„Ich glaube, ich bin viele Dinge“ – Gender, Sexuality and Nationality in Angelina Maccarone‘s *Unveiled* and Faraz Shariat‘s *No Hard Feelings*

„Ich glaube, ich bin viele Dinge“ – Gender, Sexualität und Nationalität in Angelina Maccarones *Fremde Haut* und Faraz Shariats *Futur Drei*

by

Katharina Scholl

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, 2021

© Katharina Scholl 2021

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.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit ohne Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel (einschließlich Internetquellen) angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Mir ist bekannt, dass im Falle einer falschen Versicherung die Arbeit mit „nicht ausreichend" bewertet wird. Ich bin ferner damit einverstanden, dass meine Arbeit zum Zwecke eines Plagiatsabgleichs in elektronischer Form versendet und gespeichert werden kann.

Mannheim/Waterloo, 20. Dezember 2021

Abstract

This thesis examines the connection of the identity aspects gender, sexuality, and nationality in Angelina Maccarone's *Unveiled* (2005) and Faraz Shariat's *No Hard Feelings* (2020). Both films feature queer protagonists who are fleeing or whose parents have fled from Iran to Germany. They deal with the experiences of queer people of colour at their arrival in Germany and examine their crossing not only of national boarders but also boarders between male/female and heterosexual/homosexual. After summarizing the most important concepts and definitions for the terms identity, gender, sexuality, nationality, and intersectionality I present an analysis of both films. Drawing on Judith Butler's concept of gender performativity, I argue that not only gender but also sexuality and nationality are presented as performative and therefore not naturally given aspects of one's identity. Following Laura Mulvey's theory of the male gaze and George Yancy's concept of the white gaze, this part of the analysis will also focus on seer/seen relations between the characters that sexually desire each other. The second part of the analysis focuses on the arrival of the migrants in Germany. I argue that the refugee residences displayed in both films can be classified as non-places as described by Marc Augé, places that lack history, relation, and identity and therefore also cause a loss of identity for those who are forced to stay in those liminal spaces. Moreover, Germany as portrayed in the films is exposed as not being an open-minded, tolerant country. The last part of the analysis explores what happens to the characters if gender, sexual and national boundaries are crossed and how the other characters react to these boarder crossings. Taking an intersectional perspective, the analysis focuses on the characters and how they are exposed to several forms of discrimination and othering at the same time.

Finally, in a comparison of the two films the similarities and differences in handling these topics are noted. I conclude that while in *Unveiled t*he refugee residence is simply displayed as a desperate, liminal space, *No Hard Feelings* also highlights the possible action potential of a space in which people read as "the other" come together. Both films highlight the negative impact of stereotypes and attributions of foreigners or homosexual people. The characters struggle to position themselves on one side of the binary between national/foreigner, man/woman, heterosexual/homosexual. Therefore, both films plead for acceptance and normalization of life designs 'in-between' nations, genders, and sexualities.

Acknowledgements

My sincere gratitude goes to Thomas Wortmann for his guidance throughout this project.

Furthermore, I would like to thank my family and friends for the emotional support, especially my sister Ju, and Julia and Isabell for their helpful annotations on this thesis.

Table of Contents

List of Figures vi

1. Einleitung 1

2. Definitionen und Theorien zur Identität 3

2.1 Gender und Sexualität als Identitätsmerkmale 4

2.2 Nationalität als Identitätsmerkmal 7

2.3 Migration und Identität 10

2.4 Intersektionalität: Die Interdependenz verschiedener Andersartigkeiten 13

3. FREMDE HAUT (2005) 16

3.1 Gender Performances und nationale Performances 17

3.1.1 Deutsch-Sein und Männlich-Sein 17

3.1.2 Männliche Blicke und weibliche Berührungen 23

3.2 Nationale und sexuelle Grenzüberschreitungen 27

3.2.1 Die Liminalität des Asylbewerberheims 27

3.2.2 Konsequenzen von Grenzüberschreitungen 32

4. FUTUR DREI (2020) 40

4.1 Gender-, Sexualitäts- und Nationale Performances 40

4.1.1 Parvis zwischen Schwul-Sein, Deutsch-Sein und Iraner-Sein 41

4.1.2 „I See You“: Sehen und Gesehen-Werden 45

4.2 Nationale und sexuelle Grenzüberschreitungen 50

4.2.1 Die Darstellung des Flüchtlingswohnprojekts und Deutschlands 50

4.2.2 Konsequenzen von Grenzüberschreitungen 54

5. Vergleich der Filme FREMDE HAUT und FUTUR DREI und Fazit 59

Literaturverzeichnis 64

List of Figures

Abbildung 1: Fariba mit Kopftuch (FH, 00:00:25) 18
Abbildung 2: Anne mit Haarnetz (FH, 00:39:04) 18
Abbildung 3: Fariba als Siamak (FH, 00:18:48) 19
Abbildung 4: Brüste abbinden (FH, 00:25:21) 19
Abbildung 5: Bart aufmalen (FH, 00:25:55) 19
Abbildung 6: Die Hand Fatimas (FH, 00:02:47) 19
Abbildung 7: Spiegel I (FH, 00:05:59) 24
Abbildung 8: Spiegel II (FH, 00:50:51) 24
Abbildung 9: Gegenseitige Blicke (FH, 01:23:12) 25
Abbildung 10: Berührungen (FH, 00:52:38) 25
Abbildung 11: Flüchtlingsunterkunft (FH, 00:06:51) 30
Abbildung 12: Draußen (FH, 00:10:37) 30
Abbildung 13: Asylbewerberheim (FH, 00:20:07) 31
Abbildung 14: Autofenster (FH, 00:57:30) 31
Abbildung 15: Graffiti (FH, 00:24:53) 35
Abbildung 16: Uwe mit Kopftuch (FH 00:41:11) 35
Abbildung 17: Parvis (FD, 00:18:23) 41
Abbildung 18: Tanzen (FD, 00:02:01) 41
Abbildung 19: Schminken (FD, 00:36:17) 41
Abbildung 20: Sailor Moon (FD, 00:38:42) 41
Abbildung 21: Amon und seine Freunde (FD, 00:07:41) 43
Abbildung 22: Amon (FD, 00:07:48) 43
Abbildung 23: "I See You" (FD, 00:42:26-00:42:38) 46
Abbildung 24: Im Geräteraum (FD, 00:45:14) 46
Abbildung 25: Berührungen (FD, 00:46:28) 48
Abbildung 26: "Hör' nicht auf, mich anzusehen" (FD, 01:25:38) 48
Abbildung 27: Jan (FD, 00:56:39) 49
Abbildung 28: Banafshes Reaktion (FD, 00:56:46) 49
Abbildung 29: Das Wohnprojekt (FD, 00:07:03) 51
Abbildung 30: Das Zimmer der Geschwister (FD, 01:08:43) 51
Abbildung 31: Familie im Wohnprojekt (FD, 01:14:25) 53
Abbildung 32: Wohnprojekt bei Nacht (FD, 01:14:29) 53

Abbildung 33: Wohnprojekt Turnhalle (FD, 01:14:54) 53
Abbildung 34: VHS-Aufnahme der Deutschlandfahne (FD, 01:14:56) 53
Abbildung 35: Amon (FD, 01:21:34) 56
Abbildung 36: Banafshe als Rapperin (FD, 01:21:42) 56
Abbildung 37: Amon und Parvis (FD, 01:21:55) 57
Abbildung 38: Banafshe (FD, 01:22:08) 57

1. Einleitung

„Ich glaube, ich bin viele Dinge."[1]

Diese Aussage trifft Parvis auf die Frage hin, als was er sich denn definiere. Seine Antwort weist bereits auf die Grundthematik hin, mit der sich diese Arbeit beschäftigen wird: Der Einfluss von Migration auf die Identität von Personen, bei denen eine Migration gerade stattfindet oder in den Generationen davor stattgefunden hat.

Diese Arbeit wird sich mit den Zusammenhängen insbesondere der Identitätsmerkmale Gender, Sexualität und Nationalität in Angelina Maccarones FREMDE HAUT (2005) und Faraz Shariats FUTUR DREI (2020) auseinandersetzen. Beide Filme zeigen die Erfahrungen queerer Persons of Color während beziehungsweise nach ihrer Migration aus dem Iran nach Deutschland. FREMDE HAUT zeigt Reise und Ankunft von Fariba, eine Iranerin, die aufgrund ihrer Homosexualität nach Deutschland flieht, dort jedoch aufgrund mehrerer Umstände die Identität eines Mannes annehmen muss. In FUTUR DREI wird das Leben von Parvis, dem homosexuellen Sohn iranischer Einwanderer, beleuchtet, der bei seinen Sozialstunden im Asylbewerberwohnheim die iranischen Geschwister Banafshe und Amon kennenlernt und durch diese Begegnung angeregt wird, über seine Herkunft und den Umgang mit seiner Sexualität nachzudenken.

Zunächst werden einige Theorien und Modelle zur Identität erläutert. In diesem Zusammenhang werden auch die Identitätsaspekte Gender im Zusammenhang mit Sexualität und Nationalität definiert. Es wird erläutert, inwiefern bei diesen Konzepten anstatt von natürlichen Gegebenheiten von sozialen Konstrukten gesprochen werden kann, die dazu dienen, Hierarchien innerhalb der Gesellschaft herzustellen und welchen Einfluss dies auf Personen hat, die aufgrund ihrer Identitätsmerkmale am unteren Ende der Hierarchie stehen. Hier werden auch Überlegungen über den Zusammenhang von Fremdheit und Migration im Zusammenhang mit Identität angeführt. Zudem wird auf das Konzept der Intersektionalität eingegangen, eine Betrachtungsweise, die vorschlägt, die Überschneidungen mehrerer Diskriminierungsformen, wie beispielsweise Sexismus und Rassismus, zu beachten.

Den Hauptteil der Arbeit wird die Filmanalyse einnehmen. Diese wird sich bei beiden Filmen in zwei große Analysepunkte gliedern. Zuerst soll herausgearbeitet werden,

[1] Shariat, Faraz: Futur Drei. Jünglinge Filmkollektiv 2020 (Vimeo On Demand). TC: 00:32:58. Folgende Zitate werden im Text mit der Sigle FD und der jeweiligen Zeitangabe angegeben.

inwieweit Gender, Sexualität und Nationalität im Film als Performances, essentialistisch oder sozial konstruiert, unveränderbar oder fluid dargestellt werden. Es wird beschrieben, wie die Figuren im Film auf diese Konstrukte zurückgreifen, um ihre eigene Identität festzuschreiben. Als Grundlage für diesen Punkt wird Judith Butlers Theorie der „Performativität von Gender“ herangezogen. In diesem Teil der Analyse soll außerdem auf die Blicke der Figuren eingegangen werden, die ein Begehren zueinander verspüren. Wer schaut, wer wird angeschaut? Welche Rolle spielen Berührungen? Hier sind Laura Mulveys Überlegungen zum „Male Gaze“ und George Yancys Überlegungen zum „White Gaze“ von Relevanz.

Der zweite Teil der Analyse soll sich mit Grenzüberschreitungen befassen. Dabei ist nicht nur der geographische Aspekt der Migration von einer Nation in die Andere gemeint, sondern auch die Grenzüberschreitung zwischen männlich und weiblich, heterosexuell und homosexuell. Zunächst soll betrachtet werden, ob die migrierenden Individuen sich in einem liminalen Zustand befinden und ob die dargestellten Asylbewerberheime nach Marc Augé als „Nicht-Orte“ klassifiziert werden können. Als letzten Analyseansatz sollen die dargestellten Konsequenzen von Grenzüberschreitungen betrachtet werden. Inwiefern sind die queeren, migrierten Personen im Film gleich mehreren Diskriminierungsformen ausgesetzt? Werden Gender, Sexualität und Nationalität als feste, eigenständige Aspekte der Identität dargestellt? Wie stellt der Film das dar? Und wie reagieren die anderen Figuren auf diese Grenzüberschreitungen?

Beide Filme thematisieren, was passiert, wenn traditionelle, binäre Grenzen wie West – Ost, Mann – Frau, heterosexuell – homosexuell überschritten werden. In einem Vergleich soll untersucht werden, inwieweit die Filme diese Thematiken ähnlich darstellen oder sich Unterschiede ergeben, da FREMDE HAUT eine lesbische Protagonistin hat, die gerade nach Deutschland immigriert, während FUTUR DREI einen schwulen Hauptcharakter hat, der das Kind von Immigranten ist und somit eine in zweiter Generation in Deutschland aufgewachsene und lebende Person of Color ist. Es soll herausgearbeitet werden, inwiefern bei der Darstellung der Figuren Stereotype des Ausländers und der Ausländerin eine Rolle spielen. Abschließend sollen die wichtigsten Erkenntnisse in einem Fazit festgehalten werden.

2. Definitionen und Theorien zur Identität

Im Folgenden werden die der Arbeit zugrundeliegenden Definitionen und Theorien umrissen. Um die Kategorien Gender, Sexualität und Nationalität als Identitätsmerkmale untersuchen zu können, soll zunächst eine kurze Definition des Begriffs Identität gegeben werden. Dieser Arbeit liegen die Überlegungen zu personaler und kollektiver Identität nach Jürgen Straub zugrunde. Er versteht die personale Identität als Aspiration, als ein „notorisches Projekt“,[2] das nie vollendet wird. Die Identität wird demnach immer neu ausgehandelt und ist nichts Gegebenes, das sich nicht ändern kann. Mit der Identität einher gehen die Fähigkeit zur Selbstreflexion, der Selbstdistanzierung und der Selbstkritik.[3] Trotz aller Änderungen, die die Identität durchlaufen kann, ist sie ein „stimmiger Zusammenhang“[4] aller ihrer Elemente.

Die personale Identität entsteht in der Interaktion mit anderen und in der Abgrenzung von deren Erwartungen aus dem Wunsch nach Individualität heraus. Gleichzeitig besitzen Menschen jedoch den Wunsch nach Gemeinsamkeiten mit anderen und der Bildung von Kollektiven, mit deren Mitgliedern Eigenschaften wie beispielsweise die Staatsbürgerschaft oder der Glauben geteilt werden.[5] Straub beschreibt die kollektive Identität als ein soziales Konstrukt, das einer variablen Mehrzahl etwas vermeintlich Gemeinsames zuschreibt. Gemeinschaft entsteht durch die Aufwertung der eigenen Gruppe, die an eine Abwertung der kollektiven Identität einer Fremdgruppe geknüpft ist. Durch eine oft auch gewaltsame Praxis der Inklusion und Exklusion dient die andere Gruppe als negative Kontrastfolie.[6] Diese Kollektive sind allerdings keine stabilen Einheiten und die Existenz solcher Kollektive „hängt wesentlich davon ab, inwieweit seine Mitglieder sich als Kollektiv verstehen und auch darstellen.“[7] Zudem sind Menschen nicht zur Zugehörigkeit zu einem Kollektiv beschränkt, in modernen Gesellschaften definiert sich der Mensch meist über eine Zugehörigkeit zu verschiedenen Kollektiven.[8]

---

[2] Straub, Jürgen: Identität. In: Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 1. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Hrsg. v. Friedrich Jaeger u. Burkhard Liebsch. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004. S. 277-303. Hier: S. 280.
[3] Straub 2004: S. 282.
[4] Straub 2004: S. 287.
[5] Vgl. Neubauer, Jochen: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur. Würzburg: Könighausen & Neumann 2013. S. 85f.
[6] Vgl. Straub 2004: S. 293f.
[7] Neubauer 2013: S. 87.
[8] Vgl. Neubauer 2013: S. 89.

2.1 Gender und Sexualität als Identitätsmerkmale

Geschlecht beziehungsweise Sexualität sind Kategorien, die neben anderen Kategorien wie Nationalität einen großen Bestandteil dessen ausmachen, was als die eigene Identität verstanden wird. Die für die Frauen- und Geschlechterforschung wichtige Theorie, die im Folgenden vorgestellt wird, ist die der sozialen Konstruktion von Geschlecht. Die Organisation der meisten Gesellschaften beruht auf Zweigeschlechtlichkeit mit dem Unterscheidungsprinzip männlich/weiblich. Von jedem Mitglied der Gesellschaft wird erwartet, sich einem der beiden Geschlechter zuzuordnen, was nach der Theorie aber nicht freiwillig, sondern aufgrund von normativen Mustern und institutionellen Zwängen geschieht. In der Theorie der sozialen Konstruktion von Geschlecht wird die Geschlechterdifferenz nicht mehr als von Natur aus gegeben, sondern als sozial hergestellte Kategorie betrachtet.[9]

Zweifel an dem natürlichen Geschlechterdualismus und der „Alltagstheorie der Zweigeschlechtlichkeit“[10] verfestigen sich im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts. Simone De Beauvoir stellt in ihrem für eine sozialkonstruktivistische Betrachtungsweise von Geschlecht zentralen Werk *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau* fest, dass die Welt in die Kategorie des Mannes und der der Frau eingeteilt sei. Geschlechtstypisches Verhalten sei keineswegs natürlich, sondern eine sozial konstruierte und Mädchen beziehungsweise Jungen bereits in der Kindheit anerzogene Rolle. Dabei werde die Frau immer in Abhängigkeit zum Mann definiert, dieser wird als das Subjekt, das Absolute gesehen und die Frau im Vergleich dazu als das Objekt, als das Andere.[11]

In den 1970er Jahren hat die feministische Debatte darüber, was unter Geschlecht zu verstehen sei, die Trennung von anatomischem Geschlecht (Sex) und Geschlechtsidentität (Gender) hervorgebracht. Die Geschlechtsidentität kann dabei nicht immer aus dem Geschlecht abgeleitet werden. Geschlecht ist nicht mehr gleich Geschlecht. Eine Trennung von Natur und Kultur bleibt aber zunächst bestehen: Das biologische Geschlecht (Sex) wird weiterhin als natürliche Ursache begriffen, die Geschlechtsidentität (Gender) gilt als kulturell und sozial geformt.[12]

---

[9] Vgl. Lutz, Helma: Geschlechterverhältnisse und Migration. In: Gender, Migration, Transnationalisierung: Eine intersektionelle Einführung. Hrsg. v. Helma Lutz u. Anna Amelina. Bielefeld: transcript Verlag 2017. S. 13-44. Hier: S. 14

[10] Lutz 2017: S. 15.

[11] Vgl. De Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg: Rowohlt 1951. S. 11 ff.

[12] Vgl. Degele, Nina: Gender/Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn: Fink 2008. S. 67f.

Judith Butler diskutiert in ihrem einflussreichen Werk *Gender Trouble* die Unterscheidung zwischen anatomischem Geschlecht (Sex) und sozialer Geschlechtsidentität (Gender) und dekonstruiert die Zweigeschlechtlichkeit, Zwangsheterosexualität und Geschlechterhierarchie der Gesellschaft. Sie geht damit noch einen Schritt weiter als De Beauvoir, da sie die Binarität und den Essentialismus sowohl von Sex als auch von Gender in Frage stellt. Butler beschreibt, dass eine Binarität der Geschlechter nicht gleich eine Binarität der Geschlechtsidentitäten bedeute, da das eine nicht zwangsweise vom anderen widergespiegelt werde.[13] Sex und Gender seien vielmehr Produkte von Machtverhältnissen in der Gesellschaft. Butler verweist auch auf die Verbindung von Gender und Sexualität. Wie die Zweigeschlechtlichkeit basiert auch die soziale Regulation von Sexualität auf einer binären Einteilung in Hetero- und Homosexualität.[14] Und wenn Sex und Gender keine natürlichen Gegebenheiten sind, dann kann auch Heterosexualität nicht mehr als natürliche Form des sexuellen Begehrens gelten. Butler schlägt damit schon die Brücke zu den Queer Studies. Das englische Wort „queer" bedeutet übersetzt so viel wie „verquer" und bezeichnet jegliche Formen des sexuellen Begehrens, die nicht heterosexuell sind. Diese Disziplin zielt ab auf die

> Denaturalisierung normativer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, die Entkoppelung der Kategorien des Geschlechts und der Sexualität, die Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität sowie die Anerkennung eines sexuellen Pluralismus, der neben schwuler und lesbischer Sexualität auch Bisexualität, Transsexualität und Sadomasochismus einbezieht.[15]

In Zusammenhang mit den Queer Studies ist auch die Bezeichnung LGBTQIA+ wichtig, die für Lesbian, Gay, Bi, Trans, Queer, Intersex und andere Identitäten und sexuelle Orientierungen steht, die nicht der heteronormativen Norm entsprechen.

Ebenfalls für diese Arbeit relevant ist der Begriff der Performativität von Gender. Dieser Begriff wird ebenfalls von Judith Butler geprägt, die schreibt: „[G]ender is an ‚act'".[16] Er meint, dass die eigene Geschlechtsidentität unbewusst immer wieder durch das eigene Handeln und Sprechen hergestellt wird. Menschen kleiden und verhalten sich also wie ein Mann oder wie eine Frau, um sich als Mann oder Frau festzuschreiben. Durch die ständigen Wiederholungen erscheinen diese Handlungen und Aussagen als natürliche

[13] Vgl. Butler, Judith: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York u.a.: Routledge 2014. S. 9 f.
[14] Vgl. Lutz 2017: S.16.
[15] Kraß, Andreas: Queer Studies. Eine Einführung. In: Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Hrsg. v. Andreas Kraß. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. S. 7-28. Hier: S. 18.
[16] Butler 2014: S. 187.

Folgen des biologischen Geschlechts. Die vermeintlich natürliche Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität der Gesellschaft ist somit eine Folge dieser „Gender Performances“. Als Beispiel dafür nennt Butler Drag Performances, die auf eine Dissonanz nicht nur zwischen Sex und Gender, sondern zusätzlich zwischen Sex, Gender und Gender Performance hindeuten.[17]

Gender ist nach Butler also eine „Herstellungsleistung“[18], die als erfolgreich angesehen wird, wenn die Geschlechtsidentität von anderen Mitgliedern der Gesellschaft eindeutig als männlich oder weiblich erkannt wird. Die Mitglieder*innen, „who fail to do their gender right“,[19] erfahren regelmäßig Sanktionen von der Gesellschaft, notiert Butler.

[17] Vgl. Butler 2014: S. 173 ff.
[18] Lutz 2017: S. 17.
[19] Butler 2014: S. 178.

2.2 Nationalität als Identitätsmerkmal

Ähnlich wie Gender und Sexualität spielen auch nationale und ethnische Zugehörigkeit eine Rolle bei der Beschreibung der eigenen Identität.

Die nationale Identität ist ein Modell der kollektiven Identität, das sich auf den gemeinsam geteilten Geburtsort, Wohnort, die Region, Volksgruppe, das Land und Ähnliches bezieht und ihren Mitgliedern dadurch ein Zugehörigkeitsgefühl vermittelt. Jedem Mitglied in diesen Kollektiven werden bestimmte Wesenszüge und Verhaltensweisen zugeschrieben, was zur Folge hat, dass Völkern ein „National- oder Volkscharakter“[20] nachgesagt wird. Dieser werde über Generationen vererbt und wird als „quasi-biologische Kategorie“[21] angesehen. Dass Nationen aber nicht unwiederbringlich als natürliche Einheiten gesehen werden können, beschreibt Benedict Anderson in seinem Buch *Imagined Communities.*

Nationen haben nach Anderson vier Eigenschaften: Erstens sind sie „imagined“[22], da man sich und allen anderen Mitgliedern der Nation Gemeinsamkeiten zuschreibt, obwohl man niemals alle Mitglieder der Nation kennen kann. Zweitens, Nationen sind „limited“[23], denn jede Nation lebt in genau definierten Grenzen. Drittens sind sie „sovereign“[24], eine Vorstellung, die vom Zeitalter der Aufklärung und der Ablösung der Herrschaft von Gottes Gnaden durch die Entstehung von Nationalstaaten herrührt. Als viertes führt Anderson die Imagination der Nation als „community“[25] an, da, ungeachtet der eventuell vorhandenen Ungerechtigkeiten und Ausbeutung in der Nation diese von ihren Mitgliedern immer als „deep, horizontal comradeship“[26] wahrgenommen wird.

Diese nationalen „imagined communities“ sind über geographische Grenzen definiert, die das „Wir“ von den „Anderen“ trennen.[27] Ein Effekt dieser fiktiven nationalen Gemeinsamkeiten ist es, die Überlegenheit des einen Kollektivs über das andere und die eventuell damit einhergehende Unterdrückung dessen zu naturalisieren.[28] Aus diesen

[20] Neubauer 2013: S. 93.
[21] Neubauer 2013: S. 94.
[22] Anderson, Benedict: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Rev. ed. London: Verso 2006. S. 6.
[23] Anderson 2006: S. 7.
[24] Anderson 2006: S. 7.
[25] Anderson 2006: S. 7.
[26] Anderson 2006: S. 7.
[27] Vgl. Yuval-Davis, Nirah: Gender and Nation. London: Sage 1997. S. 23.
[28] Vgl. Yuval-Davis 1997: S. 11.

Überlegungen folgert Anderson, dass auch Nationalität nicht natürlich, sondern ein künstlich hergestelltes Identitätsmerkmal sei.

Im Zuge der Ausführungen über Nationalität muss hier auch kurz über die Begriffe Ethnizität und „Rasse“ beziehungsweise *Race* gesprochen werden. Anders als bei der Nationalität, die sich hauptsächlich aus der geographischen Position oder Staatsangehörigkeit einer Person ergibt, bezieht sich die Ethnizität von Personen auf die gemeinsame Sprache, Religion, Kultur und Abstammung von Personen. Unter ethnischer Identität versteht man folglich das Einheitsbewusstsein einer ethnischen Gruppe, mit welcher sich Einzelne identifizieren. Auch ethnische Kollektive definieren sich in der Interaktion und Abgrenzung zu anderen Gruppen.[29] Für die soziale Konstruktion sowohl von Nationalität als auch von Ethnizität spielt „Othering“, also die die soziale Unterscheidung „Wir versus Andere“, eine wesentliche Rolle.[30]

Auf Deutschland bezogen ist die Frage danach, wer deutsch ist, im Grundgesetz Artikel 116, Absatz 1 festgeschrieben: Deutsche*r ist, wer die deutsche Staatsangehörigkeit besitzt.[31] Ausländer*in ist, wer nicht die inländische Staatsbürgerschaft besitzt.[32] Somit ist die Definition von Deutsch-Sein eigentlich eine rein staatsrechtliche und keine ethnische. Allerdings hält Heidenreich fest, dass als Ausländer*in bezeichnete Personen nicht zwangsweise keine Staatsbürgerschaft haben müssen: Der Begriff des „Ausländers“ verweise auch immer auf ein „erkennungsdienstliches System“.[33] Wer als Ausländer*in gesehen wird, hänge nicht nur davon ab, was im Pass stehe, sondern auch von „Oberflächenlektüren, […] in denen Haut- und Haarfarbe, Physiognomie, Sprache, Nach- oder Vorname, Habitus und andere typische Momente […], die das Unterfangen der Rassisierung ausmachen, zum Einsatz kommen.“[34] Ob man als In- oder Ausländer*in erkannt wird, hängt also hauptsächlich von sichtbaren Merkmalen ab. Solche Oberflächenmerkmale werden als Kennzeichen für *Race*, also die „Rasse“ einer Person gesehen. Der *Race*-Begriff in den USA wird hauptsächlich in der Beschreibung der Lebenssituation schwarzer Amerikaner*innen verwendet, um sich mit dem vorherrschenden institutionellen und

[29] Neubauer 2013: S. 96.
[30] Vgl. Amelina, Anna: Doing Migration und Doing Gender. In: Gender, Migration, Transnationalisierung: Eine intersektionelle Einführung. Hrsg. v. Helma Lutz u. Anna Amelina. Bielefeld: transcript Verlag 2017, S. 67-90. Hier: S. 79.
[31] Vgl. Heidenreich, Nanna: V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration. Bielefeld: transcript Verlag 2015. S. 35.
[32] Vgl. Heidenreich 2015: S. 40.
[33] Heidenreich 2015: S. 41.
[34] Heidenreich 2015: S. 42.

wissenschaftlichen Rassismus auseinanderzusetzen und *Race* als Produkt einer rassistisch konstruierten Ordnung der Welt zu dekonstruieren.[35] In Deutschland hingegen sei nach Heidenreich das Wort „Rasse“ aufgrund des Verweises zum Nationalsozialismus „unaussprechlich“ geworden, allerdings ist das, was der Begriff „Rasse“ beschreibt, nicht aus der gesellschaftlichen Welt verschwunden, wenngleich der Begriff an sich weniger verwendet wird. Das Recht über die deutsche Staatsangehörigkeit wird über das Abstammungsprinzip verhandelt.[36] Heidenreich hält fest: „Von Deutschen und von Ausländern zu sprechen, bedeutet daher immer auch ‚Rasse‘ zu evozieren, also eine Erbschaft zu verwalten, die nicht zur Sprache, aber zum Tragen kommt.“[37]

Der Begriff Ethnizität, der als wissenschaftlich neutraler Begriff gilt, beinhaltet vieles, was früher der Begriff „Rasse“ gemeint hat. Er blendet allerdings aus, dass hierarchisch organisierte Machtverhältnisse auch heute immer noch existieren und nicht immer ein gleichberechtigtes Nebeneinander sich gegenseitig tolerierender Kulturen stattfindet. Es herrscht also Uneinigkeit darüber, ob der Begriff *Race* als „Rasse“ ins Deutsche übersetzt werden oder als angemessene Alternative der Begriff Ethnizität verwendet werden kann. Lutz schlägt deshalb vor, zur Beschreibung sozialer Positionierungen, die auf Basis von Herkunft, Religion, Hautfarbe oder Kultur ethnisiert oder rassialisiert werden, den Begriff Ethnizität gemeinsam mit *Race* zu verwenden.[38]

[35] Vgl. Lutz 2017: S. 24.
[36] Vgl. Heidenreich 2015: S. 44.
[37] Heidenreich 2015: S. 44f.
[38] Vgl. Lutz 2017: S. 25.

2.3 Migration und Identität

Um sich selbst und die eigene Identität zu beschreiben, „muss man dies in Abgrenzung zu dem tun, was man nicht ist.“[39] Die Definition von „Uns“ und dem „Anderen“ führt dazu, dass die anderen Menschen zwangsläufig als fremd erscheinen. Hahn erläutert, dass es sich bei Erfahrungen von Fremdheit nicht um eine Eigenschaft oder ein Verhältnis zwischen Personen handelt, sondern immer um eine unbewusste Zuschreibung.[40] Fremdheitserfahrungen können ambivalente Reaktionen auslösen: Faszination oder Bedrohung, da durch die Konfrontation mit dem Fremden die eigene Weltdeutung gefährdet werden kann.[41] Dies äußert sich entweder in der Idealisierung des Fremden (Exotismus) oder der kategorischen Ablehnung des Fremden (Xenophobie), bei der jegliche Gemeinsamkeiten mit jenem geleugnet werden.[42] Wenn nationale Selbst-Identifikation mit nationalstaatlichen Grenzen der Sprache, der Kultur, der Bildung, des Rechts, der Währung und so weiter zusammenfällt, dann korrespondiert damit nach Straub auch immer eine Zuschreibung von Fremdheit: „Der Prototyp des Fremden wird der Ausländer im Inland.“[43] Die Zuschreibung von Fremdheit ist nicht objektiv, sondern subjektiv und relational. Angehörige der zweiten oder dritten Generation von Personen mit Migrationshintergrund, die über einen deutschen Pass verfügen, aber ‚anders‘ aussehen, können als fremd und ausländisch wahrgenommen werden, während Angehörige anderer Nationen wie beispielsweise weiße Dänen, Schweden, Engländer*innen oder US-Amerikaner*innen nicht als fremd wahrgenommen werden.[44]

Nationalität, Ethnizität und *Race* sind Kategorien, bei denen immer eine relationale Dimension mitschwingt. Bezogen auf schwarze und weiße US-Amerikaner*innen schreibt Yancy bezogen auf die Situation schwarzer US-Amerikaner*innen in den USA: “Whiteness is that according to which what is nonwhite is rendered other, marginal, ersatz, strange, native, inferior, uncivilized, and ugly”.[45] Das Eine als Norm kann sich also nicht ohne das Andere als Abweichung definieren.

---

[39] Hahn, Alois: Die soziale Konstruktion des Fremden. In: Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Hrsg. v. Walter M. Sprondel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 140-163, hier: S. 142.
[40] Vgl. Hahn 1994: S. 140.
[41] Vgl Hahn 1994: S. 151f.
[42] Vgl. Neubauer 2013: S. 19 f.
[43] Hahn 1994: S. 163.
[44] Vgl. Neubauer 2013: S. 14.
[45] Yancy, George: Black Bodies, White Gazes. The Continuing Significance of Race. Lanham: Rowman and Littlefield 2008. S. 3.

Fremdheit ist eine Frage der Zugehörigkeit. Wenn eine Verlagerung des Lebensmittelpunkts von einem Land in das andere, also eine internationale Migration, stattfindet, ist dieser Prozess mit Fremdheitserfahrungen verbunden, da Zugehörigkeiten neu ausgehandelt werden müssen. Neubauer notiert, dass migrierte Personen oft sogar mit doppelten Fremdheitserfahrungen konfrontiert werden, einmal der Fremdheit im Aufnahmeland und zusätzlich mit der Erfahrung, sich vom Heimatland zu entfremden.[46] Fremdheit und Verlusterfahrungen prägen identitäre Prozesse migrierten Personen:

> Steht bei der ersten Migrantengeneration noch das Zurechtfinden in der neuen Umgebung mit einer meist fremden Sprache im Vordergrund, so geht es bei den Kindern der Einwanderer eher um den Konflikt zwischen Selbst- und Fremdbildern, das Ausbalancieren von Fremdheitszuschreibungen seitens Angehöriger der Mehrheitsgesellschaft und den individuellen Wunsch nach Selbstverortung.[47]

Personen mit Migrationshintergrund werden nicht nur als Individuen, sondern als Repräsentant*innen ihres Landes und ihrer Kultur wahrgenommen. Sie werden mit Fremdzuschreibungen konfrontiert, die Aspekte und Attribute einer vermuteten kollektiven Identität enthalten, die dem Individuum aufgrund seiner Herkunft nachgesagt werden. Das heißt, die personale Identität wird oft überlagert von der häufigen Zuschreibung von Merkmalen der vermeintlichen kollektiven Identität, was dazu führen kann, dass das Individuum sein Verhalten an die Zuschreibungen anpasst und somit denkt, es sei wirklich wie die Zuschreibungen. Somit kann migrierten Personen die Aushandlung ihrer Identität aufgrund nationaler und ethnischer Stereotype erschwert werden.[48]

Von Personen mit Migrationshintergrund wird Integration, Assimilation und Akkulturation an das Aufnahmeland gefordert. Die Assimilationstheorie ist allerdings in Kritik geraten: Was dabei nicht in Betracht gezogen wird, ist, dass die Mitgliedschaft in einem Kollektiv nicht nur vom Verhalten der Zuwandernden abhängt, sondern auch die nichtmigrierten Personen auf politischer und gesellschaftlicher Ebene an diesem Aufnahmeprozess beteiligt sind.[49] Der Begriff „Diaspora“ beschreibt die Zerstreuung von Völkern, die ihr Heimat unfreiwillig verlieren, aber an ihrer gemeinsamen Vergangenheit und Kultur festhalten. Daran angeknüpft ist der Vorwurf des Widerstandes der Assimilation, da sich die Migrierenden an die mitgebrachte Kultur „klammeren“. Dieses Verständnis von

[46] Vgl. Neubauer 2013: S. 9.
[47] Neubauer 2013: S. 10.
[48] Vgl. Neubauer 2013: S. 60f.
[49] Vgl. Neubauer 2013: S. 122f.

Personen mit Migrationshintergrund wird inzwischen allerdings als fragwürdig eingestuft, da es migrierte Personengruppen homogenisiert und die Individualität von Migrationserfahrungen, wie die Unterscheidung zwischen freiwilliger und unfreiwilliger Migration, außer Acht lässt.[50] Die Pflege von Musik- und Esskultur, Kleidung und Muttersprache trägt zur Ausbildung migrantischer kollektiver Identität bei.

Auch im zeitgenössischen europäischen und deutschen Film sind stereotype Darstellungen von migrierten Personen zu finden. Williams beschreibt die folgenden problematischen Tropen der „migrant to Europe"-Figur, die sich in den letzten 20 Jahren in europäischen Spielfilmen beobachten ließen:

> The mute, undifferentiated migrant as object of racialized Western suspicion and objectification, […] the migrant as symptom of European social malaise and crisis; the migrant as spectre; the migrant as unwelcome other beyond recuperation by the state; the migrant as saviour (usually a nonwhite foreigner arriving to humanise a sad, lonely, white European through natural kindness); and the concomitant trope of the European as white saviour of migrants.[51]

Diese Tropen sind entweder von Exotismus oder Xenophobie geprägt. Zudem seien die dargestellten migrierten Personen größtenteils heterosexuell, während queere, nicht-normative Personen mit Migrationshintergrund selten in Spielfilmen gezeigt werden.[52]

[50] Vgl. Neubauer 2013: S. 126f.
[51] Williams, James S.: Queering the migrant. Being beyond Borders. In: Queering the Migrant in Contemporary European Cinema. Hrsg. v. James S. Williams. New York: Routledge 2021. S. 3-30. Hier: S. 9f.
[52] Vgl. Williams 2021: S. 10.

2.4 Intersektionalität: Die Interdependenz verschiedener Andersartigkeiten

Die unter 2.1 und 2.2 beschriebenen Identitätskategorien stellen gleichzeitig auch soziale Markierungen und Positionierungen dar. Sie können als „soziale Platzanweiser“[53] fungieren, die die Lebenswelt eines Individuums beeinflussen. Weitere soziale Platzanweiser, die in dieser Arbeit nicht ausführlicher thematisiert werden, sind beispielsweise die Soziale Klasse, Behinderung oder das Alter einer Person. In jeder dieser Kategorien herrscht ein Grunddualismus mit Trennung in eine dominierende und eine dominierte Gruppe. Genderspezifische Kategorisierungen haben beispielsweise zur Folge, dass je nach Gender Rollen im Haushalt oder in der Lohnarbeitsteilung eingenommen werden. Es gibt auch heutzutage noch Einkommensunterschiede zwischen Männern und Frauen oder Transgender. Durch die andauernde Benachteiligung nichtheterosexueller Beziehungen in einer heteronormativen Gesellschaft wird das heterosexuelle Begehren über andere Formen des Begehrens, wie beispielsweise das homosexuelle Begehren, gestellt. Je nach nationaler oder ethnischer Zugehörigkeit beziehungsweise Nicht-Zugehörigkeit können einer Person der Zugang zu sozialen oder politischen Rechten gewährt oder verweigert werden.[54] Aber was passiert, wenn sich eine Person in mehreren Kategorien auf der dominierten Seite wiederfindet?

All diese Kategorien können sich gegenseitig beeinflussen und können nicht immer getrennt voneinander betrachtet werden. Mehrere einander beeinflussende Dimensionen spielen eine Rolle bei der Ungleichverteilung von Ressourcen.[55] Der Begriff der Intersektionalität und die Intersektionalitätsanalyse stammen aus der anglo-amerikanischen Genderforschung und wurden von Kimberlé Crenshaw geprägt. In ihrem Aufsatz *Mapping the Margins* über Gewalt gegen Schwarze Amerikanerinnen hält sie fest: „the violence that many women experience is often shaped by other dimensions of their identities, such as race and class“[56] und: „the intersection of racism and sexism factors into Black women's lives in ways that cannot be captured wholly by looking at the race or gender dimensions of those experiences separately.”[57] Schwarze Frauen in den USA sind in anderen ökonomischen, sozialen und politischen Lebenswelten situiert und benötigen im Kampf gegen die Gewalt an Frauen andere Ressourcen als weiße Amerikanerinnen.

---

[53] Lutz 2017: S. 18.
[54] Vgl. Amelina 2017: S. 79f.
[55] Vgl. Amelina 2017: S. 76.
[56] Crenshaw, Kimberlé: Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. In: Stanford Law Review, 43(6) (1991). S. 1241-1300. Hier: S. 1242.
[57] Crenshaw 1991: S. 1244.

Auch Nirah Yuval-Davis beschreibt in *Gender and Nation* einen Zusammenhang von Gender und Nationalität: „constructions of nationhood usually involve specific notions of both manhood and womanhood."[58] Die Diskurse um Gender und Nationalität können sich kreuzen und sich gegenseitig konstruieren, das heißt es gibt spezifische Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit abhängig von geographischem und kulturellem Standort, die erfüllt werden müssen, um die persönliche Sicherheit zu garantieren.[59]

Yuval-Davis untersucht die Verbindung von Frauen und der biologischen Reproduktion von Nationen. Damit einher gehen Sorgen nationalistischer Bewegungen um den „genetic pool"[60] einer Nation, denn nur wenn man in ein bestimmtes Kollektiv hineingeboren werde, sei man ein vollwertiges Mitglied. Aus diesem Grund steht die Kontrolle von Frauen hinsichtlich ihrer Heirat, Sexualität und Fortpflanzung meist hoch oben auf der nationalistischen Agenda.[61] Da Frauen häufig im privaten Bereich und Männern im öffentlichen Bereich lokalisiert werden, kann das Gender einer Person auch Auswirkungen auf Staatsangehörigkeits-, Einwanderungs- und Fluchtangelegenheiten haben. Die weiblichen Mitglieder einer migrierenden Familie werden oft als abhängig von den männlichen Mitgliedern angesehen, womit die Erwartungshaltung einhergeht, dass Frauen ihren Männern nachfolgen, wenn diese migrieren.[62] Weibliche Migration wird tendenziell „als Ausnahme oder als eine Folgeerscheinung der Migration von Männern, als abhängige Wanderung charakterisiert".[63]

Gender spielt in Migrationsprozessen auch insofern eine Rolle, als dass Migrantinnen häufig als Opfer der patriarchalen Herrschaftsverhältnisse ihrer Herkunftskulturen gelten. Dies äußert sich beispielsweise in der fortlaufenden Debatte um Migrantinnen aus muslimischen Ländern über das Kopftuch als Symbol für die Unterdrückung von Frauen.[64] Analog dazu werden männliche Migranten oft als patriarchale Väter oder Ehemänner stereotypisiert, die ihre Ehefrauen und Töchtern an der freien Ausgestaltung ihres Lebens hindern. Auch Hypermaskulinität, Gewaltausübung gegen Frauen oder andere Männer, die auch in den eigenen Reihen stattfindet, erscheint oft nur als Phänomen der anderen,

---

[58] Yuval-Davis, Nirah: Gender and Nation. London: Sage 1997. S. 1.
[59] Vgl. Dawson, Leanne: The ghostly queer migrant. Queering time, place, and family in contemporary German cinema. In: Queering the Migrant in Contemporary European Cinema. Hrsg. v. James S. Williams. New York: Routledge 2021. S. 33-46. Hier: S. 33.
[60] Yuval-Davis 1997: S. 22.
[61] Vgl. Yuval-Davis 1997: S. 22.
[62] Vgl. Yuval-Davis S. 24.
[63] Vgl. Lutz 2017: S. 29.
[64] Vgl. Lutz 2017: S. 40.

fremden Kultur während Toleranz gegenüber Homosexuellen und die Unterstützung der Emanzipation von Frauen den Männern der Mehrheitsgesellschaft zugeschrieben wird.[65]

Queere migrierende Personen, die aufgrund ihrer Sexualität verfolgt werden, stehen anders als zum Beispiel politische Flüchtlinge vor dem Problem, ihre Queerness beim Asylgesuch beweisen zu müssen, was für viele eine große Hürde darstellt. Williams weist darauf hin, dass diese Art von Asylgesuchen in Europa „highly inconsistent and ambiguos" prozessiert werde und eine „fundamentally homophobic mispractice of credibility and assessment" [66] seien. Desweitern führt Williams aus, dass queere migrierende Personen doppelt anders und unsichtbar seien, denn eine Flucht aufgrund der sexuellen Orientierung habe nicht den gleichen Stellenwert wie beispielswiese aus den Gründen der Flucht vor Armut, Krieg, Hungernöten oder wirtschaftliche Not.[67] Auch Nationalität, Ethnizität und *Race* spielen bei Migration eine große Rolle: Weiße, westliche Personen mit Migrationshintergrund aus angrenzenden Ländern werden anders wahrgenommen und verhandelt als solche, die nicht in diese Kategorien passen.[68]

In dieser Arbeit sollen aufgrund der obigen Ausführungen Gender und Sexualität im Zusammenspiel und in ihrer gegenseitigen Beeinflussung mit Nationalität betrachtet werden. Ein intersektioneller Analyseansatz bietet sich für diese Arbeit an, weil so die Überschneidungen mehrerer Diskriminierungsformen und Machtmechanismen herausgearbeitet werden können.

[65] Vgl. Lutz 2017: S. 42f.
[66] Williams 2021: S. 6.
[67] Vgl. Williams 2021: S. 9.
[68] Vgl. Dawson, Leanne: The ghostly queer migrant. Queering time, place, and family in con-temporary German cinema. In: Queering the Migrant in Contemporary Europe-an Cinema. Hrsg. v. James S. Williams. New York: Routledge 2021. S. 33-46. Hier: S. 33.

3. FREMDE HAUT (2005)

Diese Definitionen und Theorien sollen helfen, die Darstellung des Zusammenhangs zwischen Gender, Sexualität und Nationalität zunächst im Film FREMDE HAUT (2005) von Angelina Maccarone herauszuarbeiten. Der Film handelt von der Iranerin Fariba Tabrizi, die aufgrund ihrer Homosexualität nach Deutschland flieht, da ihr im Iran die Todesstrafe droht. Ihr Asylgesuch wird jedoch abgelehnt und sie nimmt aus Verzweiflung die Identität eines anderen iranischen Flüchtlings an, der Selbstmord begangen, aber zuvor eine Aufenthaltserlaubnis erhalten hat – und zwar die Identität eines Mannes, Siamak Mustafai. Fariba wird daraufhin in ein Asylbewerberwohnheim in Sielmingen in der schwäbischen Provinz gebracht, wo sie beginnt, schwarz in einer Sauerkrautfabrik zu arbeiten, um Geld für einen gefälschten Pass (der ihren eigentlichen Namen trägt) zu verdienen. Als Siamak lernt sie/er Mitarbeiterin Anne kennen und lieben – sehr zum Unmut von Uwe, Annes Exfreund, der ebenfalls in der Fabrik arbeitet. Letztendlich offenbart sie Anne ihre weibliche Genderidentität als Fariba, und Anne steht trotz dieser Offenbarung weiterhin zu ihr. Allerdings eskaliert die Situation, denn als Uwe durch Zufall ebenfalls von Faribas Lüge über ihre ‚wahre' Geschlechterzugehörigkeit erfährt, kommt es zu Handgreiflichkeiten und Annes Sohn Melvin verständigt aus Angst die Polizei. Diese überprüfen Faribas Papiere und stellen fest, dass diese gefälscht sind. Der Film endet damit, dass sie im Abschiebeflugzeug zurück in den Iran sitzt. Bei Rück-Eintritt in den iranischen Luftraum verschwindet Fariba auf die Flugzeugtoilette und nimmt erneut Siamaks Identität an.

In den nachfolgenden Kapiteln soll den Fragen nachgegangen werden, inwiefern der Film die Ausdrücke von Gender und nationaler Zugehörigkeit als gegeben oder als sozial konstruiert und performt gesehen werden können. Was passiert, wenn traditionelle, binäre Grenzen wie West-Ost, Mann-Frau, Heterosexuell-Homosexuell überschritten werden? Werden Gender, Sexualität und Nationalität als feste, eigenständige Aspekte der Identität dargestellt? Welche Zusammenhänge werden zwischen Gender, Sexualität und Nationalität hergestellt und welche Konsequenzen hat dies für die Figuren des Films, die in mehreren der Kategorien als anders markiert werden?

Wenn von Fariba in der Rolle des Siamak die Rede ist, wird das in dieser Arbeit mit Fariba/Siamak und den doppelten Pronomen sie/er gekennzeichnet, um davon abzugrenzen, wenn vom ‚echten' Siamak beziehungsweise Fariba in ihrer weiblichen Genderrolle gesprochen wird.

3.1 Gender Performances und nationale Performances

Im folgenden Kapitel sollen die Akte, Bewegungen, Gesten, Kleidung und Interaktionen der Figuren im Film betrachtet werden, mit denen Fariba ihr Gender und auch ihre Nationalität herstellt. Auch auf Symbole und wiederkehrende visuelle Elemente, die eine gewisse Zugehörigkeit zu einem Gender oder Nationalität suggerieren können, soll eingegangen werden. Des Weiteren soll durch eine Analyse der Blicke im Film beschrieben werden, ob beim Ansehen der Figuren rassistische Stereotype aufgerufen werden und ob Fariba und Anne als erotische Objekte für die männlichen Figuren oder den männlichen Zuschauer dienen.

3.1.1 Deutsch-Sein und Männlich-Sein

Das Kopftuch ist ein präsenter visueller Marker des Ausländerdiskurses.[69] Zu Beginn des Films sitzt Fariba im Flugzeug von Teheran nach Frankfurt (s. Abb. 1). Der Pilot lässt die Reisenden auf Farsi wissen, dass soeben die Grenze überflogen und das iranische Staatsgebiet damit verlassen wurde, woraufhin einige Frauen im Flugzeug ihr Kopftuch (Hijab) ablegen. Auch Fariba nimmt ihres auf der Flugzeugtoilette ab, macht es unter dem Wasserhahn nass und verdeckt damit den Feueralarm, bevor sie sich eine Zigarette ansteckt.[70] Die genderspezifischen Vorgaben ihres Heimatlandes gelten nun nicht mehr.

Kopftücher und andere Kopfbedeckungen dienen im Film sowohl als Marker in der Konstruktion von Gender als auch religiöser Identität.[71] In dieser ersten Szene erscheint das Kopftuch als Marker für Nicht-Deutsche Frauen, da das Tragen eines Kopftuches für Frauen im Islam, der dominanten Religion im Iran, aber nicht im Christentum, der dominanten Religion in Deutschland, üblich ist. Fariba trägt nur in der ersten und letzten Szene des Films, sowie auf der Fotografie mit Shirin (die der einzige Einblick in ihr Leben vor Deutschland ist) ein Kopftuch. Bei ihrer Ankunft in Deutschland und in der Flüchtlingsunterkunft in Deutschland trägt Fariba ihr langes Haar offen. Das unterscheidet sie optisch von anderen Frauen in der Flüchtlingsunterkunft, die ihr Kopftuch weiterhin tragen (FH, 00:06:51). Auch ihre sehr guten Deutschkenntnisse aufgrund ihrer Arbeit als Übersetzerin heben sie ab, wodurch hier mit dem Diskurs des Kopftuchs als Zeichen für

[69] Vgl. Heidenreich 2015: S. 171.
[70] Maccarone, Angelina: Fremde Haut. MMM Film 2005 (Vimeo On Demand). TC: 00:00:17-00:01:16. Folgende Zitate werden im Text mit der Sigle FH und der jeweiligen Zeitangabe angegeben.
[71] Vgl. Stewart, Faye: Filming Faith and Desire. Encoding and Decoding Identities in Angelina Maccarone's Fremde Haut. In: Colloquia Germanica, 47(1) (2014). S. 157-178. Hier: S. 161.

Unterdrückung und gescheiterter Integration gebrochen wird.[72] Fariba weist nicht nur Kenntnisse der deutschen Sprache, sondern auch der Kultur vor, denn als ein deutscher Polizist in der Unterkunft sie nach Hilfe bei seinem Kreuzworträtsel fragt, nennt sie ohne Zögern den Namen des Dichters Novalis (FH, 00:08:42). Die Nicht-Deutsche Fariba scheint sich in der deutschen Kultur besser auszukennen als der deutsche Polizist. Im Gegensatz dazu spricht sie, als sie Siamaks Identität angenommen hat, ein „Ausländerdeutsch“[73], um dessen schlechte Deutschkenntnisse und schüchterne, ruhige Art zu imitieren. Hier wird mit der Vorstellung der unterdrückten Muslima gebrochen, da Fariba im Gegensatz zu ihrem Landsmann selbstbewusst auftritt und sich zu verständigen weiß.[74]

Abgesehen vom Tragen des Kopftuchs in der ersten Szene wird Faribas religiöse Zugehörigkeit im Film nur unterschwellig angedeutet. Sie wird nie in der Öffentlichkeit als praktizierende Muslima gezeigt, allerdings lassen sich dennoch einige wenige Hinweise finden. Als Fariba/Siamak das erste Mal eine Kirche in Deutschland besucht, zieht sie/er am Eingang die Schuhe aus (Vgl. FH, 00:23:02), wie man es bei dem Betreten einer Moschee tun würde. Die einzige Szene, die unmissverständlich als eine Praxis des Islams gesehen werden kann, ist die Beerdigung Siamaks. Das Gebet, dass Fariba/Siamak bei Sonnenaufgang spricht (FH, 00:21:49), ist gleichzeitig einer der wenigen Dialoge, die nicht untertitelt und somit nur Farsi-sprechenden Individuen zugänglich ist. Das einzige Wort, das wiederholt auch für Sprach-Außenseiter zu verstehen ist, ist „Allah“. Die Szenen lassen die Vermutung zu, dass Fariba durchaus praktizierende Muslima ist, diesen Aspekt ihrer Identität wie ihre sexuelle Identität versteckt hält, um weiterer Diskriminierungen zu entgehen.[75]

Abbildung 1: Fariba mit Kopftuch (FH, 00:00:25)

Abbildung 2: Anne mit Haarnetz (FH, 00:39:04)

[72] Vgl. Stewart 2014: S. 168.
[73] Heidenreich 2015: S. 204.
[74] Vgl. Stewart 2014: S. 161.
[75] Vgl. Stewart 2014: S. 173f.

In FREMDE HAUT werden auch andere Kopfbedeckungen in einem westlichen Kontext gezeigt. In einer Szene in der Umkleidekabine der Sauerkrautfabrik befragt Anne Fariba/Siamak über ihre/seine Heimat und wundert sich über den Brauch des Kopftuchtragens: „Die Frauen haben da echt alle so schwarze Tücher um?“ (FH, 00:40:05). Ironischerweise trägt Anne dabei selbst ein Haarnetz auf dem Kopf (s. Abb. 2), das ihre langen Haare bei der Arbeit zurückhält und sie dadurch als weiblich markiert. Die männlichen Figuren in der Fabrik tragen stattdessen Kappen oder Mützen, wie auch Fariba/Siamak bei der Arbeit in der Sauerkrautfabrik. Der Film spielt mit der gängigen Erwartungshaltung, Haarbedeckungen konsequent als Markierung für Nicht-Deutsche Frauen zu interpretieren.

Abbildung 3: Fariba als Siamak (FH, 00:18:48)

Abbildung 4: Brüste abbinden (FH, 00:25:21)

Abbildung 5: Bart aufmalen (FH, 00:25:55)

Abbildung 6: Die Hand Fatimas (FH, 00:02:47)

Als Fariba Siamaks Identität annimmt, übernimmt sie sein Äußeres und sein Verhalten für ihre männliche Gender Performance. Sie trägt nun das Haar kurz und trägt Siamaks Brille und Kleidung (s. Abb. 3). Außerdem imitiert sie eine männlichere Körperhaltung und Gangart, sogar Siamaks nervöses Fußwippen, was mit das erste ist, was man im Film überhaupt sieht (FH, 00:00:33), wird von Fariba übernommen. In nächtlichen Aktionen bindet sie sich die Brüste ab (s. Abb. 4) und malt sich mit Wimperntusche Bartstoppeln auf (s. Abb. 5). Damit ihre Performance nicht enttarnt wird, zieht sich Fariba/Siamak nicht vor den anderen Figuren um und duscht nicht in den Gemeinschaftsduschen der Sauerkrautfabrik. Während die Zuschauer*innen wissen, was es mit diesem Verhalten auf sich hat, wird es von anderen Figuren als Unreinlichkeit aufgrund der ethnischen

Zugehörigkeit interpretiert. Uwe lässt sich diesbezüglich zu rassistischen Bemerkungen hinreißen: „Na Ayatollah, wasserscheu?“ (FH, 00:32:50).

Zudem muss Fariba/Siamak nicht nur Männlichkeit performen, sondern explizit die Männlichkeit, wie sie ihre Kollegen von Nicht-Westlichen Männern erwarten.[76] Für Uwe und Andi ist Männlichkeit unausweichlich mit Stärke und Dominanz verbunden, welche sie auch selbst immer unter Beweise zu stellen versuchen und diese erwarten sie auch von Fariba/Siamak. Fariba/Siamak imitiert das Macho-Gehabe von Uwe und Andi, als diese sie/ihn zu einem „schönen Herrenabend“ (FH, 00:56:44) ins Bordell einladen. Als eine Prostituierte ihre Dienste anbietet, wehrt Fariba/Siamak zunächst ihre Hände ab, was Uwe sofort zur Frage verleitet, ob er nicht auf Frauen stehe (FH, 00:58:40). Frauen als sexuelle Objekte zu sehen und zu begehren, gehört für Uwe zum Mann-Sein dazu, vor allem für ausländische Männer. Um nicht aufzufliegen, muss Fariba/Siamak die Prostituierte, die Uwe für seinen „mexikanischen Freund“ (FH, 00:58:49) spendiert hat, um Stillschweigen anflehen, als diese bemerkt, dass Fariba/Siamak eine Frau ist. Sie/Er muss dem Stereotyp des männlichen Ausländers entsprechen, den Uwe und Andi von ihr/ihm erwarten.

Ein weiteres wiederkehrendes Symbol sowohl für Weiblichkeit als auch den Islam ist Faribas Anhänger, die Hand der Fatima (s. Abb. 6). Wir sehen den Anhänger zum ersten Mal in der Toilette am Frankfurter Flughafen, in der Fariba und Siamak sich das erste Mal begegnen. Der Anhänger fällt zu Boden und Siamak, der ihn aufhebt, erkennt diesen sofort als die Hand Fatimas. Der Anhänger führt zu einer Verbundenheit zwischen den beiden, da Siamak erzählt, dass seine Mutter einmal den gleichen Anhänger besaß (FH, 00:02:52). Der Anhänger markiert sie beide als Angehörige derselben Religion und Kultur. Diese Gemeinsamkeit führt nicht nur zu einer Freundschaft, sondern auch zu einem gegenseitigen Verantwortungsbewusstsein füreinander. Fariba sagt zu Siamak im Badezimmer über den Anhänger: „Er wird uns beschützen“ (FH, 00:02:57). Auch das spätere Versprechen, Siamaks Eltern Briefe aus Deutschland zu schreiben, falls er keine Aufenthaltsgenehmigung erhalten sollte (FH, 00:12:00), hält sie bis zum Ende des Films ein und sendet diesen sogar Geld.

Der Anhänger steht für eine idealisierte Weiblichkeit, da er eine Referenz für Fatima ist, der jüngsten und jungfräulichen Tochter des Propheten Muhammad, und trägt dadurch

[76] Vgl. Dawson, Leanne: Passing and Policing. Controlling Compassion, Bodies and Boundaries *in Boys Don’t Cry* and *Unveiled/Fremde Haut*. In: Studies in European Cinema 12(3) (2015). S. 205-228. Hier: S. 219.

zur Konstruktion von Faribas Gender bei.[77] Fariba trägt den Anhänger nur, wenn sie ihr weibliches Gender performt, als Siamak versteckt sie diesen. Nach dem Besuch der Zollbeamten in der Sauerkrautfabrik steht Fariba/Siamak im Gemeinschaftsbad und wäscht sich das Gesicht. Dabei rutscht der Anhänger hervor und Anne spricht sie/ihn darauf an, was der Anhänger denn bedeute. Fariba/Siamak schiebt den Anhänger schnell unter das Hemd zurück und antwortet, er sei für Schutz (FH, 00:39:44-52). Am Ende der Unterhaltung lädt Anne Fariba/Siamak auf ein Date ein: „Wir können ja vielleicht mal irgendwo ein Bier trinken gehen – naja, oder Kaffee, egal, was du willst“ (FH, 00:40:40-45). Sie korrigiert ihre Einladung von einem alkoholischen zu einem nicht-alkoholischen Getränk und interpretiert damit den Anhänger als Zeichen dafür, dass Fariba/Siamak muslimisch ist, aber zieht keine Rückschlüsse über eine mögliche weibliche Gender Identität Faribas/Siamaks.[78] Sie/Er wird von Anne als männlich gelesen.

Was es dann bedeutet, dass der Anhänger abgelegt wird, kann verschieden interpretiert werden. Fariba/Siamak legt den Anhänger auf Siamaks Grab ab (FH, 01:22:26), was eine Abwendung vom Islam und somit eine Anpassung an die deutsche Kultur bedeuten könnte.[79] Gleichzeitig ist der Anhänger ein Zeichen des Schutzes, der jetzt aufgegeben wird, was eine eventuell nahende Bedrohung erahnen lässt. Und tatsächlich dauert es ab diesem Zeitpunkt nicht mehr lange bis Uwe und Andi Faribas Rollenspiel enttarnen. Vielleicht gibt Fariba ihren Schutz aber auch wissentlich auf, da sie sich nicht mehr verstecken möchte, und der Szene am Grab die Szene in Annes Schlafzimmer folgt, in der sie sich das erste Mal vor Anne auszieht und damit offenbart.

Bezüglich der Zugehörigkeit zu einer Nation, Ethnie und Religion im Film spielen auch Trink- und Essgewohnheiten eine Rolle, vor allem der Konsum von Alkohol.[80] Fariba/Siamak trinkt nicht, was vor allem bei den männlichen Figuren im Film auf Unverständnis trifft. Fariba/Siamaks russischer Zimmernachbar Maxim im Asylbewerberheim lädt sie/ihn wiederholt dazu ein, ein Bier zu trinken und Filme aus seinem Heimatdorf zu schauen (FH, 00:24:02), was sie/er wiederholt ablehnt. Im Gegensatz zu Uwe setzt Maxim sie/ihn aber nie unter Druck, Alkohol zu trinken. Bei einem gemeinsamen Bowlingabend akzeptiert Uwe die Ablehnung des Alkohols nicht: „Komm schon, Allah drückt heute mal ein Auge zu“ (FH, 00:48:55). Die Ablehnung von Alkohol wird hier mit der

[77] Vgl. Stewart 2014: S. 170.
[78] Vgl. Stewart 2014: S. 171.
[79] Vgl. Stewart 2014: S. 173.
[80] Vgl. Stewart 2014: S. 175f.

Zugehörigkeit zum muslimischen Glauben gleichgesetzt. Dabei könnte der abgelehnte Alkoholkonsum auch andere Gründe haben, wie beispielsweise einen befürchteten Kontrollverlust, der das Rollenspiel gefährden könnte. Der Konsum von Alkohol hingegen wird als fester Bestandteil des Deutsch-Seins etabliert. In einem intimen Setting trinken Anne und Fariba/Siamak erst einen Tee auf die „persische Art“ mit Zuckerwürfel und dann auf die „deutsche Art“ mit Rum (FH, 01:03:35-01:04:05). Der Alkoholkonsum von Fariba/Siamak ist in diesem Setting kein Problem für sie/ihn, vielleicht weil er eine gewisse Intimität zwischen beiden herstellt oder vielleicht auch, weil Fariba/Siamak langsam gewisse Aspekte der deutschen Kultur übernimmt. Außerdem wird vor allem Bierkonsum als Aspekt deutscher Männlichkeit inszeniert. Als Uwe Annes Kühlschrank öffnet, bezeichnet er dieses abschätzig als „Weiberkühlschrank“ (FH, 01:26:43), da sich dessen Inhalt durch einen Mangel an Bier auszeichnet.

Das Sauerkraut, das auch in der Mittagspause von den Mitarbeitenden der Fabrik gemeinsam verspeist wird, ist ein typisch deutsches Nationalgericht. Allerdings sind an dessen Herstellung nicht nur Deutsche beteiligt, da die Fabrik einige Immigranten beschäftigt. Dadurch wird dessen Schein als „deutsches Produkt“ dekonstruiert.[81]

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass bei Fariba eine Art von „Passing“ stattfindet. Dawson definiert „Passing“ als „misrecognition of a person as a member of a sociological group other than their own and can apply to aspects of identity such as race, ethnicity, class, gender, sexuality, religion or disability status.“[82] Dieses Phänomen wird vor allem im Zusammenhang mit Studien zu Transgender Individuen verwendet, die sich bemühen, als Mann oder Frau ‚durchzugehen‘, um negative Aufmerksamkeit aufgrund ihrer „Gender-Grenzüberschreitung“ zu vermeiden.[83] Auch wenn Fariba weder in die Kategorie des Drag noch des absichtlichen Crossdressings fällt (da dieses nicht freiwillig passiert, sie möchte ihre Geschlechtsidentität nicht ändern, sie muss sie verstecken, um nicht abgeschoben zu werden), versteckt sie ihr Gender und ihre sexuelle Identität und wird trotzdem von den (meisten) Mitmenschen in Deutschland als männlich und heterosexuell gelesen. Dadurch legt der Film nahe, dass Gender keine essenzielle unveränderbare Gegebenheit, sondern eine Performance ist.

[81] Vgl. Jeremiah, Emily: Touching Distance. Gender, Germanness, and the Gaze in Angelina Maccarone's *Fremde Haut* (2005). In: German Life and Letters 64(4) (2011). S. 588-600. Hier: S. 595.
[82] Vgl. Dawson 2015: S. 206.
[83] Vgl. Dawson 2015: S. 206.

Die Identitätskategorie der Nationalität und Ethnizität baut auf Performances wie das Tragen bestimmter Kleidung oder Kopfbedeckungen und Aktivitäten wie Alkoholkonsum oder die Ausübung bestimmter Religionen auf. Sprache und Kultur spielen eine große Rolle in der Konstruktion nationaler Zugehörigkeit. Auch diese werden als Identifikationsmerkmale bestimmter Nationen vom Film in Frage gestellt, da Fariba einwandfreies Deutsch spricht und mit der deutschen Kultur vertraut ist und damit zeigt, dass das die Beherrschung der Sprache und Kultur nicht nur auf die Mitglieder der Nation oder Ethnie limitiert werden kann. Gender und Nationalität werden dadurch im Film als fluide Konstrukte dargestellt, die sich verändern und anpassen können.[84]

3.1.2 Männliche Blicke und weibliche Berührungen

Um auf die Blicke im Film einzugehen, soll hier unter anderem das Konzept des „White Gaze“[85] angeführt werden. Yancy beschreibt in *Black Bodies, White Gazes* ein Szenario im Fahrstuhl, in dem er als schwarzer Mann zu einer sich bereits im Fahrstuhl befindenden weißen Frau einsteigt, und diese bei seinem Anblick Angst vor ihm bekommt, obwohl es keinen konkreten Grund wie eine Drohgebärde seinerseits dafür gab. Er führt aus, wie weiße US-Amerikanerinnen schwarze US-Amerikaner nur in Verbindung mit Annahmen und Erwartungen über Nicht-Weiße ansehen, und wie gefährlich, kriminell und hypersexuell diese seien.[86] Der „White Gaze“ beinhaltet also nicht nur den Prozess des Sehens, sondern ruft gleichzeitig mit dem Ansehen Mythen, Vorurteile, und Tropen über den Angesehenen auf, die auf diesen übertragen werden. Auch wenn Yancy die Situation in den USA darstellt, kann das Prinzip des „White Gaze“ auch auf Situationen im Film übertragen werden. Als Fariba/Siamak durch Sielmingen spaziert, kommt es zu einer ähnlichen Situation. Die weißen Dorfbewohner*innen starren sie/ihn an, man kann eine Art Ablehnung aus den Blicken herauslesen (FH, 00:22:21-00:23:00). Wenn sie Fariba/Siamak betrachten, sehen sie einen Ausländer, der anders ist als sie, der aus einem stark patriarchal geprägten Land kommt und deshalb vor allem für die Frauen im Dorf gefährlich sein könnte.

Laura Mulvey beschreibt in *Visual and Other Pleasures* eine Aufteilung der Verteilung der Blicke im klassischen Hollywoodkino in aktiv/männlich und passiv/weiblich.

[84] Vgl. Jeremiah 2011: S. 595.
[85] Yancy, George: Black Bodies, White Gazes. The Continuing Significance of Race. Lanham: Rowman and Littlefield 2008. S. 3.
[86] Vgl. Yancy 2008: S. 3 ff.

Männliche Figuren schauen, während weibliche Figuren angeschaut werden. Damit einher geht, dass Frauen im Film oft als erotisches Objekt gleichzeitig für die Figuren und auch die Zuschauer, also dem „Male Gaze“, dem männlichen Blick, dienen.[87]

Auch in FREMDE HAUT gibt es eine Szene, in der eine weibliche Figur durch den männlichen Blick objektiviert wird. Zu Beginn des Films, als Fariba von einem Polizeibeamten im Auto zur Flüchtlingsunterkunft gebracht wird, stellt der Polizist den Rückspiegel neu ein, damit er Fariba besser sehen kann. Die Zuschauer sehen Fariba durch die Augen des Polizisten im Rückspiegel (s. Abb. 7). Fariba sieht hoch und begegnet dem Blick. Daraufhin schiebt sich die Hand des Polizisten erneut ins Bild und der Spiegel wird weiter nach unten gekippt, sodass Faribas Brüste besser zu sehen sind, sowohl für den Polizisten als auch für die Zuschauenden. Fariba bemerkt das, schaut aber nur nach unten, setzt ihre Sonnenbrille auf und sieht dann aus dem Fenster (FH, 00:05:57-00:06:12).

Gleichzeitig wird Fariba in dieser Szene nicht nur durch Male Gaze, sondern auch durch den White Gaze betrachtet dargestellt. Aufgrund von Oberflächenlektüren nimmt der Polizist sie als anders wahr, was sie für ihn aufregend und exotisch macht. Fariba wird aufgrund ihres Nicht-Weiß-Seins fetischisiert. Man hat es hier also mit einem „White Male Gaze“ zu tun. Fariba tut in dieser Situation nichts, um der Objektivierung durch den Polizeibeamten zu entgehen. In diesem Fall ist er ihr nicht nur aufgrund seines Genders überlegen, sondern auch aufgrund seines Berufs und seiner Staatsangehörigkeit. Alles, was ihr zu tun bleibt, ist den Blick nicht zu erwidern und die Blicke über sich ergehen zu lassen.

Abbildung 7: Spiegel I (FH, 00:05:59)

Abbildung 8: Spiegel II (FH, 00:50:51)

In einer späteren Szene, die die eben genannte spiegelt, werfen wir durch Uwes Augen einen Blick in den Rückspiegel und sehen, wie Fariba/Siamak und Anne sich auf der Rückbank näherkommen und Anne ihren Kopf auf ihre/seine Schulter legt (s. Abb. 8).

[87] Vgl. Mulvey, Laura: Visual and Other Pleasures. Basingstoke u.a.; Palgrave Macmillan 1989. S. 19f.

Die beiden bemerken nicht, dass sie betrachtet werden. In der nächsten Einstellung schielt auch Andi, der neben ihnen sitzt, missmutig zu den beiden hinüber. Daraufhin tritt Uwe auf die Bremse, das abrupte Bremsen des Wagens unterbricht die romantische Annäherung Annes und Fariba/Siamaks (FH, 00:50:51-00:50:58). Hier wird Fariba/Siamak von Uwe durch den White Gaze wahrgenommen. Uwe projiziert aufgrund ihres/seines Aussehens das Stereotyp des hypermaskulinen, hypersexuellen Ausländers auf sie/ihn, der für ihn eine Konkurrenz um ‚seine' deutsche Frau darstellt. Uwes Entscheidung, die Annäherung gewaltsam zu unterbinden, ist von Unsicherheit geprägt. Dennoch geht es auch hier um einen Versuch Uwes, Dominanz über und einen Eigentumsanspruch an seine Exfreundin Anne zu demonstrieren, und auch wenn sein Vorhaben, die Beziehung zwischen den beiden zu unterbinden, langfristig gesehen scheitert, ist es in dieser Szene erfolgreich.

In FREMDE HAUT lässt sich also einerseits die klassische Aufteilung in Schauen – Angeschaut werden finden; andererseits wird auch eine andere Art des Schauens aufgezeigt.[88] Während sich Anne und Fariba/Siamak den Film über immer näherkommen, intensiviert sich auch ihr Blickkontakt. In der einzigen Sexszene zwischen den beiden (FH, 01:23:22-01:26:20) schauen sie sich tief in die Augen (s. Abb. 9). Gegenseitiges Anschauen ist hier wichtiger als das Angeschaut werden. Die Kamera folgt den Händen der beiden, während Anne Fariba aus dem Tuch befreit, mit dem sie sich die Brüste abgebunden hat. Es gibt ein Close-Up, wie Fariba Annes Kaiserschnittnarbe küsst, über welche sie sich in einer früheren Szene bereits unterhalten haben. Fariba/Siamak fragt Anne, ob sie ihre Narbe denn noch merke. Die Frage verwundert Anne, da sie das noch niemand gefragt habe, „zumindest noch kein Mann" (FH, 01:06:05-01:06:14). Daraufhin erlaubt sie Fariba/Siamak, die Narbe zu berühren.

Abbildung 9: Gegenseitige Blicke (FH, 01:23:12)

Abbildung 10: Berührungen (FH, 00:52:38)

[88] Vgl. Jeremiah 2011: S. 598f.

Interessant ist in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass die Prostituierte, die Fariba/Siamak enttarnt, dies tut, nachdem Fariba/Siamaks Gesicht mit ihrem Bauch berührt. Auch Anne scheint ein Verdachtsmoment zu haben, noch bevor Fariba/Siamak sich ihr offiziell als Fariba offenbart. Nach Uwes Vollbremsung nimmt Anne Fariba/Siamaks Hand und vergleicht diese mit ihrem/seinem Anhänger, die Hand der Fatima, der ein Motiv für Berührung darstellt.[89] Einem Close-Up ihrer ineinander verschränkten Hände (s. Abb. 10) folgt ein Close-Up von Annes Gesicht. Ihr Lächeln weicht einem verwirrten Gesichtsausdruck und der*die Zuschauer*in fragt sich, was sie wohl irritiert hat (FH, 00:52:38-00:52:41). Vielleicht ist es die Zartheit von Fariba/Siamaks Händen, die dazu führt, dass Anne misstrauisch wird und Fariba/Siamaks Gender in Frage stellt. Beide Male ist es Fariba/Siamaks Haut, die zur Enttarnung führt. Die Qualität der Haut erscheint hier als ein Marker für das biologisch weibliche Geschlecht, als etwas, was einen Menschen unmissverständlich als Mann oder Frau markiert.

Berührungen werden in diesen Szenen besonders betont und hervorgehoben. Anders als in den zuvor besprochenen Szenen beruhen Blicke des Begehrens hier auf Gegenseitigkeit und werden von Berührungen begleitet, zwischen Anne und Fariba/Siamak wird kein Verhältnis von Domination und Unterwerfung etabliert wie zwischen Fariba und dem Polizisten oder Anne und Uwe. Jeremiah fasst dies wie folgt zusammen: „Perhaps there is a suggestion here of a specifically feminine or lesbian mode of relation, one that is not grounded in self/other, subject/object, seer/seen relations.“[90]

Der Film macht eine Unterscheidung dazwischen, wie Fariba und Anne von den männlichen Figuren angesehen werden und wie sie sich gegenseitig ansehen. Die Objektivierung Faribas durch den „White Male Gaze“ wird problematisiert. Der Film zeigt auch eine andere Art des Ansehens auf, indem bei Fariba und Anne der Fokus auf gegenseitige Blicke und Berührungen gelegt wird, und Anne es schafft, Fariba am Ende des Filmes nicht mehr durch ihr auferlegte Stereotype zu betrachten. Keine von beiden wird in der gemeinsamen Sexszene als Objekt der sexuellen Lust für den männlichen Zuschauer dargestellt. Insofern kann davon gesprochen werden, dass einseitige objektivierende Blicke im Film männlich konnotiert sind, während gegenseitige Blicke und Berührungen die sexuellen Interaktionen von Fariba und Anne prägen.

[89] Vgl. Dawson 2005: S. 212.
[90] Jeremiah 2011: S. 598.

3.2 Nationale und sexuelle Grenzüberschreitungen

Das folgende Kapitel wird sich mit sexuellen und nationalen Grenzüberschreitungen befassen. Dazu wird darauf eingegangen, wie die Ankunft Faribas in Deutschland inszeniert wird und die Flüchtlings- und Asylbewerberheime dargestellt werden. Neben der nationalen Grenzüberschreitung soll auch auf die Überschreitung der Grenze zwischen Mann und Frau und heterosexuell und homosexuell eingegangen werden. Was passiert mit Fariba und wie reagieren die anderen Figuren auf ihr Grenzgängertum?

3.2.1 Die Liminalität des Asylbewerberheims

Zunächst soll auf Faribas nationalen Grenzübertritt eingegangen werden. Dazu wird beleuchtet, ob und inwiefern die Flüchtlingsunterkunft am Flughafen und auch das Asylbewerberheim in Sielmingen im Film als liminale Orte, also als Zwischenorte, dargestellt werden. Der Begriff der „Liminalität“ wurde von Victor Turner geprägt und meint einen Schwellenzustand, den man durchläuft, wenn sich ein Individuum oder eine Gruppe von einer sozialen Struktur oder den kulturellen Bedingungen eines Zustandes löst, um in einen anderen Zustand überzugehen, wie beispielsweise die Pubertät beim Übergang vom Kind zum Erwachsenen.[91] Des Weiteren soll in diesem Kapitel darauf eingegangen werden, ob sich Fariba sowohl als Asylbewerberin als auch als ‚Transgender‘ in einen liminalen Zustand gerät.

Marc Augé beschreibt in seinem Aufsatz *Nicht-Orte* Flughäfen, Hotels und auch Flüchtlingslager als transitorische Zwischenräume, die im Gegensatz zu Orten gegenwartsfixiert konzipiert sind: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“[92] Als Fariba zu Beginn des Films in Deutschland ankommt, sehen wir, wie sie durch eine Glasscheibe hindurch von einem Grenzkontrolleur gemustert wird. Dieser ruft einen Kollegen herbei. In der nächsten Einstellung sitzt Fariba in einem dunklen Flur vor dem Anhörungszimmer und wartet darauf, dass sie hereingebeten wird. Ihre Fingerabdrücke werden genommen, sie muss sich einer Musterung unterziehen und sie wird fotografiert (FH, 00:03:08-00:03:24). Nicht-Orte

[91] Vgl. Turner, Victor: Liminality and Communitas. In: The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Hrsg. v. Victor Turner u. Roger D. Abrahams. New York: Aldine de Gruyter 1995. S. 94-130. Hier: S. 95.
[92] Augé, Marc: Nicht-Orte. 4. Aufl. München: Beck 2014. S. 83.

zeichnen sich auch dadurch aus, dass die sich in ihnen bewegenden Subjekte als „eine zu bewältigende, abzufertigende, zu handhabende und zu kanalisierende (auch zu überprüfende und zu bedienende) Kapazität verhandelt“[93] werden. Auch Fariba wird überprüft und anonymisiert, sie wird zum Teil einer Masse an Flüchtlingen ‚verdurchschnittlicht‘.

Der Anhörungsraum vom Flughafen ist in grauen Tönen gehalten. Ein Beamte und ein Übersetzer sitzen Fariba an einem Tisch gegenüber, während ihr Fall abgehandelt wird. Im Hintergrund sieht man durch die geschlossenen Fenster die Flugzeuge vorbeifahren, die Reisen und Mobilität symbolisieren – die Fariba aber nicht zugänglich sind aufgrund ihrer Nationalität und den gefälschten Papieren, mit denen sie eingereist ist. Sowohl der Beamte als auch der Übersetzer sind gleichermaßen überrascht, als Fariba die Frage nach dem Grund ihrer Flucht auf Deutsch beantwortet: „Ach, Sie sprechen Deutsch?“ (FH, 00:04:08). Ihre Überraschung stammt von der Erwartungshaltung, dass der stereotypische Flüchtling der Sprache des Aufnahmelandes nicht mächtig sei. Dennoch helfen ihr ihre Deutschkenntnisse nicht weiter, ihr Fall wird behandelt wie jeder andere auch. Fariba wird im Prozess des Asylantrags die Handlungsmacht abgesprochen, ihr Schicksal liegt nun in den Händen des Grenzbeamten. Der Film kritisiert in dieser Szene auch die Bürokratisierung von Asylgesuchen in Deutschland, als der Beamte Fariba fragt, ob sie denn das Todesurteil als beglaubigte Kopie vorlegen könne (FH, 00:05:41). Er nimmt die Bedrohung ihres Lebens ohne einen schriftlichen Beweis nicht ernst.

Auch auf dem Weg zur Flüchtlingsunterkunft am Flughafen wird Fariba mit weiteren Vorurteilen konfrontiert, als der Polizeibeamte, der ihren Koffer in den Kofferraum hebt, sie zunächst auf Englisch und dann auf Deutsch fragt, ob sie denn ihren Ehemann mitgebracht hätte (FH, 00:05:36- 00:05:41). Auch hier wird wieder das Stereotyp der abhängigen Migrantin und der patriarchalen Familienstrukturen ausländischer Familien aufgerufen, da davon ausgegangen wird, dass Fariba als Frau unmöglich allein reisen könne und entweder mit ihrem Ehemann oder diesem hinterher reisen müsse. Zudem wird hier schon die Situation vorausgesagt, in der Fariba den toten Siamak tatsächlich in ihrem Koffer aus der Flüchtlingsunterkunft heraustragen muss, damit dessen Leiche nicht entdeckt wird.

[93] Kanne, Miriam: Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung ‚Nicht-Ort‘. Berlin: Lit-Verlag 2013. S. 14.

Die Flüchtlingsunterkunft selbst ist von tristen, graugrünen Farben gekennzeichnet und strahlt Ungemütlichkeit aus (s. Abb. 11). Fariba teilt sich das Zimmer mit vielen anderen Frauen und deren Kindern. Außer Siamak lernen die Zuschauenden aber keinen davon besser kennen, die personalen Identitäten der Menschen sind an diesem Ort nichtig: „Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“[94] Fariba raucht gemeinsam mit einer ihrer Zimmernachbarinnen, die ihr erzählt, dass sie zu ihrem Cousin nach San Francisco möchte und Fariba kurzerhand anbietet, mitzukommen, da ihr Cousin noch nicht verheiratet sei (Vgl. FH, 00:07:30). Die Zuschauenden erfahren aber nie, was mit ihr und ihrer Familie passiert ist und sehen sie auch nie wieder. Die individuellen Geschichten der Bewohner*innen haben hier keine Bedeutung.

Die Flüchtlingsunterkunft wird als begrenzter Raum dargestellt. Die Bewohner*innen der Flüchtlingsunterkunft haben die Möglichkeit, sich draußen aufzuhalten. Dieser Bereich ist allerdings von einem hohen Stacheldrahtzaun gesäumt, an dem die Kamera vorbeifährt, um dem Zuschauenden das Gefühl des Eingesperrt-Seins zu vermitteln (s. Abb. 12). Ausgenommen der Fahrten im Polizeiauto können sich die Menschen nirgendwo eigenständig hinbewegen, Fariba und die anderen erleiden einen Mobilitätsverlust.[95] Die startenden Flugzeuge hinter dem Zaun vergegenwärtigen zudem die Angst, jederzeit abgeschoben und in ein Flugzeug zurück in das Heimatland gesetzt werden zu können. Auch Siamak stellt fest: „Wir sind hier nicht in Deutschland! Flughäfen sind Niemandsland. Die könnten uns jede Sekunde zurückbringen“ (FH, 00:11:43). Wie enorm der Druck und die Angst der Menschen in dieser Unterkunft sind, verdeutlicht der Film nicht zuletzt damit, dass Siamak dem Druck nicht standhält und sich das Leben nimmt. Auch später noch, als Fariba/Siamak bereits mit Anne auf dem Kohlfeld in Sielmingen steht, fliegen die Flugzeuge über ihre Köpfe hinweg (FH, 00:43:17) und sind gleichzeitig Drohung als auch Verheißung auf ein schöneres Leben an einem anderen Ort als Sielmingen, das aber unerreichbar ist.

[94] Augé 2014: S. 104.
[95] Corkhill, Alan: Transiträume zwischen Einreise und Abschiebung. Die Problematik der Asylbewerbung in H. Kutlucans *Ich Chef, Du Turnschuh* und A. Maccarones *Fremde Haut*. In: Transiträume und transitorische Begegnungen in Literatur, Theater und Film. Hrsg. v. E.W.B. Hess-Lüttich, Sabine Egger u. Withold Bonner. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang 2017. S. 375-368. Hier: S. 381.

Abbildung 11: Flüchtlingsunterkunft (FH, 00:06:51)

Abbildung 12: Draußen (FH, 00:10:37)

Auch das Asylbewerberheim in Sielmingen, in das sie nun einzieht, wird trotz engstem Zusammenwohnen mit ihrem Zimmernachbar Maxim als ein Ort der Einsamkeit inszeniert. Das Zimmer ist klein und eng, auch hier dominieren gedeckte Grau- und Grüntöne das Bild (s. Abb. 13), ähnlich wie in der Flüchtlingsunterkunft am Flughafen. Trotz anfänglicher Reservierungen seinem neuen Zimmernachbarn gegenüber scheint Maxim eine Art Verbundenheit zu Fariba/Siamak zu verspüren und versucht, sie/ihn zu unterstützen. Fariba/Siamak bekommt von Maxim den Job in der Sauerkrautfabrik vermittelt, unter der Voraussetzung, dass Fariba/Siamak für Maxim und seine Freunde kocht. Der Nicht-Ort Asylbewerberheim kann in dieser Hinsicht als „Aktions- und Begegnungs[raum] zwischenmenschlicher Verständigung und Empathie“[96] gedeutet werden.

Maxim scheint sich im gemeinsamen Zimmer auf jeden Fall wohler zu fühlen als Fariba/Siamak, allerdings verbringt er einen großen Teil seiner Freizeit damit, „Video[s] von zu Hause“ (FH, 00:42:58) zu schauen, auf denen Aufnahmen seines Heimatdorfes in Russland zu sehen sind, und das, obwohl er dieses bereits seit sechs Jahren verlassen hat und vermutlich seitdem auf eine Aufenthaltsgenehmigung wartet. Das Asylbewerberheim wird nicht als zu Hause inszeniert, es ist kein Ort, an dem man verweilen möchte oder sich ein zu Hause aufbauen kann.

Die Bewohner*innen sind zudem vom Rest der Gesellschaft abgeschnitten. Außer den Sozialarbeiter*innen vor Ort haben sie keinerlei Kontakte zum Rest der Gesellschaft, da sie auch keine offiziellen Arbeitsgenehmigungen haben, was Anne „absurd“ (FH, 00:39:13) findet. Fariba/Siamak kommt nur durch ihre Schwarzarbeit in der Sauerkrautfabrik mit einem Teil der deutschen Gesellschaft in Kontakt. Diese Abkapselung wird auch durch die zahlreichen Aufnahmen Faribas umgeben von Fensterscheiben und Autofenstern deutlich (s. Abb. 14). In Uwes Auto fahren sie durch die Kleinstadt,

[96] Corkhill 2017: S. 384.

Fariba/Siamak sieht die Welt draußen vor dem Fenster und gleichzeitig weiß sie/er nicht, ob sie/er sich diese Welt jemals zu eigen machen kann.

Abbildung 13: Asylbewerberheim (FH, 00:20:07)

Abbildung 14: Autofenster (FH, 00:57:30)

Faribas Existenz ist dementsprechend fragil, sie ist gefangen in einem liminalen Zustand zwischen Asylbewerberin, Flüchtling, Immigrantin und Staatsbürgerin.[97] Doch nicht nur ihr nationaler Grenzübertritt verbannt sie in diesen Zustand: Faribas „Grenzexistenz"[98] als Asylbewerberin wird aufgrund ihrer genderspezifischen Grenzübertretung noch weiter problematisiert. Fariba/Siamak wird innerhalb der Gemeinschaft des Asylbewerberheims weiter marginalisiert, da ihr/sein seltsames Verhalten bezüglich des Ausziehens und Duschens sie/ihn zum Außenseiter macht. Maxim beschwert sich über Fariba/Siamaks Körperhygiene: „Das ganze Zimmer stinkt. Gehst du erstmal duschen?" (FH, 00:34:38) Fariba/Siamak muss hart daran arbeiten, damit sie weiterhin als Mann wahrgenommen wird. Das Badezimmer stellt für Trans Individuen oft eine große Schwierigkeit dar, da diese in heteronormativen Gesellschaften ein Badezimmer für Frauen und eines für Männer vorsehen.[99] Auch Fariba/Siamak steht wiederholt vor dem Problem, dass ihre/seine Verweigerung, sich vor anderen Männern auszuziehen und zu duschen auf Unverständnis trifft und sie das Badezimmer deswegen nur nachts aufsucht. Auch ihre Periode als Zeichen für ihr biologisches Geschlecht sorgt für eine unangenehme Begegnung mit Annes Sohn, als sie in Annes Bad hektisch nach Tampons sucht (FH, 00:12:38-01:13:05).

Gegen Ende des Films erhaschen wir einen kurzen Blick auf den gefälschten Pass, den Fariba sich gekauft hat (FH, 01:26:23). Fariba sitzt am Küchentisch und trägt nur ein Top, ohne dass ihre Brüste abgebunden sind. Sie sieht sich ihre zukünftige Identität als lesbische, deutsche Frau an, die der Pass ihr verspricht, und die auch das Ende ihres liminalen

[97] Vgl. Devi, Gayatri: Disembodying Gender, Destabilizing Nation in Angelina Maccarone's Unveiled. In: A Companion to German Cinema 4 (2011). S. 175-192. Hier: S. 185.
[98] Corkhill 2017: S. 382.
[99] Vgl. Dawson 2015: S. 211.

Daseins bedeuten würde. Hier wird noch einmal deutlich, dass Faribas cross-dressing kein Freiwilliges ist, da sie eigentlich eine Frau sein möchte – es geht hierbei um ihr Überleben.[100]

Abschließend lässt sich festhalten, dass sowohl die Flüchtlingsunterkunft am Flughafen als auch das Asylbewerberheim in Sielmingen im Film mit Hilfe des Settings und der Kameraführung als Nicht-Orte inszeniert werden. Die Bewohner*innen sind vom Rest der deutschen Gesellschaft abgeschirmt. Trotz des scheinbaren Zusammengehörigkeitsgefühls zwischen Maxim und seinen anderen russischen Freunden im Heim findet Fariba/Siamak sich nicht in diese bestehende Gemeinschaft ein, obwohl sie auf den ersten Blick alle ein ähnliches Schicksal teilen. Sie befindet sich in einem liminalen Zustand, sowohl zwischen den Nationen Deutschland und Iran als auch zwischen männlich und weiblich und hat dadurch mit einer doppelten Marginalisierung zu kämpfen. Fariba erleidet in diesem liminalen Zustand einen Identitätsverlust, da sie weder in eine neue Gemeinschaft eintreten noch eine Identität aus ihrer Vergangenheit in Anspruch nehmen kann.[101]

3.2.2 Konsequenzen von Grenzüberschreitungen

In diesem letzten Kapitel zum Film soll nun untersucht werden, was passiert, nachdem traditionelle, binäre Grenzen wie West-Ost, Mann-Frau, heterosexuell-homosexuell überschritten werden. Wie reagieren die anderen Figuren des Films auf Faribas Grenzgängertum? Bedient der Film die typischen Narrative des restriktiven östlichen Heimatlandes versus das offene, westliche Aufnahmeland?

Bei ihrer Ankunft in Deutschland gibt Fariba an, aus „politische[n] Gründe[n]“ (FH, 00:04:45) geflohen zu sein, obwohl diese Lüge sie letztendlich die Asylerlaubnis kosten wird, da diese auffliegt. Fariba entscheidet sich dazu, den wahren Grund ihrer Flucht – ihre Beziehung zu einer verheirateten Frau – zu verstecken, nachdem sie gesehen hat, dass der Übersetzer dem Beamten etwas ins Ohr flüstert (FH, 00:04:27). „Geschlechtsspezifische Verfolgung“[102], was die Verfolgung aufgrund sexueller Orientierung oder

[100] Vgl. Kuzniar, Alice: Diasphoric Queers: Reading for the Intersections of Alterities in Recent German Cinema. In: and Social Change in Germany and Austria. Hrsg. v. Gabriele Mueller u. James M. Skidmore. Waterloo: Wilfried Laurier University Press 2011. S. 245-264. Hier: S. 258.
[101] Vgl. Kuzniar 2011: S. 255.
[102] Stewart 2014: S. 163.

Gender miteinschließt, wird in Deutschland seit 2005 als Grund für ein Asylgesuch akzeptiert. Fariba droht auf Grundlage der Sharia im Iran sowohl aufgrund ihrer sexuellen Orientierung als auch aufgrund ihres Ehebruchs eine lebenslängliche Gefängnisstrafe oder sogar die Todesstrafe.[103] Wir erfahren nie, warum sie gelogen hat. Ein naheliegender Grund wären die bereits erwähnten Schwierigkeiten für Flüchtlinge, die Verfolgung aufgrund der sexuellen Orientierung oder Gender zu beweisen, da diese dafür den westlichen Konstruktionen von Gender und Sexualität und statischen Vorstellungen von sexueller Orientierung als angeboren und unveränderlich entsprechen müssen. Fariba scheint sich nicht in das lineare lesbische Narrativ einschreiben zu wollen oder können.[104]

Stewart führt außerdem an, dass Fariba ihre homosexuelle Orientierung gar nicht in Worte fassen und beweisen kann, da im Iran nicht über andere als heterosexuelle Begehren gesprochen werden darf und homosexuelle Vergehen oft nicht als solche benannt werden, was den Erfolg des Asylgesuchs weiter schmälert.[105] Fariba hat keine Dokumentation ihres Gefängnisaufenthaltes im Iran und den Dingen, die ihr dort angetan wurden. Zudem gesellt sich Faribas Angst vor homophober Diskriminierung auch in Deutschland, und indem sie sich den binären Gender- und Sexualitätsnormen bei der Grenzüberschreitung anpasst, werden ihre Möglichkeiten und Erfahrungen für Asyl und Inklusion im Aufnahmeland verändert. Um Asyl zu bekommen, muss Fariba buchstäblich Teile ihrer Identität aufgeben und sich als jemand anderes ausgeben, womit der Film auf die teils paradoxen Regeln für aktuelle Flüchtlings- und Asylverfahren in Deutschland aufmerksam macht.[106]

Faribas Angst vor homophober Diskriminierung stellt sich im Film als berechtigt heraus. Obwohl sich küssende Männer auf der Straße gezeigt werden (FH, 00:57:24), stellt sich die vermeintliche Offenheit queerer Individuen gegenüber als Schein heraus. Als sich Fariba/Siamak im Bordell zunächst weigert, mit der Prostituierten mitzugehen, kommentiert Uwe dies sofort mit: „Stehst wohl nicht auf Frauen?“ (FH, 00:58:40). Nicht heterosexuelles Begehren wird hier abgewertet, für Uwe trifft die Möglichkeit anderer Sexualitäten auf Unverständnis. Gegen Ende des Films, als Uwe und Andi sie in der Küche

[103] Vgl. Stewart 2014: S. 165.
[104] Vgl. Quinan, C.L.: Trans-ing gender boundaries and national borders Rethinking identity in Merzak Allouache’s *Chouchou* (2003) and Angelina Maccarone’s *Fremde Haut / Unveiled* (2005). In: Queering the Migrant in Contemporary European Cinema. Hrsg. v. James S. Williams. New York: Routledge 2021. S. 47-58. Hier: S. 50.
[105] Vgl. Stewart 2014: S. 164.
[106] Vgl. Quinan 2021: S. 57.

antreffen und ihr weibliches Gender enttarnt wird, kommt es zu einer heftigen Auseinandersetzung, bei der seitens Uwes und Andis mehrere homophobe Aussagen getroffen werden. Andi fragt Fariba: „Was bist du überhaupt?“ (FH, 01:28:29), was auch auf eine Unsicherheit seinerseits schließen lässt, da er Fariba nicht mehr auf einer Seite der binären Gender- und Sexualitätsordnung seiner heteronormativen Weltansicht verorten kann.

Für die Kolleg*innen in der Sauerkrautfabrik stellt Fariba/Siamak als Fremder im Inland eine Bedrohung der eigenen Weltsicht dar, die es zu unterbinden gilt. Deswegen sind sie den ganzen Film über damit beschäftigt, Fariba/Siamak mit xenophoben und rassistischen Bemerkungen abzuwerten, um die eigene Aufwertung zu gewährleisten. Fariba/Siamak wird von Uwe wiederholt „Ayatollah“ (FH, 00:32:51) genannt, was der höchste religiöse Titel im Islam ist, zudem wird sie/er sowohl fälschlicherweise als tadschikisch als auch als mexikanisch bezeichnet. All diese Bezeichnungen beziehen sich auf stereotypische Bilder von Ausländer*innen, die Fariba/Siamaks Eigenschaften aufgrund ihrer/seiner vermeintlichen Zugehörigkeit zu diesen Kollektiven zuschreiben und verschleiern dadurch ihre/seine personale Identität. Wir sehen außerdem ein Graffito mit der Aufschrift „Kanaken ficken“ an der Außenwand des Asylbewerberheims (s. Abb. 15). Die Bewohner*innen des Heims, auf die das Graffiti bezogen ist, werden hier ebenfalls auf ein Kollektiv reduziert, da die Bezeichnung Kanacke als Kollektivbeleidigung für südöstlich aussehende Menschen bezeichnet, während dabei ihre individuelle Herkunft ignoriert wird. Sabine fragt sich, was „Salmiak“ denn für ein Name sei (FH, 00:48:40) und nennt sie/ihn von da an „Salmi“, ein Spitzname der aus der falschen Aussprache ihres/seines richtigen Namens besteht. Auch die im Film dargestellten Behörden und Polizeibeamten sind nicht frei von doppelten Standards. Polizei und Grenzschutz spielen eine wichtige Rolle bei der Herstellung von ‚Ausländern‘.[107] In einer Szene wird das Auto von der Polizei angehalten, da Uwe aufgrund seines vorherigen Alkoholkonsums unverantwortlich fährt und Annes Sohn Melvin das Auto steuern lässt. Dennoch wird letztendlich nur Fariba/Siamak ein Strafzettel für das Nicht-Einhalten der Residenzpflicht ausgestellt, obwohl, wie auch die anderen Mitfahrenden feststellen, sie/er gar nicht gefahren sei (FH, 00:52:55-00:56:10). Die Polizisten betreiben *Racial Profiling*, also die Einschätzung von Personen als verdächtig aufgrund äußerer Merkmale wie Hautfarbe, ‚Rasse‘, ethnischer Zugehörigkeit, aber auch nationaler Zugehörigkeit oder Religion. Fariba/Siamak wird

[107] Vgl. Heidenreich 2015: S. 41.

aufgrund ihres Aussehens wegen des Verdachts der illegalen Migration kontrolliert, obwohl es kein konkretes Verdachtsmoment gab.

Auch weitere Vorurteile und Stereotype gegenüber Ausländer*innen werden von Figuren des Films reproduziert. Uwe bindet sich ein Handtuch um, um ein Kopftuch zu imitieren (s. Abb. 16), Fariba/Siamak wird gefragt, ob man in Tadschikistan Kinder schlage (FH, 00:51:45), ob sie/er Schokoladenkuchen kenne (FH, 01:11:57) und dass sie/er doch einfach Pantomime machen solle, wenn sie es nicht auf Deutsch sagen könne (FH, 00:49:15). Als Fariba/Siamak dazu genötigt wird, ein Lied aus ihrer Heimat zu singen, sieht man in verwunderte Gesichter, als sie/er es dann wirklich tut und das Lied in der Runde Gefallen findet. Vor allem Anne ist ergriffen und merkt an: „Das war echt schön“ (FH, 00:49:47-00:50:24).

Abbildung 15: Graffiti (FH, 00:24:53)

Abbildung 16: Uwe mit Kopftuch (FH 00:41:11)

Bei Anne löst die Fremdheitserfahrung nach anfänglichem Zweifeln eine andere Reaktion aus als bei ihren Kolleg*innen. Sie sieht Faribas/Siamaks Andersartigkeit als Chance an, ihren eigenen Horizont zu erweitern. Zu Sabine, die kein Verständnis für Annes Faszination für den Ausländer in der Sauerkrautfabrik hat, sagt Anne: „Vielleicht will ich einfach nur jemand kennenlernen, der anders ist. Der ganz woanders herkommt und anders denkt.“ (FH, 00:55:22). Sie ist auch die Einzige, die sich ehrlich für Faribas/Siamaks Vergangenheit zu interessieren scheint und den Ausführungen zuhört, was ihr/ihm bei einer Rückkehr in den Iran drohen würde (FH, 01:18:20).

Die Annäherung Annes und Fariba/Siamaks führt vor allem bei Uwe zu einer gesteigerten Unsicherheit, da der Ausländer bei der Frau seines Begehrens mehr Anklang zu finden scheint als er selbst. Als männliche, heterosexuelle Deutsche stehen Uwe und Andi in der heteronormativen, patriarchalen Gesellschaft auf der dominanten, machtvollen Seite der Binaritäten, eine Position, die sie durchaus ausnutzen. Gleichzeitig erkennt man aber an mehreren Stellen im Film die Unsicherheit der beiden, sich entsprechend dieser starken männlichen Geschlechterrolle zu verhalten. Dawson führt diese Unsicherheiten auf ihren

sozio-ökonomischen Status zurück, der ein Aspekt ihrer Identität ist, in dem sie nicht auf der überlegenen Seite stehen. Die beiden haben aufgrund ihrer vermutlich schlechten Bildung keinen Zugang zu anderen Männlichkeitsentwürfen.[108] Dawson hält fest, dass der Film nicht weiße, männliche Maskulinität an sich kritisiere, sondern „poor, white, male masculinity".[109]

Uwe und Andi versuchen, ihre Unsicherheiten mit ‚Machogehabe' zu überspielen. So werden Frauen als Objekte des sexuellen Begehrens verhandelt, die man hin- und her tauscht. Andi teilt Uwe und Fariba/Siamak in der Bar seine Anstrengungen mit, die er mit seiner schwangeren Freundin Sabine hat, die des Öfteren ihren Unmut ihm gegenüber ausdrücke und zudem keinen Sex mehr mit ihm haben wolle. Daraufhin antwortet Uwe nur: „Da hab' ich Bienchen aber ganz anders kennengelernt" (FH, 00:58:00), und spielt damit auf die gemeinsame sexuelle Vergangenheit der beiden an. Auch Anne wird aufgrund ihres Genders von den männlichen Figuren im Film unterdrückt.[110] Sie äußert mehrmals den Wunsch, aus Sielmingen fortzugehen, allerdings fühlt sie sich dort gefangen aufgrund ihrer Anstellung in der Fabrik und ihrer immer noch präsenten Verbindung zu Exfreund Uwe. Dieser mischt sich auch wiederholt in die Erziehung ihres Sohnes Melvin ein, obwohl dieser nicht sein leiblicher Sohn ist. In der Mittagspause in der Sauerkrautfabrik kann man im Hintergrund das Gespräch zwischen Anne und Uwe überhören, der Anne das Fahrrad für ihren Sohn bezahlen möchte, obwohl diese das wiederholt ablehnt (FH 00:30:07-00:30:11). Auch von anderen Mitarbeitenden in der Sauerkrautfabrik wird die Vorstellung des Mannes als Oberhaupt und Verdiener der Familie reproduziert. Eine Kollegin bietet ihr ein altes Rad an, wenn sie denn mal wieder mit einem Mann ausgehe, woraufhin Anne nur antwortet: „Ich brauch' keinen Mann, ich brauch' ein Fahrrad." (FH, 00:30:50). Ihr Wunsch nach Unabhängigkeit wird allerdings nur belächelt.

Uwe und Andi sind darauf fixiert, die Kontrolle zu behalten und die Bedrohung, die sie in Fariba/Siamak sehen, einzudämmen. Vor allem Uwe demonstriert gegenüber Fariba/Siamak wiederholt seine Überlegenheit, die er als Deutscher ihr/ihm als Immigrant/in mit temporärer Aufenthaltsgenehmigung hat, indem er Fariba/Siamak beispielsweise in einer Szene unerwartet seine Hand in den Nacken legt. Mit den Worten „Kontrolle, Arbeitsamt!" (FH, 00:40:45) nutzt er Faribas/Siamaks immerwährende Angst aus,

[108] Vgl. Dawson 2015: S. 222.
[109] Dawson 2015: S. 222.
[110] Vgl. Devi, Gayatri: Disembodying Gender, Destabilizing Nation in Angelina Maccarone's *Unveiled*. In: A Companion to German Cinema. Hrsg. v. Terri Ginsburg. Chichester u.a.: Wiley-Blackwell 2012, S. 175-192. Hier: S. 187.

bei der Schwarzarbeit in der Fabrik entdeckt zu werden und damit eine Abschiebung zu riskieren. Gegen Ende des Films, als Fariba nach der Nacht mit Anne ohne Verkleidung in deren Küche sitzt, wo sie von Uwe und Andi überrascht und enttarnt wird, wenden diese physische Gewalt an. Andi ist erbost, dass sich die Ausländerin an den deutschen Frauen vergreife: „Musst du alles kaputt machen? Kommst hier hin und denkst, du kannst dir alles nehmen, ja?“ (FH, 01:27:35). Als Fariba Anstalten macht, zu gehen, packt Andi sie am Arm. Uwe, der zunächst wie gelähmt von der Enthüllung Faribas als weiblich ist, wird von Andi angestachelt und daran erinnert, dass er in seiner Rolle keine Schwäche zeigen könne, schon gar nicht gegenüber Fariba: „Guck sie dir an. Wegen so einem heulst du? Wegen der? Wegen ‘ner Frau?“ (FH, 01:28:40). Interessant ist hier, dass er Fariba versehentlich auch mit einem männlichen Pronomen anspricht und dann erst wieder die weibliche Form verwendet, was auf seine Verwirrung hindeutet. Andis Abstoßung Faribas ist darauf zurückzuführen, dass er sie aufgrund der Nicht-Übereinstimmung zwischen Faribas biologischem Geschlecht und ihrem Gender nicht einordnen kann, was Fremdheit auslöst. Daraufhin packt sich auch Uwe Fariba und drückt sie gegen eine Wand. Bei der Auseinandersetzung kommt nicht nur Fariba, sondern auch Anne zu Schaden, die von Uwe zu Boden geworfen wird, als sie versucht einzugreifen. Der Gewaltausbruch Faribas gegenüber ist nicht mehr nur auf ihr Ausländerdasein zurückzuführen, sondern vermutlich auch darauf, dass sie eine lesbische Frau ist. Uwe markiert zudem sein Territorium – Anne und deren Haus –, da er sich in der Machtposition sieht, Fariba des Hauses verweisen zu können: „Ich will dich hier nie wieder sehen, klar?!“ (FH, 01: 28:54).

Jeremiah hält fest: Die beiden Konstrukte Nation und Gender brauchen Gewalt, um ihre Grenzen zu verteidigen.[111] In FREMDE HAUT sind es Uwe und Andi, die sich in der Aufgabe sehen, diese Grenzen zu kontrollieren und eventuelle Grenzüberschreitungen zu bestrafen. Anne ist in dieser Situation vollkommen machtlos: „The German woman is revealed sans-community, reduced to her biological sex. She is in no position to organize or initiate the defense of anyone she loves.“[112]

Der Film entfremdet das Bild, das man von Deutschland hat.[113] Obwohl man auf den ersten Blick annehmen könnte, dass der Film aufgrund von Faribas Flucht und der ihr drohenden Verurteilung hauptsächlich Kritik am Iran und Islam übt, so wird die

[111] Vgl. Jeremiah 2011: S. 588.
[112] Devi 2012: S. 188.
[113] Vgl. Jeremiah 2011: S. 595.

Aufmerksamkeit schnell auf die undurchdringliche Bürokratie, und die vorherrschende Homophobie, Xenophobie und Rassismus in Deutschland gelenkt, mit welchen Fariba als queere Migrantin konfrontiert wird. Den Iran bekommen die Zuschauenden nie zu sehen, er bleibt ein imaginierter Ort, der wie für viele Flüchtlinge auch für Fariba nur noch in der Erinnerung daran existiert.[114]

Der Film problematisiert das stereotypische queere Migrationsnarrativ als eine Bewegung von „third world oppression" zu "first world freedom".[115] Der Brief, in dem Fariba als Siamak Siamaks Eltern von Deutschland berichtet, ist exemplarisch für den Bruch mit diesem Narrativ. Im Voice Over wird Deutschland als „schönes Land" beschrieben, die Deutschen seien „freundlich" und man könne vom Hotelfenster aus riesige Bäume sehen. Bald habe sie/er sicher eine Arbeit und eine eigene Wohnung. Das Bild steht im Widerspruch zum Voice Over: Fariba/Siamak spaziert durch die triste Kleinstadt, wird von den Bewohner*innen feindselig angestarrt und betrachtet nur die Bäume, die in einer Miniaturstadt im Vorgarten aufgestellt sind (FH, 00:22:21-00:23:00).

Auch die Zimmer in der Flüchtlingsunterkunft und später im Asylbewerberheim werden als triste, einsame Orte dargestellt, die eher an Gefängniszellen als an Orte der Freiheit erinnern. Fariba bleibt in ihrem liminalen Zustand gefangen, in den sie während ihrer tatsächlichen und symbolischen Grenzübertritte zwischen Iran-Deutschland und weiblich-männlich gerät. Ihr Mitbewohner Maxim, der seit Jahren auf seine Aufenthaltsgenehmigung wartet, rät Fariba/Siamak zu einer Hochzeit mit einer Deutschen, denn dann sei man fast ein Deutscher (FH, 00:42:29). Anders ist dieses Ziel für ihn kaum erreichbar.

Der Film hebt die Schwierigkeiten hervor, mit denen queere migrierende Personen zu kämpfen haben. Das Ende des Films spiegelt die Anfangsszene, wir sehen das Innere eines Flugzeugs und hören die Durchsage, die die Ankunft im iranischen Staatsgebiet ankündigt. Die Frauen im Flugzeug legen ihre Kopftücher an und Fariba geht zur Flugzeugtoilette. Wir hören Faribas Stimme im Voice Over: „Es fällt mir schwer, die Frau, die ich liebe, zurückzulassen. Aber ich werde alles tun, um bald wieder zu ihr zurückzukehren." Als letzte Einstellung sehen wir Fariba im Spiegel, wie sie erneut Siamaks Identität annimmt (FH, 01:30:52-01:31:52). Ob sie mit der Frau, die sie zurücklässt, Anne oder sich selbst meint, und was der erneute Genderwechsel für sie bedeuten wird, beantwortet der Film nicht. Tatsache ist nur, dass Fariba ihre lesbische Identität weder im Iran

[114] Vgl. Stewart 2014: S. 162.
[115] Quinan 2021: S. 54f.

noch in Deutschland uneingeschränkt ausleben kann, da sie auch in Deutschland nicht nur aufgrund derer, sondern auch aufgrund ihrer Nationalität und später ihres Genders als das ‚Andere' klassifiziert wird. Mehrere Andersartigkeiten überschneiden sich und sorgen somit für eine mehrfache Unterdrückung und Marginalisierung Faribas.

4. FUTUR DREI (2020)

Nach der Besprechung des ersten Filmes werden sich die nächsten Kapitel mit dem Film FUTUR DREI (2020) auseinandersetzen. Der Film von Faraz Shariat handelt von Parvis, Sohn zweier iranischer Immigranten, der sein Leben in Hildesheim genießt und nicht viel über Konsequenzen nachdenkt, bis er in einem Wohnprojekt für Flüchtlinge seine Sozialstunden abarbeiten muss. Parvis, der seine Homosexualität offen auslebt, lernt dort die Geschwister Amon und Banafshe kennen, die auf ihre Aufenthaltserlaubnisse in Deutschland warten. Trotz Warnungen der anderen Heimbewohner, sich nicht mit Parvis abzugeben, entwickeln Parvis und Amon Gefühle füreinander, dessen Schwester Banafshe im Gegensatz zu Amons Freunden die Beziehung der beiden unterstützt. Als Banafshe schließlich die Abschiebung droht, weil ihr Asylgesuch abgelehnt wurde, bietet ihr ein Projektmitarbeiter eine Schutzehe an, die diese aber ablehnt. Trotz ihrer Bemühungen kann Banafshe die Abschiebung nicht verhindern. Ähnlich wie bei FREMDE HAUT bleibt das Schicksal der Protagonist*innen letztendlich ungewiss. Parvis bringt die Geschwister auf Warnung der Heimleiterin fort aus dem Wohnprojekt Hildesheim, wohin die Polizei bereits unterwegs ist. Am Ende des Filmes hört man ein Voice-Over von Banafshe, wie sie sich von Amon verabschiedet. Ob und in welches Land ihr die Flucht vor der deutschen Polizei geglückt ist, erfährt man nicht. Auch was mit Amon passiert, den Banafshe bei Parvis zurücklässt, bleibt der Imagination überlassen.

4.1 Gender-, Sexualitäts- und Nationale Performances

Im folgenden Kapitel sollen auch hier zunächst die Akte, Bewegungen, Gesten, Kleidung und Interaktionen der Figuren im Film betrachtet werden, mit denen Parvis sein Gender, seine Sexualität und seine Nationalität herstellt. In einem zweiten Schritt soll auch ein Blick auf Amon geworfen werden, der im Gegensatz zu Parvis nicht geoutet ist und seine Sexualität nicht nach außen trägt. Es wird ebenfalls erläutert, wie der Film das Coming-Out an sich problematisiert. Zudem sollen auch in diesem Kapitel die Blicke im Film thematisiert werden: Werden Parvis oder Amon als Objekte der sexuellen Begierde dargestellt? Welche der beiden Figuren wird gesehen, wer ist unsichtbar? Werden die Figuren mit Vorurteilen konfrontiert, sobald andere Figuren sie ansehen und werden diese Vorurteile bestätigt?

4.1.1 Parvis zwischen Schwul-Sein, Deutsch-Sein und Iraner-Sein

Abbildung 17: Parvis (FD, 00:18:23)

Abbildung 18: Tanzen (FD, 00:02:01)

Abbildung 19: Schminken (FD, 00:36:17)

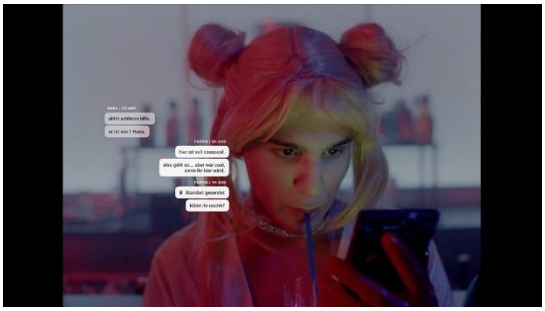

Abbildung 20: Sailor Moon (FD, 00:38:42)

Parvis ist eine queere Figur, die kein Problem damit hat, queer zu sein. Parvis lebt seine Homosexualität frei aus und trägt diese auch nach außen. Parvis übernimmt Akte und Kleidung, die traditionell dem weiblichen Gender zugeschrieben werden. Er tanzt, er färbt sich die Haare blond, er schminkt sich und an der Kostümparty verkleidet er sich als Sailor Moon (eine Schulmädchen-Figur mit magischen Kräften aus einer Mangareihe) mit Rock und einer Perücke mit langen Zöpfen. Auch in seinem alltäglichen Leben interessiert er sich für Mode, seine Outfits sind bunt (s. Abb. 17-20). Parvis fällt auf – und es gefällt ihm. Mit seinen Gesten und seinem Auftreten performt er absichtlich seine Andersartigkeit in einer heteronormativen Gesellschaft. Dadurch, dass Parvis weibliche Akte und Kleidung übernimmt, wird auch in diesem Film Gender als performativ dargestellt.

Auch seine iranischen Eltern haben entgegen stereotypischen Vorurteilen kein Problem mit seiner Homosexualität. Homophobe Seitenhiebe aufgrund seines Auftretens – sein alter Schulfreund Julian stichelt wegen seines Sailor Moon Kostüms: „CSD ist doch erst in vier Wochen“ (FD, 00:39:19) – scheinen nicht Teil seines Alltags zu sein, bis er seine Sozialstunden im Wohnprojekt für Flüchtlinge beginnt. Bereits als er dieses das erste Mal betritt, wird er von den männlichen Bewohnern aufgrund seiner Kleidung und seines Auftretens gemustert. Parvis lächelt sie selbstbewusst an, das Lächeln wird allerdings

nicht erwidert. Daraufhin nimmt Parvis seine Ohrringe heraus (FD, 00:06:49). Er erkennt, dass das Asylbewerberheim ein heteronormativ maskulin geprägter Ort ist und sein Auftreten inkompatibel mit der im Wohnheim performten Männlichkeit ist. Dort ist kein Platz, um als Mann Vulnerabilität zu zeigen oder gar eine Sexualität nach außen zu tragen, die nicht heterosexuell ist. Erst später erkennt er, dass *Out and Proud* zu sein, nicht selbstverständlich und sogar ein Privileg ist.[116]

Amons Freunde im Wohnprojekt stehen dem Neuen skeptisch gegenüber und machen sich über ihn lustig, als er an seinem ersten Tag vergeblich versucht, das Fußballnetz zu montieren. Auch Parvis' gefärbte Haare fallen ihnen sofort auf (FD, 00:07:36-00:07:47). Sie performen traditionelle Männlichkeit, treiben viel Sport und vertreiben sich die Zeit damit, über Frauen zu sprechen (s. Abb. 21). Auch Amon passt optisch eher in diesen Männlichkeitsentwurf (s. Abb. 22). Für die meisten von ihnen ist es unverständlich, warum ein Mann sich so ‚un-männlich' verhält. Parvis' Verhalten sorgt für Irritation, aber dass er homosexuell sein könnte, kommt nicht allen sofort in den Sinn. Parvis wird gefragt: „Hast du ‚ne Freundin? Sag mal, wie kann ich eine deutsche Frau abschleppen?", worauf dieser ironischerweise nur antwortet, man solle einfach man selbst sein (FD, 00:22:40-00:22:55). Amons wohl engster Freund im Wohnprojekt, Rasul, hingegen merkt, dass Parvis aus der heteronormativen Ordnung herausfällt oder zumindest, dass etwas mit ihm ‚nicht stimmt'. Er warnt Amon davor, zu viel Zeit mit dem Neuen zu verbringen: „Sowas ist ansteckend" (FH, 00:15:08).

Außerdem steht Parvis vor dem Problem, dass er als Teil der in Deutschland geborenen, zweiten Generation von Einwanderern dennoch als anders und fremd wahrgenommen wird, obwohl er sich selbst als Deutschen wahrnimmt.[117] Bereits in einer der ersten Szenen blickt seine Clubbekanntschaft ihm tief in die Augen und fragt: „Woher kommst du eigentlich?" (FD, 00:02:41). Heidenreich bezeichnet dies als „Frage aller Fragen des deutschen ‚Ausländerdiskurses' und eines der Hauptsymptome von Alltagrassismus".[118] Diese Frage ist mehr als das, denn mit ihr wird eine Grenzziehung zwischen der Person, die fragt, und der Person, die gefragt wird, vorgenommen. In dieser Szene ist der

[116] Shariat, Faraz: Einladen statt Rausgehen. Warum das *Coming Out* Probleme hat. In: I See You. Gedanken zum Film Futur Drei. Hrsg. v. Raquel Kishori Molt u. Arpana Aisha Berndt. Münster: Edition assemblage 2020. S. 44-47. Hier: S. 47.
[117] Vgl. Sternberg, Anke: „Futur Drei". Rbb Kultur. 14.04.2021. https://www.rbb-online.de/rbbkultur/themen/film/rezensionen/2021/040/futur-drei.html. Aufgerufen am 15.09.2021. Par. 3.
[118] Heidenreich, Nanna: Wo kommst du eigentlich her? In: I See you. Gedanken zum Film Futur Drei. Hrsg. v. Raquel Kishori Molt u. Arpana Aisha Berndt. Münster: Edition assemblage 2020. S. 20-23. Hier: S. 21.

Fragende deutsch und zugehörig zum deutschen Kollektiv, wodurch Parvis als nicht deutsch und nichtzugehörig zu diesem Kollektiv markiert wird. Deutsch-Sein ist auch hier eine Frage der Herkunft und nicht der Staatsbürgerschaft, und „die damit verbundenen Rassierungsprozesse (von Haar- und Hautfarbe, von Namen, von Akzenten) erzeugen diejenigen, die vermeintlich von ‚anderswo' herkommen, eben die ‚Ausländer'."[119]

Abbildung 21: Amon und seine Freunde (FD, 00:07:41)

Abbildung 22: Amon (FD, 00:07:48)

Als Parvis seine Sozialstunden antritt, muss er Heimleiterin Maretta mehrmals seinen Namen buchstabieren (FD, 00:05:50). Sein gelangweilter Blick aufs Smartphone, während er spricht, verdeutlicht, dass er dies in der Vergangenheit vermutlich schon unzählige Male tun musste. Sein Grindr-Date spricht ihn mit „Pavel" (FD, 00:19:05) an und merkt nach dem Geschlechtsverkehr ganz überrascht von sich selbst an: „Ich glaub' das war das erste Mal, dass ich was mit jemandem wie dir hatte" (FD, 00:20:44), da er eigentlich gar nicht so auf Ausländer stehe. Mit „Ausländer" meint er "so haarige, südländische Typen. Türken, Griechen, keine Ahnung" (FD, 00:20:57). Äußerliche Merkmale wie die Körperbehaarung und Haar-/Hautfarbe dienen als rassierende Merkmale, die Parvis für sein gegenüber als Ausländer kennzeichnen. Die Körperbehaarung wird auch von Amons Freunden thematisiert, als sie sich über ihre Erfahrungen mit deutschen Frauen austauschen. Es wird festgestellt, dass diese nicht auf haarige Männer stehen, denn, wie einer von ihnen über einen Freund berichtet: „Als sie gesehen hat, wie haarig er ist, ist sie wieder gegangen" (FD, 00:52:29). Die Stärke und Farbe der Körperbehaarung dient als Erkennungszeichen nationaler Zugehörigkeit oder eben Nicht-Zugehörigkeit. Parvis geht aufgrund seines Namens und seines Aussehens unter Deutschen nicht als Deutscher durch, obwohl er das auf dem Papier eigentlich ist.

Unter Iraner*innen hingegen wird Parvis als Deutscher wahrgenommen. So fragt Amon Banafshe: „Der Neue ist Deutscher, oder?" (FD, 00:15:56) Banafshe zieht Parvis auf, als

[119] Vgl. Heidenreich 2020: S. 21.

dieser Amon zur Begrüßung die Hand schüttelt und verlangt: „Nicht so deutsch! Iranische Begrüßung!“ (FD, 00:29:01), woraufhin sich die beiden auf die Wangen küssen. Auch auf seine eingerosteten Farsi-Kenntnisse wird Parvis oftmals erinnert. Er erzählt Banafshe und Amon von seiner Reise in den Iran und wie befremdlich diese Erfahrung für ihn war, da alle dort Englisch mit ihm gesprochen haben: „Als wir nach Deutschland zurückgekommen sind, habe ich aufgehört, mich Iraner zu nennen“ (FD, 00:32:47). Der Iran, den Parvis beschreibt, ist ein anderer, den Banafshe und Amon gerade verlassen haben. Für Parvis ist dieser keine Heimat, er fühlt sich als Deutscher. Auf die Frage, warum er sich nicht mehr als Iraner bezeichne, sagt Parvis: „Ich glaube, ich bin viele Dinge.“ (FD, 00:32:58).

Auch Banafshes Date macht deutlich, wie der Film mit der Zuordnung von Personen zu einer Nation spielt. Ihr Datepartner, ein Iraner, der in Deutschland aufgewachsen ist, und kein Farsi gelernt hat, fragt sie, ob sie überhaupt Alkohol trinke, da er aufgrund ihrer Nationalität Rückschlüsse auf ihre religiöse Zugehörigkeit zieht (FD, 00:38:18). Doch Banafshe lehnt entgegen der Erwartungen Alkohol nicht ab. Später sendet Banafshe Parvis eine Textnachricht, in der sie ihn als „Hans“ beschreibt, da er dem deutschen Klischee von Korrektheit und Steifheit entspricht (FD, 00:38:42). Obwohl sie beide Iraner*innen sind, unterscheiden sie sich grundlegend. Die Gemeinsamkeiten, die Banafshe sich mit ihm aufgrund der gemeinsamen Nationalität vorgestellt hat und die sie vermutlich dazu bewegt haben, auf das Date zu gehen, stellen sich als genau das heraus: imaginiert.

Parvis sagt zu seiner Schwester Mina auf die Frage, ob er sich in Deutschland zugehörig fühle: „Keine Ahnung. An manchen Tagen schon voll. Da will ich den Leuten am Liebstem ins Gesicht schreien: Ich bin die Zukunft! Und manchmal hab‘ ich auch irgendwie das Gefühl, dass wir nur so eine Erinnerung an Mamas und Papas Schmerz sind.“ (FD, 01:16:15-01:16:40). Der Film zeigt anhand von Parvis „dieses Dazwischen, dieses Zerrissensein [sic!]“[120] zwischen mehreren nationalen Identitäten, welches er als Kind von Einwanderern durchlebt.

[120] Abeltshauser, Thomas: Kritik zu Futur Drei. Epd Film. 28.08.2020. https://www.epd-film.de/filmkritiken/futur-drei. Aufgerufen am 15.09.2021. Par. 1.

4.1.2 „I See You“: Sehen und Gesehen-Werden

In FUTUR DREI spielt das Sehen und Gesehen-Werden eine wichtige Rolle. Zunächst zieht Parvis alle Blicke auf sich, weil er im Wohnheim auffällt wie ein bunter Vogel. Amon beobachtet ihn bereits in der Sporthalle, als Parvis verzweifelt versucht, das Fußballnetz zu befestigen (s. Abb. 22). Parvis merkt das nicht. Amons Interesse hingegen ist bereits geweckt. Vermutlich beschließt er deshalb, Parvis zu trösten, als dieser weinend auf den Stufen des Wohnheims sitzt (FD, 00:12:24-00:14:15). Im Gegensatz zu Parvis ist Amon nicht *Out and Proud*. Selbst seiner Schwester Banafshe gegenüber, die die beginnende Beziehung der beiden unterstützt und bekräftigt, identifiziert er sich nicht als schwul. Woran das liegt, verrät uns der Film nicht, allerdings liegt es nahe, dass Amon, ähnlich wie Fariba, gar nicht genau weiß, was dieser Begriff überhaupt meint und nicht den Homosexuellen, wie er sich in der deutschen Kultur in Vorurteilen vorgestellt wird, ‚richtig‘ performen kann oder will. Amon hält seine Sexualität privat, vielleicht, weil er es nicht anders gewohnt ist. Er ist im „closet“, im Versteck,[121] eine Bezeichnung für nicht geoutete Homosexuelle, das er nur durch ein „Coming-Out“, also durch das Öffentlich-Machen seiner Sexualität verlassen könnte. Die Annäherungen von Parvis und Amon finden deswegen hauptsächlich in geschlossenen, privaten Räumen statt: In Parvis‘ Schlafzimmer, im Badezimmer, im Geräteraum der Turnhalle, und zuletzt im Schlafzimmer der Unterkunft auf der Flucht in den Harz.

Bereits nach ihrem ersten Gespräch verändert sich die Verteilung des Sehens und des Angesehen-Werdens auf ein beidseitiges Ansehen. Parvis sieht Amon nach dem Gespräch hinterher, als er davongeht (FD, 00:14:18). Er erkennt schnell, dass die Anziehung, die er Amon gegenüber verspürt, beidseitig ist. Kurz bevor es zum ersten Kuss in der Badewanne kommt, pustet Parvis ein Loch in den Schaum, sieht Amon dadurch auch und sagt: „I see you!“ Amon lacht, dann wird sein Gesicht ernster, während er sagt: „Ich weiß.“ (s. Abb. 23). Parvis signalisiert Amon hier, dass er ihn im Gegensatz zu seinen Freunden so sieht, wie er wirklich ist, und auch, dass er ihn versteht und unterstützt. Bei ihm muss er sich nicht verstecken, auch wenn sie sich im Wohnprojekt nur in der Dunkelheit des Geräteraums der Turnhalle treffen (s. Abb. 24).

[121] Vgl. Sedgwick, Eve Kosofsky: Epistemologie des Verstecks. In: Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Hrsg. v. Andreas Kraß. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 113-143. Hier: S. 113.

Nach einer Partynacht mit Parvis und Banafshe betritt Parvis‘ Vater das Zimmer, in dem Amon und Parvis gemeinsam im Bett liegen und dringt somit in den privat geglaubten Raum ein. Obwohl Parvis‘ Vater deutlich macht, dass Amon nicht gehen müsse, entschuldigt Amon sich und verlässt fluchtartig das Haus (FD, 00:50:27-00:50:37). Als seine Freunde ihn fragen, wo er in der Nacht war, antwortet er, dass er draußen gewesen wäre, und zwar „Mit ‘nem Mädchen aus dem Sprachkurs“ (FD, 00:53:30). Amon ist nicht frei von Stigmata, auch er weiß, dass der Diskurs um Homosexualität im Iran mit Unterdrückung einhergeht und sein Umfeld im Wohnheim heteronormative Männlichkeit performt.

Abbildung 23: "I See You" (FD, 00:42:26-00:42:38)

Abbildung 24: Im Geräteraum (FD, 00:45:14)

Amon ist sich bewusst darüber, wen er begehrt: In der anschließenden Szene knutschen Amon und Parvis im Geräteraum der Sporthalle (s. Abb. 24). Dennoch gibt es im Film kein Coming-Out. Doch warum scheint das für Amon nicht in Frage zu kommen? Çetin und Voß beschreiben, dass „der Schwule“ ein westliches Konzept sei, das zu Zeiten der deutschen Kolonisation um 1860 aufgekommen sei, um den „echten“ Homosexuellen gegen die Sexualität der „orientalischen“ Einheimischen abzugrenzen.[122] Er diente der Abgrenzung von gleichgeschlechtlichen sexuellen Handlungen der „anderen Männer“ in anderen geographischen Regionen. Identifikationen wie „schwul“ seien ein „Bestandteil kolonialer und rassistischer Zuschreibungspraxis“.[123] Auch Schutz und die Unterbringung in spezifischen Unterkünften stehen LGBTQIA+ Geflüchteten erst zu, „wenn sie sich dem deutschen sexuellen Identitätsparadigma unterworfen haben.“[124] Vor diesem Hintergrund betrachtet entschied sich Regisseur Faraz Shariat dazu, Amon keine typische Coming-Out-Storyline zu geben.[125] Er will mit Amon eine Situation darstellen, „die weder von einer existentiellen Sinnkrise zwischen Islam und Sexualität, noch von der

[122] Vgl. Çetin, Zülfukar, & Heinz-Jürgen Voß: Schwule Sichtbarkeit – schwule Identität. Kritische Perspektiven. Gießen: Psychosozial-Verlag 2016. S. 9ff.
[123] Çetin & Voß 2016: S. 13.
[124] Çetin & Voß 2016: S. 13.
[125] Vgl. Shariat 2020: S. S. 45f.

hemmungslosen „sexuellen Befreiung“ eines unterdrückten Verlangens erzählt.“[126] Der Film gibt uns keine Antwort darauf, ob Amon wirklich aufgrund seiner Sexualität geflohen ist, die Gründe spielen keine Rolle. Es gehe vielmehr um seine Gradwanderung zwischen Öffentlichem und Privatem, die nicht immer erfolgreich ist.

Die Vorurteile, die dem Iran bezüglich des Queer-Seins anlasten, werden im Film dennoch behandelt. Interessant ist hier, dass Parvis das Wort für „schwul“ auf Farsi nicht kennt. Er kennt sich mit der politischen Situation im Iran nicht aus, weiß nicht, was es bedeutet, schwul und Iraner zu sein und ist mit Vorurteilen belastet: „Naja, im Iran war’s wahrscheinlich nicht einfacher, wenn man… äh… Gibt es dort überhaupt ein Wort dafür?“ Aber es gibt ein Wort dafür, wie seine Mutter ihm beibringt: „Hamjens gara“ (FD, 01:05:45-01:06:02). Auch wenn es für Parvis ein Widerspruch zu sein scheint: Queer- und Iraner-Sein schließen sich nicht aus.

In den Szenen, in denen Amon und Parvis gemeinsam im Bett liegen, wird auch in FUTUR DREI der Fokus auf die gegenseitigen Blicke und Berührungen gelegt. Die Kamera bleibt nah an ihren Gesichtern. Zwischen spielerischen Rangeleien folgt die Kamera Parvis Fingern, wie er Amons Körper nachzeichnet (s. Abb. 25). Die Kamera verharrt immer wieder auf ihren Gesichtern, während sie intensiven Augenkontakt haben (FD, 00:44:58-00:48:07).

In der späteren Sexszene sehen sie sich tief in die Augen. Als Amon am Ende in Parvis‘ Armen liegt, folgt die Kamera erneut Parvis‘ Hand, wie sie seinen Kopf streichelt. „Hör‘ nicht auf, mich zu sehen“ sagt Amon zu Parvis (s. Abb. 26), woraufhin dieser noch einmal die Worte „I see you“ wiederholt (FD, 01:24:08-01:26:41). Die Worte können als Ausdruck ihrer Verbundenheit gedeutet werden, und gleichzeitig können Amons Worte als Hinweis verstanden werden – darauf, den Blick vor Lebenswelten, die man im Mainstream-Kino nicht gezeigt bekommt, nicht zu verschließen. Amon ist als homosexueller iranischer Migrant in Deutschland mehrfach marginalisiert, Menschen wie er werden schnell übersehen. Seine Bitte an Parvis, ihn auch in der Zukunft zu sehen, ist sein Versuch, nicht in der Unsichtbarkeit zu verschwinden, jetzt da seine Schwester ihn allein in Deutschland zurücklassen wird. Dennoch macht der Film klar, dass Amon entgegen der oft in europäischen Filmen mit Migrationsnarrativ gebrauchten Trope des Europäers als der weiße Retter des Migranten[127] nicht auf Parvis angewiesen ist. „Es geht nicht um

[126] Shariat 2020: S. 46.
[127] Vgl. Williams 2021: S. 10.

dich“, sagt er, als Parvis ihm bei einer drohenden Auseinandersetzung mit den homophoben Freunden zur Hilfe kommen will (FD, 01:00:53). Kadritzke fasst zusammen: durch das Guckloch im Schaum bekomme man „Lebenswelten scharf gestellt, die sonst nur in äußerst schwacher Auflösung in Erscheinung treten.“[128]

Abbildung 25: Berührungen (FD, 00:46:28)

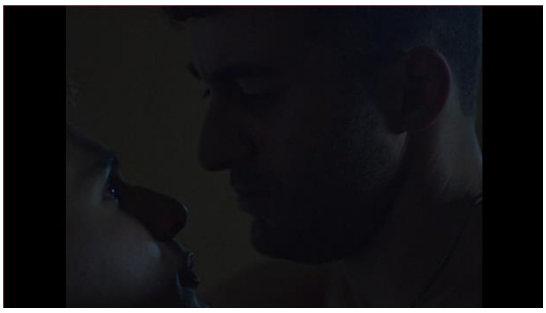

Abbildung 26: "Hör' nicht auf, mich anzusehen" (FD, 01:25:38)

In Bezug auf Blicke soll hier auch noch eine weitere Szene besprochen werden, in der Banafshe von Projektmitarbeiter Jan die Schutzehe angeboten bekommt. Was zunächst als selbstloser Akt der Nächstenliebe erscheint, verwandelt sich schnell in sexuelle Belästigung, da Jan darauf anspielt, dass Banafshe für eine glaubwürdige Darstellung einer Ehe auch wissen müsse, wie sein Geschlechtsteil aussieht (FD, 00:56:03-00:56:47). Jan betrachtet Banafshe als Objekt der sexuellen Lust, sein Blick wandert von ihrem Gesicht nach unten zu ihren Brüsten (s. Abb. 27). Allerdings bewegt sich die Kamera in der nächsten Einstellung nicht wie man eventuell erwarten könnte an Banafshes Körper herunter, um uns ihren Ausschnitt zu zeigen. Der Male Gaze wird verwehrt und stattdessen wird Banafshes Gesicht gezeigt, wie sie Jan direkt ansieht (s. Abb. 28) und ihn kurz darauf mit dem Wort „Kesafat“ (=ekelhaft, verwerflich) stehenlässt. Der Objektivierung Banafshes wird entgegengewirkt, indem sie die Situation nicht hilflos über sich ergehen lässt. Auch hier kann man anführen, dass Jan Banafshe nicht nur durch den Male Gaze, sondern durch den White Male Gaze sieht, da sie als Ausländerin für ihn exotisch und gleichzeitig hilflos erscheint, sodass er die Chance einer Abweisung als gering einschätzt. Hier wird das Bild des weißen Retters aufgerufen, der Mitleid hat und der von der Abschiebung bedrohten Migrantin zu Hilfe eilt und dabei gleichzeitig das Machtgefälle zwischen Mann und Frau ausnutzt. Dass Banafshe kein Mitleid nötig hat, macht der Film deutlich, indem sie das

[128] Kadritzke, Till: "Es ist so schwer, man selbst zu sein, und dann noch auf Deutsch…". Spiegel Online. 23.09.2020. https://www.spiegel.de/kultur/kino/futur-drei-filmkritik-es-ist-so-schwer-man-selbst-zu-sein-a-7cb8f2f2-034e-4bd5-9151-279d30730e7a. Aufgerufen am 16.09.2021. Par. 9.

Angebot vehement ablehnt. Der Film macht deutlich, dass Banafshe weder hilflos ist, noch ihr Glück von einem Mann abhängig macht.

Zusammenfassend lässt sich für dieses Kapitel festhalten, dass ähnlich der Beziehung von Fariba und Anne auch bei Parvis und Amon der Fokus auf das gegenseitige Ansehen und Berühren gelegt wird, ohne dass einer von beiden als Objekt der Begierde dargestellt wird. Auch die weibliche Hauptfigur Banafshe wird nicht durch die Kameraarbeit objektiviert, wodurch das Verhalten Jans, der sie durch den White Male Gaze betrachtet, problematisiert wird.

Abbildung 27: Jan (FD, 00:56:39)

Abbildung 28: Banafshes Reaktion (FD, 00:56:46)

4.2 Nationale und sexuelle Grenzüberschreitungen

Das folgende Kapitel wird sich mit nationalen und sexuellen Grenzüberschreitungen in FUTUR DREI befassen. Es wird beschrieben, wie das Wohnprojekt, in dem Amon und Banafshe leben, dargestellt wird und ob es ebenfalls als Nicht-Ort beschrieben werden kann. Auch die Darstellung Deutschlands soll hier beschrieben werden. Neben der Grenzüberschreitung von Amon und Banafshe soll auch auf die Grenzüberschreitung von Parvis' Eltern eingegangen werden und welchen Einfluss dieser immer noch auf sie hat, obwohl er schon Jahre zurückliegt. Zudem soll Amons Überschreitung der Grenze zwischen heterosexuell und homosexuell eingegangen werden und wie seine Freundesgruppe darauf reagiert, dass er nicht heterosexuell ist, wie sie bis dahin angenommen hatten.

4.2.1 Die Darstellung des Flüchtlingswohnprojekts und Deutschlands

Im Gegensatz zum Asylbewerberheim, in dem Fariba in FREMDE HAUT wohnt, wird das Wohnprojekt (s. Abb. 29) auf den ersten Blick anders präsentiert. Die alte Schule wirkt groß und hell, es gibt eine Turnhalle und die lichtdurchfluteten Zimmer erinnern weitaus weniger an ein Gefängnis als die im vorher besprochenen Film. Banafshes und Amons Zimmer ist mit einem großen Teppich ausgelegt, es ist mit einigen Pflanzen ausgestattet und an den Wänden hängen Fotos (s. Abb. 30). Banafshe und Amon machen das, was junge Erwachsene eben tun: Sie machen Ausflüge, gehen auf Partys und Banafshe engagiert sich in einer feministischen Gruppe. Innerhalb des Wohnprojekts ist eine Community entstanden, man kümmert und sorgt sich umeinander. Vor allem Amon wird oft im Wohnheim von einer Gruppe iranischer Männer umgeben gezeigt, mit denen er eine Freundschaft entwickelt hat. Als Amon und Parvis das erste Mal miteinander sprechen, sitzt Parvis weinend auf den Stufen vor dem Wohnprojekt, weswegen Amon ihn für einen neu eingetroffenen Flüchtling hält, der allein nach Deutschland gekommen sei. Er tröstet ihn mit den Worten: „Keine Angst, hier fühlt man sich selten allein" (FD, 00:14:11). Das Wohnprojekt erscheint in dieser Hinsicht als Begegnungsraum, der „den Asylsuchenden ihr ungewisses Grenz- und Übergangsdasein weniger unerträglich [macht]."[129]

[129] Corkhill 2017: S. 384.

Abbildung 29: Das Wohnprojekt (FD, 00:07:03)

Abbildung 30: Das Zimmer der Geschwister (FD, 01:08:43)

Doch nach und nach zeigen sich auch in FUTUR DREI einige Schattenseiten des Lebens im Wohnprojekt. Wie Fariba befinden sich die Bewohner*innen in einem liminalen Zustand zwischen Geflüchtete*r, Asylbewerber*in, Immigrant*in und Staatsbürger*in. Bereits an einem von Parvis‘ ersten Arbeitstagen wird er als Übersetzer engagiert und soll für eine Iranerin übersetzen, die Einspruch gegen ihre Abschiebung eingelegt hat. Die Beamt*innen fragen nach dem Grund, der die Verzögerung einer Abschiebung rechtfertigen würde. Die Frau reagiert sehr aufgebracht und redet auf Parvis ein. Parvis weist seine Vorgesetzen darauf hin, dass er ihren Dialekt nicht verstehe, worauf die Polizistin nur meint: „Ich muss auch mit Leuten aus Sachsen arbeiten.“ (FD, 00:11:05-00:11:18). Der Fakt, dass Dialekte in der persischen Sprache sehr unterschiedlich sein können, und es somit sprachliche Barrieren zwischen den beiden geben könnte, wir ignoriert und es werden keine Anstalten gemacht, eine*n professionelle*n Übersetzer*in hinzuzuziehen. Letztendlich erfahren wir nicht, was die Frau den Beamt*innen mitteilen wollte, und was mit ihr geschieht. Parvis kann ihr nicht helfen, obwohl diese offensichtlich traumatisiert und in keiner Verfassung ist, in ein Flugzeug zu steigen. Die Frau und später auch Banafshe erscheinen als „eine zu bewältigende, abzufertigende, zu handhabende und zu kanalisierende (auch zu überprüfende und zu bedienende) Kapazität“[130], die im Nicht-Ort Wohnprojekt verhandelt werden.

Amon, der, seiner Pflanzensammlung nach zu urteilen, schon einige Zeit in Deutschland und diesem Zimmer verbracht hat, hat dennoch Schwierigkeiten, sich in Deutschland zurechtzufinden. Sein Deutsch ist schlecht, er kennt niemanden außerhalb des Wohnprojekts. Anders als Banafshe scheint er sich nicht zu engagieren, mit anderen Menschen außerhalb seiner Freundesgruppe im Wohnheim in Kontakt zu treten, und schon gar nicht mit Deutschen, da ihm die sprachliche Barriere als unüberwindbar erscheint. „Ist doch schon schwer genug, man selbst zu sein. Dann noch auf Deutsch…“ (FD, 00:47:16) sagt

[130] Kanne 2013: S. 14.

er zu Parvis. Für Amon erscheinen die deutsche Kultur und Sprache fremd, er tut sich schwer, diese in seine Identität zu integrieren. Gleichzeitig scheinen er und Banafshe sich vom Heimatland zu entfremden; Amon erlebt also eine doppelte Fremdheitserfahrung.[131] Als Banafshe vorschlägt, aufgrund ihrer drohenden Abschiebung weiter in die Schweiz zu fliehen, fragt Amon unter Tränen: „Die ganze Scheiße von vorne?“ (FD, 01:08:08-01:08:19). Für Amon waren die Migration und das Ankommen in Deutschland ein traumatischer Prozess, den er nicht noch einmal durchleben möchte.

Banafshe, die sich in Deutschland heimisch zu fühlen scheint und fließend deutsch spricht, wird letztendlich aus Deutschland abgeschoben. „Die haben meinen Einspruch einfach so abgelehnt“, sagt sie zu Heimleiterin Maretta, die nichts weiter zu ihrer Situation sagen kann als „Es tut mir leid.“ (FD, 01:06:55). Banafshe ist handlungsunfähig, sie kann die Abschiebung nicht weiter anfechten. Der Film kritisiert die aufgezwungene Schwebesituation von Asylbewerber*innen, die wie Amon und Banafshe nichts tun können, außer ihr Schicksal abzuwarten.

In einer Sequenz, in der fast wie in einem Musikvideo mehrere Örtlichkeiten des Wohnprojekts gezeigt haben, wird die Dekonstruktion des Wohnprojekts als ‚Zuhause‘ besonders deutlich. Banafshe erzählt den Mitgliedern ihrer politischen Gruppe von ihrer Abschiebung, wir hören aber nicht, was sie sagt. Die Kamera dreht sich einmal im Kreis und fängt so die Betroffenheit aller im Stuhlkreis sitzenden Frauen und Männer ein. Im Hintergrund ist ein dumpfes Klopfen zu vernehmen, das langsam immer lauter wird. In der nächsten Szene sehen wir in Zeitlupe rennende, spielende, tanzende Menschen im Hof des Wohnprojekts. Wir hören das Klopfen, in das sich eine Vielzahl an anderen Geräuschen mit einmischt. Von einer Außenansicht des Wohnprojekts wird in ein Zimmer geschnitten, in dem eine Großfamilie sitzt. Das Piepen eines Aufnahmegeräts ertönt, woraufhin die gesamte Familie direkt in die Kamera sieht (s. Abb. 31) – und damit uns Zuschauende an. Es gibt einen Schnitt zurück in den Hof bei Dunkelheit (s. Abb. 32), wir hören brechendes Glas, Polizeisirenen und als das Geräusch von tropfendem Wasser einsetzt, gibt es einen Schnitt in die Turnhalle, wo vier Migrantinnen nacheinander die Arme verschränken, und ebenfalls direkt in die Kamera sehen (s. Abb. 33). Danach gibt es einen Schnitt zu einer alten VHS-Aufnahme aus dem Archiv des Regisseurs, die ihn als Kind auf einem Schiff unter einer wehenden Deutschlandflagge zeigt (s. Abb. 34). Die Sequenz schließt mit weiteren Aufnahmen aus der Kindheit des Regisseurs, bis das Klopfen

[131] Vgl. Neubauer 2013: S. 9.

schließlich verstummt. Der Film will mit dieser Sequenz (FD, 01:13:34-01:15:55) auf die imaginierte Einheit Deutschlands hinweisen[132] und zeigt auf, wie viele unterschiedliche Menschen, die nicht der vermeintlich weißen Norm entsprechen, allerdings nicht in diese Einheit miteinbezogen werden. In Kombination mit der unangenehmen Geräuschkulisse mit vielen knackenden und brechenden Geräuschen wird auch die Fassade des Wohnprojekts, das auf den ersten Blick ein schöner, angenehmer Ort ist, aufgebrochen. Die beklemmenden Bilder sind auch ein Teil Deutschlands. Durch die direkten Blicke der Figuren in die Kamera werden die Zuschauer*innen aufgefordert, sich auch mit jenen auseinanderzusetzen, die am Rande der Gesellschaft stehen. Durch die Darstellung unterschiedlicher Personen allen Alters, Genders, und jeglicher Nationalitäten, Sexualitäten, Ethnizitäten und Hautfarben in dieser Sequenz wird außerdem versucht, mit stereotypen Darstellungen des ‚Ausländers' beziehungsweise des ‚Immigranten' zu brechen, da diese aufgrund ihrer verschiedenen Hintergründe nicht als Kollektiv gesehen werden können. Banafshe beschreibt Deutschland einmal wie die Sorte der Schokolade Ritter Sport: „White and crisp" (FD, 00:28:29). Der Film versucht zu zeigen, dass die Realität anders aussieht und dass viele Menschen, die dieser Beschreibung nicht entsprechen, automatisch aus dem deutschen Kollektiv ausgeschlossen und marginalisiert werden.

Abbildung 31: Familie im Wohnprojekt (FD, 01:14:25)

Abbildung 32: Wohnprojekt bei Nacht (FD, 01:14:29)

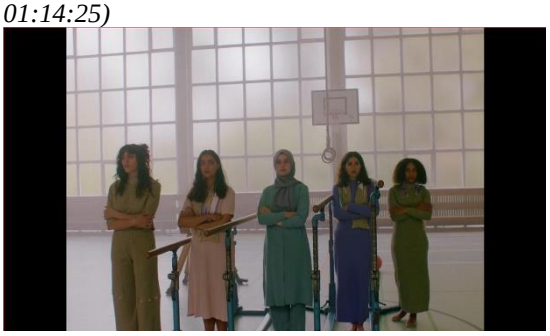

Abbildung 33: Wohnprojekt Turnhalle (FD, 01:14:54)

Abbildung 34: VHS-Aufnahme der Deutschlandfahne (FD, 01:14:56)

[132] Vgl. Hüffell, Jakob & Johannes Salim Ismaiel-Wendt: "Knackendes Eis aka Kristall". Ein Mail-Gespräch über den Sound in FUTUR DREI. In: I See you. Gedanken zum Film Futur Drei. Hrsg. v. Raquel Kishori Molt u. Arpana Aisha Berndt. Münster: Edition assemblage 2020. S. 60-69. Hier: S. 64.

4.2.2 Konsequenzen von Grenzüberschreitungen

Auch für FUTUR DREI soll in diesem letzten Kapitel zum Film ein Blick darauf geworfen werden, was passiert, wenn traditionelle, binäre Grenzen der Kategorisierungen West-Ost, Mann-Frau, Heterosexuell-Homosexuell überschritten werden beziehungsweise überschritten worden sind. Zunächst soll es im Sinne von nationalen Grenzüberschreitungen um Amon und Banafshe, aber auch um Parvis‘ Eltern gehen, bei denen die Grenzüberschreitung bereits mehrere Jahre zurück liegt. Auch die Reaktion auf Amons sexuelle Grenzüberschreitung soll hier thematisiert werden. Zuletzt soll beleuchtet werden, wie die Reaktion Parvis‘ auf Banafshes und Amons Geschichte dargestellt wird.

Amon fühlt sich in Deutschland nicht zugehörig. Doch auch zwischen Parvis und seinen Eltern, die seit 30 Jahren in Deutschland leben, werden Fragen der Zugehörigkeit immer noch verhandelt. Parvis findet bei seiner Mutter auf dem Laptop Wohnungsanzeigen in Teheran, was bei ihm auf Unverständnis trifft. In einem Gespräch im Lager des Supermarkts seiner Eltern konfrontiert Parvis seine Mutter Mashid damit, dass er nicht verstehe, warum sie zurück in den Iran wolle. Mashid erklärt, dass die Familie in Deutschland nie selbstverständlich dazugehört habe. Sie sagt: „Das Zuhause deines Vaters ist immer noch der Ort, den wir vor 30 Jahren verlassen haben. Nicht hier, wo wir gelebt haben. Der Iran ist unsere Heimat.“ (FD, 01:06:32). Das Gefühl der Zugehörigkeit hat sich bei Parvis‘ Eltern auch nach Jahren nicht eingestellt, da sie auch nach 30 Jahren das Gefühl vermittelt bekommen, nicht zum deutschen Nationalkollektiv zu gehören. In diesem Gespräch zeigt sich auch, wie Migration Familien über Generationen hinweg beeinflusst: Parvis‘ Eltern verstehen nicht, warum er sich nicht mitteilt, er nicht von ihren Erfahrungen lernen will und Parvis meint, er müsse seine eigenen Erfahrungen machen, um in Deutschland dazuzugehören. Heidenreich schreibt: „Migration ist ein genealogisches Unterfangen, es geht dabei um Unterbrechungen, Neuzusammensetzungen und […] um die komplexen Aushandlungen von Herkunft und Gedächtnis.“[133]

Allerdings zeigt der Film auch, dass die Migrationserfahrung Verbundenheit stiften kann, zwischen denen, die diese Erfahrungen teilen. Als Banafshe nach der Partynacht mit Amon und Parvis nach unten in das Wohnzimmer von Parvis‘ Eltern geht, um sich ein Glas Wasser zu holen, teilt sie ein paar Momente mit Parvis‘ Mutter Mashid und seiner Schwester Mina. Mashid bietet ihr Lavashak an, eine iranische Spezialität, und erzählt

[133] Heidenreich 2015: S. 105.

auf Banafshes Nachfrage von ihrer Ankunft in Deutschland und den Schwierigkeiten, denen die junge Familie damals ausgesetzt war: „Als wir damals hierherkamen, war das Leben anders als heute. Als Mina geboren wurde, hab‘ ich immer neben ihrem Kinderbett gesessen und genäht. […] Und Parvis‘ Vater […], tagsüber hat er draußen die Straßen gefegt. Und abends war er in einer Wurstfabrik.“ (FD, 00:48:10-00:49:21) Die Zuschauenden erhalten einen Einblick in die Lebensrealitäten der iranischen Diaspora. Zwischen den Frauen herrscht sofort eine Verbundenheit, weil Mashid weiß, was Banafshe und ihr Bruder durchmachen. Bei ihr entsteht eine Art von Verantwortungsgefühl, sie erkundigt sich auch zu einem späteren Zeitpunkt bei Parvis nach den beiden: „Für die beiden ist es wahrscheinlich auch nicht so leicht hier, oder?“ (FD, 01:05:44)

Während Parvis‘ Sexualität nicht thematisiert wird, hadert Amon mit seinem Nicht-Heterosexuell-Sein. „Wie gut, dass du dich nicht entscheiden musst“, sagt Amon zu Parvis nach dessen Aussage, dass er viele Dinge sei. Kurz darauf bittet er Parvis, im Heim nicht mehr mit ihm zu sprechen (FD, 00:33:03-00:33:54). Anhand von Amon thematisiert der Film die Schwierigkeiten, Teile seiner Identität während und nach der Migration verstecken zu müssen. Amons Freundeskreis im Wohnprojekt vertritt traditionelle Vorstellungen von Männlichkeit, in denen Homosexualität keinen Platz hat. Vor ihnen performt Amon einen heterosexuellen Iraner. Als Amons Freunde ihn und Parvis im Geräteraum erwischen, kommt es aufgrund ihrer Homophobie zu einer physischen Auseinandersetzung. Zunächst richtet sich die Gewalt gegen Parvis, Amons Freund sagt: „Was denkst du, wer du bist? Unser Retter? Du kannst doch nicht mal richtig Farsi.“ Später richtet er sich direkt an Amon, als sie am Boden ringen: „Und, hat er dich schon gefickt, du armseliges Stück Dreck? Gefällt dir, oder? Deine Eltern tun mir leid.“ (FD, 01:00:37-01:01:19) Amons Freund Rasul sieht sich hier in der Aufgabe, Amons sexuelle Grenzüberschreitung zu bestrafen und ihn wieder auf die richtige Seite zu holen. Auch hier wird wieder das Weiße-Retter-Narrativ aufgerufen, was dazu führt, dass Amon Parvis nach der Auseinandersetzung zurücklässt, um mit seinen Freunden zu gehen. Amon wendet sich von Parvis ab, um den Ausschluss aus der Freundesgruppe zu verhindern. Später sagt er unter Tränen zu seiner Schwester: „Nichts hat sich verändert, Bana.“ (FD, 01:02:03) Auch wenn der Film sich mit offensichtlicher Kritik am Iran zurückhält, kann man diese Aussage vermutlich auf Amons Situation vor der Migration nach Deutschland beziehen, da er dort seine Sexualität wahrscheinlich auch versteckt halten musste, um Bestrafungen zu entgehen. Sich frei entfalten zu können, bleibt für Amon auch in Deutschland ein unerreichbares Ziel, weswegen er diese nüchterne Bilanz zieht. Der Film zeigt hier, dass die

Vorstellung, dass migrierte Personen in Deutschland automatisch ein besseres Leben hätten, oftmals nicht der Lebensrealität dieser Menschen entspricht. Die Offenheit Deutschlands anderen Sexualitäten gegenüber auch außerhalb des Wohnheims wird unterschwellig thematisiert. Parvis‘ alter Schulfreund Julian, der sich auf einer Party abfällig über dessen Outfit äußert, ist selbst homosexuell, versteckt dies aber, wie Parvis den Zuschauenden mit dem Kommentar verrät: „Dann hast du ja noch genug Zeit für dein Coming Out.“ (FD, 00:39:19). Entgegen der gängigen Narrative wird Parvis‘ Sexualität von seinem Umfeld akzeptiert, während das bei Julian nicht der Fall zu sein scheint. Es wird deutlich, dass Homophobie überall auftreten kann, nicht nur in migrantischen Umfeldern, wie es bei Amon der Fall ist.

Wie bereits beschrieben, hat die nationale Grenzüberschreitung von Amon und Banafshe zur Konsequenz, dass ihnen die Handlungsmacht entzogen wird. Banafshe ist machtlos, als ihr Einspruch gegen die Abschiebung abgelehnt wird. Wütend und enttäuscht sagt sie zu Parvis, dass es hier genauso scheiße sei wie im Iran (FD, 01:10:37). In ihrem Monolog gegen Ende des Films erzählt sie außerdem: „Seitdem wir hier sind, habe ich das Gefühl, alles immer doppelt zu erleben. Als die, die ich hätte sein können, und die, die ich heute bin.“ (FD, 01:20:55) Daran schließt eine mit Musik unterlegte Montage an, in der mehrere Aufnahmen teilweise unscharf überblendet werden (FD, 01:21:08-01:22:19). Parvis hat Amon und Banafshe zu diesem Zeitpunkt des Films aus dem Wohnprojekt weggebracht, nachdem die Heimleiterin sie vor dem Eintreffen der Polizei gewarnt hat. Wir sehen Parvis, Banafshe und Amon, wie sie durch den Harz rennen, Wein trinken (s. Abb. 35), das Leben genießen, Banafshe als Rapperin (s. Abb. 36), Parvis und Amon als Paar in der Runde von Amons Freunden (s. Abb. 37), und Banafshe beim Kuss mit einer anderen Frau. Gegen Ende der Montage sieht man Banafshe mit einem Rucksack davonlaufen, sie dreht sich um und blickt ein letztes Mal zurück (s. Abb. 38).

Abbildung 35: Amon (FD, 01:21:34)

Abbildung 36: Banafshe als Rapperin (FD, 01:21:42)

Abbildung 37: Amon und Parvis (FD, 01:21:55)

Abbildung 38: Banafshe (FD, 01:22:08)

Die Bilder sind „popkulturelle Einschreibungen, die Zugehörigkeit und Teilhabe artikulieren“[134], aber sie bleiben unscharf. Sie zeigen, was hätte sein können, eine utopische Zukunft, die Banafshe aber aufgrund ihrer Abschiebung nicht haben wird, da ihr die Zugehörigkeit zum Kollektiv Deutschland verwehrt bleibt. Banafshe hat in Teheran Gesang studiert, und den Iran vermutlich verlassen, um ihre Karriere zu verfolgen, denn sie sagt zu Parvis: „Seit wann können Frauen im Iran Sängerin werden?“ (FD, 00:17:54). Diese Ambitionen werden nun auch in Deutschland für sie nicht umzusetzen sein. Auch was mit Amon und Parvis‘ Beziehung passiert und ob Amons Freunde die beiden als Paar akzeptieren, erfährt man nicht.

Parvis reagiert auf die Erfahrungen seiner neu gewonnenen Freunde mit Mitleid und Bestürzung: „Kann sein, dass das ein komischer Gedanke ist, aber: Es tut mir leid, dass wir in so unterschiedliche Verhältnisse geboren wurden.“ (FD, 01:20:39) Parvis wird sowohl von Banafshe als auch von Amon an verschiedenen Stellen darauf hingewiesen, dass es hier nicht um ihn gehe. Der Film macht deutlich: Geflüchtete wie Banafshe und Amon brauchen kein Mitleid.[135] An der Figur des Parvis erkennt man, dass seine Reaktion „eben jener Willkommensgesellschaft entspricht, die immer wieder ahnungs- und fassungslos von den rassistischen Ausschließungen affiziert wird, die das Grenz- und Migrationsregime der EU und der deutschen Abschiebeindustrie beständig durchzusetzen versucht.“[136]

Am Ende des Films sagt Banafshe aus dem Off: „Uns gehört die Zukunft“ (FD, 01:27:34). Die Zeitform Futur III gibt es im Deutschen nicht. Der Film plädiert also für einen

[134] Künemund, Jan: Höre nicht auf, mich anzusehen. FUTUR DREI und die Kunst der Allianz. In: I See you. Gedanken zum Film Futur Drei. Hrsg. v. Raquel Kishori Molt u. Arpana Aisha Berndt. Münster: Edition assemblage 2020. S. 108-111. Hier: S. 109.
[135] Zessnik, Sophia: „Futur Drei“ ist die queere Coming-of-Age Geschichte, auf die du gewartet hast. Ze.tt. 25.02.2020. https://ze.tt/futur-drei-ist-die-queere-coming-of-age-geschichte-auf-die-du-gewartet-hast/. Aufgerufen am 20.09.2021. Par. 10.
[136] Heidenreich 2020: S. 23.

utopischen Zukunftsentwurf, in dem Vorstellungen einen weißen Einheitsdeutschlands aufgekündigt werden und Platz geschaffen wird für Menschen, die ‚anders' sind – sodass es am Ende kein ‚Anders' mehr gibt, sondern nur noch ein ‚Uns'.

5. Vergleich der Filme FREMDE HAUT und FUTUR DREI und Fazit

Im folgenden Kapitel sollen nun die beiden Filme zuerst unter dem Punkt der Gender-, sexuellen und nationalen Performances, dann der Blicke und Berührungen, dann der filmischen Darstellung der Asylbewerberheime und zuletzt der aufgezeigten Konsequenzen der Grenzüberschreitungen verglichen werden. Der Vergleich wird in ein abschließendes Fazit übergehen, mit dem diese Arbeit schließen wird.

Zuerst soll festgehalten werden, dass FREMDE HAUT sich hauptsächlich mit den Erfahrungen von migrierten Personen der ersten Generation beschäftigt, während FUTUR DREI auch die Geschichte von migrierten Personen der zweiten Generation erzählt.

In beiden Filmen findet ein Crossdressing der Hauptfiguren statt. Typisch männliche beziehungsweise weibliche Dresscodes und Eigenschaften werden imitiert, um als das jeweils andere Geschlecht durchzugehen. Gender erscheint somit in beiden Filmen als etwas, das performt werden kann – und somit nichts natürlich Gegebenes ist. Der große Unterschied besteht darin, dass Fariba das Crossdressing nicht freiwillig tut – für sie ist es eine Überlebensstrategie und die einzige Möglichkeit, um in Deutschland Asyl zu bekommen. Für Parvis ist das Crossdressing ein Spaß, ein Spiel, um seine weibliche Seite auszuleben und auch ein Weg, seine Sexualität nach außen zu tragen. Er macht keinen Hehl aus seiner Sexualität, während Fariba diese verstecken und einen heterosexuellen Mann performen muss. Vor allem Badezimmer stellen für sie in diesem Zusammenhang eine Herausforderung dar.

Auch Nationalitäten werden in beiden Filmen ‚performt'. Durch teils stereotypische Verhaltensweisen, Gesten, Kleidungsstücke, Ess- und Trinkgewohnheiten (vor allem der Konsum oder Nicht-Konsum von Alkohol) und die Sprache schreiben sich die Figuren entweder der iranischen oder der deutschen Nationalität zu. Während in FREMDE HAUT in diesem Zusammenhang die Religionszugehörigkeit eine Rolle spielt, ist diese in FUTUR DREI kein Thema. Anhand der Figur des Parvis wird zudem gezeigt, wie Migrantinnen und Migranten der zweiten Generation zwischen mehreren nationalen Identitäten hin- und hergerissen sind. Beide Filme zeigen allerdings, dass die Bildung von nationalen Kollektiven auch immer das Aufzeigen von Grenzen einhergeht, die festlegen, wer zum Kollektiv zugehörig ist oder eben nicht. Parvis fühlt sich als Deutscher – wird jedoch aufgrund seines Aussehens, seiner Rasse, von anderen Deutschen nicht als Deutscher wahrgenommen. Äußere Merkmale wie die Körperbehaarung dienen als Marker der

nationalen Zugehörigkeit. Auch Fariba, die ebenfalls über gute Kenntnisse der deutschen Sprache und Kultur verfügt, erfährt wiederholt „Othering“ von ihren Kolleg*innen in der Sauerkrautfabrik. Beide Filme thematisieren die (Un-)Durchdringlichkeit nationaler Grenzen und betonen die Möglichkeit, mehrere nationale Identitäten in sich zu vereinen.

In beiden Filmen wird bei der Darstellung der lesbischen beziehungsweise schwulen Liebe Wert auf gegenseitiges Ansehen und Berühren gelegt. In Close-Ups auf die Gesichter und Hände der Figuren wird den Zuschauenden die Nähe der Figuren vermittelt. Die Figuren sind sich ebenbürtig, sie begegnen sich auf Augenhöhe, es erfolgt keine Objektivierung eines Parts durch die Kameraarbeit. Die Beziehung der Figuren wird nicht durch eine Aufteilung in Sehen und Angesehen-Werden, Subjekt und Objekt definiert. In der Interkation von weiblichen und männlichen Figuren wird ebenfalls in beiden Filmen der White Male Gaze und die damit einhergehende Fetischisierung von Nicht-Weißen Frauen thematisiert. Während die Kamera in FREMDE HAUT die Objektivierung Faribas durch einen Mann geschehen lässt, wird der Male Gaze in FUTUR DREI verweigert. Beide Filme problematisieren den White Gaze, indem die Figuren im Film diesen Annahmen, die der weiße Anschauende über die People of Color im Film zunächst haben könnte, nicht entsprechen. FUTUR DREI macht es sich noch deutlicher zur Aufgabe, marginalisierte Gruppen sichtbar zu machen und nicht durch den White Gaze mithilfe von Stereotypen abzubilden. Es wird hervorgehoben, dass es den ‚Ausländer‘ oder die ‚Ausländerin‘ nicht gibt und auf die Vielfalt und Unterschiede zwischen Immigrierten und innerhalb der Flüchtlingscommunity hingewiesen.

In der Darstellung des Asylbewerberheims beziehungsweise des Wohnprojekts für Geflüchtete unterscheiden sich die Filme teilweise. Während in FREMDE HAUT das Heim mithilfe der farblichen Gestaltung, Bildgestaltung und Kameraführung als trister, einsamer und räumlich begrenzter Ort dargestellt wird, wirkt das Wohnprojekt in FUTUR DREI zunächst einladender, offener und heimeliger. Das Asylbewerberheim in FREMDE HAUT wird offenkundig als Nicht-Ort dargestellt, an dem man sich nicht für immer aufhalten kann, auch wenn einige der Bewohner*innen seit Jahren dort ausharren. Das Asylbewerberheim ist hier als Nicht-Ort dargestellt, der “keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt.“[137] Im Gegensatz dazu wird das Wohnprojekt in FUTUR DREI jedoch auch als „Aktions- und Begegnungs[raum] zwischen-

[137] Augé 2014: S. 83.

menschlicher Verständigung und Empathie“[138] dargestellt. Banafshe und Amon schließen dort Freundschaften und Banafshe engagiert sich in einer feministischen Gruppe, die ihr Rückhalt bietet. Somit wird in FUTUR DREI auch das aktivistische Potential marginalisierter Gruppen hervorgehoben. Fariba wird oftmals hinter Fenstern oder in ähnlich geschlossenen Umgebungen dargestellt, um zu verdeutlichen, dass sie kaum mit der Außenwelt interagiert. Banafshe und Amon hingegen sind oft draußen und zumindest Banafshe interagiert viel mit der Außenwelt und Figuren, die sich außerhalb des Wohnprojektes aufhalten.

Dennoch heben beide Filme hervor, dass sie die Bewohner*innen der Heime in liminalen Zuständen befinden, aufgrund derer sie an den Rand der deutschen Gesellschaft verbannt werden. Von dieser Position aus können sie auch nur eingeschränkt handeln. Fariba sitzt am Ende wieder im Flugzeug nach Teheran – was mit Banafshe passiert, wissen wir nicht. Doch auch sie muss das Wohnprojekt verlassen: Um eine angeordnete Abschiebung nicht über sich ergehen lassen zu müssen, flieht sie mit Amon und Parvis aus dem Wohnprojekt, vielleicht in die Schweiz, wie sie es ihrem Bruder vorgeschlagen hat. Beide Filme kritisieren die Immigrations-, Asyl- und Flüchtlingspolitik der EU und Deutschlands und machen die Schwierigkeiten deutlich, die migrierende Personen haben, die in mehreren Aspekten ihrer Identität wie Gender, Sexualität, und Nationalität, als ‚anders‘ und damit fremd gesehen und deswegen mehrfach marginalisiert werden. Diese Kategorien können also nicht getrennt voneinander betrachtet werden, wenn über die Bedürfnisse queerer migrierender Personen nachgedacht wird.

Dass wer als zugehörig zu einem nationalen Kollektiv wahrgenommen wird, nicht nur eine Sache der Staatsangehörigkeit, sondern vor allem des Aussehens und der Rasse einer Person ist, machen beide Filme deutlich. Obwohl Parvis auf dem Papier Deutscher ist, wird er von den anderen Deutschen im Film nicht als solcher wahrgenommen und mehrmals aufgrund seines Aussehens diskriminiert. Besonders FREMDE HAUT macht deutlich, wie der „Ausländer im Inland“[139] von den sie umgebenden Deutschen als Bedrohung wahrgenommen und deswegen kontinuierlich abgewertet wird. FUTUR DREI thematisiert zudem, wie die Erfahrungen der Migration Familien über Generationen hinweg prägen. Parvis Eltern betiteln auch nach 30 Jahren in Deutschland den Iran als ihre Heimat. Parvis fühlt sich in Deutschland zugehörig, „Ich bin die Zukunft“, aber dennoch hat er das

[138] Corkhill 2017: S. 384.
[139] Hahn 1994: S. 163.

Gefühl, dass er nur eine Erinnerung an den Schmerz seiner Eltern sei (FD, 01:16:20). Fremdheitserfahrungen spielen bei allen Migrierenden in den Filmen eine große Rolle, sowohl weil sie sich wie Parvis von der Heimatkultur der Eltern entfremden als auch weil sie wie Fariba von den Angehörigen des Aufnahmelandes wiederholt als fremd eingestuft werden.

Beide Filme brechen mit dem Bild von Deutschland als offenes, tolerantes Aufnahmeland, das nicht homophob, xenophob und rassistisch agiert. Sowohl Fariba als auch Amon verstecken bei oder nach der Immigration ihre sexuelle Identität aus Furcht vor Homophobie oder weil ihr Schwul- oder Lesbisch-Sein nicht den westlichen Standards von Homosexuellen entspricht. Dennoch stellen beide Filme nicht Homosexualität als unvereinbar mit dem Islam oder Iran dar. Der Iran wird in beiden Filmen nicht gezeigt und obwohl unterschwellige Kritik geübt wird, fokussieren sich die Filme auf die Erfahrungen der Personen in Deutschland und die Probleme, die in diesem Land vorherrschen.

In beiden Filmen kommt es zudem zu gewaltsamen Auseinandersetzungen, als die wahre Gender- beziehungsweise sexuelle Identität von Fariba beziehungsweise Amon entdeckt wird. Fariba und Amon werden von heterosexuellen Männern angegriffen, weil ihr biologisches Geschlecht nicht mit dem Gender beziehungsweise ihre Sexualität nicht mit der heteronormativen Ordnung übereinstimmt. Sowohl Fariba als auch Amon stellen für die anderen Figuren eine Bedrohung der eigenen Weltsicht dar, da sie andere Lebensentwürfe verkörpern als sie selbst. Um sich selbst als (deutsche) heterosexuelle Männer festschreiben zu können, werten sie den Gegenentwurf zu ihrer Identität – (Nicht-deutsch-,) Homosexuell-, und Weiblich-Sein – ab. Nationale und sexuelle Grenzüberschreitungen werden von denen bestraft, die auf der dominanten Seite einer oder mehrerer Binaritäten zwischen (deutsch/nicht-deutsch), heterosexuell/homosexuell und männlich/weiblich stehen.

Während FREMDE HAUT die Zuschauenden mit einem Gefühl der Betroffenheit zurücklässt, macht FUTUR DREI vor allem an der Figur der Banafshe deutlich, dass Flüchtlinge kein Mitleid brauchen. In beiden Filmen werden Stereotypen von Flüchtlingen aufgebrochen, da weder Fariba noch Banafshe und Amon einen „Weißen Retter“ brauchen.

Abschließend lässt sich festhalten, dass beide Filme trotz sehr unterschiedlicher Ästhetiken Identität als nichts Festes, Gegebenes darstellen, weder in Bezug auf Gender noch auf Sexualität und Nationalität. An Figuren wie Amon und Anne wird gezeigt, dass nicht-heterosexuelles Begehren möglich ist, ohne sich zwingend einer der Bezeichnungen wie

„lesbisch“ oder „schwul“ zuschreiben zu müssen. Kollektive Identitäten marginalisierter Gruppen in Deutschland wie beispielsweise Schwule, Lesben oder Iraner*innen können aktivistisches Potential haben, sie können aber auch die Unterschiede der Menschen innerhalb dieser Gruppen verkennen.

Außerdem stellen die Filme deutlich heraus, welche negativen Konsequenzen Fremdzuschreibungen wie ‚Ausländer‘ oder ‚Ausländerin‘ für die Betroffenen haben können und es wird dafür plädiert, mit dem Ausländerdiskurs in Deutschland zu brechen. Ein Leben im Dazwischen-Sein ist für viele Menschen in Deutschland die Normalität, nicht jedem*r ist es möglich, sich immer auf einer Seite der Binaritäten festzuschreiben. In beiden Filmen werden Figuren dargestellt, die ein Leben im Dazwischen-Sein führen: zwischen Mann und Frau, zwischen heterosexuell und homosexuell, zwischen Deutsch-Sein und Iraner*in-Sein. Die Filme regen zum Nachdenken an – darüber, Dazwischen-Sein als Lebensentwurf zu normalisieren und damit den Druck, sich und andere immer entweder als das Eine oder das Andere identifizieren zu müssen, zu nehmen.

Literaturverzeichnis

Abeltshauser, Thomas: Kritik zu Futur Drei. Epd Film. 28.08.2020. https://www.epd-film.de/filmkritiken/futur-drei. Aufgerufen am 15.09.2021.

Amelina, Anna: Doing Migration und Doing Gender. In: Gender, Migration, Transnationalisierung: Eine intersektionelle Einführung. Hrsg. v. Helma Lutz u. Anna Amelina. Bielefeld: transcript Verlag 2017. S. 67-90.

Anderson, Benedict: Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Rev. ed. London: Verso 2006.

Augé, Marc: Nicht-Orte. 4. Aufl. München: Beck 2014.

Butler, Judith: Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. New York u.a.: Routledge 2014.

Çetin, Zülfukar, & Heinz-Jürgen Voß: Schwule Sichtbarkeit – schwule Identität. Kritische Perspektiven. Gießen: Psychosozial-Verlag 2016.

Corkhill, Alan: Transiträume zwischen Einreise und Abschiebung. Die Problematik der Asylbewerbung in H. Kutlucans *Ich Chef, Du Turnschuh* und A. Maccarones *Fremde Haut*. In: Transiträume und transitorische Begegnungen in Literatur, Theater und Film. Hrsg. v. E.W.B. Hess-Lüttich, Sabine Egger u. Withold Bonner. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang 2017. S. 375-368.

Crenshaw, Kimberlé: Mapping the margins. Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. In: Stanford Law Review, 43(6) (1991). S. 1241-1300.

Dawson, Leanne: Passing and Policing. Controlling Compassion, Bodies and Boundaries in *Boys Don't Cry* and *Unveiled/Fremde Haut*. In: Studies in European Cinema 12(3) (2015). S. 205-228. http://dx.doi.org/10.1080/17411548.2015.1094258

Dawson, Leanne: The ghostly queer migrant. Queering time, place, and family in contemporary German cinema. In: Queering the Migrant in Contemporary European Cinema. Hrsg. v. James S. Williams. New York: Routledge 2021. S. 33-46.

De Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg: Rowohlt 1951.

Degele, Nina: Gender/Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn: Fink 2008.

Devi, Gayatri: Disembodying Gender, Destabilizing Nation in Angelina Maccarone's *Unveiled*. In: A Companion to German Cinema. Hrsg. v. Terri Ginsburg. Chichester u.a.: Wiley-Blackwell 2012. S. 175-192.

Hahn, Alois: Die soziale Konstruktion des Fremden. In: Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Hrsg. v. Walter M. Sprondel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994. S. 140-163.

Heidenreich, Nanna: V/Erkennungsdienste, das Kino und die Perspektive der Migration. Bielefeld: transcript Verlag 2015.

Heidenreich, Nanna: Wo kommst du eigentlich her? In: I See you. Gedanken zum Film Futur Drei. Hrsg. v. Raquel Kishori Molt u. Arpana Aisha Berndt. Münster: Edition assemblage 2020. S. 20-23.

Hüffell, Jakob & Johannes Salim Ismaiel-Wendt: "Knackendes Eis aka Kristall". Ein Mail-Gespräch über den Sound in FUTUR DREI. In: I See you. Gedanken zum Film Futur Drei. Hrsg. v. Raquel Kishori Molt u. Arpana Aisha Berndt. Münster: Edition assemblage 2020. S. 60-69.

Jeremiah, Emily: Touching Distance. Gender, Germanness, and the Gaze in Angelina Maccarone's *Fremde Haut* (2005). In: German Life and Letters 64(4) (2011). S. 588-600.

Kadritzke, Till: "Es ist so schwer, man selbst zu sein, und dann noch auf Deutsch…". Spiegel Online. 23.09.2020. https://www.spiegel.de/kultur/kino/futur-drei-film-kritik-es-ist-so-schwer-man-selbst-zu-sein-a-7cb8f2f2-034e-4bd5-9151-279d30730e7a. Aufgerufen am 16.09.2021.

Kanne, Miriam: Provisorische und Transiträume. Raumerfahrung ‚Nicht-Ort'. Berlin: Lit-Verlag 2013.

Kraß, Andreas: Queer Studies. Eine Einführung. In: Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Hrsg. v. Andreas Kraß. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. S. 7-28.

Kuzniar, Alice: Diasphoric Queers: Reading for the Intersections of Alterities in Recent German Cinema. In: Cinema and Social Change in Germany and Austria. Hrsg.

v. Gabriele Mueller u. James M. Skidmore. Waterloo: Wilfried Laurier University Press 2011. S. 245-264.

Künemund, Jan: Höre nicht auf, mich anzusehen. FUTUR DREI und die Kunst der Allianz. In: I See you. Gedanken zum Film Futur Drei. Hrsg. v. Raquel Kishori Molt u. Arpana Aisha Berndt. Münster: Edition assemblage 2020. S. 108-111.

Lutz, Helma: Geschlechterverhältnisse und Migration. In: Gender, Migration, Transnationalisierung: Eine intersektionelle Einführung. Hrsg. v. Helma Lutz u. Anna Amelina. Bielefeld: transcript Verlag 2017. S. 13-44.

Maccarone, Angelina: Fremde Haut. MMM Film 2005 (Vimeo On Demand).

Mulvey, Laura: Visual and Other Pleasures. Basingstoke u.a.; Palgrave Macmillan 1989.

Neubauer, Jochen: Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur. Würzburg: Könighausen & Neumann 2013.

Sedgwick, Eve Kosofsky: Epistemologie des Verstecks. In: Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Hrsg. v. Andreas Kraß. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. S. 113-143.

Shariat, Faraz: Futur Drei. Jünglinge Filmkollektiv 2020 (Vimeo On Demand).

Shariat, Faraz: Einladen statt Rausgehen. Warum das *Coming Out* Probleme hat. In: I See You. Gedanken zum Film Futur Drei. Hrsg. v. Raquel Kishori Molt u. Arpana Aisha Berndt. Münster: Edition assemblage 2020. S. 44-47.

Sternberg, Anke: „Futur Drei“. Rbb Kultur. 14.04.2021. https://www.rbb-online.de/rbb-kultur/themen/film/rezensionen/2021/040/futur-drei.html. Aufgerufen am 15.09. 2021.

Stewart, Faye: Filming Faith and Desire. Encoding and Decoding Identities in Angelina Maccarone’s Fremde Haut. In: Colloquia Germanica, 47(1) (2014). S. 157-178.

Straub, Jürgen: Identität. In: Handbuch der Kulturwissenschaften Bd. 1. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Hrsg. v. Friedrich Jaeger u. Burkhard Liebsch. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004. S. 277-303.

Turner, Victor: Liminality and Communitas. In: The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Hrsg. v. Victor Turner u. Roger D. Abrahams. New York: Aldine de Gruyter 1995. S. 94-130.

Williams, James S.: Queering the migrant. Being beyond Borders. In: Queering the Migrant in Contemporary European Cinema. Hrsg. v. James S. Williams. New York: Routledge 2021. S. 3-30.

Yancy, George: Black Bodies, White Gazes. The Continuing Significance of Race. Lanham: Rowman and Littlefield 2008.

Yuval-Davis, Nirah: Gender and Nation. London: Sage 1997.

Zessnik, Sophia: „Futur Drei“ ist die queere Coming-of-Age Geschichte, auf die du gewartet hast. Ze.tt. 25.02.2020. https://ze.tt/futur-drei-ist-die-queere-coming-of-age-geschichte-auf-die-du-gewartet-hast/. Aufgerufen am 20.09.2021.