

Anam

Buket Alakus. BR Deutschland 2001



Film-Heft von Bernhard André

MEDIENMÜNDIGKEIT

Nichts prägt unsere Zeit mehr als die Revolution der modernen Medien. Im Zentrum der modernen Mediengesellschaft steht der Kinofilm. Wie Lesen und Schreiben zu den fundamentalen Kulturtechniken gehört, so gehört das Verstehen von Filmen und das



Erkennen ihrer formalen Sprache zu den Kulturtechniken des neuen Jahrhunderts. Film bekommt mehr und mehr Bedeutung für die Einschätzung und Beurteilung der sozialen Realität, für die lebensweltliche Orientierung und die Identitätsbildung. Das Geschichtsbewusstsein, das nationale Selbstverständnis und das Verständnis fremder Kulturen werden in Zukunft mehr und mehr vom Medium Film mitbestimmt.

Es ist ein großes Defizit, dass junge Menschen heute viel zu wenig vom Medium Film wissen. Die Fähigkeit, auch im Medium der faszinierenden Unterhaltung den kritischen Blick nicht zu verlieren, die Fähigkeit, die Qualität eines Films beurteilen zu können, die Fähigkeit zur Differenzierung des Visuellen, des Imaginären und des Dokumentierten wird in Zukunft mit entscheidend sein für die Entwicklung unserer Medien-Gesellschaft.

Für den pädagogischen Bereich sind somit die Vermittlung von Medienkompetenz und Filmsprache von Bedeutung. Film ist Unterhaltung, Film ist aber auch Fenster zur Welt, Erzieher, Vorbildlieferant und Maßgeber. Medienkompetenz ist eine Notwendigkeit und gehört zu den modernen Kulturtechniken. Kino als Lesesaal der Moderne ist Ort der Unterhaltung und der Filmbildung. Kino ist Lernort.

Die Bundeszentrale für politische Bildung und das Institut für Kino und Filmkultur stellen sich die Aufgabe, diesen Lernort zu besetzen, die Medienmündigkeit zu fördern und die Bemühungen um einen bewussten und engagierten Umgang mit Film und Publikum zu unterstützen.

Thomas Krüger
Präsident der bpb

Horst Walther
Leiter des IKF



Impressum

Herausgeber: INSTITUT für KINO und FILMKULTUR (IKF) im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb
(Berliner Freiheit 7. 53111 Bonn. Tel: 01888 – 515 - 0. Fax: 01888 – 515 - 113. E-Mail: info@bpb.de Homepage: www.bpb.de).

Redaktion: Michael Kleinschmidt, Verena Sauvage (IKF), Katrin Willmann (bpb).

Redaktionelle Mitarbeit: Holger Twele (auch Satz und Layout).

Titel, Umschlagseite und Grafikentwurf: Mark Schmid (des.infekt – bureau fuer gestaltung. Friedenstr. 6. 89073 Ulm).

Druck: dino druck + medien GmbH (Schroeckstr. 8. 86152 Augsburg). Bildnachweis: Nighthawks (Verleih). © Juni 2002

Anschrift der Redaktion

Institut für Kino und Filmkultur. Mauritiussteinweg 86 - 88. 50676 Köln. Tel: 0221 - 397 48 - 50 Fax: 0221 - 397 48 - 65

E-Mail: info@film-kultur.de Homepage: www.film-kultur.de



Anam

BR Deutschland 2001

Buch und Regie: Buket Alakus

Darsteller: Nursel Köse (Anam), Saskia Vester (Rita), Audrey Motaung (Didi),
Patrycia Ziolkowska (Mandy), Leonard Lansink (Bernd), Navid Akhavan (Deniz),
Birol Ünel (Hasan), Tayfun Bademsoy (Mehmet), Jülide Giriken (Lelâ),
Gülüzar Tunc (Sevgi) u. a.

Länge: 86 Min.

Produktion: Wüste Filmproduktion in Koproduktion mit ZDF – Das kleine Fernsehspiel,
arte und Wüste Film West

FSK: ab 12 J., empfohlen ab 14 J.

Verleih: Nighthawks Pictures

ANAM

Inhalt



Anam ist Türkin. Sie trägt ein Kopftuch, hat einen Mann und zwei Kinder, lebt in Hamburg und ist Putzfrau.



Als sie an ein und demselben Tag erfährt, dass ihr Mann Mehmet sie betrügt und ihr Sohn Deniz drogenabhängig ist, bricht für sie eine Welt zusammen. Ihr Ehemann zieht es vor, keinen Sohn mehr zu haben. Einem Junkie nachzulaufen kommt für ihn nicht in Frage, also lässt er lieber die Familie im Stich. Anam steht nun allein mit ihrer halbwüchsigen Tochter Lelâ vor dem Problem, den verlorenen Sohn nach Hause zu holen. Zunächst aber ist sie, die bislang ein Schattendasein führte, dieser Aufgabe nicht gewachsen. Als ihre Schwägerin Sevgi mit ihren vier Kindern auftaucht, um nach dem Rechten zu sehen, macht sie alles nur noch schlimmer. Erst mit Hilfe ihrer beiden Kolleginnen, der Deutschen Rita und der Südafrikanerin Didi kann Anam über ihren eigenen Schatten springen. Die Freundschaft zu den beiden Putzfrauen, die so verschieden sind, wie ihre Hautfarben, wird für Anam zur Quelle, aus der sie Kraft und Mut zum Handeln schöpfen kann. Gemeinsam entwickeln sie sich zu einem schlagfertigen Trio, das allen Problemen gewachsen scheint.

Die Suche nach Deniz endet jedoch vorerst bei dessen ebenfalls drogensüchtiger Freundin Mandy. Anam versucht ihr zu helfen und dank Ritas Erfahrung verbuchen sie einen ersten Erfolg. Mandy gelingt der kalte Entzug und Anam lernt Schritt für Schritt Verantwortung für sich als Frau und Mutter zu übernehmen. Doch bis zur Rettung ihres Sohnes ist es noch ein langer Weg. Immer wieder muss sie von Rita auf den Boden der Realität zurückgeholt werden, denn mit Mutterliebe allein ist einem Drogensüchtigen nicht zu helfen. Neben Rita und Didi steht Anam der lebenswerte Polizist Bernd als Freund und Helfer zur Seite.

Nach dem tragischen Tod Mandys sucht Anam den Drogendealer Hasan in seinem „Rattenloch“ auf und hält ihm eine Pistole an den Kopf. Doch sie drückt nicht ab. Erst als Deniz hinzukommt und von Hasan bedroht wird, schießt sie. Der Dealer sinkt zu Boden und Anam kann ihren Sohn wieder in die Arme schließen.

ANAM

Problemstellung



Der Film erzählt die Geschichte (Story) einer persönlichen Entwicklung. Innerhalb von fünf Tagen erlebt Anam den Zusammenbruch ihrer 'heilen' Alltagswelt, wird sie gezwungen aus ihrem Schattendasein als Haus-, Putz-, Ehefrau und Mutter herauszutreten, entdeckt sie ihre eigentlichen Wünsche und Stärken, entwickelt sie ein völlig neues Selbstbild und ist schließlich in der Lage zu handeln. Diese Entwicklung vollzieht sich vor einem doppelten Hintergrund. Als berufstätige Frau und Mutter ist Anam Teil des deutschen Familienalltags. Die Beziehung zur Familie und zu ihren Freunden ist im Zusammenhang mit den hier üblichen gesellschaftlichen und familiären Verhältnissen zu sehen. Vor diesem Hintergrund lässt sich Anams Entwicklung als Geschichte einer 'deutschen' Emanzipation lesen. Da Anam und ihre Familie zu den türkischen Migranten in Deutschland zählen, erweitert sich die Story um spezifische Probleme der Migration und Integration. Als Türkin und Muslimin ist Anams persönliche Entwicklung von kulturellen und religiösen Traditionen beeinflusst. In vielen Anspielungen verweist der Film auf den Verlauf einer gut 40-jährigen Geschichte türkischer Migration in Deutschland.



Die Handlung (Plot) des Films wird von drei Problemfeldern bestimmt: Familie, Freundschaft und Drogensucht (siehe Schaubild unten):

Problemfeld 1: Familie

Anam befindet sich zu Beginn des Films in einer 'normalen' Familiensituation. Sie hat daher auch mit 'normalen' Problemen zu kämpfen: von ihrem Ehemann wird sie betrogen und ihre Kinder haben sich von ihr entfremdet. Die Drogensucht von Deniz und seine radikale Abkehr („Ich schieß' auf deine Familie“) sind Ausdruck des Versagens. Der natürliche Ablösungsprozess, der Heranwachsenden zu einer eigenen Identität verhelfen soll, ist gestört. Der Ehebruch und der „verlorene Sohn“ sind Anzeichen für den Verlust der sozialen Funktion von Familie in unserer Gesellschaft. Innerhalb der Familie können Probleme nicht mehr rechtzeitig erkannt und gelöst werden.

Die Reaktion des Ehemanns Mehmet („Ich habe keinen Sohn mehr“) verweist auf die zusätzlichen Schwierigkeiten, die mit der Familiensituation türkischer Migranten verbunden sind. Traditionelle Rollenbilder stehen der Lösung alltäglicher Probleme

Entwicklung Anams

Familie

Mehmet: Ehebruch
Deniz: Der verlorene Sohn
Schwägerin Sevgi:
Lästige Verwandtschaft
Mandy: Ersatztochter

Freundschaft

Didi + Rita + Bernd + Mandy
Anteilnahme
Unterstützung
Ablenkung
Kritik

Drogensucht

Deniz: Flucht
Mandy: Entzug
Hasan: Dealer

Löst keine Probleme
Soziale Funktion verloren
Klassische Migrationsfamilie

Probleme werden in Angriff genommen
Ersetzt soziale Funktion der Familie
Bedingung für Integration

Wie können die Eltern ihrer Verantwortung gerecht werden?

im Weg. Der grundsätzliche Konflikt zwischen Eltern und Kindern verschärft sich im Generationenkonflikt der Einwandererfamilien. In einer Schlüsselszene soll Lelâ, die halbwüchsige Tochter, in einem Streit zwischen Mehmet und Anam vermitteln. Während Vater und Mutter auf Türkisch auf sie einreden, bleibt ihr auf Deutsch vorgetragener Versöhnungsversuch wirkungslos. Mehmet verlässt das Haus. Auch der folgende Besuch der Schwägerin Sevgi verschärft die Situation, statt sie zu entspannen. Sevgi entspricht dem traditionellen Rollenbild einer türkischen Ehefrau und Mutter. Familiäre Probleme gehören nicht in die Öffentlichkeit und die Öffentlichkeit (hier in Form von Rita und Didi) hat nichts in der Familie zu suchen. Anam widersetzt sich diesem Rollenbild. Sie setzt Sevgi vor die Tür und beginnt stattdessen auf sich selbst und die Hilfe ihrer Freunde zu vertrauen. Mit dem Verlust der Familie (Mehmet, Deniz), bzw. dem Ausbruch aus dem traditionellen Familienbild beginnt die persönliche Entwicklung Anams.

Problemfeld 2: Freundschaft

Freundschaft wird zum Ersatz für eine nicht funktionierende Familienstruktur. Rita und Didi zeigen in ihrem Verhältnis zu Anam, was als Bedingung für eine erfolgreiche Partnerschaft gelten kann: Anteilnahme, Vertrauen, Unterstützung aber auch Ablenkung und Kritik. Durch die Freundinnen ist Anam in der Lage, Distanz zu ihrer eigenen Situation zu gewinnen und Verantwortung zu übernehmen. Sie lernt trotz der schmerzhaften Ereignisse, die glücklichen Momente zu genießen.

Die ständigen Auseinandersetzungen zwischen Anam und Rita über Wunsch und Wirklichkeit werden als wichtiger Bestandteil von Freundschaft inszeniert. Ohne die

konstruktive Kritik Ritas käme die Entwicklung Anams immer wieder ins Stocken.

Ergänzt wird der weibliche Freundeskreis durch den liebenswerten Polizisten Bernd. Die Begegnungen mit Bernd werden für Anam zur Begegnung mit einer anderen (Männer-)Welt. Als Polizist und als Mann widerspricht er nahezu allen gängigen Klischees. Im Vergleich mit Mehmet werden die Probleme, die die traditionelle türkische Männerrolle für eine selbstbewusste Frau aufwirft, offensichtlich.

Problemfeld 3: Drogensucht

Für Regisseurin Buket Alakus waren Alltagserfahrungen wichtige Inspirationsquellen. So auch die Bilder von Jugendlichen aus der Drogenszene, die für sie stets mit der Frage nach den Eltern verbunden sind (Presseheft). Für Anam wird die Drogensucht ihres Sohnes zum Ausgangspunkt ihrer eigenen Entwicklung. Als Mutter stellt sie sich die Frage: Was kann ich tun? Der Film bleibt die Antwort nicht schuldig, wenn Anam am Ende ihrer Veränderung als selbstbewusste Frau und Mutter handelt. Wenngleich der Tod des Dealers lediglich als dramaturgische Lösung des Problems angesehen werden kann, so bleibt doch der eindeutige Appell für eine aktive Einmischung.

Durch die Figur der Mandy enthält der Film ernst zu nehmende Verweise auf die Realität des Drogenkonsums. Die Schattenseiten des Junkie-Alltags werden in nüchternen Bildern vom kalten Entzug oder in Mandys Aggressivität gegenüber Anam dargestellt. Die Andeutung Ritas über den Verlust des eigenen Kindes durch Drogen sowie der tragische Tod Mandys sind ebenfalls wirklichkeitsnahe Aussagen, die ein Licht auf die Realität des Drogenalltags werfen.

ANAM

Filmsprache



Erzählstruktur

Der Film ANAM erweist sich als Erzählkino zwischen den Genres, lässt sich als Tragikomödie bezeichnen, denn seine Form wechselt zwischen Komödie und Drama. Das Mit- und Gegeneinander von Witz, Spannung und Ernst wird gezielt genutzt, um den Zuschauer einem Wechselbad der Gefühle auszusetzen. Dem Hin- und Her verdankt der Film seine besondere Dynamik, die im Einsatz filmischer Mittel ihren Niederschlag findet und sich leicht auf das Publikum überträgt. Innerhalb der konventionellen Erzählweise finden sich Elemente, die zu einer Unterbrechung der Erzählstruktur führen. Sie sind die poetischen Momente des Films.

Für die filmische Gestaltung von ANAM steht gemäß den Regeln des Erzählkinos die so genannte Continuity (die mühelose Vermittlung der Handlung und emotionale Einbindung des Publikums) im Vordergrund. Regisseurin und Drehbuchautorin Buket Alakus nimmt den Zuschauer an die Hand und führt ihn mittels bestimmter Kamera- und Montagekonzepte durch ihre Filmerzählung.

Freundschaft



Kamera

Position, Bewegung und Einstellungsgrößen der Kamera werden so gewählt, dass der Zuschauer aus dem Gezeigten genau das erfährt, was er in diesem Moment erfahren und fühlen soll. Wir sind stets im „Bilde“, wer mit wem, wo und worüber spricht.

Einige Beispiele für typische konventionalisierte Kameraoperationen in ANAM:

- Establishing Shots führen die Orte der Handlung ein:
 - Bsp. 1: Eröffnungssequenz: Einstellung (E)1 Panorama: früh morgendliches Hamburg im Zeitraffer, E2-E4 Totale: Straßen, E5 Halbtotale: Haustür, Anam tritt heraus.
 - Bsp. 2: „Rattenloch“: E1 Totale: Lagerhaus, Ritas Auto fährt vor, E2 Nah: Rita, Anam und Hausmeister im Gespräch, E3 Nah: Rita und Anam, E4 Halbtotale: Eingang Keller, Anam und Rita gehen zur Tür.
- Dialogpartner sind gleichzeitig im Bild zu sehen oder werden per Schuss/Gegenschuss-Einstellungen gezeigt:
 - Bsp. 1: Mandy und Leîa in der Wohnung.
 - Bsp. 2: Anam, Rita und Didi im Pausenraum, bei der Arbeit oder in Anams Wohnung.
 - Bsp. 3: Anam und Mehmet auf dem Parkplatz.
- Groß- oder Detailaufnahmen der Gesichter lassen deutlich die Gefühle der Protagonisten erkennen:
 - Bsp. 1: Rita und Anam im „Rattenloch“.
 - Bsp. 2: Anam und Drogendealer Hasan vor dem „Showdown“ in klassischer Western-Einstellung: von einem Augenpaar wird auf das andere geschnitten.

Filmschnitt/Montage

- Durch das stückweise Einschleiben (Einschneiden) von Details wird der Zuschauer gezielt auf die zum Verständnis der Handlung notwendigen Elemente aufmerksam gemacht (Analytisches Montagekonzept):
E1 Halbnah: Anam verlässt das Haus,
E2 Detail: Anams Füße, sie trägt Pantoffeln, ... E6 Nah: Mehmet kommt aus der Tür. Er hält Anams Schuhe in der Hand (Zur Bedeutung der Schuhe s. Metaphern – Symbole – Leitmotive).
- Montagesequenzen: Einzelne komplexe Momente oder Vorgänge werden mittels Montage visualisiert, ohne dabei von der eigentlichen Story abzulenken:
Bsp. 1: Acht kurze Einstellungen von insgesamt 1 Min. Dauer fassen Anams vergebliche Suche nach ihrem Sohn im heimischen Stadtviertel zusammen. Dabei werden die Bilder auf der Tonspur mit einer durchgehenden Musik unterlegt (Akustische Klammer).
Bsp. 2: In sechs Einstellungen, die durch eine weiche Überblendung miteinander verbunden sind, wird die erste Nacht von Mandys Entzug auf ca. 45 Sek. komprimiert. Die zusammenfassende Montagesequenz ist ebenfalls mit einer akustischen Klammer versehen.



Poetische Momente in der Erzählstruktur

Drei Montagesequenzen fallen innerhalb der Erzählstruktur aus dem Rahmen. Hier geht der Film über die narrative Ebene hinaus und gewinnt poetische Qualität: „In diesen Momenten ist der Film Kino, das im Alltäglichen das Zauberhafte und Packende sieht.“ (Hans Schifferle in epd Film 5/2002, S. 48)

Der Fahrunterricht

Trotz einer hohen Schnittfrequenz von 30 Einstellungen innerhalb von ca. 60 Sek. erlebt der Zuschauer die erste Fahrstunde als zarte Annäherung zwischen Anam und dem Polizisten Bernd Hoffmann. Die akustische Klammer, ein gutes Gefühl für Rhythmus und Timing und die schauspielerische Leistung der beiden Protagonisten machen diesen Synergieeffekt möglich.

Die indische Nacht

Der Videoabend in Anams Wohnung wird zunächst zum optisch-akustischen Ausflug in eine surreale Märchenwelt. Eine kurze Montagesequenz fängt die Stimmung mit warmen Farben, weichen Überblendungen und nahezu schwebenden Kamerabewegungen ein, während auf der Tonspur die Klänge indischer Musik eine akustische Klammer bilden. Die Stunde der Wahrheit kündigt sich an, als Mandy in Ohnmacht fällt. Jetzt passiert etwas für den Film ganz Untypisches. Ein offen-sichtlicher Beleuchtungswechsel signalisiert den Einbruch der Realität. Der mit warmen Farben ausgeleuchtete Raum verdunkelt sich und ein hartes weißes Licht hebt Mandy und Anam im Bildvordergrund hervor. Dieser Verfremdungseffekt irritiert den Zuschauer für einen kurzen Augenblick und bereitet ihn auf die nüchterne Wirklichkeit des bevorstehenden Drogenentzugs vor (s. o. Montagesequenzen, Bsp. 2).



Glücksmomente

Die Strandfahrt

In Anspielung auf Anams Fahrunterricht wird hier ein weiterer Glücksmoment in ähnlicher Weise inszeniert. Allerdings wird die schüchtern zurückhaltende Atmosphäre der Fahrstunde mittels einer wild ausgelassenen Musik auf der Tonspur aufgegeben. Auch die Kamera scheint entfesselt und vollführt schnelle Fahrten und Schwenks. So wird die Dynamik trotz etwa gleicher Schnittfrequenz gesteigert und durch die Wahl des Schauplatzes symbolisch überhöht. Der Strand verweist auf die neu gewonnene Freiheit, auf die Anam, das Lenkrad fest in Händen haltend, zusteuert.

Metaphern, Symbole und ihr leitmotivischer Einsatz

Buket Alakus streut auf der Bildebene verschiedene Metaphern, Symbole und Leitmotive ein, die dem Film neben den vordergründigen Genremerkmalen eine gesteigerte visuelle Komplexität verleihen.

Metaphern:

Bsp. 1: Schuhe (s. u.).

Bsp. 2: Die rhythmisch auf- und zufahrende Aufzugtür versinnbildlicht den Geschlechtsakt zwischen Mehmet und Anams Kollegin Lisa.

Bsp. 3: Der Papierregen im Treppenhaus verweist auf das bevorstehende Chaos in Anams Leben.

Symbole:

Einige Gegenstände erhalten symbolische Bedeutung:

Bsp. 1: Auto (s. u.).

Bsp. 2: Kopftuch (s. u.).

Bsp. 3: Apfel: Wenn Äpfel von Hand zu Hand gehen oder auf den Boden geworfen werden, dann ist damit ein symbolischer Akt verbunden: Es wird versucht „Leben“ zu schenken oder das Geschenk wird zurückgewiesen (Anam-Mandy, Anam-Junkie). Einmal wird auch der „Sündenfall“ in Aussicht gestellt (Anam-Bernd).

Leitmotive:

Drei der als Metaphern bzw. als Symbol verwendeten Elemente ziehen sich von Anfang bis Ende durch den Film und können als Leitmotive angesehen werden. Sie sind nicht nur wichtige dramaturgische Bestandteile der Entwicklungsgeschichte, sondern führen auf Grund ihres Verweischarakters über das Persönliche hinaus. Sie sind in engem Zusammenhang mit den verschiedenen Problemfeldern des Films zu sehen.

Schuhe

„Unter den Füßen der Mütter liegt das Paradies“ (Presseheft). Dieser Satz, den der Vater der Regisseurin Buket Alakus zu Hause sehr oft sagte, hat einen prägenden Eindruck bei ihr hinterlassen. Er steht für die Macht und die Verantwortung, die eine Mutter besitzt. Unter den Füßen trägt man aber auch die Schuhe. So hat Alakus eine ebenso simple, wie offen-sichtliche Metapher für diesen grundlegenden Satz gefunden. Die Inszenierung der Schuhe verweist jeweils auf Anams Verhältnis zu ihrer Familie.

- Bsp. 1: Die vergessenen Schuhe führen zu Beginn zum Ehebruch (hin).
- Bsp. 2: Anams verändertes „Auftreten“ gegenüber ihrem versöhnungswilligen Mann wird von neuen Schuhen getragen.
- Bsp. 3: Am Ende erhält Anam die Schuhe von Deniz, was seine Rückkehr ins mütterliche „Paradies“ symbolisiert.

Auto

Bereits in der ersten Szene verweist Anams Blick in Richtung Gebrauchtwagen auf ihre unterdrückten Sehnsüchte. Das Auto steht für alles, was Anam in ihrem Leben nicht hat: Freiheit, Selbständigkeit, Unabhängigkeit. Das alles wird sie im Lauf des Films parallel zu der Fähigkeit Auto zu fahren erhalten. Dramaturgisches und Symbolisches verschmelzen zu einem filmischen Leitmotiv.

- Bsp. 1: Bernd Hoffmann, der neue (Typ) Mann in ihrem Leben bringt Anam das Autofahren bei (s. Montage-sequenz).
- Bsp. 2: Mit der neu erlernten Fähigkeit erlebt sie einen wunderbaren Moment am Strand (vgl. Strandfahrt).
- Bsp. 3: Beim Auto fahren verliert sie ihr Kopftuch.

- Bsp. 4: Am Ende wird aus der Fähigkeit eine dramaturgische Notwendigkeit. Anam fährt in Ritas Auto zur Rettung ihres Sohnes.

Kopftuch

Wie auch beim Auto werden beim Kopftuch dramaturgische und symbolische Funktion miteinander verknüpft. Immer, wenn das Kopftuch als Handlungselement auftaucht, erhält man zugleich einen Lagebericht über Anams Entwicklung. Dies lässt sich als Kommentar der Regisseurin zur traditionellen Rolle der türkischen Frauen lesen.



- Bsp. 1: Anam wird das Kopftuch gestohlen. Vom Polizisten Bernd, dem neuen Mann in ihrem Leben, erhält sie als Ersatz eine Wollmütze.
- Bsp. 2: Anam tritt ihrem versöhnungswilligen Mann ohne Kopftuch gegenüber. Doch er schenkt ihr zum Zeichen des Neuanfangs nur wieder ein neues Tuch.
- Bsp. 3: Anam betrachtet sich in einer spiegelnden Schaufensterscheibe ohne Kopftuch. Dahinter befindet sich eine Gruppe muslimischer Frauen (alle mit Kopftuch), die gerade theoretischen Fahrunterricht erhalten. Als sie aufblicken, zieht Anam ihr Kopftuch wieder auf.
- Bsp. 4: Anam verliert das Kopftuch endgültig, nachdem sie Auto fahren gelernt hat.

ANAM

Fragen

Inhalt

- ? Welche Personen spielen im Film eine Rolle?
Wie werden sie in die Handlung eingeführt?
- ? Wie viele Tage umfasst die erzählte Zeit? Welche Veränderungen bringen die einzelnen Tage mit sich?
- ? Wo spielt der Film?
- ? Welche Rolle spielen die einzelnen Schauplätze für die Handlung?

Entwicklung/Emanzipation

- ? Wie verläuft die Entwicklung Anams?
Was steht am Anfang, was am Ende?
- ? Wodurch wird die Entwicklung Anams beeinflusst?
- ? Ist die Entwicklung Anams realistisch?
- ? Welche Frauen- und Männerrollen zeigt der Film?
- ? Welche Rolle spielt die Freundschaft zu Rita für die Entwicklung Anams?

Familie

- ? Schildern Sie die Familiensituation Anams. Welche Probleme gibt es?
Spielt es eine Rolle, dass es sich um eine türkische Familie handelt?
- ? Wie verhält sich Ehemann Mehmet gegenüber seiner Familie?
- ? Wie verhält sich Lelâ – im Vergleich zu ihrem älteren Bruder Deniz – gegenüber ihren Eltern?
- ? Welches Familienbild vertritt Schwägerin Sevgi? Wie unterscheidet es sich von den Vorstellungen Anams?
- ? Wie könnte die Geschichte für Anam und ihre Familie weitergehen?
- ? Was erfahren wir über die Familien von Rita und Didi?





Anam Pieta

Freundschaft

- ? Wie wird die Freundschaft zwischen Didi, Rita und Anam im Film dargestellt?
- ? Welche Bedeutung gewinnen Rita und Didi für Anam?
- ? Welche Rolle spielen die Freundschaften im Vergleich zur Familie?
- ? Welche Bedeutung gewinnt Mandy für Anam?
- ? Wie wird der Polizist Bernd Hoffmann charakterisiert? Welche Rolle spielt er in Bezug auf Anam?

Migration/Integration

- ? Was verstehen Sie unter Integration?
- ? Was erfahren wir über die Situation von Anams Familie als türkische Migrantinnen in Deutschland?
- ? Welche Aussagen zur Integration werden im Film getroffen? Welche Rolle spielen sie für den Fortgang der Handlung?
- ? Welche Bedeutung hat die Situation Anams als türkische Migrantin in Deutschland für ihre persönliche Entwicklung?
- ? Analysieren Sie die Szene, in der Lelâ im Streit zwischen ihren Eltern vermitteln soll. Welche Aussagen lassen sich im Hinblick auf den Konflikt zwischen der Einwanderergeneration der Eltern und ihren in Deutschland geborenen Kindern ableiten?
- ? Welche Rolle spielt die Sprache im Film? Wann wird Türkisch, wann Deutsch gesprochen?
- ? Wie unterscheidet sich das Verhalten der Schwägerin Sevgi von dem Anams? Welche unterschiedlichen Integrationsmodelle lassen sich daraus ableiten?



Drogensucht

- ? Was ist ein Junkie?
- ? Welche Situationen aus dem Alltag eines Junkies zeigt der Film? Empfinden Sie die Darstellung als realistisch?
- ? Was erfahren wir über die Ursachen von Deniz' und Mandys Drogenabhängigkeit? Welche Rolle spielt die Familie?
- ? Wie wird der Drogendealer Hasan charakterisiert?
- ? Welche Folgen hat der Tod Hasans für Deniz' Drogenproblem?
- ? Welche Möglichkeiten haben Eltern, ihren drogenabhängigen Kindern zu helfen? Welche Aussagen werden im Film gemacht?
- ? Bietet der Film einen Lösungsansatz? Wenn ja, welchen?

Filmsprache

Analysieren Sie einzelne Montagesequenzen (z. B. den indischen Abend und sein plötzliches Ende).

- ? Worin unterscheiden sich die „poetischen Momente in der Erzählstruktur“ (Fahrstunde, Strandfahrt, indische Nacht) von der restlichen Handlung? Welche Bedeutung haben sie für die Dramaturgie des Films?
- ? Welche Leitmotive enthält der Film? Erläutern Sie ihre Funktion in Bezug auf den Plot und die Dramaturgie des Films.
- ? Welche dramaturgische Funktion hat Mandys Tod?
- ? Der Film wurde von der Kritik wiederholt als „lebensnah“ bezeichnet. Auf welche Weise gelingt es ihm, den Anschein von Realität zu erzeugen? Wo ist der Film realistisch, wo nicht?
- ? Gibt es eine inhaltliche Notwendigkeit für den tödlichen Show Down am Ende des Films? Erarbeiten Sie alternative Schlüsse und diskutieren Sie diese in Bezug auf Dramaturgie und Wirkung des Films.



Materialien

Kleine Geschichte türkischer Migration in die Bundesrepublik Deutschland



Die Migrationsforschung unterscheidet vier Phasen der Migration in die Bundesrepublik:

1. Die Arbeitsmigration 1961 bis 1973
2. Der verstärkte Familiennachzug nach dem Anwerbestopp 1973
3. Die Phase der faktischen Niederlassung seit 1980
4. Die Minderheitenbildung seit Ende der achtziger Jahre

Am 30.10.1961 wurde die türkisch-deutsche Vereinbarung über die Anwerbung von Arbeitskräften abgeschlossen. Damit begann die gut 40-jährige Geschichte türkischer Migration nach Deutschland.

1960 hatten die deutschen Behörden festgestellt, dass die Arbeitskräfte reserven der Bundesrepublik hauptsächlich bei ausländischen Arbeitnehmern liegen. Ein Jahr später kamen die ersten 2100 türkischen „Gastarbeiter“ nach Deutschland. Von 1961 bis 1973 forderten deutsche Unternehmen rund 710 000 Arbeitskräfte aus der Türkei an. Im Oktober 1973 waren insgesamt 2.595 000 ausländische Arbeitnehmer in Deutschland beschäftigt. Im gleichen Jahr führte die Ölkrise und die befürchtete wirtschaftliche Rezession zu einem Anwerbestopp. Diese Maßnahme sollte die Zahl der „Gastarbeiter“ in der Bundesrepublik vermindern. Das Gegenteil war jedoch der Fall. Die Angst vor noch strengeren Auflagen zur Familienzusammenführung veranlasste viele Ausländer ihre Familien nach Deutschland nachzuholen. Während die Anzahl der Arbeitnehmer abnahm, stieg die Zahl der ausländischen Wohnbevölkerung kontinuierlich an.

1980 führte der zweite Militärputsch in der Türkei zu einem weiteren Zustrom von Türken und Kurden. In den folgenden Jahren flohen ca. 125 000 Personen aus der Türkei und beantragten in der Bundesrepublik Asyl. Die denkbar schlechte politische und wirtschaftliche Lage in ihrem Heimatland und die fehlende Freizügigkeit im Reiseverkehr zwischen der Türkei und Deutschland zwangen die meisten Türken dazu, ihre Rückkehr auf einen unbestimmten Zeitpunkt zu verschieben.

Seit dem Ende der achtziger Jahre bilden die türkischen Staatsangehörigen als Minderheit einen festen Bestandteil in der Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland. Heute leben 67 % der türkischen Wohnbevölkerung länger als 10 Jahre in der Bundesrepublik und drei Viertel aller unter Fünfzehnjährigen sind in Deutschland geboren. Mit 2,1 Millionen Menschen bilden die türkischen Staatsangehörigen die größte Gruppe unter den hier lebenden Ausländern. Die Mehrheit wohnt in den industriellen Ballungszentren in Nordrhein-Westfalen und Baden-Württemberg und in den Großstädten Berlin, Köln, Hamburg, Frankfurt und München.

Quellen:

Politik & Unterricht. Heft 3/2000

Informationen zur politischen Bildung.

Heft 271, 2/2001

Bbeauftragte der Bundesregierung für Ausländerfragen (Hrsg.): „Daten und Fakten zur Ausländersituation“. Berlin 2002

Die Regisseurin und Drehbuchautorin Buket Alakus

1971 in Istanbul/ Türkei geboren, kam Buket Alakus als Kind mit ihrer Familie nach Deutschland. 1995 schloss sie an der Berliner Hochschule für Bildende Künste erfolgreich ein Studium als Kommunikationswirtin ab. Im selben Jahr realisierte sie ihren ersten Kurzfilm MARTIN. Von 1996 bis 1998 absolvierte sie

ein Aufbaustudium Filmregie am Institut für Theater, Musiktheater und Film der Universität Hamburg. In dieser Zeit drehte sie weitere Kurzfilme. Mit dem 2000/ 2001 entstandenen ANAM gibt sie ihr Debüt als Autorin und Regisseurin eines abendfüllenden Spielfilms.

„Mobilität“



ANAM

Literaturhinweise

Türken bei uns – Ihre Heimat, Migration, Integration. In: Politik & Unterricht. Heft 3/2000

Vorurteile – Stereotype – Feindbilder. In: Informationen zur Politischen Bildung 271. 2/2001

Heinz Halm: Der Islam. Geschichte und Gegenwart, München 2000

Margret Sphon: Alles getürkt. 500 Jahre (Vor)Urteile der Deutschen über die Türken. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1993

Filmanalyse:

Werner Kamp, Manfred Rüssel: Vom Umgang mit Film. Berlin 1998

Speziell für Lehrerinnen und Lehrer entwickelte knappe Einführung in die Filmanalyse. Mit unterrichtspraktischen Hinweisen.

Internet:

www.zft-online.de

Zentrum für Türkeistudien. Institut an der Universität GH Essen

www.bundesauslaenderbeauftragte.de/daten/infos.htm

Beauftragte der Bundesregierung für Ausländerfragen: Daten und Fakten zur Ausländersituation



Was ist ein Kino-Seminar?



Ein Kino-Seminar kann Möglichkeiten eröffnen, Filme zu verstehen. Es liefert außerdem die Chance zu fächerübergreifendem Unterricht für Schüler schon ab der Grundschule ebenso wie für Gespräche und Auseinandersetzungen im außerschulischen Bereich. Das Medium Film und die Fächer Deutsch, Gemeinschafts- und Sachkunde, Ethik und Religion können je nach Thema und Film kombiniert und verknüpft werden.

Umfassende Information und die Einbeziehung der jungen Leute durch Diskussionen machen das Kino zu einem lebendigen Lernort. Die begleitenden Film-Hefte sind Grundlage für die Vor- und Nachbereitung.

Filme spiegeln die Gesellschaft und die Zeit wider, in der sie entstanden sind. Basis und Ausgangspunkt für ein Kino-Seminar sind aktuelle oder themenbezogene Filme, z. B. zu den Themen: Natur, Gewalt, Drogen oder Rechtsextremismus.

Das Kino eignet sich als positiv besetzter Ort besonders zur medienpädagogischen Arbeit. Diese Arbeit hat innerhalb eines Kino-Seminars zwei Schwerpunkte.

1. Filmsprache

Es besteht ein großer Nachholbedarf für junge Menschen im Bereich des Mediums Film. Filme sind schon für Kinder ein faszinierendes Mittel zur Unterhaltung und Lernorganisation.

Es besteht aber ein enormes Defizit hinsichtlich des Wissens, mit dem man Filme beurteilen kann.

Was unterscheidet einen guten von einem schlechten Film?

Welche formale Sprache verwendet der Film?

Wie ist die Bildqualität zu beurteilen?

Welche Inhalte werden über die Bildersprache transportiert?

2. Film als Fenster zur Welt

Über Filme werden viele Inhalte vermittelt: Soziale Probleme einer multikulturellen Gesellschaft, zwischenmenschliche Beziehungs- und Verhaltensmuster, Geschlechterrollen, der Stellenwert von Familie und Peergroup, Identitätsmuster, Liebe, Glück und Unglück, Lebensziele, Traumklischees usw.

Die in einem Kino-Seminar offerierte Diskussion bietet Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit, gesellschaftliche Problemfelder und die im Film angebotenen Lösungsmöglichkeiten zu erkennen und zu hinterfragen. Sie können sich also bewusst zu den Inhalten, die die Filme vermitteln, in Beziehung setzen und ihren kritischen Verstand in Bezug auf Filmsprache und Filminhalt schärfen.

Das ist eine wichtige Lernchance, wenn man bedenkt, dass Filme immer stärker unsere soziale Realität beeinflussen und unsere Lebenswelt prägen.

Kino für Toleranz

**Filme, die Ausblicke eröffnen.
Filme, die Menschen und Länder vorstellen.
Filme, die Lebensläufe zeigen.**

Filme zum Diskutieren.

I. VOM ZUSAMMENLEBEN UND VON TOLERANZ

Anam, BR Deutschland 2001, Buket Alakus
Angst essen Seele auf, BR Deutschland 1973, Rainer Werner Fassbinder
Chocolat, USA 2000, Lasse Hallström
Kiriku und die Zauberin, Frankreich 1998, Michel Ocelot
Jalla! Jalla!, Schweden 2000, Josef Fares

II. FREMDE KULTUREN

Ali Zaoua – Auf den Straßen von Casablanca, Marokko/Frankreich/Belgien 2000, Nabil Ayouch
Gadjo dilo – Geliebter Fremder, Frankreich/Rumänien 1997, Tony Gatlif
Zeit der trunkenen Pferde, Iran 2000, Bahman Ghobadi
Monsoon Wedding – Eine indische Hochzeit, Indien 2001, Mira Nair
Reise nach Kandahar, Iran 2001, Mohsen Makhmalbaf

III. LEBENSWEGE: VON MIGRANTEN UND SESSHAFTEN

Karakum – Das Wüstenabenteuer, BR Deutschland/Turkmenistan 1993, Arend Agthe
Kolya, Tschechische Republik/Großbritannien/Frankreich 1996, Jan Sverák
Marie-Line, Frankreich 2000, Mehdi Charef
Nirgendwo in Afrika, BR Deutschland 2001, Caroline Link

www.kino-fuer-toleranz.de

KINO FÜR TOLERANZ ist ein Projekt des Instituts für Kino und Filmkultur und der Bundeszentrale für politische Bildung. Es wird gefördert aus Mitteln des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend im Rahmen des Aktionsprogramms „Jugend für Toleranz und Demokratie – gegen Rechtsextremismus, Fremdenfeindlichkeit und Antisemitismus“ und in Kooperation mit den Filmverleihern und den Kinoverbänden Cineropa e.V. und AG KINO durchgeführt.