen Österreichern und Türken: Der Kampf der Kulturen offenbart Emotionen gegenseitiger Fremdheit, Angst und Ablehnung, dessen übergeordnetes Ziel die Reinhaltung und Trennung der Kulturen ist. Nahe Einstellungsgrößen und die Dominanz von Unter- und Aufsichten bei der Darstellung des Minarets unterstreichen die gefühlte Bedrohung durch das Fremde. Konträr dazu findet aber ebenso wie in *Wem Ehre gebührt* in den letzten 15 Minuten eine utopisch überzeichnete Versöhnung der Kulturen statt, die den Fokus auf das friedvolle Miteinander setzen soll.

Auch *Familienaufstellung* (2009) fokussiert eine Darstellung der türkischen Frau als Opfer: Rojin Lewald wurde von ihrer Schwester Arzu getötet, da sie dieser nicht helfen wollte, für

die Zwangsheirat mit ihrem Cousin wieder zur Jungfrau zu werden. Arzu ist durch den Mord an ihrer Schwester zwar Täterin, doch trotzdem haftet auch ihr die Rolle des Opfers an: Es sind angebliche türkisch-suppressive Erfordernisse – Jungfräulichkeit und Zwangsheirat – die sie nicht erfüllen kann und möchte. Jene Zwänge werden in mehrfacher Hinsicht kritisch hinterfragt, indem zum Beispiel auf arrangierte Ehen zwischen deutschen Adligen hingewiesen wird, die das Fremde als ‚Resonanzboden des Eigenen‘ erscheinen lassen. Die Einhaltung der kulturellen Reglementarien wird durch Arzus Brüder kontrolliert – eine Fortführung des Bildes von patriarchalen und undurchsichtigen, türkischen Familienclans. Das Tragen des Kopftuches wird negativ konnotiert und insbesondere die Anspielung auf eine Rückständigkeit, die mit dem Schleier korrespondieren soll, schürt Ängste vor dem Fremden.

Wie auch in den zuvor untersuchten Tatorten *Wem Ehre gebührt* (2007) und *Baum der Erlösung* (2009) wird der Ehrenmord als Motiv nicht bestätigt und die Annahme dessen wird in politisch (über-)korrekter Manier hinterfragt. Das Wechselspiel von Transparenz und Undurchsichtigkeit hinsichtlich der Raumszenierung rückt die Undurchschaubarkeit der türkischen Kultur mitsamt allen Abgründen, insbesondere dem Patriarchat, der Zwangsheirat und einer erzwungenen Jungfräulichkeit in den Vordergrund.

5.2 Diskussion und Ausblick

Es konnte aufgezeigt werden, dass sich die untersuchten Kriminalfilme *Wem Ehre gebührt* (2007), *Baum der Erlösung* (2009) und *Familienaufstellung* (2009) sehr ähnlicher Klischees bemächtigen. Weitaus interessanter als die wenig überraschende Tatsache, dass auch der Krimi Stereotype aufgreift und verstärkt, ist jedoch die Art und Weise, wie mit diesen Bildern weiterführend umgegangen wird: In allen drei betrachteten Kriminalfällen zeigt sich eine ironische Überzeichnung oder ein Infragestellen dieser selektiven und teils diffamierenden Bilder. In diesem Zusammenhang verweisen die bewusst als politisch korrekt inszenierten Dialoge immer auch auf das Selbstverständnis der Kultur, in dem das Weltmodell – in diesem Fall also der *Tatort* – entstanden ist.²⁶⁸ Es ist ein Welt- und Wertemodell eines Deutschlands, das sich einerseits deutlich von einem anstößigen Umgang mit Fremdheit distanzieren möchte und gleichzeitig unter der stetigen Angst lebt, dies doch zu tun. Deshalb ist das prävalente Merkmal des *Tatorts* die (versuchte) Dekonstruktion stigmatisierender und selektiver Bilder des Fremden.

Die Verlegenheit dieser offensichtlich gut gemeinten Korrektheit wirkt jedoch häufig gezwungen und grotesk, bisweilen sogar lächerlich: Gerade der zwanghafte Versuch, sich an dem Bildungsauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und einer damit einhergehenden politischen Korrektheit zu orientieren, führt paradoxerweise zu einer neuen Form der Inkorrektheit. Diese wurzelt in einer Scheu, der Xenophobie bezichtigt zu werden, was zu Vermeidungsstrategien hinsichtlich des Erzählens von migrantischer Kriminalität führt: Der Versuch, <politische Korrektheit> auszustrahlen, resultiert in einer Schonung männlicher Migranten im Hinblick auf Täterrollen und einer überdeutlichen Dekonstruktion von Stereotypen. Das Spiel der deutschen Presse, der Türken und der *Tatort*-Verantwortlichen ist immer das gleiche: Die Presse als Inbegriff selbst gewählter politischer Korrektheit und maximal angestrebter Objektivität ist einem ähnlichen Druck hinsichtlich der politischen (Über-)Korrektheit unterlegen wie der *Tatort* selbst. Auch deshalb suchen und tadeln die Printmedien entschieden den im Kriminalfilm herangezogenen <Ehrenmord>, während die *Tatort*-Produzenten ihre gute Absicht beteuern und darauf hinweisen, dass sich der Ehrenmord doch gar nicht bestätigt habe. Es scheint, als entstehe in der deutschen Medienlandschaft eine Rivalität darum, was das politisch korrekteste Medium ist.

Hierbei wird die eigentliche Problematik übersehen, die darin liegt, dass an Migranten alle erdenklich negativ-selektiven Stereotype abgehandelt werden, die sich über Jahrhunderte angesammelt haben. In den Köpfen der Zuschauer bleibt weder kurz- noch langfristig die ab-

²⁶⁸ Zu Weltmodellen und Kultur vgl. Gräf (2010):11.

schließende Botschaft zurück, dass der <böse Deutsche> der Täter war, sondern, dass 87 Minuten lang ein gewaltbereiter, unheimlicher türkischer Bruder verdächtigt wurde, der seine unreine, Kopftuch verweigernde Schwester gejagt hat, um einen Ehrenmord zu begehen. Ein langfristiger Weg zu einer gerechteren Täter-Opfer-Verteilung und geringerem medialen Aufsehen wäre es, Migranten häufiger ‚würdevolle‘ Täterrollen zukommen zu lassen, ohne an ihnen althergebrachte, kulturelle Bedrohungsszenarien auszuhandeln.

Relevant scheint hierbei auch, dass der *Tatort* selbst den Teufelskreis der Stereotypen-Konstruktion und Dekonstruktionen beziehungsweise politisch korrekter Mahnungen anheizt: Würden sich die *Tatort*-Autoren und Regisseure von vornherein weniger stigmatisierender und selektiver Bilder bedienen, so wären auch die wiederkehrenden über-politisch-korrekten Mahnungen obsolet. Ohnehin ist es ein Fall von Doppelzüngigkeit, dem Zuschauer implizit die Annahme stereotyper Bilder zu unterstellen und dies zu verurteilen, wenn ebenjene Vorstellungen zuvor vom gleichen Medium provoziert wurden.

Schenkt man der Rezeptionsforschung Glauben und betrachtet die tatsächlichen Rezeptionen zu den ausgewählten *Tatorten*, bestätigen diese, dass jegliches Aufgreifen selektiver Bilder zu deren Perpetuierung führt. Dies bedeutet in Folge auch, dass selbst eine wie in dieser Arbeit beabsichtigte, kritische Diskussion schematisierter Bilder nur zur Fortführung der aufgegriffenen Stereotype führen kann. Welche Auswege aus diesem Stereotypen-Dilemma lassen sich also für den *Tatort* und die akademische Forschung in Betracht ziehen? Sollte auf die Diskussion selektiver Bilder des Fremden womöglich ganz verzichtet werden oder birgt deren Aufzeigen auch Potential? Hierzu ist es hilfreich, BRAUN und MATHES zu zitieren, die argumentieren, dass „Kopftuch und Schleier für den westlichen Blick die deutlichsten Symbole der (eigenen) Fremdheit“ sind.²⁶⁹ Fremdheitssignets weisen also einerseits darauf hin, dass die eigene Kultur nicht das Maß aller Dinge ist und führen dem Zuschauer zudem vor Augen, wo eigen-kulturelle Blickgrenzen liegen. Diese können nicht umgangen werden, da eine voraussetzungslose Erkenntnis von Fremdheit oder ein absolutes Verständnis kultureller Alteritäten nicht möglich ist.

Gerade wenn sich die vertraute, eigenkulturelle Wahrnehmung an vermeintlich Fremdem stößt und einen zweiten Blick provoziert, kann dies dem Menschen – unabhängig seiner kulturellen Zugehörigkeit – verhelfen, sich dem „blinden Fleck“ der eigenen Wahrnehmungsfähigkeit bewusst zu werden.²⁷⁰ Dies ist zwar keineswegs gleichzusetzen mit dem Ablegen einer vorurteilsbehafteten oder selektiven Wahrnehmung – denn dies wäre weder aus neurobiologi-

²⁶⁹ Braun/ Mathes (2007):224.

²⁷⁰ Vgl. Schäffter (1991):28.

scher Sicht möglich noch aus humoristischer Betrachtungsweise erstrebenswert – doch die theoretische Erkenntnis über Wirkungsweise und Funktion der Abgrenzung von Eigenem und Fremdem ist eine Möglichkeit, das Leben in Perspektive zu Alteritäten jeglicher Art zu setzen und beispielsweise zu verstehen, weshalb <der Deutsche> Angst vor verschleierte Türkinen und 15 Meter hohen Minaretten hat, während ihm Kopftuch tragende Bäuerinnen und 65 Meter hohe Kirchtürme so vertraut sind wie mittlerweile der Döner Kebab.

Ebenso wie die *Tatort*-Schaffenden oder die deutschen Printmedien es beabsichtigen, den Ansprüchen einer politischen Korrektheit gerecht zu werden, bin auch ich, als Autorin dieser Arbeit, in kulturellen Ideologien und einer stark subjektiv geprägten Wahrnehmung von Fremdheit gefangen. Bedingt durch den Untersuchungsgegenstand und die anfänglichen Thesen ist auch der Analyse-Fokus selektiv zu nennen und die Frage, an welchen Stellen primär eigene Projektionen und Erwartungen an das Fremde deutlich werden, verbleibt ungeklärt. Nicht zum ersten Mal schriebe mir mein Vater „Gutmenschum“ zu und auch der Hinweis meines Thesis-Betreuers, Professor Dr. Justus Fetscher, der meinen Schreibstil als „zu politisch korrekt“ bezeichnete, ließ mich erneut jener (Blick-)Grenzen bewusst werden. Ähnlich wie die *Tatort*-Autoren vermag auch ich es nicht, mich einem in Deutschland als <politisch korrekt> etablierten Konsens zu entziehen. Dieser äußert sich unweigerlich in der Analyse wie auch dem Schreibstil, der – ebenso wie das Drehbuch zum *Tatort* – von ironisch-sarkastischer Überzeichnung geprägt ist. Es scheint, als reihe auch ich mich (unbeabsichtigtweise) in den Wettkampf der politisch korrektesten Darstellung von Migranten ein.

Was passiert, wenn die deutsche Nachrichtenerstattung mit ihrer traditionellen Vorsicht bezüglich ihrer Bilder experimentiert und mit dem politischen Korrektheits-Empfinden der Zuschauer argwöhnt, zeigte jüngst der <Bericht aus Berlin>. Im Rahmen eines Beitrags zur Flüchtlingskrise und möglicher Konflikte mit muslimischen Asylsuchenden greift Michael Stempfle, der Sprecher des Beitrages, sozialkritische Fragen auf, die im *Tatort* seit Jahren diskutiert werden: „Wie verändert sich unsere Gesellschaft mit hunderttausenden Flüchtlingen mit *anderen* [Hervorh. d. Verf.] Werten?“²⁷¹ Dies ist eine Frage, die eine grundsätzliche Werte-Diskrepanz von Deutschen und Migranten impliziert und eine schützenswerte wie auch schutzbedürftige Überlegenheit westlicher Ideale nahelegt: „Ein überzeugendes Konzept, wie *unsere* [Hervorh. d. Verf.] Werte geschützt werden können, bleibt uns die Politik schuldig“.²⁷² Ebenjene Bedrohung freiheitlich-westlicher Werte durch das Fremde äußert sich häufig, wie

²⁷¹ ARD: *Bericht aus Berlin*: 00:00:47; Link zum Beitrag: <https://www.youtube.com/watch?v=X3xJbpLkUpE> (15.11.2015).

²⁷² ARD: *Bericht aus Berlin*: 00:01:34.

auch der *Tatort* bewiesen hat, durch stets wiederkehrende Fremdheits- und Bedrohungssymboliken wie das Minarett oder den Schleier. Diese zeigen sich beispielhaft in einer Fotomontage zum <Bericht aus Berlin>, die im Vordergrund Bundeskanzlerin Angela Merkel im Tschador und im Hintergrund Minarett, die sich unaufhaltsam ihren Weg durch das Bundestagsgebäude erkämpfen, zeigt. Das Fremde mitten unter uns und das in solch vertrauter Gestalt!



Standbild 18: Zukunftsvisionen aus Berlin: Werden Kopftuch und Minarett in Deutschland bald salonfähig?²⁷³

So übereinstimmend sonst die Kritik am Kleidungsstil der Kanzlerin, so geschlossen nun die Ablehnung ihrer Verschleierung wie auch der Minarett. Denn wenn irgendjemand mit Kopftuch geduldet wird, dann sind das muslimische Migrantinnen. Doch die mächtigste Frau der Welt, die dem Deutschen kulturelles und politisches Geleit verspricht, unter dem Tschador? Solch überspitzter kultureller Synkretismus führt dann doch – aus Sicht vieler Deutschen und Türken – zu weit, nämlich zur Instabilität lang etablierter, kultureller Ideologien und der Unmöglichkeit der gegenseitigen Aus- und Abgrenzung. Der kritische ARD-Zuschauer jedoch deklariert das Bild und hierdurch evozierte Ängste ohnehin als unglaubwürdig, denn jeder weiß, dass der Kopftuchzwang bei unsrer Angie keinen Bestand hat: Für einen waschechten Patriarchen hat ihr Mann einfach nicht genug zu melden.

²⁷³ <http://www.n24.de/n24/Nachrichten/Politik/d/7408150/ploetzlich-war-die-kanzlerin-verschleiert.html> (14.10.2015).

MEDIEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

Primärmedien

TATORT: *Wem Ehre gebührt*. Erstausstrahlung: 23.12.2007 (NDR). Regie und Buch: Angelina Maccarone.

TATORT: *Baum der Erlösung*. Erstausstrahlung: 04.01.2009 (ORF). Regie: Harald Sicheritz.
Buch: Felix Mitterer.

TATORT: *Familienaufstellung*. Erstausstrahlung: 08.02.2009 (WDR/RB). Regie: Mark Schlichter. Buch: Thea Dorn und Seyran Ates.

Sekundärliteratur

BACH, Annika/ FRITSCHKE, Katharina/ LÜNENBORG, Margreth (2011): Migrantinnen in den Medien. Darstellungen in der Presse und ihre Rezeption. *Critical Media Studies*, Band 7. Bielefeld: Transcript.

BANAJI, Shakuntala (2006): Reading 'Bollywood': The Young Audience and Hindi Films. Basingstoke et al.: Palgrave Macmillan. In: *Merz – Medien + Erziehung. Zeitschrift für Medienpädagogik*, Vol. 50, Nr. 3 (Manga, Bollywood, Martial Arts), S. 12-18.

BLANDFORT, Julia/ MANCAS, Magdalena/ WIESINGER, Evelyn (2013): Minderheit(en): Fremd? Anders? Gleich? In: *Beiträge zum XXVII. Forum Junge Romanistik in Regensburg*. Frankfurt am Main: Peter Lang. S. 9-34.

BÖLLHOFER, Björn (2005): Stadtansichten. Filmischer Raum und filmisches Image im *Tatort*. In: *MedienMorde.*, Vogt, Jochen (Hrsg.). München: Wilhelm Fink, S.130-144.

BÖLLHOFER, Björn (2007): Geographien des Fernsehens: Der Kölner *Tatort* als mediale Verortung kultureller Praktiken. Bielefeld: Transcript.

BORDWELL, David/ THOMPSON, Kristin (2010): *Film Art. An Introduction*. Ninth Edition. New York: McGraw-Hill.

BRAUN, Christina/ MATHES, Bettina (2007): *Verschleierte Wirklichkeit. Die Frau, der Islam und der Westen*. Bonn. S. 210-229.

BUTTERWEGGE, Christoph (2006): Migrationsberichterstattung, Medienpädagogik und politische Bildung. In: *Massenmedien, Migration und Integration*. Butterwegge C./ Hentges G. (Hrsg.). S. 185-235.

BYRAM, Katra/ KRAMSCH, Claire (2008): Why is it so Difficult to Teach Language as Culture? In: *The German Quarterly*. Vol. 81, No.1, p. 20-34.

DELL, Matthias (2012): >>Herrlich inkorrekt<< Die Thiel-Boerne-Tatorte. Ermittlungen in Sachen *Tatort* 2. Berlin: Bertz + Fischer.

- DIEHM, Isabell/ RADTKE, Frank-Olaf (1999): Erziehung und Migration. Eine Einführung. In: *Grundriß der Pädagogik*, Band 3, Dieter Baacke (Hrsg.). Verlag W. Kohlhammer.
- EHLERS, Swantje (2001): Literatur als Gegenstand des fremdsprachlichen Deutschunterrichts. In: *Gerhard Helbig* (u.a) (Hg.): *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch*. Berlin/ New York, S. 1334-1346.
- EISENHAUER, Bertram (1998): Tatort Deutschland. Sozialgeschichte und Mentalitäten im Spiegel des Kriminalfilms. In: *Cippitelli, Claudia et al.* (Hrsg.). *Das Mord(s)programm*. Frankfurt am Main, S. 63-87.
- EKARDT, Felix (2005): Gerät die Kopftuchdebatte auf Abwege? In: *Zeitschrift für Rechtspolitik*, 38. Jahrg., H. 7 (24. Oktober 2005), S. 225-227. München: C.H.Beck.
- EROL, Yildiz (2006): Stigmatisierende Mediendiskurse in der kosmopolitanen Einwanderungsgesellschaft. In: *Massenmedien, Migration und Integration*. Hg. v. Butterwegge C./ Hentges G. S. 35-51.
- FARROKHZAD, Schahrazad (2006): Exotin, Unterdrückte und Fundamentalistin. Konstruktionen der „fremden Frau“ in deutschen Medien. In: *Massenmedien, Migration und Integration*. Hg. v. Butterwegge C./ Hentges G., S. 53-84.
- FETZER, Margret (2010): Eigendynamiken und An-Eignung städtischer Räume im Migrantentatort. In: *Tatort Stadt. Mediale Topographien eines Fernsehklassikers*. Griem, Julia/ Scholz, Sebastian (Hg.). Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- FISKE J. & HARTLEY J. (1978): *Reading Television*. London: Methuen.
- FREUD, Sigmund (1999): Die Traumdeutung. Über den Traum. Gesammelte Werke, chronologisch geordnet, Anna Freud (Hg.) u. a. Bd. 2/3. Frankfurt am Main: Fischer.
- FUCHS, Bernhard (2008): Verdächtige Minderheit. Roma im Fernsehkrimi *Tatort*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, Band 62/111. Wien, S. 405-434.
- GRÄF, Dennis (2010): *Tatort: Ein populäres Medium als kultureller Speicher*. Marburg: Schüren.
- GRÄF D./ KRAH H. (2010): *Sex & Crime. Ein Streifzug durch die Sittengeschichte des Tatort*. Berlin: Bertz & Fischer.
- GROTH, Sibylle (2003): *Bilder vom Fremden. Zur Konstruktion kultureller Stereotype im Film*. Marburg: Tectum.
- HAHN, Alois (1994): Die soziale Konstruktion des Fremden. In: *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion*. Hg. v. Walter M. Spondel. Frankfurt/Main. S. 140-163.

- HAMBURGER, Franz (2005): *Der Kampf um Bildung und Erfolg. Eine einleitende Feldbeschreibung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- HOFMANN, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn. S. 9-60.
- KLINKER, Sonja (2009): Maghrebener in Frankreich, Türken in Deutschland. Eine vergleichende Untersuchung zu Identität und Integration muslimischer Einwanderergruppen in europäische Mehrheitsgesellschaften. Band 2. In: Lenz, Friedrich/ Schlickau, Stephan (Hrsg.) *Hildesheimer Schriften zur Interkulturellen Kommunikation*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- LAVIOLETTE, Forrest/ SILVERT, K.H. (1951): A Theory of Stereotypes. In: *Social Forces*, Vol. 29, No. 3, p. 257-262.
- LÖSCHMANN, Martin (2001): Was tun gegen Stereotype? In: Wazel, Gerhard (ed.): *Interkulturelle Kommunikation in Wirtschaft und Fremdsprachenunterricht*. Frankfurt am Main, S. 147-202.
- MATTSON, Michelle (1999): Tatort: The Generation of Public Identity in a German Crime Series. In: *New German Critique*, No. 78, Special Issue on German Media Studies, p. 161-181.
- NÜNNING, Ansgar (2013): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 5., akt. und erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler.
- ÖMER, Alan/ STEUTEN, Ulrich (1999): Kopf oder Tuch – Überlegungen zur Reichweite politischer und sozialer Akzeptanz: Wie mit Kleidern Politik gemacht wird. In: *Zeitschrift für Rechtspolitik*, 32. Jahrg., H. 5 (Mai 1999), S. 209-215. München: C.H.Beck.
- ORTNER, Christina (2007): *Migranten im Tatort. Das Thema Einwanderung im beliebtesten deutschen TV-Krimi*. Marburg: Tectum.
- PAULUS, Stanislaw (2007): *Muslimische Frauen in Fernsehdokumentationen*. In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.): *Dossier Medien & Diversity*. In: http://www.migration-boell.de/web/diversity/48_1225.asp (27.08.2015)
- RAIBLE, Wolfgang (1998): Alterität und Identität. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Vol. 110. S. 7-22.
- RIEGER/ SCHAHADAT/ WEINBERG (1999): *Interkulturalität. Zwischen Inszenierung und Archiv*. Tübingen. S. 9-19.
- RÖSLER, Dietmar (2012): *Deutsch als Fremdsprache. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

- RUHL, Katrin (2010): The Changing Construction of Women in Crime Series: The Case of *Tatort*. In: Gymnich M./ Ruhl K./ Scheunemann K. (Hrsg.) *Gendered (Re)Visions. Construction of Gender in Audiovisual Media*. Bonn: University Press, S. 137-158.
- RUHRMANN, Georg (1997): Fremde im Mediendiskurs. Ergebnisse empirischer Presse-, TV- und PR-Analysen. In: *Die Sprache des Migrationsdiskurses*, Jung M./ Wengeler M./ Böke K. (Hrsg.) Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 58-70.
- SCHÄFFTER, Ortfried (1991): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- SCHEFFER, Bernd (2006): Medien und Fremdenfeindlichkeit: eher Gefühls- als Vernunftprobleme. Schlägt man die Fremdenfeindlichkeit am besten mit ihren eigenen Mitteln? In: *Massenmedien, Migration und Integration*. Hg. v. Butterwegge C./ Hentges G. S. 129-136.
- SCHMITZ, Markus (2010): Hinter den Fassaden der Integration: Räumlichkeit, Gender und die Inszenierung von Blickgrenzen in einem *Türken-Tatort*. In: *Tatort Stadt. Mediale Topographien eines Fernsehklassikers*. Griem, Julia/ Scholz, Sebastian (Hg.). Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- SCHUSTER-CRAIG, Johanna (voraus. Ende 2015): Criminalizing Honor: Seyran Ateş and Thea Dorn tackle *Tatort*. In: *Kriminalliteratur und Interkulturalität*. Beck, Sandra/ Schneider-Özbek, Katrin (Hrsg.). Bielefeld: Aisthesis.
- SÖKEFELD, Martin (2008): Aleviten in Deutschland - von takiye zur alevitischen Bewegung. In: Sökefeld, Martin (Hg.): *Aleviten in Deutschland. Identitätsprozesse einer Religionsgemeinschaft in der Diaspora*. Bielefeld: Transcript, S. 7-36.
- VIEHOFF, Reinhold (2005): Der Krimi im Fernsehen. Überlegungen zu Genre- und Programmgeschichte. In: Vogt, Jochen (Hg.). *MedienMorde*. München, S. 89-110.
- VOGT, Jochen (2005): *Tatort* – der wahre deutsche Gesellschaftsroman. Eine Projektskizze. In: *MedienMorde.*, Vogt, Jochen (Hrsg.). München: Wilhelm Fink, S. 111-129.
- WALK, Anna-Caterina (2011): Das *Andere* im *Tatort*. Migration und Integration im Fernsehkrimi. Marburg: Tectum.
- WEBBER, Mark J. (1990): Intercultural Stereotypes and the Teaching of German. In: *Die Unterrichtspraxis/ Teaching German*, Vol. 23, No. 2, p. 132-141.
- WEBER, Thomas (1992): Die unterhaltsame Aufklärung: Ideologische Interpretation von Kriminalfernsehserien des westdeutschen Fernsehens. Bielefeld: Aisthesis.

- WELLGRAF, Stefan (2008): Migration und Medien. Wie Fernsehen, Radio und Print auf die Anderen blicken. Pollack D./ Schiffauer W./ Schwarz A. (Hrsg.) Berlin: Lit. Verlag W. Hopf.
- WENGELER, Martin (2006): Zur historischen Kontinuität von Argumentationsmustern im Migrationsdiskurs. In: *Massenmedien, Migration und Integration*. Butterwegge C./ Hentges G. (Hrsg.), S. 11-34.