

PAPER DETAILS

TITLE: „Erwachsen werden" - Männlichkeit, Gewalt und Genre in Fatih Akins Milieufilm Kurz und schmerzlos

AUTHORS: Stellan PANTLÉON

PAGES: 1-21

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/11099>

Stellan Pantl  on

Universität Hamburg

E-Mail: info@pantleon.eu

„Erwachsen werden“ – Männlichkeit, Gewalt und Genre in Fatih Akins Milieufilm *Kurz und schmerzlos*

ABSTRACT

Grow up! – Masculinity, violence and genre in Fatih Akins *Short sharp shock*

In the mid-1990s, a second generation of Turkish-German filmmakers appeared on the scene with hip-hop-inspired tales of crime-ridden, urban neighbourhoods and their self-empowered, post-migrant inhabitants. Fatih Akins first feature-length film *Short sharp shock* (1998) tells the story of three marginalized youngsters from the ›hood‹ struggling with their place in society. The protagonist's wish to „grow up“ and overcome the criminal lifestyle collides with established masculinities maintained through acts of violence. This article seeks to analyze the functionality of key conflicts in terms of genre conventions and their reflection in the film. Moreover, it is to be shown that even in deconstructing genre-inherent masculinities, the film does not provide any alternatives.

Keywords / Anahtar S  zc  kler: Turkish-German film, urban youth culture, marginalization, masculinity, violence, ghettocentrism.

Kriminelle Jugendliche im deutsch-türkischen Film

Mit seinem Debutfilm¹ *Kurz und schmerzlos* (1998) erzählt Fatih Akin nicht nur eine autobiographisch eingef  rbte² Geschichte aus dem Hamburger Milieu, sondern er begründet gleichzeitig ein neues Subgenre: den deutsch-türkischen Gangsterfilm.³ Jenseits des ‚Gastarbeiterkinos‘ der 1970er und 1980er Jahre, welches sich nicht nur durch die binäre Darstellung von hermetisch gedachten Kulturen und Gruppen (*die Türken* und *die Deutschen*), sondern auch durch die narrative Viktimisierung von Migrantenfiguren auszeichnet, die im Gestus des

¹ Nach den Kurzfilmen *Sensin – Du bist es!* (1995) und *Get  rkt* (1996) war *Kurz und schmerzlos* der erste abendfüllende Spielfilm des damals 25-jährigen Hamburger Regisseurs.

² Akin selbst gibt an, in dem Drehbuch eine Episode seiner Jugend verarbeitet zu haben (vgl. Akin 2011: 35f.).

³ Orientiert ist dieser sowohl am Kino Martin Scorseses als auch am ‚Ghetto-Film‘, der seit den frühen 1990er Jahren amerikanische (New Black Cinema), britische (Black British Cinema) und französische (*cinéma banlieue*) ‚Problemviertel‘ aus marginalisierter Perspektive in den Blick nimmt. (vgl. Mennel 2002).

Mitleids und der Betroffenheit gestaltet werden, wendet sich seit Mitte der 1990er Jahre eine junge Generation deutsch-türkischer Filmemacher neuen Themen zu, die über diese Perspektive hinausgehen (vgl. hierzu u.a. G  kt  rk 2000, Burns 2006). Mithin werden die Migrantenfiguren auf der Leinwand von sprachlosen Objekten eines stigmatisierenden Diskurses zu handlungsfähigen Subjekten, welche sich ihre Umwelt performativ aneignen. Nicht selten geht dieser Prozess der Aneignung über die rein sprachliche Ebene hinaus und es werden „Figuren der zweiten Migrantengeneration gestaltet, die sich durch Gewaltausübung im kriminellen Milieu zu behaupten suchen“ (Gutjahr 2010: 235), wobei die Zeichnung dieser Figuren häufig an stereotypen Bildern einer kleinkriminellen, gewaltbereiten Gro  stadtjugend orientiert ist.

Kriminalität, Gewalt und (adoleszente) Männlichkeit werden zu zentralen Topoi des jüngeren deutsch-türkischen Films, das urbane Milieu zum Ort ihrer filmischen Inszenierung. Neben Filmen wie *Geschwister – Karde  ler* (Thomas Arslan, 1997) oder auch *Aprilkinder* (Yüksel Yavuz, 1998), in denen entsprechende Figuren und ihre Milieus gewissermaßen als Variationen über ein zugrundeliegendes Thema inszeniert werden und dabei nur einen begrenzten Raum der filmischen Erzählung einnehmen, ist hier vor Allem Fatih Akins *Kurz und schmerzlos* (1998) zu nennen, welcher in deutlicher Orientierung an amerikanischen Genrevorbildern eine Innensicht jenes Milieus anbietet, scheinbar ohne ihr einen alternativen Blickwinkel oder eine Außenperspektive zur Seite zu stellen. Dieser hermetische Blick und die Fokussierung auf kriminelle Figuren machen *Kurz und schmerzlos* zum ersten deutsch-türkischen Gangsterfilm, wenn nicht zum ersten deutsch-türkischen Genrefilm überhaupt.⁴ Thematisch ähnliche Wege geht zwei Jahre später *Kanak Attack* (2000), Lars Beckers Verfilmung von Feridun Zaimo  glus zweitem Buch *Abschaum*, die zudem an der ästhetischen Leitlinie des Hip Hop orientiert ist. Als ein jüngeres Beispiel zeigt etwa *Chiko* (  zg  r Yildirim, 2008), dass es sich bei dem oben beschriebenen Phänomen nicht lediglich um einen Hype der 1990er Jahre handelt, sondern dass das Genre des Gangsterfilms für deutsch-türkische Regisseure nach wie vor einen attraktiven Rahmen darstellt, um Geschichten junger postmigrantischer Subjekte der gesellschaftlichen Peripherie zu erzählen.

Auffällig ist, dass es sich bei den Protagonisten jener deutsch-türkischen Gangsterfilme stets um junge Männer mit Migrationshintergrund handelt, die in ihrem kriminellen Handeln nicht Opfer ihrer Umstände sind, also durch ihre

⁴ Freilich lässt sich auch der Migrationsfilm als eigenes Genre mit spezifischen Sujets, Motiven, Narrativen auffassen. Beim Gangsterfilm kommt allerdings die starke ästhetische Konvention hinzu, welche für das Konzept von Genre, wie es hier verstanden werden soll, essentiell ist.

soziale Randständigkeit zur Kriminalität getrieben werden, sondern sich durch dieses kriminelle Handeln aktiv zu profilieren suchen. Hierbei sind explizite wie implizite Verhandlungen von Männlichkeit, die mit dieser Profilierung einhergehen, stets von zentralem Interesse.

Am Beispiel von Fatih Akins *Kurz und schmerzlos* sollen diese Verhandlungen und Repräsentationen der Männlichkeit krimineller Jugendlicher näher untersucht werden. Eine Analyse der Männlichkeitsentwürfe, die der Film anbietet, und ihrer Beziehungen zueinander, soll Aufschluss geben über den hier entworfenen Konnex von Jugend, Gewalt und Männlichkeit vor dem Hintergrund der Marginalisierungserfahrung des postmigrantischen Subjekts. Hierzu soll in erster Linie herausgearbeitet werden, in welcher Weise die Emanzipation vom Milieu als Prozess des ‚Erwachsenwerdens‘ semantisiert wird und so Kriminalität und Gewalt mit jugendlicher Selbstbehauptung in Verbindung gebracht werden. Zunächst möchte ich die auffällig dichte Genreorientierung des Films analysieren, und zwar nicht nur in Bezug auf formale Genrekonventionen, sondern auch auf der Ebene der inszenierten Selbstwahrnehmung der einzelnen Figuren. Neben der Untersuchung der inszenierten Behauptungs- und Emanzipationsstrategien, die als Narrative männlicher Adoleszenz zu qualifizieren sind, soll in einem zweiten Schritt nach der Funktion der Gewalt und ihrer Darstellung für die Männlichkeitskonstruktion im Rahmen der filmischen Narration gefragt werden.

R.W. Connells Konzept der ‚Hegemonialen Männlichkeit‘⁵ kann für die Analyse dieser Verhandlungen auf verschiedene Weise fruchtbar gemacht werden, besonders auch im Hinblick auf Gewalt. Zwar fußen die Etablierung einer hegemonialen Männlichkeit und die Subordination abweichender Männlichkeiten nicht notwendig auf Gewalt, sondern vielmehr auf einem „successful claim to authority“ (Connell 2005: 77), allerdings gründet Autorität selbst häufig auf Gewalt (ebd.), was ihre wichtige Rolle in solchen Aushandlungsprozessen bekräftigt. Hinzu kommt, dass die Mehrzahl der Männer nicht notwendig dem hegemonialen Entwurf entspricht, sondern lediglich in einem Verweisverhältnis (*complicity*) zu ihm steht und so von einer ‚patriarchalen Dividende‘ profitiert (vgl. Connell 2005: 79). Dass dies jedoch

⁵ ‚Hegemoniale Männlichkeit‘ beschreibt keinen festgelegten Männlichkeitsentwurf, sondern vielmehr diejenige Männlichkeit, „that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations, a position always contestable“ (Connell 2005: 76).

mitnichten für alle Männer gilt, zeigen die Realitäten *marginalisierter Männlichkeiten*. Vor allem im Kontext von Ethnie und sozialer Stellung erleben Männer den Ausschluss von hegemonialer Männlichkeit aufgrund ihrer (zugeschriebenen) Gruppenzugehörigkeit bzw. ihrer randständigen gesellschaftlichen Position. Die Marginalisierung, d.h. die auf *race* und *class* basierende Subordination, steht nach Connell im direkten Verhältnis zum hegemonialen Entwurf der Mehrheitsgesellschaft: „Marginalization is always relative to the *authorization* of the hegemonic masculinity of the dominant group.“ (Connell 2005: 80)

Die weitere Ausarbeitung des Connell’schen Konzepts durch Michael Meuser verbindet dieses nun mit der Habitus-Theorie Bordieus und gelangt so zu der Erkenntnis, dass sich jugendliche Gewalthandlungen als „Struktur  bungen“ (Meuser 2005: 321) adoleszenter oder eben marginalisierter Männlichkeiten interpretieren lassen, deren Ziel es ist, sich die jeweils hegemoniale Männlichkeit u. a. in „ernsten Spielen des Wettbewerbs“ (ebd.) performativ anzueignen. Auch Connell weist auf diesen Zusammenhang hin: „The youth gang violence of inner-city streets is a striking example of the assertion of marginalized masculinities against other men [...]“ (Connell 2005: 85). Das Streben nach hegemonialer Männlichkeit (bzw. nach der eigenen Interpretation von dieser) lässt sich also als eine der Ursachen für jugendliches Gewalthandeln und damit Kriminalität beschreiben, sei es als Akt der Kompensation, der Behauptung oder der entwicklungsphasenbedingten „Struktur  bung“. Die große Bedeutung der Gleichaltrigengruppe, der „männlichen Clique“ (Böhnisch/Winter 1994: 80) für die männliche Sozialisation wurde in der ‚kritischen Männerforschung‘ intensiv diskutiert. Die bei Meuser ebenfalls erwähnte Funktion der Peer-Group als soziales Übungsfeld sei in ihren spezifischen Charakteristika „männlich gebrochen“ (Böhnisch/Winter 1994: 83). Versteht man mit diesem Ansatz die Peer-Group als Ort der (oftmals ritualisierten und aus den genannten Gründen zuweilen deutlich gewaltaffinen) ‚Mannwerdung‘ und zieht man zusätzlich die Erkenntnisse Connells und Meusers zum Gewalt-Potenzial marginalisierter Männlichkeit heran, so offenbart sich der große Nutzen dieser soziologischen und kulturwissenschaftlichen Perspektiven für die Analyse von Narrativen, welche eben jene Aushandlungsprozesse thematisieren und dabei die Marginalisierungserfahrung als wesentlichen Faktor von Jugendgewalt und -kriminalität implizieren.

Eine solche Analyse kann Aufschluss über die Verhandlung von Jugendkriminalität als (sub-)kulturellem Phänomen in der postmigrantischen

Gesellschaft geben. Dabei ist es insbesondere auch die Orientierung an einem Genre, welche dem Zuschauer hier einen ‚geordneten‘ Zugang zu einer ihm womöglich fremden Sphäre der Gesellschaft erlaubt. Das von der Mehrheitsgesellschaft als Peripherie wahrgenommene Milieu wird ins Zentrum gerückt, wodurch nicht nur eine Innensicht des kriminellen Jugendlichen, sondern auch ein nuancierter Blick auf die ihn umgebenden und bedingenden Wertgefüge möglich wird. Dabei hat Akıns Film die Überwindung des Milieus und seiner immanenten Forderung einer spezifischen Maskulinität ebenso zum Thema wie die Etablierung eines neuen Entwurfes innerhalb dieses hermetischen Systems.

Kurz und schmerzlos erzählt die Geschichte dreier junger Männer im kriminellen Milieu. Vor allem ist dies die Geschichte des jungen Deutsch-Türken Gabriel, der nach seiner Entlassung aus zweijähriger Haft wieder in seinen alten Kiez zurückkehrt und dort auf seine Freunde Bobby und Costa trifft. Während Costa sich nach wie vor als Tagedieb durchschlägt, scheint der serbischstämmige Bobby einen konkreteren Zukunftsplan zu haben: Er will bei der albanischen (!) Mafia einsteigen. Gabriel selbst hingegen ist im Gefängnis offenbar gereift und gibt nun an, „keine linken Dinger mehr“ zu machen (0:15:32f.). Es fällt ihm jedoch zusehends schwer, sich von der Gewalt des Milieus fernzuhalten, sich ihr zu entziehen. Als etwa die drei Freunde Gabriels Schwester Ceyda, die sich gerade erst von Costa getrennt hat, mit ihrem neuen Freund küssend auf der Straße ausmachen, beginnt eine Schlägerei, in die auch Gabriel verwickelt ist. Zunächst gewissermaßen in Notwehr und aus dem Affekt heraus⁶ schlägt er Ceydas Freund Sven schließlich brutal nieder, was er unmittelbar danach bereut: „Kaum bin ich draußen, schon geht’s wieder los“ (0:26:28). Entgegen Gabriels Anstrengungen, sich dem Milieu zu entziehen und „ne ruhige Kugel“ (0:15:53) zu schieben, stehen Bobbys Bemühungen, vom albanischen Boss Muhamer engagiert zu werden und dessen Vertrauen zu gewinnen. Dies führt zum vorläufigen Zerwürfnis mit seiner Freundin Alice, die daraufhin die Nähe von Gabriel sucht. Nicht nur aufgrund von Alice, sondern vor allem wegen Bobbys krimineller Ambitionen, driftet die Beziehung zwischen ihm und Gabriel weiter auseinander. Auf dem Höhepunkt der Entfremdung kommt es schließlich zur Liebesszene zwischen Gabriel und Bobbys Noch-Freundin Alice. Bobby gewinnt das Vertrauen Muhamers, der

⁶ Eine genauere Analyse dieser zentralen Gewaltszene folgt im Abschnitt ‚Männlichkeit und Gewalt‘.

sein krimineller Mentor wird und ihn mit einem größeren Auftrag betraut. Als Bobby diesen jedoch verpatzt und viel Geld verliert, wird er von Muhamer erschossen, worauf Gabriel sich gezwungen sieht, ihn zu rächen. Es kommt zum Showdown und Gabriel erschießt den Mörder seines Freundes. So steht am Ende der filmischen Erzählung zwar die Befreiung der Hauptfigur Gabriel von dem Schuldkomplex und der moralischen Verpflichtung, welche ihn an das Milieu banden, gleichzeitig ist mit der Gewalttat am Ende und jener Tat Gabriels, die der filmischen Erz  hlhandlung vorgelagert ist,⁷ auch die kreisförmige Struktur angezeigt, welche das Milieu als ‚Gewaltspirale‘ kennzeichnet und – wenn auch ihre Überwindung in einem Epilog angezeigt ist – von einer pessimistischen Grundhaltung zeugt.

Männlichkeit und Genre

Die Konstellation dreier Freunde, die durch gemeinsame, in der Vergangenheit liegende Erfahrungen eng verbunden sind, sich aber im Lauf der Zeit voneinander entfernen, ist nicht nur die Variation eines wohlbekannten Plotmusters⁸, sie legt außerdem nahe, in diesen drei Figuren Typen zu sehen und nach den Prinzipien zu fragen, die sie verkörpern – in der Annahme, dass an ihnen die unterschiedlichen Möglichkeiten der Entwicklung und des Umgangs mit einer Situation aufgezeigt werden. Die Spitznamen, welche sich die Freunde bei ihrem anfänglichen Wiedersehen auf der Hochzeit von Gabriels Bruder geben, deuten dabei bereits auf die unterschiedlich gezeichneten Charaktere und ihre jeweiligen M  nnlichkeitsentw  rfe voraus. „Muhammad Ali“ (0:04:24) nennt Bobby seinen Freund Gabriel und umarmt ihn herzlich, wobei der Verweis auf den bekannten Boxer gleich mehrere Assoziationen evoziert. Zum einen steht Ali als Symbolfigur der schwarzen Bürgerrechtsbewegung für die Emanzipation der Unterdrückten, und zwar nicht durch Anbiederung, sondern durch Konfrontation. Zum anderen steht er als Sportler und praktizierender Moslem für Disziplin, Körperbeherrschung, Einkehr, Askese. Im Wechselspiel zwischen dieser Selbstkontrolle und der brutalen Gewalt, neben dem Boxsport ausgedrückt in fortwährenden, medial inszenierten Bekundungen der eigenen Überlegenheit, formuliert Ali eine Männlichkeit, welche auch den Entwurf der Figur Gabriel in vielen Aspekten treffend erfasst.

⁷ Auf diese Tat, womöglich ein Mord, wird verwiesen, wenn Bobby Gabriel „ein[en] richtige[n] Killer“ (0:04:59) nennt. Mit dem vorgelagerten Prolog, der Gabriel in Stra  enkampfszenen zeigt, und dem Einsatz der Filmhandlung zum Zeitpunkt seiner Entlassung steht die kriminelle ‚Vergangenheit‘ der Hauptfigur am Anfang.

⁸ Man denke nur an einige Klassiker des Gangsterfilm-Genres wie *Manhattan Melodrama* (1934) oder *Angels With Dirty Faces* (1938).

Unverzüglich gibt Gabriel Bobby ebenfalls einen Spitznamen: „Bobby Capone“ (0:04:24). Dieser verweist ziemlich offensichtlich auf Bobbys Affinität zu Mafia und Gangstertum, gleichzeitig ist bereits die medial bedingte Verklärtheit dieser Vorliebe angedeutet. Denn Al Capone war nicht nur ein berühmter Gangster, er war vor allem auch eine Figur der Öffentlichkeit und der Medien, sein Leben bot Stoff für zahlreiche Gangsterfilme und seine Popularität trug maßgeblich zur Ästhetisierung und Glorifizierung der organisierten Kriminalität bei.⁹ Die Nähe zum Genre des Gangsterfilms wurde eingangs bereits erwähnt. Wie sich besonders an der Figur Bobby zeigt, ist dies nicht nur eine motivische und ästhetische Verwandtschaft auf der äußeren Ebene des Films als Kunstwerk, das sich an gewissen Kunstregeln orientiert, sondern auch die explizite verbale Verhandlung des Gangstermotivs und seiner medialen Vermittlung. So gelten Bobby die Figuren des Schauspielers Al Pacino als Vorbild einer erstrebenswerten Männlichkeit, die er mit einem archaischen Bild beschreibt: „Pacino ist n cooler Typ, Alter. Der hat Eier wie n Dinosaurier, Alter. Der Typ hat solche cojones, Alter. Die sind mindestens 50 Kilogramm schwer. Weißt du, was ich meine?“ (0:52:53f.). Über dieses explizite Bekenntnis hinaus sind Bobbys Gestik und Mimik, sein ganzer Habitus scheinbar an diesen Pacino-Figuren orientiert, insbesondere an Tony Montana, der Hauptfigur aus Brian De Palmas *Scarface* (1983).

Die Bedeutung dieses Films, ein loses Remake von Howard Hawks' gleichnamigem Genre-Klassiker von 1932, für die Konjunktur des Gangstermotivs in den 1990er Jahren, vor allem auch in der Subkultur des Hip Hop und speziell des Gangsta-Rap, kann kaum überschätzt werden (vgl. hierzu Leibnitz/Dietrich 2012). Die Figur Tony Montana steht wie keine andere für den rasanten Aufstieg im kriminellen Milieu und verkörpert damit die Sehnsüchte marginalisierter Jugendlicher nach Teilhabe am gesellschaftlichen Wohlstand. Der mittellose Migrant Montana kommt aus Kuba in die USA und ‚arbeitet‘ sich innerhalb der kriminellen Strukturen bis an die Spitze des Milieus, bis er schließlich – auf dem Höhepunkt seiner Macht – im Kokainrausch von Maschinengewehrkanonen durchsiebt in den Springbrunnen seines protzigen Anwesens stürzt. Die Inszenierung des wortwörtlich tiefen Falls nicht als allmähliches Scheitern, sondern als glorreich auftrumpfendes

⁹ Der historische Capone äußerte sich übrigens kritisch zum Gangsterfilm und seiner Rezeption: „[T]hese gang movies are making a lot of kids want to be tough guys and they don't serve any useful purpose.“ (zit. in Maltby 2001: 118).

Grand Finale, in das sich der Protagonist willentlich stürzt, verweist auf die Beschaffenheit jenes M nnlichkeitsentwurfes, für den die Figur Tony Montana steht, und der Motor ihres erfolgreichen Aufstiegs ist. Dieser Entwurf ist nicht durch körperliche Stärke definiert – Pacino ist schw chtig gebaut – , sondern eben durch „cojones“, durch persönlichen Mut und unbedingten Erfolgswillen. Nimmt man nun noch das Charisma eines Al Pacino hinzu, so erklärt sich die Faszination, welche die Figur Tony Montana ausübt, und die sie zu einer Ikone randständiger junger Männer werden lässt.

Das Motiv des sozialen Aufstiegs, des Fortkommens aus den prekären Verhältnissen des Slums, ist eine Grundkonstante des Genres. Dabei ist es zunächst der bescheidene Traum von einem bürgerlichen Leben jenseits des Ghettos, welcher die kriminellen Handlungen, die der Gangsterfilm zum Sujet hat, motiviert. Die Formulierung dieses Anspruchs auf materielle Teilhabe geht bereits im frühen Gangsterfilm einher mit der Feststellung, dass die marginalisierten, von Bildung und anderen gesellschaftlichen Ressourcen weitgehend ausgeschlossenen Slumbewohner einzig den Weg des Verbrechens wählen können, um ihre Ziele zu erreichen, so dass sich ein Diskurs der Alternativlosigkeit der Kriminalität (gesetzt den Erfolgswillen) etabliert hat. Wer Ambitionen hat, wer es zu etwas bringen will, der wird kriminell. Dieses Streben nach Anerkennung und Gleichstellung (bzw.  berordnung) ist im klassischen Gangsterfilm meist Ausgangspunkt des *rise-and-fall-narrative*, der Erzählung vom Aufstieg und Fall im kriminellen Milieu. Dieses Narrativ des schnellen Aufstiegs und tiefen Falls gestaltet Ak n in seinem Film mit der Figur Bobby und dem Aufrufen des *Scarface*-Stoffs geradezu programmatisch. Allerdings ist es gerade *nicht* der Traum vom bürgerlichen Leben, der Bobby antreibt,¹⁰ sondern ein Traum von Erfolg um seiner selbst willen. Bobby will nicht ‚raus‘, sondern ‚nach oben‘, das Milieu nicht überwinden, sondern es gewissermaßen beherrschen. Auch dieses Streben nach Erfolg um seiner selbst willen ist laut Georg See len durchaus ein typisches Motiv des Genres (vgl. See len 1980: 236)¹¹, ebenso wie die Orientierung des aufstrebenden Kriminellen an einem „Vorbild, das ihm die Medien vermittelt haben“ (See len 1980: 107) typisch für das klassische *rise-and-fall-narrative* sei – ob dieses Vorbild nun im rasanten Aufstieg eines Tony Montana besteht oder in der Karikatur eines Gangsterrap-Videoclips, die Bobby aufruft, wenn er erklärt:

¹⁰ Vielmehr gibt er das bürgerliche Leben, welches ihm die Beziehung zu Alice zu versprechen scheint, bewusst auf, um sein Ziel, in der Mafia aufzusteigen, zu verfolgen.

¹¹ See len argumentiert, dass der „Erfolg des Gangsters [...] darin begründet [ist], daß er sich gewisse Dinge symbolisch aneignet; das Symbol selbst wird dabei oft das eigentliche Ziel.“ Die vermeintlichen „Zeichen seines Erfolges [...] *sind* der Erfolg“ des Gangsters (See len 1980: 236).

„Ich träum von Niggan und Pussies mit dicken Titten, die draußen auf der Straße stehen und für mich, weißt du, so, nach Hause bringen die Kohle, Alter. Ich träum von Ruhm.“ (0:53:22f.)

Gabriels Reaktion – „Du träumst von Ruhm? [...] Dann werd' doch Schauspieler“ (0:53:32f.) – weist erneut darauf hin, dass seine eigenen Ziele sich von denen Bobbys stark unterscheiden. Tatsächlich ist es Gabriel, der den Traum vom ‚kleinen Glück‘ träumt, und zwar in Form einer Remigration in die Türkei: „Ich hab schon immer von einem Strandcafé geträumt. Weißt du, irgendwo an der Südküste. Den ganzen Tag am Strand abhängen, Boote vermieten, den Mädels hinterherschauen.“ (0:41:43f.) Im Gegensatz zu Bobbys Intentionen, die wie wir sehen konnten ‚nach oben‘, aber nicht ‚nach außen‘ streben, kommt Gabriels Aussteiger-Traum auch einer geographischen Fluchtbewegung gleich. Um seinem Umfeld zu entkommen, mithin erwachsen zu werden, reicht es nicht, ein kleinbürgerliches Ideal anzustreben, in einen anderen Stadtteil zu ziehen oder den Kontakt zum ‚alten‘ Milieu abubrechen. Der Sehnsuchtsort liegt hier in einer großen räumlichen Distanz. Setzt man hierzu den filmischen Gebrauch von Raum in *Kurz und schmerzlos* in Beziehung, so fällt auf, dass Gabriels Verweis auf diesen Sehnsuchtsort, ebenso wie sein späterer Kauf eines Flugtickets nach Istanbul („Ich brauch keinen Rückflug. [...] Ich will nicht zurück.“, 1:19:35f.) im krassen Gegensatz zu dem Gefühl der räumlichen Enge steht, welches der Film durch seine Beschränkung auf den Raum des Altonaer Milieus (Hinterhöfe, Tiefgaragen, Wohnungen), durch seine geringe bildliche Tiefe und nicht zuletzt durch die Nähe der Kamera zu den Akteuren hervorruft. Um sein Ziel zu erreichen muss Gabriel zwar nicht (wieder) kriminell werden, er kann aber offenbar ebenso wenig auf Möglichkeiten eines ‚ehrlichen‘ Aufstiegs in Deutschland vertrauen. Die Wege zum Erfolg sind also recht eindeutig markiert: Entweder man wird kriminell wie Bobby oder man wird ‚ehrlich‘ und scheitert wie Costa¹² – oder man sucht sein Glück eben außerhalb der bekannten Gefüge, wie es Gabriels Emigrationsphantasie bedeutet.

In Bezug auf kriminelles Handeln hat Gabriels Sehnsucht also eine Funktion, die der von Bobbys diffusen Phantasien entgegengesetzt ist: Sie treibt ihn an, das kriminelle Leben, diese Schuld, die er auf sich geladen und deren Strafe er

¹² Er gelobt an einer Stelle, mit dem Klauen aufzuhören. Auf Costa gehe ich weiter unten näher ein.

im Gefängnis verb  uft hat, hinter sich zu lassen. Hier klingen weitere Motive des Genres an: Erstens das Motiv vom ‚letzten großen Coup‘, nach welchem der Gangster sich zur Ruhe setzen will. Zwar plant Gabriel keine kriminellen Aktivitäten, eine Parallele ist hier jedoch der immer wieder geträumte Traum vom Ruhestand. Damit verknüpft ist das Motiv des ‚Aussteigen-Wollens‘, welches zwar nicht zu den ursprünglichen Motiven des Gangsterfilms gehört, sich vielmehr erst im Verlauf der Entwicklung des Genres herausgebildet hat, allerdings bereits auf dem ‚klassischen‘ Narrativ vom Konflikt zwischen privaten Interessen des einzelnen Gangsters und den Forderungen seiner Organisation nach Loyalität, häufig gefolgt von einer als Verrat gedeuteten Abwendung von derselben, aufbaut.

Besonders hinzuweisen ist hier auf den Film *Carlito's Way* (1993), ebenfalls eine Zusammenarbeit von *Scarface*-Regisseur Brian De Palma und -Hauptdarsteller Al Pacino, welcher einige Parallelen zu *Kurz und Schmerzlos* aufweist. Auch hier ist es das Motiv des ‚Aussteigen-Wollens‘, welches den Ex-Gangster Carlito Brigante antreibt, auch hier ist es ein entfernter Ort, der als Ziel dieses Ausstiegs projiziert wird,¹³ auch hier setzt die Filmhandlung mit der Entlassung des Protagonisten aus dem Gefängnis ein und auch hier verstrickt sich dieser – trotz seines Vorsatzes, der Kriminalität den Rücken zu kehren – wieder in Abhängigkeiten und ‚moralische‘ Verpflichtungen seines alten Milieus, welche ihn letztendlich an der Verwirklichung seines Traums hindern.¹⁴

War es also einst die Verhe  bung eines Entkommens aus den prekären Verhältnissen des Slums, welche eine Verbrecherlaufbahn für den (Anti-)Helden des Gangsterfilms attraktiv machte, so wird hier eben jenes Milieu, in dem sich der Kriminelle bewegt, jenes kriminelle Sozietop, welches auch räumlich, vor allem aber sozial definiert ist, zum Ausgangspunkt einer Befreiungsbewegung, die gleichsam einem Erwachsenwerden entspricht. Zeichnet charakterliche Stärke und Determiniertheit den abtrünnigen Gangster als reumütige, aber hoffnungsvolle Figur aus, so ist sein letztendliches Scheitern zunächst ein vordergründiges Zeichen seiner Schwäche: Er konnte sich dem Milieu nicht aus eigener Kraft entziehen. Die inszenierte Schicksalhafterkeit dieser Entwicklung entlastet jedoch den Gangster, der – und das ist ein zentrales

¹³ In *Carlito's Way* ist es kein Bootsverleih an der türkischen Südküste, sondern eine Autovermietung auf den Bahamas, in die der Protagonist sich einkaufen will und die er immer wieder erwähnt.

¹⁴ Dieses Motiv des ‚Aussteigen-Wollens‘ ist ebenfalls zentral für Thomas Arslans *Dealer* (1998), was eine erstaunliche Parallele der beiden fast zeitgleich entstandenen deutsch-türkischen Filme darstellt.

Merkmal – getreu eines milieummanenten Wertsystems handelt, welches er derart internalisiert hat, dass er nicht in der Lage ist, es zu verwerfen. Diese Unmöglichkeit markiert die Hegemonie jenes übergeordneten Kodex’.

Bobbys Streben nach einem Aufstieg im kriminellen Milieu wird als eine von Habgier und Geltungsbedürfnis gesteuerte *Entscheidung* inszeniert, welche dem Zuschauer zwar als töricht und letztlich infantil bedeutet wird, durch die populären Gewährsmänner des Genres, die hier wortwörtlich *Pate* stehen, jedoch genreimmanent gerechtfertigt ist. Ohne Not, so scheint es, begibt Bobby sich und andere in Gefahr. Folglich ist sein Scheitern – nicht nur durch die Regeln des Genres – vorprogrammiert, denn seine Bewegung führt immer tiefer in das Milieu hinein.

Dem entgegen läuft die Entwicklung nicht nur Gabriels, der sich zu befreien sucht, sondern auch Costas, dessen Figur als liebenswürdig, gutmütig und mitfühlend gestaltet ist. Es ist nicht allein die phänotypische Assoziation zu klassischen Jesus-Darstellungen, die sich beim Anblick des bärtigen und mit langen, lockigen Haaren ausgestatteten Costa aufdrängt und ihn in die Nähe einer Christus-Figur rückt. Hinzu kommt die Darstellung Costas verschiedener Charaktereigenschaften, die sich anhand einiger kurzer Schlaglichter exemplarisch anführen lassen: Costa ist altruistisch und mitfühlend in einem Maße, dass in Anbetracht seiner eigenen Situation fast irrational erscheint. Dies stellt der Zuschauer gleich zu Beginn fest, wenn Costa, bei einem Diebstahl erwischt, seinen Verfolger überwältigt und sich – anstatt davon zu laufen – umdreht und fragt: „Alles okay bei dir?“ (0:02:22) Außerdem wird die Figur Costa als eine ständig leidende inszeniert, sei es das Kreuz seiner Trennung von Ceyda oder die Dornenkrone seiner Rolle zwischen Gabriel und Bobby. Immer darauf bedacht, keinen der beiden Freunde zu kränken, bezieht er in ihren Auseinandersetzungen niemals Stellung. Zwar leidet er unter den Spannungen, gleichzeitig ist er aber auch Vermittler-Figur, bedacht darauf, seine Freunde zu versöhnen. Exemplarisch für diese Konstellation ist eine Szene im Billiard-Café, in der Costa sich Geld von den beiden leiht und sie gleichzeitig zu einem Kompromiss führt (0:34:06).

Hinzu kommt Costas eigene, prominent inszenierte Religiosität, die sich durchaus als Genremerkmal lesen lässt. Als Costa ein gestohlenes Päckchen öffnet und darin einen Kreuz-Anhänger entdeckt, deutet er dies als Zeichen Gottes, dass er nicht mehr klauen dürfe. Auch auf der Bildebene ist dieser

Moment der Erkenntnis überdeutlich symbolisch aufgeladen: Costas Blick gen Himmel entspricht einer typischen (Stoß-)Gebetshaltung oder auch einer Pose der prophetischen Eingebung und die gelbe Wand, vor der er sich befindet, erinnert stark an den goldenen Hintergrund vieler griechisch-orthodoxer Ikonen-Darstellungen. Im weiteren Verlauf des Films wird Costa immer wieder mit diesem gestohlenen Kreuz gezeigt, u.a. allein in einer Kirche (1:19:56). Die Religiosität des Kriminellen, sein ganz subjektives Verhältnis zu Sünde und Vergebung, ist freilich ein Topos, welcher mit dem Gangsterfilm und insbesondere mit dem Mafia-Film fest verbunden ist. Hier zeigt sich erneut der Einfluss des (italo-)amerikanischen Autorenkinos auf Fatih Akin. So ist etwa die Figur Charlie in Martin Scorseses *Mean Streets* (1973) von einem ähnlichen Verhältnis zur Religion geprägt.

Anders als Costa, der mit seinen Versuchen, das Klauen aufzugeben und das seine Ex-Freundin Ceyda zurückzugewinnen im Verlauf der Handlung als ein mehrfach Scheiternder dargestellt wird, ist Gabriel – wie sein der Handlung vorgelagerter Gefängnisaufenthalt bezeugt – bereits ‚gefallen‘ und setzt nun alles daran, sich selbst zu ‚retten‘. Es ist dies – die Rettung – ein zentrales Motiv des Films, vor allem auch im Kontext von Schuld und Erlösung.¹⁵ Gabriel leidet an seiner gegenwärtigen Situation. Schon bevor der Verrat an seinem Freund Bobby und schließlich dessen Ermordung durch den Gangster Muhamer ihn in mit unmittelbaren – für den Zuschauer nachvollziehbaren – Schuldgefühlen belasten, weist Gabriels Leiden, angedeutet einerseits durch den Wunsch des Fortkommens, andererseits aber auch durch seine stille, introvertierte Art, auf ein übergeordnetes Schuld-und-S  hne-Motiv hin. Auf der Bildebene wird diese Schuld, die ihn wie ein Gefängnis einengt, besonders deutlich nach seinem ersten ‚Rückfall‘, der Prügelei mit Sven: Gabriel läuft in einen dunklen, ungemein schmalen Hinterhof, der gerade einmal so breit ist wie er selbst und den zwei hohe, kahle Steinmauern einrahmen. Wie in eine Sackgasse gerät Gabriel in dieses stilisierte Gefängnis hinein, bleibt stehen und blickt verzweifelt nach oben (00:26:40). Auch hier zeigt sich das Motiv eines Erl  sungswunsches, welcher mit dem Anerkennen der eigenen Schuld einhergeht.

Gabriels S  hne erstreckt sich gewissermaßen über den gesamten Film. Dabei mag die Bestrafung, die er erhält, dem Zuschauer oftmals ungerecht erscheinen,

¹⁵ Es wird an mehreren Stellen angedeutet, dass diese Rettung auch für Gabriel in der Religion liegen mag. Nachdem Gabriels Vater ihn im Verlauf der Handlung immer wieder zum gemeinsamen Gebet aufgefordert hatte, endet der Film mit einer Einstellung, die beide beim gemeinsamen Beten zeigt.

ist Gabriel doch eine Figur, mit der man ‚mitgeht‘, mit der man ob ihrer hehren Ambitionen und bitteren Rückschläge viel Sympathie haben kann. Tatsächlich ist Gabriel über lange Strecken jene Engelsfigur, die sein sprechender Name suggeriert. Zwar ist er nicht ohne Schuld – im Gegenteil, wie wir sehen konnten – doch bleibt Gabriel dabei zunächst offenbar passiv. Während Bobby aktiv nach „Ruhm“ strebt und daher für seine Verfehlungen ausnahmslos verantwortlich gemacht werden kann, scheint Gabriel lediglich zu schwach, das Unglück abzuwenden. Selbst seine Affäre mit Alice lässt sich kaum als aktiv herbeigeführter Verrat an Bobby lesen. Nachdem Muhamers Schläger Gabriel übel zugerichtet haben und Bobby jede Loyalität seinem Freund Gabriel gegenüber hat vermissen lassen, erscheint die Liebesaffäre mit Alice zwar als unmittelbare Reaktion Gabriels, tatsächlich ergibt sie sich jedoch durch einige Zufälle und Gelegenheiten, scheint fast einem übergeordneten Plan zu folgen, dem Gabriel sich schließlich ergibt.

Diese weitere Schuld, die Gabriel auf sich lädt, wird mit Bobbys Ermordung zum entscheidenden Bestandteil seiner eigenen Rettung. Gabriel scheint, trotz seiner gegenteiligen Bemühungen, tiefer in die Verstrickungen des kriminellen Milieus zu geraten bis sich ihm schließlich die Möglichkeit bietet, einen Schlussstrich zu ziehen. Somit ist sein Verrat an Bobby die Voraussetzung seiner Befreiung: Gabriel erlöst sich selbst von seiner Schuld, indem er Muhamer erschießt. Gabriels Rettung ist nur durch einen weiteren (womöglich letzten) Akt der Gewalt möglich. Liest man diese Rettung als gelingende Überwindung nicht nur der Schuldgefühle, sondern auch der Gewaltspirale des Milieus und damit als Anzeige des Erwachsenwerdens der Hauptfigur Gabriel, so stellt sich die grundsätzliche Frage nach der ambivalenten Rolle der Gewalt, die einerseits als Teil des zu überwindenden, ‚jugendlichen‘ und milieuauffinen Männlichkeitsverständnisses negativ konnotiert ist, andererseits auch positiv zur Entwicklung der Figuren beizutragen vermag.

Männlichkeit und Gewalt

Der zentrale Aspekt von *Kurz und Schmerzlos*, auf den bereits mehrfach hingewiesen wurde und der die performativen, non-verbalen Verhandlungen von Männlichkeit und Erwachsenwerden bestimmt, ist die dargestellte körperliche Gewalt. Verweist bereits der Titel auf den Körper, der einer

Gewalteinwirkung ausgesetzt ist,¹⁶ so durchzieht die körperliche Gewalt den gesamten Film und ist immer wieder Ausgangs- wie auch Fluchtpunkt von Konflikten. Schon im Vorspann wird eine Prügelei gezeigt (00:00:12-00:01:15), die – durch Stilmittel wie Grobkörnigkeit, handheld-Kamera und die Abwesenheit diegetischer Geräusche – einen dem restlichen Film enthobenen Charakter erhält. Es handelt sich um eine Super-8-Sequenz, welche die Situation vor Gabriels Gefängnisaufenthalt darstellt. Die exponierte Stellung noch vor der Einblendung des Filmtitels wie auch die deutlich abweichende Art der Inszenierung stellen in dieser ersten Minute den Film gewissermaßen unter ein Motto, nämlich das der Gewalt.¹⁷

Bisher haben wir die Figur Gabriel – und mit ihm den Entwurf einer vermeintlich erwachsenen Männlichkeit, welche den kindlichen bis adoleszenten Merkmalen Bobbys und Costas entgegensteht – als eine sanftmütige, distanziert und überlegt agierende Stimme der Vernunft ausgemacht. Allerdings steht die Gewalt, die von Gabriel wiederholt ausgeht und die im vorherigen Abschnitt bereits angesprochen wurde, hierzu im Widerspruch. So sind es die scheinbar unkontrollierten Wut- und Gewaltausbrüche, welche Gabriels ansonsten so ruhige Art immer wieder unterbrechen. Tatsächlich werden diese aber nicht als animalisch-ungestümes Verhalten des sonst so kontrollierten ‚sanften Riesen‘ Gabriel gezeigt, sondern als bewusste – wenn auch affektive – Entscheidungen zur Gewalt. Dies zeigt ein Blick auf die eingangs erwähnte Prügelei mit Ceydas neuem Freund Sven: Als die drei Freunde Sven und Ceyda küssend an einer Straßenecke entdecken, geht zunächst der eifersüchtige Costa auf Sven los, nur um von diesem sogleich niedergeschlagen zu werden. Als nächstes greift Bobby Sven an, doch auch er wird nach kurzer Zeit von Sven, der offensichtlich eine Kampfsportart beherrscht, niedergeschlagen. Schließlich eilt Gabriel seinem Freund Bobby zur Hilfe. Ohne Sven zu bedrohen, beugt er sich k  mmernnd zu Bobby herunter. Bis hierher ist Gabriel also nicht gewalttätig. Dies ändert sich, nachdem Sven auch ihm unversehens in Gesicht schlägt. Der schmerzlichen Provokation folgt die Großaufnahme eines langen, tiefen Blicks (0:25:32). Gehörte es bis hierhin offenbar nicht zu Gabriels M  nnlichkeitsverst  ndnis, durch Gewalt zu bestrafen, sondern lediglich seine Freunde zu beschützen, so wird nun durch die Großaufnahme und den eindringlichen Blick eine Art Kränkung (der Ehre)

¹⁶ Der Ausdruck ‚Kurz und schmerzlos‘ deutet zwar auf (abrupte) Gewalt, gleichzeitig aber auch auf die Abwesenheit von Leiden hin, wodurch ‚Mut‘ und ‚Tapferkeit‘ angezeigt sind.

¹⁷ Die Super-8-Sequenz am Beginn des Films ist eine weitere Parallele zu Martin Scorseses *Mean Streets*, welcher ebenfalls mit einem Super-8-Vorspann beginnt (dort allerdings erst nach einem kurzen Prolog).

suggeriert, die nach Wiedergutmachung (Wiederherstellung) verlangt. Jene ist für Gabriel, d.h. nach seinem Männlichkeitsentwurf, nur durch (Gegen-)Gewalt zu erlangen.

Dementsprechend schlägt Gabriel nun auf Sven ein, und zwar in Rage und auf brutalste Art. Als sein Gegner bereits wehrlos am Boden liegt, tritt Gabriel noch auf ihn ein. Hier verlässt er nun die Rolle des kontrollierten Erwachsenen und zeigt eine Brutalität, die für den Zuschauer unerwartet und befremdlich ist. Die Tatsache, dass er den offenbar kampfgeübten und hartgesottenen Sven so ohne weiteres niederschlägt, unterstreicht Gabriels körperliche Stärke und seinen Ruf, „der härteste Typ in Altona“ (0:04:58) zu sein. Dennoch ist die Einstellung Gabriels unmittelbar vor dem Gewaltausbruch ein eindeutiger Hinweis auf seine vorhergegangene Reflexion. Die Reue über die Tat folgt auf dem Fuße und Costa fasst Gabriels Konflikt in Worte, wenn er beobachtet: „Er will erwachsen werden. Und wir hindern ihn daran.“ (0:27:58) Mit dieser treffenden Beschreibung von Gabriels Situation ist das zentrale Motiv nicht nur aufgerufen und durch die Figur Costa verbalisiert, es ist zudem unmittelbar an eine Gewaltszene gekoppelt, was die untrennbare Verbindung dieser beiden Aspekte hervorhebt.

Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass Gabriels Gewalttätigkeit sich nicht immer in derart gelenkten Bahnen äußert. Um gewissermaßen das Spektrum seiner verschiedenen Äußerungen von Gewalt zu vervollständigen, sei hier auf einen weiteren Wut- oder Gewaltausbruch Gabriels hingewiesen, der jegliche Vorüberlegung vermissen lässt und unmittelbar aus dem Affekt heraus als Reaktion stattfindet. Nachdem Costa und Gabriel am Münztelefon von Bobbys Tod erfahren und diesen betrauern, fordert ein ungeduldig Wartender die beiden mit unfreundlichen Worten auf, den Telefonapparat freizugeben. Gabriel explodiert geradezu aus seiner kauernenden Haltung heraus und schlägt ihn brutal zu Boden (1:17:00). Zwar ist auch hier kurz vor der Tat eine Großaufnahme von Gabriels Gesicht zu sehen (1:16:48), doch Gabriels Reaktion ist eine unmittelbare. Auch hier tritt Gabriel noch auf den jungen Mann ein, als dieser bereits am Boden liegt. Diese überzogene Reaktion zeigt uns Gabriel auf dem Höhepunkt seiner körperlichen Unkontrolliertheit und Nervosität.

Das „Nachtreten“, welches Gabriels Ausbrüche über affektive Reaktionen hinaus als intendierte Gewalttaten qualifiziert, ist ein Element, welches sich in

nahezu allen Pr  gelszenen des Films wiederholt. Es ist die zweite dieser Pr  gelszenen (den Super-8-Vorspann nicht mit eingeschlossen), in der ein weiterer Männlichkeitsentwurf – nämlich die offenbar von Mafia-Filmen beeinflusste Maskulinität der Figur Bobby – in seinem Verhältnis zu körperlicher Gewalt dargestellt wird: Als Bewährungsprobe hat Bobby im Auftrag Muhamers Geld einzutreiben. Anstatt dem Schuldner selbst Gewalt zuzufügen, gelingt es ihm mit einem Trick, einige kurdische Dealer auf diesen zu hetzen und sie so gewissermaßen gegeneinander auszuspielen, ohne sich ‚die Finger schmutzig zu machen‘, was dem Ideal eines gewitzten Mafioso entsprechen dürfte. Nachdem die kurdischen Dealer den Schuldner zusammengeschlagen haben, beugt sich Bobby, der selbst (so wie auch Muhamer) eher schwächlich gebaut ist, in einer Pose der Überlegenheit über den am Boden Kauernden. Hier ist das Prinzip der auf Gewalt verweisenden Männlichkeit, die Connells Beschreibung der patriarchalen Dividende und der Komplizenschaft (vgl. Connell 2006: 79) letztendlich zu Grunde liegt, in erstaunlich klarer Weise in ein Bild gefasst.

Hinzu kommt die unmittelbar ausgeübte Gewalt gegenüber vermeintlich Schwächeren als Mittel der Männlichkeitskonstruktion, welche ihren Ausdruck etwa darin hat, dass Bobby seine Freundin Alice schlägt, nachdem ihn die Eifersucht überkommt (0:57:52). Zwar geschieht auch dies im Affekt, allerdings geht der Tat eine verbale Verhandlung über Gewalt und Männlichkeit voraus, welche die Ohrfeige von einem spontanen Gewaltausbruch zum Ausdruck einer strukturellen Gewalt in der Beziehung Bobbys zu Alice macht: Nachdem Alice das gemeinsame Abendessen mit Bobby und Muhamer verlässt, weil sie nicht mit einem Zuhälter essen will, gibt der eiskalt wirkende Muhamer seinem ‚Lehrling‘ Bobby folgenden Rat: „Deine Frau hält sich für was Besseres. Wenn sie dir dumm kommt, hau ihr eine rein.“ (0:37:22f.) Eine Aushandlung von Männlichkeit und ihrer Affirmation qua Gewalt findet also, abgesehen von den expliziten Gewaltdarstellungen, die in Form von präzise choreographierten Kampfszenen immer wieder auftreten, zusätzlich auf verbaler Ebene statt, wie dies schon weiter oben gezeigt werden konnte.

Bobbys und Muhamers Machismo wird durch die Haltung des Films auf unterschiedliche Weise diskreditiert. Zum einen ist es die offensichtliche Kaltblütigkeit von Muhamers Attitüde, zum Anderen die teilweise ins Lächerliche ragende Diskrepanz zwischen geringer Körpergröße und gleichzeitigem   berlegenheitsgestus, welche diesen Männlichkeitsentwurf als einen im Milieu womöglich etablierten, im Sinnzusammenhang der filmischen Erzählung jedoch untergeordneten kennzeichnet. Das komische Element dieser

Konstellation speist sich nicht zuletzt aus Gabriels wiederholten Sticheleien Bobby gegenüber.

Auch jener Männlichkeitsentwurf, welchen die Figur Costa verkörpert, ist durch die Inszenierung problematisiert. Zwar scheint dieser zunächst demjenigen Bobbys vollständig entgegengesetzt, die Figur Costa zuweilen gar mit eher ‚weiblichen‘ Eigenschaften ausgestattet, tatsächlich ist es jedoch die Erzählhaltung des Films, welche ihm diese vermeintliche charakterliche Überlegenheit de facto als Schwäche auslegt. Verkörpert Costa auf der einen Seite eine Empathiefähigkeit, die ihn auch zur Mittlerfigur zwischen Gabriel und Bobby macht, so lässt sich andererseits auch er zu heftigen Gewaltausbrüchen hinreißen, welche sich von denen Gabriels jedoch in verschiedener Hinsicht unterscheiden: Zunächst ist Costa – das zeigt sich nicht nur an den Szenen der körperlichen Gewalt – wesentlich emotionaler. Diese Emotionalität steht im Gegensatz zu dem Eindruck von Ruhe und Kontrolliertheit, welcher von Gabriel ausgeht, und wiederholt sich auch in der – ebenfalls spontanen, aber weitaus weniger kontrollierten – Gewalt Costas, die vor allem im Zusammenhang mit seiner Trennung von Ceyda und der Wut auf deren neuen Freund Sven zutage tritt. Anders als bei Gabriels ‚knallharten‘ Gewaltausbrüchen scheint es bei Costa vor allem eine Kombination aus Trauer und Wut zu sein, welche seine Aggression hervorruft. Dies wird besonders deutlich, wenn Costa nach Bobbys Tod wild entschlossen zu Ceydas Wohnung läuft, um Sven zu konfrontieren. Die stark wackelnde Handkamera folgt dem zornigen Costa, der die Reeperbahn entlangstürmt und dabei wahllos jeden verprügelt, der ihm entgegenkommt (1:22:22f.). Costas Wut hat dabei stets etwas Trotziges und mündet darüber hinaus immer wieder in der leidgeplagten und mitleiderregenden Grundhaltung dieser Figur. Es ist vor allem das wiederholte Scheitern, welches Costas Schwäche hervorhebt und seine Männlichkeit als eine nicht gelingende, letztlich unvollkommene inszeniert. Costas ganze Verzweiflung kommt in jener Szene zum Ausdruck, die ihn vor Ceydas Tür zeigt. Sven schubst den weinenden Costa zu Boden, dieser holt seine Pistole hervor und bedroht die beiden (1:21:13). Hier scheitert sein ‚männliches‘ Aufbäumen, sein Versuch einem als hegemonial empfundenen Männlichkeitsentwurf zu entsprechen, in einem exemplarischen Bild. Immer wieder wird Costa weinend und / oder am Boden gezeigt, so etwa unmittelbar nach der Trennung am Strand (0:21:43), nach der Nachricht von Bobbys Tod (1:16:50) oder hier vor Ceydas Wohnung.

Sowohl Bobbys als auch Costas M  nnlichkeitsentw  rfe werden also auf verschiedene Weise diskreditiert. Nicht zuletzt geschieht dies dadurch, dass sie mit kindlichen Emotionen wie Trotz (Costa) und Übermut (Bobby) bzw. schlichtweg mit einer naiven Haltung gleichgesetzt werden. Bleibt noch Gabriels Männlichkeit als zentraler Entwurf. Setzt man diese in Bezug zu den Figuren Bobby und Costa, so ließe sich sagen, dass der Film mit Gabriel nicht nur das einzige Angebot einer erwachsenen (oder aktuell erwachsenden) Männlichkeit macht, sondern dass diese Männlichkeit offenbar auch die einzig gelingende ist. Gabriels Ernsthaftigkeit lässt seine beiden Freunde – jeden auf seine Art – unerwachsen erscheinen.

Es ist die Kombination aus moralischer Integrität und ‚erwachsener‘ Vernünftigkeit einerseits sowie Emotionalität und Leidenschaftlichkeit andererseits, welche einen bestimmten Männlichkeitsentwurf hervorhebt, der in Gabriel verkörpert ist. Diese ist insofern eine ‚gelingende‘ Männlichkeit, als die Figur Gabriel gewissermaßen aufzeigt, dass man die jugendliche Naivität sowie den allzu einfach gestrickten Machismo, welchen Costa resp. Bobby (und in seiner absurden Vollendung schließlich Muhamer) verkörpern, hinter sich lassen kann, ohne dabei den zugrundeliegenden Kodizes des Milieus zu entsagen. Offenbar ist es eben diese Männlichkeit, die auch auf Alice anziehend wirkt. Nachdem Gabriel sie fragt, warum sie sich in Bobby verliebt habe, antwortet sie ihm: „Einerseits war er so humorvoll und charmant und andererseits ... war er ein Macho.“ (0:42:26f.) Darauf will Gabriel wissen: „Findest du ich bin ein Macho?“ – Alice lächelt, wiegt den Kopf und sagt schließlich: „Bisschen.“ (0:42:32f.)

Neben diesem ‚Machismo light‘ kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu, welcher mit Gewalt in Verbindung steht und Gabriels Männlichkeit definiert: das Erleiden von Gewalt. Hier ist es vor allem die Szene in bzw. hinter Muhamers Nachtclub, in der Gabriel brutal zusammengeschlagen wird, welche ihn für den restlichen Verlauf des Films im wahrsten Sinne des Wortes zeichnet. Wohlwissend, dass er gegen Muhamers Schläger keine Chance hat, lässt Gabriel sich verprügeln, um seine Freunde vor dem Abrutschen ins Milieu zu bewahren, was ihm dennoch nicht gelingt. Die Wunden, die Gabriel an seinem Körper davonträgt, verweisen auf seine Tapferkeit und ‚Härte‘, sein Körper steht somit im Kontrast zu der Behauptung eines sanften Gemüts. Diese Spannung findet ihren Ausdruck vor allem in der Szene des ‚Wundenwaschens‘ durch Alice und der anschließenden Liebesszene. Die langsame, gefühlvolle Musik, das warme Licht, die Intimität der Situation – all diese Elemente machen den stark verwundeten Körper Gabriels zu einem Zeichen seiner Erfahrung und

wirken als ‚weibliche‘ Kontrastfolie zur Betonung seiner Männlichkeit, die sich in seinen sichtbaren wie unsichtbaren Stigmata formuliert. Die naheliegende Redensart von der harten Schale und dem weichen Kern muss hier jedoch in ein Verhältnis zu Gabriels Wirkung und seinem tatsächlichen Verhalten über die Spanne des gesamten Films gesetzt werden: Berücksichtigt man den vordergründig (selbst) inszenierten Sanftmut Gabriels, gepaart mit seinen Gewaltausbrüchen und versteht man körperliche Gewalt hier als bewusst eingesetztes Mittel der Behauptung eines Männlichkeitsentwurfes, so muss es vielmehr heißen: weiche Schale, harter Kern! Man gibt sich ‚weich‘ und womöglich gar ‚weiblich‘, doch wenn es um grundlegende Werte wie Freundschaft, Loyalität und das eigene Gewissen geht, kommt der ‚harte Kern‘ des Ex-Sträflings zum Vorschein.

Schlussbemerkung

Es kollidieren also unterschiedliche Männlichkeitskonzepte, wenn einerseits homosoziale Allianzen, gegenseitiges Vertrauen und Loyalität als zentrale Wertkategorien gefasst werden und andererseits die Überwindung des kriminellen Milieus (und damit scheinbar verknüpft der Verlust dieser Werte) als wesentliche Elemente einer ‚Mannwerdung‘ inszeniert werden. Dieser Konflikt wird vor allem als innerer Konflikt Gabriels gestaltet, sein Gefangensein in einem Wertesystem, welches Gewalt fordert, sie gleichzeitig aber bestraft, findet im *Mise-en-scène* der oben beschriebenen Hinterhof-Szene nach der Prügelei mit Sven seinen Ausdruck. Dass ‚ein Mann zu sein‘ vor allem bedeutet, die Forderungen nach einer bestimmten Männlichkeit zu verwerfen, wird vor allem dann problematisch, wenn die Beziehungen zwischen differenten Männlichkeitsentwürfen durch Gewalt erst konstruiert werden. Tatsächlich ist es ja nicht Gewaltlosigkeit, die Gabriel anstrebt und seinen Freunden predigt – jedenfalls nicht Gewaltlosigkeit um ihrer selbst willen – sondern vielmehr ein grundsätzliches Fernbleiben von Kriminalität. Motivation hierfür ist nicht Pazifismus, sondern einfach nur Vernunft bzw. der Erhalt der körperlichen Unversehrtheit. Konnte Costas Männlichkeitsentwurf als Beispiel der ‚Subordination‘ nach Connell qualifiziert werden und wurde an der Figur Bobby gezeigt, dass die ‚Komplizenschaft‘ mit einem hegemonialen Männlichkeitsentwurf als Verweis auf Autorität und somit auf Gewalt sich auch und gerade im Mikrokosmos eines Milieus gestalten lässt, lassen sich diese Entwürfe im Rahmen der filmischen Narration als deutlich gescheiterte erkennen. Es bleibt die Marginalisierung als gemeinsame Erfahrung aller drei

Hauptfiguren. Durch die filmische Fokussierung des Milieus und das weitgehende Ausblenden der Kontrastfolie ‚Mehrheitsgesellschaft‘ werden die kriminellen Protagonisten aus ihrem Sonderstatus als soziale Abweichler enthoben, *de facto* normalisiert, ohne dass dabei die Grundkonstellation der Marginalisierung, welche für ihre M  nnlichkeitsentw  rfe wesentlich bestimmend ist, aufgehoben wird. Vielmehr handelt es sich um eine doppelte Marginalisierung, die angesichts der milieuummanenten Machtstrukturen und der zugrundeliegenden Werte und Normen nur überwunden werden kann, indem eben diese Werte und Normen weiterhin anerkannt bzw. erneut übernommen werden. Der Weg *aus dem* Milieu führt dabei – wenn auch auf stark problematisierte Weise – letztendlich über die Behauptung *im* Milieu qua Gewalt.

Literaturverzeichnis

- Akin, Fatih** (2011): *Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme*, hg. von Volker Behrens u. Michael Töteberg, Reinbek bei Hamburg.
- Böhnisch, Lothar / Winter, Reinhart** (1994): *Männliche Sozialisation. Bew  ltigungsprobleme männlicher Geschlechtsidentität im Lebenslauf*, Weinheim u.a.
- Connell, Raewyn** (2005): *Masculinities*, 2. Aufl., Cambridge.
- G  kt  rk, Deniz** (2000): „Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?“, in: Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland*, Stuttgart, S. 329–344.
- Gutjahr, Ortrud** (2010): „Migration in die Ungleichzeitigkeit: Fatih Akins *Gegen die Wand* und die Wende im deutsch-türkischen Film“, in: Koch, Lars / Wende, Waltraud ‚Wara‘ (Hg.): *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, Bielefeld, S. 225–249.
- Leibnitz, Kimiko / Dietrich, Marc** (2012): „‘The world is yours‘. Schlaglichter auf das Gangstermotiv in der amerikanischen Populärkultur“, in: Seeliger, Martin / Dietrich, Marc (Hg.): *Deutscher Gangsta-Rap. Sozial- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu einem Pop-Phänomen*, Bielefeld 2012, S. 309–344.
- Maltby, Richard** (2001): „The Spectacle of Criminality“, in: Slocum, J. David (Hg.): *Violence and American cinema*, New York / London, S. 117–152.
- Mennel, Barbara** (2002): „Bruce Lee in Kreuzberg and Scarface in Altona. Transnational Auteurism and Ghetto-centrism in Thomas Arslan's ‘Brothers and Sisters’ and Faith (sic!) Akin's ‘Short Sharp Shock’“, in: *New German Critique* 87, S. 133–156.
- Meuser, Michael** (2005): „Struktur  bungen. Peergroups, Risikohandeln und die Aneignung des männlichen Geschlechtshabitus“, in: King, Vera / Flaake, Karin

(Hg.): *Männliche Adoleszenz. Sozialisation und Bildungsprozesse zwischen Kindheit und Erwachsensein*, Frankfurt a.M. / New York, S. 309–324.

Seeßlen, Georg (1980): *Der Asphalt-Dschungel. Geschichte und Mythologie des Gangster-Films*, Reinbek bei Hamburg 1980 (=Grundlagen des populären Films 3).

Filme

Zitate im Text nach:

Akin, Fatih: *Kurz und schmerzlos*, DVD, 95 min., Hamburg: Wüste Film 2001 (Deutschland 1998).

Weitere erwähnte Filme:

Arslan, Thomas: *Dealer* (D, 1999).

Arslan, Thomas: *Geschwister – Kardeşler* (D, 1997).

Becker, Lars: *Kanak Attack* (D, 2000).

Curtiz, Michael: *Angels with Dirty Faces* (USA, 1938)

De Palma, Brian: *Carlito's Way* (USA, 1993).

De Palma, Brian: *Scarface* (USA, 1983).

Hawks, Howard: *Scarface* (USA, 1932).

Scorsese, Martin: *Mean Streets* (USA, 1973).

Van Dyke, W. S.: *Manhattan Melodrama* (USA, 1934)

Yıldırım, Özgür: *Chiko* (D, 2008)

