



**Hacettepe Universität
Institut für Sozialwissenschaften
Deutsche Sprache und Literatur
Sprachwissenschaft**

**EINE KULTURSEMIOTISCHE ANALYSE
DER AUSGEWÄHLTEN FILME VON FATİH AKIN
UNTER BERÜCKSICHTIGUNG
DER TRANSKULTURALITÄT**

Ali SERİNKÖZ

Inauguraldissertation

Ankara, 2021

**EINE KULTURSEMIOTISCHE ANALYSE
DER AUSGEWÄHLTEN FILME VON FATIH AKIN
UNTER BERÜCKSICHTIGUNG
DER TRANSKULTURALITÄT**

Ali SERİNKÖZ

**Hacettepe Universität
Institut für Sozialwissenschaften
Deutsche Sprache und Literatur
Sprachwissenschaft**

Inauguraldissertation

Ankara, 2021

KABUL VE ONAY

Ali SERİNKÖZ tarafından hazırlanan "EINE KULTURSEMIOTISCHE ANALYSE DER AUSGEWÄHLTEN FILME VON FATİH AKIN UNTER BERÜCKSICHTIGUNG DER TRANSKULTURALITÄT" başlıklı bu çalışma, 29/01/2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Onur Bilge KULA (Başkan / Danışman)

Prof. Dr. Mustafa SAKALLI (Üye)

Prof. Dr. Dursun ZENGİN (Üye)

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi Türkan SOMAN ÇELİK (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN
Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

29/01/2021

Ali SERİNKÖZ

¹"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalıřmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiđimi, görsel, iřitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduđumu, kullandıđım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadıđımı, yararlandıđım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduđumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dıřında zgn olduđunu, **Prof. Dr. Onur Bilge KULA** danıřmanlıđında tarafımdan üretildiđini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldıđını beyan ederim.

Ali SERİNKÖZ

DANKSAGUNG

Ich bedanke mich hiermit bei meinem Doktorvater Prof. Dr. Onur Bilge KULA für seine Betreuung und Unterstützung während meiner Promotion.

Besonderen Dank auch an Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM, Dr. Türkan SOMAN ÇELİK, Prof. Dr. Dursun ZENGİN, Prof. Dr. Cemal SAKALLI und auch an Prof. Dr. Ayten GENÇ und Doc. Dr. Dilek TURAN für ihre Diskussions- und Hilfsbereitschaft.

Bei meiner Mutter, meinen Geschwistern, meiner Ehefrau, meiner Tochter Deniz und meinen Freunden möchte ich mich ganz besonders herzlich bedanken für die uneingeschränkte, liebevolle und vielseitige Unterstützung, ohne sie wäre diese Arbeit so nicht möglich gewesen. Und widmen möchte ich die Arbeit meinem Vater in dankbarer Erinnerung.

ÖZET

SERİNKOZ, Ali. Fatih Akın'ın Seçili Filmlerinin Trans-Kültürlülük Bağlamında Kültür Göstergebilimsel Çözümlemesi, Doktora Tezi, Ankara, 2021.

Günümüz dünyasında kültür kavramı hem mekan hem de zaman açısından farklılaşma göstermektedir. Bu farklılaşma bir yandan kavramın kendisini dinamik bir süreç olarak ele almaya imkan sağlarken diğer yandan toplumları çeşitlilik açısından zengin bir hale getiriyor. Toplumların bu heterojen yapısını anlamak ve tarif etmek üzere ilgili alanda "Çokkültürlülük" ve "Kültürlerarasılık" gibi kavramların öne çıktığı bilinmektedir. Bu ana akım yaklaşımlara alternatif olarak Wolfgang Welsch tarafından ortaya atılan "Trans-kültürlülük" (Aşkınkültürlülük) kavramı ise meseleyi çok farklı bir perspektiften ele almasının yanında, bu sayede alana ilişkin daha geniş bir inceleme zeminine de olanak sağlıyor. Bu minvalde, bu çalışmada "Trans-kültürlülük" kavramı diğer tanımlamalarla birlikte incelenerek tümel içerisindeki tekili ne ölçüde temsil ettiği ve bireysel kimlik tanımında araştırma yapmaya ne derecede uygun olduğu tartışıldı. Kimlik oluşumu bu araştırmanın konusu olmadığından "Trans-kültürlülük" sadece tanımı itibariyle ele alındı. Buradan hareketle "Trans-kültürlülük" birey tanımı hem Fatih Akın'ın kendi kimliği hem de onun filmleri temel alınarak irdelendi. Fatih Akın'ın ve filmlerinin günümüzde Almanya'da ve Türkiye'de ilgiyle izlenmesinden dolayı, rejisör olarak kendisi ve yönettiği filmleri "Trans-kültürlülük" bakımından birçok araştırmalara konu olmuştur. Bu bireysel kimlik tanımı ile ilgili soyut olan durum kültür göstergebilimsel yöntemlerle çözümlenmeye çalışıldı. Kültür göstergebilimi ve genel göstergebilimi tartışıldı ve filmlerin içeriği incelendi. Burada kültür olgusunu göstergebilimi açısından kullanabilmek için Jurij Mikhailovich Lotman tarafından oluşturulan Semiosfer (Semiosphäre), gösterge alanı uygulandı.

Bu çalıřmanın amacı Fatih Akın filmlerini "Trans-kültürlülük" ve kültür göstergebilimi kavramları ıřıęında analiz ederek "trans-kültürel" geleri kültür göstergebilimi yardımıyla ortaya koymaktır.

Anahtar Sözcükler

Trans-kültürlülük, Kültür, Göstergebilimi, Semiyosfer, Fatih Akın

ABSTRACT

SERİNKÖZ, Ali. A Cultural-Semiotic analysis of the films by Fatih Akin taking into account the transculturality, ph. D. Dissertation, Ankara, 2021.

In today's world, the concept of culture differs in terms of both space and time. This differentiation enables the concept to be considered as a dynamic process on the one hand, and on the other hand, it makes societies rich in terms of diversity. In order to understand and describe this heterogeneous structure of societies, it is known that concepts such as "Multiculturalism" and "Interculturalism" are used in the related field. As an alternative to these mainstream approaches, the concept of "Transculturality" put forward by Wolfgang Welsch handles the issue from a very different perspective, as well as enabling a broader study ground in the field. In this respect, in this study, the concept of "Transculturality" is examined with other definitions, to what extent it represents the singular in the universal and to what extent it is suitable for research in the definition of individual identity. Since identity formation is not the subject of this research, "Transculturality" has only been considered by definition. From this point of view, the definition of "Transcultural" individual was scrutinized on the basis of Fatih Akin's own identity and his films. Because Fatih Akin and his movies are closely followed by audiences in Germany and Turkey, the term "Transculturality" has been the subject of several investigations. The abstract situation related to this definition of individual identity was tried to be analyzed with cultural semiotic methods. Cultural semiotics and general semiotics were discussed, and the content of the films were examined. Here, the semiosphere (Semiosphäre), which was created by Jurij Mikhailovich Lotman, was applied to use the phenomenon of culture in terms of semiotics.

The aim of this study is to analyze the movies of Fatih Akin in the light of the concepts of "Transculturality" and culture semiotics and in order to reveal the "Transcultural" elements with the help of cultural semiotics.

Keywords

Transculturality, Culture, Semiotic, Semiosphere, Fatih Akin

ZUSAMMENFASSUNG

SERİNKÖZ, Ali. Eine kultursemiotische Analyse der ausgewählten Filme von Fatih Akin unter Berücksichtigung der Transkulturalität, Inauguraldissertation, Ankara, 2021.

In unserer heutigen Welt zeigt sich der Kulturbegriff sowohl räumlich als auch zeitlich vielfältig. Diese Vielfalt führt dazu, einerseits diesen Begriff als einen dynamischen Prozess zu untersuchen und andererseits die Gesellschaften als vielfältig zu gestalten. Es ist bekannt, dass die Begriffe "Multikulturalität" und "Interkulturalität" ins Licht treten, um diese Heterogenität der Gesellschaften zu verstehen und zu beschreiben. Als eine Alternative dieser Ansätze leistet der von Wolfgang Welsch vorgeführte Begriff "Transkulturalität" eine Annäherung, diese Angelegenheiten aus einer verschiedenen Perspektive auszuarbeiten und in einem größeren Feld zu analysieren. In diesem Zusammenhang wurde in dieser Arbeit der Begriff "Transkulturalität" mit den anderen Ansätzen diskutiert und der Frage nachgegangen, wie sie das Besondere im Allgemeinen zeigt und wie sie zu einer Beschreibung einer individuellen Identität passt. Da die Identitätsbildung nicht die Absicht dieser Arbeit ist, wurde die "Transkulturalität" nur bezüglich ihrer Definition bearbeitet. Demzufolge wurde die "Transkulturalität" als individuelle Identität bei Fatih Akin und bei seinen Filmen ausgearbeitet. Die Filme von Fatih Akin wurden im Zusammenhang mit der "Transkulturalität" Gegenstand mehrerer Untersuchungen, da er und seine Filme in Deutschland und in der Türkei mit großem Interesse verfolgt werden. Die abstrakte Situation im Zusammenhang mit dieser Definition der individuellen Identität wurde versucht, mit kulturellen semiotischen Methoden analysiert zu werden. Die Kultursemiotik und allgemeine Semiotik wurden diskutiert und der Inhalt der Filme untersucht. Hier wurde das Konzept der Semiosphäre von Jurij Mikhailovich Lotman angewendet, um das Phänomen der Kultur semiotisch zu analysieren.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die Filme von Fatih Akin bezüglich der "Transkulturalität" zu analysieren und mithilfe der Kultursemiotik die "transkulturellen" Elemente aufzudecken.

Schlüsselwörter

Transkulturalität, Kultur, Semiotik, Semiosphäre, Fatih Akin

INHALTSVERZEICHNIS

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
DANKSAGUNG	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ZUSAMMENFASSUNG	ix
INHALTSVERZEICHNIS	xi
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	xiii
VORWORT	xvii
EINLEITUNG	1
TEIL 1 KULTUR	13
1.1. KULTUR.....	13
1.2. DER TRADITIONELLE KULTURBEGRIFF	17
1.3. MULTI-, INTER- UND TRANSKULTURALITÄT: DYNAMISCHER PROZESS	24
1.3.1. Multikulturalität.....	26
1.3.2. Interkulturalität.....	27
1.3.3. Transkulturalität.....	30
1.4. DIE DIALEKTIK VOM ALLGEMEINEN ZUM BESONDEREN	38
1.5. TRANSKULTURALITÄT ODER HYBRIDITÄT / DRITTER RAUM...40	40
TEIL 2 SEMIOTIK, KULTURSEMIOTIK UND FILM.....	44
2.1. VORBEMERKUNG	44
2.2. SEMIOTIK	44
2.2.1. Zeichen und Zeichensysteme.....	45
2.2.2. Zeichenhaftigkeit der Kultur.....	49
2.3. SEMIOTIK UND SEMANTIK.....	51
2.4. KULTURSEMIOTIK	54
2.5. LOTMANS SEMIOSPHÄRE	58
2.6. KULTUR ALS TEXT ODER TEXT ALS KULTUR	61
2.7. WIE MACHT SICH EIN TEXT ZUM GEGENSTAND DER KULTUR?	63
2.8. FILM ALS TEXT	65
2.8.1. Das Drehbuch als literarischer Text.....	66

2.8.2. Filmsemiotik und Ereignisse im Film	68
2.9. LÖSUNGSVORSCHLAG	71
2.10. LEITFRAGEN UND METHODE: QUALITATIVE INHALTSANALYSE	75
TEIL 3 DER TRANSKULTURELLE FILM	78
3.1. FATIH AKIN: BIOGRAPHIE	78
3.2. VOM GASTARBEITERFILM ZUM DEUTSCH – TÜRKISCHEN FILM	79
3.3. VOM ACCENTED CINEMA ZUM TRANSKULTURELLEN FILM.....	81
TEIL 4 KULTURSEMIOTISCHE ANALYSE DER TRANSKULTURALITÄT ...	85
4.1. KULTURSEMIOTISCHE ANALYSE VON FATIH AKIN UND SEINER FILME.....	85
4.2. FATIH AKIN	85
4.3. FATIH AKINS FILME	90
4.3.1. Materielle und mentale Kultur: Kode: Transkulturalität	90
4.3.2. Kurz und Schmerzlos!	92
4.3.2.1. Inhalt	93
4.3.2.2. Vielfalt anstatt Monotonie	96
4.3.2.3. Ausweg: Rechtschaffenheit oder Kriminalität	102
4.3.3. Im Juli	106
4.3.3.1. Inhalt	108
4.3.3.2. Grenzen: Trennen und Verbinden	111
4.3.3.3. Metamorphose: Von der Raube zum Schmetterling.....	117
4.3.4. Gegen die Wand.....	123
4.3.4.1. Inhalt	125
4.3.4.2. Zwischen Individualität und Kollektivität	128
4.3.4.3. Verwandlung	136
4.3.5. Auf der anderen Seite.....	142
4.3.5.1. Inhalt	145
4.3.5.2. Die andere Seite	146
4.3.5.3. Der Tod	151
SCHLUSSFOLGERUNG	155
QUELLENVERZEICHNIS.....	162
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU	174
TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU.....	175
ÖZGEÇMİŞ.....	176

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. Abbild zur Interkulturalität http://www.linesandclusters.ch/de/Stueck/Hintergruende/hintergrunde.html Zugriff am 12.10.2019	29
2. Abbild zur Transkulturalität http://www.linesandclusters.ch/de/Stueck/Hintergruende/hintergrunde.html Zugriff am 12.10.2019.....	33
3. Abbild De Saussure Zeichenbegriff.....	46
4. Abbild De Saussure Natur des sprachlichen Zeichens	46
5. Abbild Screenshot Interview-Stern: Fragebogen.....	86
6. Abbild Screenshot Kurz und Schmerzlos (Sequenz 00:02:23) Wüste Film 1998.	97
7. Abbild Screenshot Kurz und Schmerzlos (Sequenz 00:02:51) Wüste Film 1998.	98
8. Abbild Screenshot Kurz und Schmerzlos (Sequenz 00:03:23) Wüste Film 1998.	98
9. Abbild Screenshot Kurz und Schmerzlos (Sequenz 00:15:04) Wüste Film 1998.	100
10. Abbild Screenshot Kurz und Schmerzlos (Sequenz 00:04:19) Wüste Film 1998.	104
11. Abbild Screenshot Im Juli (Sequenz 00:19:13) Wüste Film 2000.	113
12. Abbild Screenshot Im Juli (Sequenz 00:28:31) Wüste Film 2000.	115
13. Abbild Screenshot Im Juli (Sequenz 01:03:25) Wüste Film 2000.	116
14. Abbild Screenshot Im Juli (Sequenz 00:09:52) Wüste Film 2000.	120
15. Abbild Screenshot Im Juli (Sequenz 01:29:37) Wüste Film 2000.	122
16. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 00:10:20) Wüste Film 2004.	129

17. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 00:11:56) Wüste Film 2004.	130
18. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 00:16:15) Wüste Film 2004.	131
19. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 00:24:28) Wüste Film 2004.	132
20. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 00:35:52) Wüste Film 2004.	133
21. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 01:12:00) Wüste Film 2004.	134
22. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 01:13:13) Wüste Film 2004.	134
23. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 00:06:25) Wüste Film 2004.	136
24. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 00:38:08) Wüste Film 2004.	137
25. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 00:55:35) Wüste Film 2004.	138
26. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 01:34:03) Wüste Film 2004.	139
27. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 01:33:06) Wüste Film 2004.	139
28. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 01:46:56) Wüste Film 2004.	140
29. Abbild Screenshot Gegen die Wand (Sequenz 01:49:57) Wüste Film 2004.	141
30. Abbild Screenshot Auf der anderen Seite (Sequenz 00:48:36) Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg) 2007.	148

31. Abbild Screenshot Auf der anderen Seite (Sequenz 01:00:28) Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg) 2007.....	148
32. Abbild Screenshot Auf der anderen Seite (Sequenz 01:00:38) Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg) 2007.....	149
33. Abbild Screenshot Auf der anderen Seite (Sequenz 01:12:24) Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg) 2007.....	149
34. Abbild Screenshot Auf der anderen Seite (Sequenz 01:12:35) Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg) 2007.....	150
35. Abbild Screenshot Auf der anderen Seite (Sequenz 01:46:53) Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg) 2007.....	151
36. Abbild Screenshot Auf der anderen Seite (Sequenz 00:28:20) Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg) 2007.....	152
37. Abbild Screenshot Auf der anderen Seite (Sequenz 01:24:59) Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg) 2007.....	152
38. Abbild Screenshot Auf der anderen Seite (Sequenz 01:37:01) Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg) 2007.....	153
39. Abbild Screenshot Auf der anderen Seite (Sequenz 01:41:05) Corazón International GmbH & Co. KG (Hamburg) 2007.....	154

VORWORT

Als ich anfang, mich mit dem Konzept der Transkulturalität zu beschäftigen, stieg mein Anspruch, mich mit diesem Konzept auseinanderzusetzen. Aber zu Beginn der vorliegenden Arbeit stellte sich als problematisch dar, wie und in welcher Art die Transkulturalität im kulturellen Sinn und der Semiotik nach bearbeitet werden könnte. Dann kam ich bei Walter Benjamins *Erkenntniskritische Vorrede* auf ein Zitat von Goethe, Benjamin zitiert wie folgend:

Da im Wesen sowohl als in der Reflexion kein Ganzes zusammengebracht werden kann, weil jenem das Innre, dieser Äußere fehlt, so müssen wir uns die Wissenschaft notwendig als Kunst denken, wenn wir von ihr irgend eine Art von Ganzen erwarten. Und zwar haben wir diese nicht im Allgemeinen, im Überschwänglichen zu suchen, sondern, wie die Kunst sich immer ganz in jedem einzelnen Kunstwerk darstellt, so sollte die Wissenschaft sich auch jedesmal ganz in jedem einzelnen Behandelten erweisen (Benjamin, 2017:65).

Dies führte zu meiner Aufklärung, wie ich den Kulturbegriff Transkulturalität analysieren und diskutieren konnte. Darauf beschloss ich die Transkulturalität einzeln in den ausgewählten Filmen von Fatih Akın und bei Fatih Akın selbst zu suchen.

EINLEITUNG

Die moderne Welt ist durch Vielfalt geprägt. Eine Vielfalt, die auf die gesellschaftliche Erscheinung vieler Länder und Nationen eine Auswirkung hat. In dieser Vielfalt treffen Menschen, Sprachen, Traditionen, ethnische und nationale Diversitäten und natürlich Kulturen aufeinander, die aus diesen genannten Begriffen versuchen, eine Identität zu konstruieren, die auch in verschiedenen Bereichen der Wissenschaft diskutiert werden und besonders auf der Ebene der Kultur ein weites Spektrum an Debatten hervorbringen. Eine Debatte um das Phänomen Kultur wird bereits bei dem Versuch der Frage was Kultur ist oder wie sich Kultur beschreiben ließe zu einer Herausforderung. Und das auch und sogar bereits in Gesellschaften, die durch Vielfalt und Pluralität geprägt sind. Genau mit diesen Ansätzen wäre es nicht wagt die Kultur zu diskutieren. Denn Vielfalt und Pluralität ist zu einem auf der Makroebene und zum anderen auf der Mikroebene zu betrachten. Die Makroebene lässt sich in Form der Gesellschaft und die Mikroebene in Form des Individuums feststellen.

In wissenschaftlichen Debatten wurden Multikulturalität, Interkulturalität und Transkulturalität als Konzepte disputiert, um diese Vielfalt und Pluralität zu beschreiben und möglichen Handlungsformen zu überführen. Unter diesen vielen Ansätzen, leistet besonders die Transkulturalität einen Beitrag, um über Vielfalt und Pluralität mit einer toleranten Perspektive nachzudenken.

Diese Konzepte der Kulturdefinition sind auch in den Formen der Makro- und Mikroebene wiederzufinden. Auf diese Weise wird der Unterschied zwischen ihnen dargestellt, was im folgend ausführlicher dargestellt wird. Die Arbeit bezieht sich auf die Mikroebene und demzufolge wird die Transkulturalität diskutiert und kultursemiotisch der Frage nachgegangen, was als Zeichen für Transkulturalität steht.

Um dieser Frage nachgehen zu können, werden Fatih Akin und seine ausgewählten Filme analysiert. Denn, wenn die Zeichen der Transkulturalität festgestellt und interpretiert werden können, entsteht der Bedarf nach einem Interpretern, der sowohl als Empfänger von Zeichen solcher kulturellen

Phänomene sowie als Sender für die Empfänger Zeichen solcher kulturellen Phänomene produziert.

Fatih Akin ist einer der bekanntesten deutschen Filmemacher und Drehbuchautoren mit türkischem Migrationshintergrund. Seine Karriere fing in den 1990er Jahren mit einem Kurzfilm "Sensin - *Du bist es!*" an, aber sein großer Erfolg kam mit dem Film "Gegen die Wand" im Jahr 2004. Der Film, der bei der Berlinale mit dem Goldenen Bär, bei den National Society of Film Critics für den besten fremdsprachigen Film und den Publikumspreis für den besten Regisseur bei den Europäischen Filmfestspielen 2004 ausgezeichnet wurde, brachte ihm eine große Popularität. Diese Auszeichnungen führten sogar dazu, ihn als Botschafter und Aushängeschild des deutschen Films zu nennen (vgl. Klos, 2016:11).

Mit seinen Filmen "Gegen die Wand" und "Auf der anderen Seite" sorgte der Filmemacher und Drehbuchautor für Debatten, in denen das Leben der modernen deutschen Gesellschaft diskutiert wurde. Aus verschiedenen Perspektiven wurde über die Filme vieles geschrieben, die über die Identitäten, ihre Zugehörigkeiten und die kulturellen Erscheinungen des Lebens im modernen Deutschland handelten. Genau diese Ansätze machen die Filme und auch Fatih Akin selbst zum Gegenstand von kulturellen Fragen.

In vielen wissenschaftlichen Arbeiten setzte man sich mit Fatih Akin als Regisseur und mit seinen Filmen bezüglich der Transkulturalität auseinander, während man diese Betrachtungen auf transnationale und transkulturelle Räume stützte. Diese Arbeiten entstanden in vielen unterschiedlichen Fächern, wie in der Germanistik, der interkulturellen Forschungen, Medienwissenschaft und Filmwissenschaft etc..¹ Fatih Akin überwindet mit seinen Filmen viele

¹ Hierzu könnten einige wissenschaftliche Beiträge von Rob Burns *Türkisch-German cinema: From cultural resistance to transnational cinema?*, von Deniz Göktürk *Migration und Kino - Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?*, von Stefanie Klos *Fatih Akin Transkulturelle Visionen*, von Özkan Ezli (Hg.) *Kultur als Ereignis: Fatih Akins Film »Auf der anderen Seite« als transkulturelle Narration*, von Barbara Kosta *Transcultural Space and Music: Fatih Akin's Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul (2005)*, von Valentin Rauer *Transversale Spuren durch Generationen und Nationen, Transkulturelle Räume bei Fatih Akin* von Kathrin Lang *Transkulturelle Räume bei Fatih Akin: Eine Betrachtung der Filme "Gegen die Wand" und "Auf*

Grenzen, in denen Welten dargestellt werden, die vielleicht bekannt waren, über die nicht gesprochen wurde. Die Vielfalt der wissenschaftlichen Beiträge zeigt, dass Fatih Akin und seine Filme nicht mehr in eine Kategorie gehören, die sich z.B. als Gastarbeiter-Kino bezeichnet. Er zeigt nicht mehr die Mitleidskultur oder die Darstellung von Benachteiligten Migrantinnen in einer multikulturellen Aufnahme, sondern schaut über den Tellerrand und stellt Identitäten vor, die nicht vom Gastarbeiter Klischee sind, denn die Erscheinungsformen von Identitäten und Ereignissen in seinen Filmen werden mit all ihren Facetten und Besonderheiten in die Gesellschaft eingebettet, in der sie leben.

Themen, die aufgegriffen wurden, sind die individuellen Welten der Protagonisten, also Welten, in denen sie sich versuchen, im modernen Chaos am Leben zu erhalten. Beispielsweise durch ihre ganz persönlichen Probleme, die in ihnen vorgehen und im Verhältnis zu ihrer Außenwelt stehen. Konfrontationen, durch die sie sich neue Auswege suchen. -Solche Protagonisten, die weit entfernt sind von der Vorstellung einer Identität, die sich in einem fremden Land, ohne sprachliche und kulturelle Kenntnisse durchschlägt. Die Protagonisten kommen zwar aus verschiedenen Ländern, aber sie beherrschen die deutsche Sprache, kennen sich mit der Kultur aus, so wie Fatih Akin selbst. Sie sind nicht mehr von dem Klischee des Migranten betroffen. Sie leben nach ihren Wünschen, dabei spielt Betroffenheit nur in gesellschaftlichen Beziehungen eine Rolle, was auch der Grund ist, warum seine Filme erfolgreich wurden.

Diese Themen wurden in vielen wissenschaftlichen Beiträgen unter dem Thema der Transkulturalität behandelt. Dies ist in den Beiträgen im transnationalen und transkulturellen Denken festzustellen. Was das Transkulturelle ist, stellt sich die Frage, wenn man diese Entitäten als Zeichen feststellen möchte. Dabei spielen auch weitere Faktoren eine wichtige Rolle, weil sich der Gegenstand mit der Kultur befasst, die stets abstrakt oder auch dinglich sein kann.

der anderen Seite" genannt werden. Hier ist auch zu sehen, dass das Thema in einem breiten Spektrum untersucht und diskutiert wird.

Kultur in sich ist ein vielfältiger Begriff. Da man heute im alltäglichen Leben alles, womit man sich beschäftigt als das Kulturelle oder als Kultur bezeichnet. Aber wenn man es schafft, jede Einheit in sich einzuordnen und aus ihr ein System zu bilden, kann man aus diesem System - Zeichensystem - Bedeutungen herausziehen, wie in einem Zeichensystem von Möbel, Auto, Kleider usw. So kann jede kulturelle Entität² zu einem kulturellen Zeichen werden. Hier ist gemeint, dass man durch ein Zeichensystem die Kultur konstruieren kann, somit Zeichen Bedeutungen verleihen und diese Zeichen in der Kultur verstehen und verdeutlichen kann.

Ferner stehen die Filme als kulturelle Produkte von Fatih Akin inhaltlich als Zeichen einer jenen Kultur, in der sie entstanden sind. Filme werden aus vielen Perspektiven untersucht und die Filmsemiotik analysiert das Material anhand von semiotischen Begriffen. Filme sind besonders anspruchsvoll, da sie sowohl das Leben widerspiegeln und auch eine Wahrnehmung und Einflusskraft auf die einzelnen Zuschauer übertragen.

Filme streben nämlich danach, das Leben in seiner ganzen Fülle zu veranschaulichen (vgl. Kracauer, 1964:308), da sie Ähnlichkeiten mit der beobachtbaren Welt nachweisen (vgl. Lotman, 1999:19). D.h. Filme übertragen einfache und auch problembehaftete kulturelle Erfahrungen (vgl. Denzin, 2007:425). Diese Erfahrungen sind im Leben in ihrer ganzen Fülle zu sehen, so auch in den Filmen von Fatih Akin. In seiner ganzen Fülle ist das Leben des Protagonisten einer auf die Individuen bezogene Identität dargestellt.

Das ist auch ein Grund dafür, dass über seine Filme und ihm selbst viel erforscht und geschrieben wird. Aus seinen Filmen sieht man den Zustand der deutschen Gesellschaft, ihre Vielfältigkeit, Pluralität, das Ineinander vieler Merkmale auf komplexer Ebene.

Solche Aussagen sind möglich, da Filme als "Selbst-Darstellungen unserer Kultur" (SALBER 1990, S. 23) den kulturellen Wandel widerspiegeln und übergreifende Problemkonstellationen behandeln. [...]

² Der Begriff Entität bezieht sich auf die Bezeichnung von Umberto Eco in Semiotik und Philosophie der Sprache. Eco bezeichnet mit Entität das Dasein von kulturellen Einheiten. Mein Gebrauch bezieht sich auf die gleiche Bezeichnung.

An ihnen wird ablesbar, welche überindividuellen Konflikte und Leidensformen die Menschen bestimmen und welche Wege sich aus Krisen der Kultur abzeichnen. Selbstbehinderungen und immanente Selbstheilungskräfte kommen dabei gleichermaßen zum Ausdruck (Dahl, 2004:2).

Man tritt als Beobachter eines Filmes mit dem Film in eine Beziehung. Die Filme sind nicht nur Aussagen und visuelle Repräsentationen, sondern übertragen auch Bedeutungen in Form der Kommunikation, aus denen die Beobachter versuchen, Schlüsse zu ziehen. In und auch mit Filmen wird die Gesellschaft dargestellt und das führt dazu, dass Filme als Forschungsmethoden und Themenbereiche analysiert werden können (vgl. Denzin, 2007: 417- 418).

Das Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es herauszufinden, wie die Transkulturalität sich in Zeichen zeigt und ob man die Transkulturalität in den Filmen von Fatih Akin und bei Fatih Akin selbst als Identität, die transkulturell geprägt ist, kultursemiotisch analysieren kann. Hier findet eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Transkulturalität statt, denn aus kulturellen Ansätzen, was im Nachhinein ausführlich dargestellt wird, und Zeichen von Identitäten von Menschen, die zwischen Kulturen leben, wird eine Analyse der Diskussionen bezüglich des Themas durchgeführt. Die Absicht ist nicht von Kultur zu Filmen und dann von Filmen zur Kultur ein Spannungsfeld hervorzubringen, sondern die transkulturellen Identitäten in den Filmen und bei Fatih Akin selbst mit Hilfe der Kultursemiotik erläutern zu können.

Dabei konzentriert sich die Arbeit darauf, die Ansätze zur Kultur und Transkulturalität zu diskutieren und eine theoretische angemessene Grundlage zu leisten, um die Zeichen der Trans-Kultur nachweisen zu können, ohne auf Theorien der Identitätsbildung, der Kulturbildung, Migration und Integration einzugehen.

Die Kultursemiotik zielt darauf ab, die Gesamtheit des zeichenhaften Verhaltens des Menschen anhand unterschiedlicher Grenzverhältnisse zu erkunden, und damit diejenige Welt zu analysieren, die in einer Hin- und Herbewegung den Menschen schafft so wie sie zugleich von ihm geschaffen wird (vgl. Frank,

Ruhe & Schmitz, 2010: 388). Dieses Vorgehen lehnt sich an die Kultur, die auch im einzelnen Individuum, das sich als eine Identität formt, die in der Arbeit mit der Transkulturalität als Folge impliziert wird.

Zu Beginn wird die Kultur und ihre Eigenschaft diskutiert, was sie ist und wie sie erscheint. Hier kann von folgendem Ansatz ausgegangen werden, wo es Kultur gibt, gibt es auch Zeichen (vgl. Eco, 1991: 46). Diese Zeichen treten in verschiedener Weise in verschiedenen Charakteren auf und beziehen sich auf das, was die Menschen machen. Sie dienen als ein Codesystem, durch die Information und Bedeutungen, die sich an bestimmte spezielle Kontexte binden, mitgeteilt werden. Die speziellen Kontexte können aus der Kultur gelesen werden, in der die Zeichen geschaffen wurden. In Anlehnung an Ernst Cassirer identifiziert sich das menschliche Dasein nicht durch sein Sein, sondern durch sein Tun (vgl. Cassirer, 1923:11).

Das Zeichen ist das Wesentliche des Kulturellen, Kultur entsteht aus Zeichen, die von den Menschen geschaffen werden. Sie konzipieren einen Sachverhalt, der ein Bild aus dem Sozialen und Mentalen bildet, und verleiht damit eine Gelegenheit, Erkenntnisse und Kenntnisse über die Kultur mitzuteilen.

Wenn die Ereignisse in Filmen, hier speziell in Filmen von Fatih Akin, betrachtet werden, legen diese die Wirklichkeit der Kultur aus, in der sie entstanden sind. Diese sind Zeichen der Konflikte, Krisen und Abzweigungen in individueller und gesellschaftlicher Hinsicht, die sich von der Kultur abzeichnen.

Das Dargestellte im Film ist nicht mehr die multikulturelle Gesellschaft in Deutschland, denn die Identitäten der Protagonisten sind nicht einheitlich und sind auch mit ihrer Außenwelt nicht abgegrenzt. Dies sind Zeichen, die eine soziale Wirklichkeit hervorbringen, und verleihen damit einen Weg, um die Erkenntnisse zu übertragen, die ihre eigene Welt und Kultur mitteilen. So wird ein kultureller Zustand übertragen, der nicht singularisch sondern pluralistisch ist, wie die Kultur selbst geformt ist.

Die Kulturen, die sich aus der Vielfalt und Pluralität entfalten, sind durch Massenmigration, Postkolonialismus etc. entstanden und leben schon seit vielen Generationen in diesen Ländern. Bei einer Zuteilung, was das Eigene

und das Fremde von den jeweiligen Kulturen ist, geht man von nationalen Eigenschaften aus, und stellt das andere gegenüber und definiert es von sich aus. Dabei entstehen polarisierte Begriffe wie das Fremde und Eigene, Kulturelle und Nicht-Kulturelle. Diese polarisierten Begriffe sind in diesem Prozess voneinander nicht zu trennen, sie sind ineinander entstanden und entwickeln sich in diesem Prozess (vgl. Kula, 2012:56).

Wenn man der Interpretation einen semiotischen Ansatz zuspricht, um die kulturellen Zeichen, die mit oppositionellen Begriffen geschildert werden, lesen zu können, so stellt man fest, dass der kulturesemiotische Ansatz und das Konzept der Semiosphäre für die Untersuchung bestimmter kultureller Ereignisse eine Möglichkeit bietet. Hier ist nicht die Rede davon, das Eigene und das Fremde nach ihrer Identität festzustellen, sondern polarisierte Begriffe helfen auch für die Wahrnehmung des Verhaltens der Menschen. Die Kultur ist dualistisch, sie ist homogen aber auch heterogen.

Also das Ziel der Arbeit ist das transkulturelle Phänomen in den Filmen von Fatih Akin, die er selbst als Drehbuchautor und Filmemacher erfasst hat, mit Hilfe des kulturesemiotischen Ansatzes und des Konzepts der Semiosphäre von Jurij Mikhailovich Lotman durch eine Inhaltsanalyse erläutern zu können.

Die Kultursemiotik teilt die Zeichen in einer Kultur in soziale, materielle und mentale Kultur auf und versucht herauszufinden mit oppositionellen Begriffen, wie die Bedeutungen der Zeichen im kulturellen Sinn kommuniziert werden und wie die Information übertragen wird.

Da es um Filme geht, werden die Erscheinungen in den ausgewählten Filmen nicht auf Verbale oder Nonverbale Zeichen reduziert, sondern als Bild wahrgenommen, und zusammen mit dem Inhalt interpretiert. Also die Zeichen werden mit Ikonizität und konventionellen Zeichen ausgewertet, denn Lotman, der auch anlehnd an Peirce, die Zeichen im Film als Ikonizität und konventionellen Zeichen (Symbol) interpretiert (vgl. Lotman, 1999:20).

In kulturesemiotischer Hinsicht sind diese Zeichen mit Codes verständlich. Diese Codes sind das Merkmal der mentalen Kultur.

Die mentale Kultur ist die Ebene der Codes in seinen Filmen, wo man die Zeichen der Transkulturalität suchen oder die Transkulturalität zeichenhaft feststellen wollen. Denn die Codes der Zeichen aus den Filmen basieren auf transkulturelle Erscheinungen und diese sind mit Hilfe der Semiosphäre zu erklären. Hier ist das Streben danach, die Semiosphäre als eine Metapher vorzustellen, um die Transkulturalität zeichenhaft darzustellen. Die Zeichenhaftigkeit der Transkulturalität wird dann in Codes als mentale Kultur ausgearbeitet. Die Codes sind auch als Metapher zu verstehen. Wenn man diese Codes ausarbeiten und Bedeutungen aus ihnen feststellen möchte, weisen diese auf Ähnlichkeiten verschiedener Konzepte, die durch semantische Verbindungen von einer historischen Enzyklopädie zur Verfügung stehen (vgl. Eco, 1985:243). Und so eine Möglichkeit bieten, sie zu interpretieren.

Als Forschungsmethode wird der Arbeit die qualitative Inhaltsanalyse dienen. Eine Interpretation kann durch eine Inhaltsanalyse Schlussfolgerungen aus dem Material, das untersucht wird, ziehen. Die Inhaltsanalyse dient als eine Methode, die die Eigenschaften des interpretierenden Materials feststellt und darstellt, um Schlussfolgerungen auf non-verbale Eigenschaften von Personen und Gesellschaften zu führen und diese zu interpretieren (vgl. Lamnek, 1995:172).

Für eine Inhaltsanalyse können Texte, Bilder oder Filme als Material dienen, aus denen Bedeutungen, die auf Kommunikation beruhen, durch die Inhaltsanalyse ausgearbeitet werden. Zur wissenschaftlichen Inhaltsanalyse gehören auch Formen menschlichen Verhaltens oder sozialen Handelns, die repräsentativ dargestellt werden, wie in Akten, historische Dokumente oder Bilder, auch Gestik, Mimik und Motorik als Inhalte von Filmen (vgl. Lamnek, 1995:176). Diese Inhalte wiesen Bedeutungen auf, die zu interpretieren sind. Aber es stellt sich die Frage sich, wie diese Bedeutungen ausgearbeitet werden können. Besonders daher, weil sich die Arbeit mit dem menschlichen Verhalten im kulturellen Kontext auseinandersetzt. Diese sind durch eine Fragestellung, die zur Vorgehensweise der qualitativen Inhaltsanalyse gehört, festzusetzen.

Die qualitative Inhaltsanalyse stellt eine Familie von Verfahren zur systematischen Textanalyse dar, die regelgeleitet und nachvollziehbar

Texte auf eine Fragestellung interpretiert und ausgewertet (zitiert von Ramsenthaler, 2013:23).

Die Fragestellung zur Untersuchung der Filme von Fatih Akin unter Berücksichtigung der Transkulturalität lautet, ob die Transkulturalität in den Filmen mit Hilfe der Kultursemiotik durch Grenzverhältnisse erklärbar ist. In dem Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse geht es darum, eine Zusammenfassung des interpretierenden Materials darzulegen und den Sinn aus dem Material auszuarbeiten (vgl. ebd. S.23).

Um das Konzept der Transkulturalität für die Filme von Fatih Akin als inhaltliche Erscheinungen zu identifizieren und dann mit der Semiosphäre zu erläutern, setzt sich die Arbeit erst mit dem Kulturbegriff auseinander. Hier ist die Absicht, den Wandel des Kulturbegriffs von Herders Kugelmodell vom traditionellen zum dynamischen über die Multikulturalität, Interkulturalität und Transkulturalität festzustellen, um schließlich die Transkulturalität als wesentliches Konzept zu zeigen und zu schildern, was eigentlich Transkulturalität ist.

Denn das Bemühen setzt sich auf die Schilderung der Transkulturalität als das Besondere einer Kultur, das Teil des Allgemeinen und des Partikulären ist. Transkulturalität, wie Welsch sie beschreibt, ist ein Mix-Zustand eines Individuums, der sich im Prinzip des Standbeins und des Spielbeins zeigt und sich hin und her bewegt. Sie stellt nämlich die Kultur in Asymmetrie dar.

Wenn von Asymmetrie gesprochen wird, bestehen Ungleichheiten und Zweigliedrigkeiten. Diese sind nach Lotman die Eigenschaften der Semiosphäre. Die Semiosphäre ist der semiotische Raum und auch sogleich die Kultur, wo Zeichen entstehen und entziffert werden können. Hier wird gefragt, ob die Transkulturalität in diesen Ansätzen gezeigt und geschildert werden kann. Im Weiteren wird der kultursemiotische Ansatz hinterfragt, ob eine Kultur zeichenhaft sein kann, im Bemühen, sie von der Semiotik und der Filmsemiotik nach dem Interesse der Untersuchung zu trennen, um schließlich die Transkulturalität mit dem Konzept der Semiosphäre zu interpretieren.

Im ersten Teil der Arbeit wird der Kulturbegriff kritisch hinterfragt und dann den Wandel und den Bedarf danach, die Kultur der modernen Gesellschaften zu

schildern, wie sich die modernen Beschreibungen der Kultur Multikulturalität, Interkulturalität und Transkulturalität als Ansatz für eine Interpretation dienen könnten. Dabei wird untersucht, was die Transkulturalität in einer dynamischen Kultur-Erklärung ausmacht, und danach gefragt, was eigentlich Transkulturalität ist und warum das Konzept kritisiert wird.

Im Weiteren wird versucht die Transkulturalität hinsichtlich der Ansätze der Hybridität und *third space* eingehend zu erläutern, was der Gegenstand dieser Begriffe ist und ferner zu zeigen, dass die Transkulturalität im Sinne einer kulturellen Verständigung für Identitäten, die von so einer Vielfalt geprägt sind, eine geeignete Grundlage zeigt.

Hier werden diese Ansätze hinsichtlich der Transkulturalität in einer Auseinandersetzung mit der Multikulturalität und Interkulturalität durchgearbeitet, um befestigen zu können, dass das Konzept von Welsch ein breites Spielfeld bietet, um die Entitäten der kulturellen Erscheinungen zu interpretieren. Welschs Konzept der Transkulturalität bezieht sich auf Identitäten und beabsichtigt die Transkulturalität auf Personen zu beziehen.

Im zweiten Teil wird dann die Kultursemiotik nach einer kurzen Einführung in die Semiotik dargestellt und das Anliegen ihres wissenschaftlichen Interesses verdeutlicht. Denn um die Ansätze von Lotman zu verstehen und für diese Arbeit fruchtbar zu machen, wurde eine Einführung zusammengefasst. Ferner geht es darum die Eigenschaft eines Filmes hinsichtlich der Kultursemiotik und Lotmans Semiosphäre als Gegenstand zu generieren. Hier wird der Film als Text und der Text als Kultur beschrieben und dass es nicht im Anliegen ist, den Film im filmsemiotischen Sinn zu erleuchten, sondern dass Ereignisse im Film auch analysiert werden können, mit Ereignissen sind Zeichen gemeint, die somit auf kultursemiotische Ebene mit dem Kode der mentalen Kultur gleichgesetzt werden können, indem die Zeichen im Film als Ikone und konventionelles Zeichen, nach Lotman gelesen werden.

Lotman definiert die Kultur als Semiosphäre und beschreibt sie als Raum, der Kommunikationen an der Grenze von kulturellen Sphären in oppositionellen Beziehungen darstellt. Die Kultur ist der Semiosphäre zufolge in verschiedene

Sphären aufgeteilt, die durch ihre einzelne Existenz das Ganze bilden und formen. Die Semiosphäre ist homogen aber in sich heterogen geformt, wie die kulturelle Entität der Transkulturalität, was auch im theoretischen Spannungsfeld gefestigt wird.

Das Interesse der semiotischen Untersuchung ist die semantischen Systeme außerhalb der Sprache aufzudecken und demzufolge die Themen, die beobachtet werden, in Zeichen darzulegen. Aus diesem Grund ist es wichtig bei der Arbeit maßgeblich und restriktiv vorzugehen (vgl. Barthes, 2016:84). Daher strebt die Arbeit danach, die Transkulturalität nur als Identität zu verstehen und diese mit kultursemiotischen Ansätzen zu untersuchen. Das andere in den Filmen, schon zuvor erwähnt, zählt nicht zur Absicht.

Im dritten Teil der Arbeit wird Fatih Akin bezüglich der Transkulturalität und transkultureller Autor und Filmemacher untersucht, um ihn "einordnen" zu können.

Im vierten Teil wird die Arbeit empirisch vorgehen und die eingesammelten Ansätze und Theorien mit Hilfe der Kultursemiotik bei Fatih Akin und seine Filme eingesetzt. Dies wird in zwei Teilen stattfinden. Schließlich im zweiten Teil werden seine Filme analysiert.

Zuerst werden die Filme inhaltlich zusammengefasst und damit die denotative Bedeutung der Zeichen gezeigt. Es wird eine Visuelle Analyse durchgeführt. Die Sequenzen in den Filmen werden als Bilder semiotisch interpretiert. Dann werden die denotativen Inhalte bezüglich des Visuellen konnotativ ausgearbeitet, um daraus Zeichen festzustellen, die auf die Transkulturalität deuten. Da der empirische Teil der Arbeit als Ausgangspunkt die Semiosphäre nimmt, wird der Inhalt des Films als ein kultureller Raum konstruiert, der aus verschiedenen kulturellen Sphären besteht, wie es die Semiosphäre vorsieht. Dies ist als eine Metapher zu verstehen, um die kulturellen Sphären, die stets dinglich als auch abstrakt sein können, als Zeichen zu verstehen, als ein Zeichen von etwas, das sich auf etwas bezieht. Der konstruierte kulturelle Raum der Semiosphäre zeigt sich asymmetrisch, daher wird der Versuch unternommen, die oppositionellen Sphären, wie das Zentrum und die

Peripherie mit den Merkmalen der Transkulturalität, die transkulturelle Identitäten auf der Mikroebene beschreiben, wie es im Standbein und Spielbeinprinzip ist, gleichzusetzen und sie in den Grenzübergängen zwischen Zentrum und Peripherie mit oppositionellen Begriffen als Zeichen zu interpretieren.

TEIL 1

KULTUR

1.1. KULTUR

Eine Auseinandersetzung mit dem Kulturbegriff scheint im Wesentlichen schon als eine äußerst schwierige Angelegenheit zu sein. Da die Kultur ein dynamischer Begriff ist, welchen man bei allen Sphären im alltäglichen Leben anwenden kann, daher könnte man von der Definierung ausgehen, die vielleicht jeder Mensch bei einem Versuch der Erläuterung des Begriffs zu Worte bringen kann. Die Kultur ist nämlich im alltäglichen Leben alles, womit man sich beschäftigt, alles, was man tut, liest, sieht, isst, singt etc. Diese Prädikate beruhen auf eine Tradition, vielleicht auch Gewohnheiten, die von Generation zu Generation übertragen werden, manche auch auf die Erziehung oder auch Weiterbildung des Menschen. Alle Aktivitäten des Menschen, die sich auf den Menschen selbst und auch auf die Beziehung des Menschen mit der Natur, ausmachen.

Denn, wo der Mensch angefangen hat, seine Umgebung kennenzulernen, fing er auch an, sich kennenzulernen. Durch dieses Kennenlernen entsteht der Wille der Veränderung, die Änderung aus dem natürlichen Zustand, vom Menschen mit sich selbst, mit der Gesellschaft und Natur (vgl. Kula, 2002:13).

Die Kultur betrifft das Äußere und das Innere. Ferner ist die Kultur die Gestaltung des Inneren und Äußeren, eine Beziehung des Menschen mit sich selbst und seiner Außenwelt.

Kroeber und Kluckhohn definieren die Kultur im Folgenden in drei Bereichen, als materielle, soziale und mentale Kultur:

- (1) the relation of man to nature, subsistence concerns, techniques, "material" culture;
- (2) the more or less fixed interrelations of men due to desire for status and resulting in social culture;
- (3) subjective aspects, ideas, attitude, and values and actions due to

them, insight, "spiritual" culture (Kroeber & Kluckhohn, 1952:97).

Diese Definition beruht sich auf das Individuelle und dessen Beziehung mit sich selbst und seiner Außenwelt. Der Mensch als Individuum führt den gesellschaftlichen Erwerb weiter, wiederum ist der Mensch, derjenige, der die Absicht oder Wirken auf die Veränderung des Lebens hat (vgl. Kula, 2012:44).

Aus diesen Ansätzen kann man davon ausgehen, dass die materiale Kultur als die Beziehung des Menschen mit der Natur und durch diese Beziehung entstandene Artefakte zu verstehen ist. Es kann als die menschlich erzeugten künstlichen Gegenstände definiert werden.

Die Beziehung des Menschen in einer Gesellschaft, auch mit anderen Menschen und Institutionen der Kultur bilden die soziale Kultur. Verhalten, Normen und die Struktur der Beziehungen sowie die symbolischen Handlungen bilden das Soziale. Die mentale Kultur ist die Menge der Kodes, die in dieser Kultur und derer Zeichensysteme entstehen (vgl. Nies, 2011:208).

Edward Tylor definiert die Kultur als jenes komplexe Ganze, welches Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetze, Bräuche und alle anderen Fähigkeiten und Gewohnheiten umfasst, die der Mensch als Mitglied der Gesellschaft erwirbt (vgl. Posner, 2003a:1). Aus dieser Sicht ist es möglich zu sagen, dass aus den oben genannten Bereichen diese Merkmale vom Menschen geschaffen werden.

Für Ernst Cassirer ist die Kultur ein System von symbolischen Formen. Der Mensch erzeugt und bringt Symbole hervor, die aus der Kultur entstehen. Die Kultur selbst fungiert als ein Zeichensystem der materiellen, sozialen und mentalen Kultur. Der Mensch entwickelt sich aus der Kultur und schafft Bestandteile zu Merkmalen der Kultur. So produziert der Mensch Zeichen. All diese Eigenschaften beruhen auf Zeichen, die von einem Zeichenbenutzer und einem Interpretant benutzt werden. Darauf werden wir später noch kommen.

Für Cassirer sind Symbole sinnliche Zeichen und Bilder. Ferner geht er davon aus, dass die Symbolisierung eine Vermittlung des Sinnlichen und des Geistigen ist (vgl. Clemens, 2003:78). Dieses Sinnliche und Geistige lässt sich in differenter Art und Weise zeigen, wie bei der Kommunikation, Gegenständen,

Bildern, Bräuchen, Festen, Akten, Handlungen und Institutionen, die im Weiteren als kulturelle Formen gekennzeichnet werden können.

Ferner ist die Rede von menschlichen Aktivitäten, die durch ihr Wesen die Kultur kennzeichnen. Eco geht davon aus, dass wo Kultur sichtbar wird, werden auch Zeichen sichtbar (vgl. 1991:46). Eine Wechselseitige Beziehung besteht zwischen Kultur und Zeichen. Kultur ist erkennbar durch Zeichen und Zeichen sind lesbar durch Kultur.

Eagleton führt zu einer Festigung dazu, dass menschliche Aktivitäten in Bezug auf Gesellschaftliche Verhältnisse durch Zeichen und Werte gekennzeichnet sind, denn er führt weiter, dass es ohne Zeichen und Werte keine spezifische menschliche Aktivität geben kann (vgl. Eagleton, 2017:24).

Ohne Zweifel tritt die Frage in den Vordergrund, wie diese Zeichen lesbar werden können. Hierzu wird der Zusammenhang zwischen der Kultursemiotik und der Ethnographie und Anthropologie betont. Denn die Beziehung zwischen den Fachbereichen überkreuzt sich, im Prozess eine Kultur zu lesen und zu interpretieren.

Ein Zusammenhang zwischen diesen Disziplinen zeigt sich als die Kulturanthropologie ihr Interesse für die Analyse der Kulturen zum Problemfeld der Hermeneutik erklärte. Dementsprechend wurde die Kultur nicht in Verhalten oder gesellschaftlichen Beziehungen betrachtet (vgl. Nünning, 2005:108). Vielmehr als semiotische Formen, die soziales Handeln in Beziehung mit kultureller Ausdeutung als Signifikant erscheinen. Demzufolge wird die Kultur als Text interpretiert.

Clifford Geertz bezeichnet die Kultur als "selbst gesponnene Bedeutungsgewebe". Daraus, aus diesem Gewebe ist die Kultur durch Handlungen entstehenden Zeichen zu interpretieren. Die Kultur zu lesen, funktioniert durch eine Beschreibung, diesen Vorgang nennt Geertz dichte Beschreibung "thick description" (vgl. 1973:5).

Die dichte Beschreibung ist der Vorgang, der nicht oberflächlich ist, sondern, in diesem Prozess wird interpretiert. Im Gegenteil steht die dünne Beschreibung, die nur eine reine Beobachtung ist (vgl. Bogards, 2010:209).

Im semiotischen Sinn ist die Interpretation die Semiose (vgl. Nöth, 2000:62). Der Raum, wo die Zeichen entstehen und zu interpretieren sind.

Wieder anlehnend an Lotman (2010:165):

Der Funktionsmechanismus der Semiose, ihre Maßeinheit ist nicht die Sprache, sondern der gesamte semiotische Raum einer Kultur, die Semiosphäre.

Die Semiosphäre ist die Kultur so nach Lotman, denn nicht aus Einheiten ist das ganze System zu verstehen, ferner wird betont, dass man als Ansatz einer Interpretation die ganze Kultur betrachten sollte.

In der vorliegenden Arbeit wird sich die Interpretation des empirischen Teils über die Filme von Fatih Akin auf das Konzept der Semiosphäre beruhen. Das Anliegen der Arbeit ist die Transkulturalität aus den Filmen von Fatih Akin im Licht der Kultursemiotik mit Hilfe der Semiosphäre zu erklären. Denn die Semiosphäre als Konzept kann uns helfen, Phänomene wie die Transkulturalität von Welsch zu verdeutlichen. Um die Semiosphäre als Konzept fruchtbar zu machen, setzt sich die Arbeit mit dem traditionellen Kulturbegriff auseinandersetzen, da wie angedeutet, die Kultur eine dynamische und individuelle Ausprägung hat, werden die modernen Definierungen bis zur Transkulturalität konzipiert.

Im Weiteren soll die traditionelle Definierung und begriffsinhaltliche Bedeutung von Kultur erläutert werden, um anpassend mit der *dynamischen* Definierung von Kultur zu vergleichen und die Einflüsse der Veränderungen darzustellen, um schließlich zur Transkulturalität zu gelangen.

1.2. DER TRADITIONELLE KULTURBEGRIFF

Die klassische Grundbedeutung von Kultur bezieht sich auf das Nomen "cultura", der vom Verb "colere" abgeleitet worden ist. Das Prädikat hat die Bedeutung in der antiken römischen Gesellschaft für die Bearbeitung vom Boden und Acker (vgl. Nünning, 2005:105).

In diesem Sinne ist die Kultur eine Art des menschlichen Handelns, die absichtlich versucht, die um sich vorhandene Natur zu verändern. Daraus leitet sich eine aktive Bedeutung und zwar ist eine Kultur etwas, was man betreibt. Denn diese Bearbeitung vom Boden und Acker bedeutet das formgebend veredelnde Bearbeiten und Pflegen natürlicher Anlagen (um der Vollkommung ihrer Früchte willen) durch den Menschen (vgl. Busche, 2001:69).

Mit Cicero gewinnt der Begriff eine neue Bedeutung, eine neue Anwendung, er erzielt mit seinem "cultura animi" die geistliche Pflege. Wenn stets von der Bearbeitung der Erde gesprochen wird, wird wohl davon ausgegangen, dass die Erde in der Tat bearbeitet und gepflegt werden muss, also "colere", damit die Erde Früchte geben kann (vgl. Molzbichler, 2004:19).

So ist diesem Ansatz nach auch der Geist eine Tatsache, die gepflegt werden muss. Beim Bestellen des Bodens ist das Verfahren nachvollziehbar. Wo das Bildliche nicht mehr direkt empfunden wird, wandelt sich der Inhalt des "colere" vom einfachen Betreiben, Pflegen (also funktioneller Begriff) zum inhaltlich gefüllteren Bilden, dann Schmücken (vgl. Niedermann, 1941:16). So richtet sich die Bedeutung der Kultur, die auszugehen ist, vom kultivieren "colere", die Kultivierung der Natur, zum Zustand des erworbenen Kultivierens "cultus". Die Erweiterung der Anwendung des Begriffs bezieht sich auf die Bildung des Menschen. Dem Zustand dieser Bildung entspricht das lateinische Wort "cultus". Es steht meistens für die Gepflegtheit, höhere Lebensweise, die besseren Lebensformen, den Lebestandard oder den Grad an erworbener Bildung (vgl. Busche, 2001:77).

Pflege, Schmücken und Gepflegtheit, Pracht heißen die beiden Hauptreihen der Bedeutungen von Cultus. Gerade dieses Schillern ins Aktive und Passive hinein

deutet auf die nahe Verwandtschaft mit Kultur: Persönlichkeitskultur und Kulturleistungen, oder auch Kultur und Zivilisation (vgl. Niedermann, 1941:21).

Mit diesem Gedanken, dass die Kultur einem Bedeutungswandel unterzogen ist, also von der Kultur, die betrieben wird, zur Kultur, die erworben wird, und dann weiter zur Kultur, die durch einen Zustand bezeichnet wird, tritt jetzt der Begriff als "cultura" hervor. Cultura bezieht sich auf die Pflege, um die Wirksamkeit der Natur zu erhöhen, deren Kraft zu organisieren und damit die Natur zu beherrschen und eventuell zu überwinden (vgl. Niedermann, 1941:24).

F. Bacon erwähnt das Wort "cultura" und setzt es mit der Vergangenheit der menschlichen Geschichte gegenüber. Vergleichend untersucht er die menschliche Entwicklung im Sinn der aufklärenden Fortschritte, was der Mensch entwickelt und erfunden hat. Die Fähigkeit des Menschen die Natur zu beherrschen, sie verändern zu können, zählt nunmehr als die Kultur des Menschen. Um diese Kultur festzustellen, werden nun äußere Gegenstände begreifbar. Wie sich der Fortschritt der Menschheit in bestimmten Epochen verstanden werden kann, kann auch der Kulturbegriff mit diesen Entwicklungen verstanden werden. Cicero beschrieb diese von Bacon auf die menschliche Tätigkeit von Entwicklungen bezogenes Wort "cultura", durch die "cultura animi philosophia" (Pflege des Geistes ist Philosophie). Um diese Wörter in Bezug auf die Kultur zu verstehen, kann aus den genannten Anregungen gesagt werden, dass "cultura" als einen Vorgang zu verstanden ist (vgl. Posner, 1992: 3).

Ein Vorgang, der in seiner Praxis einen Gegenstand von der Natur, einen Menschen oder Gruppen von Menschen bearbeitet, seinen Zustand verändert, angelehnt an Bacon und Cicero, es veredelt (vgl. Busche, 2001:77).

Mit diesem Kulturinhalt der äußeren Welt des Menschen tritt im 18. Jahrhundert in Frankreich das Wort "civilitas" hervor und das französische Bürgertum bezeichnet sich von diesem Wort abgeleitet als "civilisation". Das Bürgertum lehnt sich an die äußeren Gegenstände und kennzeichnet sich mit ihrem Zustand (vgl. Nünning, 2005 :105).

Jedoch besteht ein Unterschied in diesen Anwendungen des Kulturbegriffs, von Cicero führend gewann die Anwendung für die Pflege des Geistes ihre Gestalt

und Bacon führte sie bei den menschlichen Fortschritten und Entwicklungen weiter. Beide Vorgänge implizieren ein Prädikat der Handlung, wobei beachten werden soll, dass sich "cultura" auf die Innerlichkeit und "civilisation" auf die Äußerlichkeit bezieht (vgl. Kula, 2012:6).

In diesen Erweiterungen des Kulturbegriffs steht immer noch die Frage, was man mit dem Begriff Kultur explizieren kann. Zum einen der Mensch und zum anderen seine Stellung gegen die Natur. Diese Annäherung führt zu der Eigenschaft von "cultura" von Pufendorf, der "cultura" als Gegenbegriff zum Naturstand und zur Barbarei stellt (vgl. Nünning, 2005 :106).

Pufendorf zielt auf die menschliche Gabe, er sieht den Menschen als Schöpfung über sein Umfeld und verlangt vom Menschen sich verpflichtet, zu entwickeln. Diese Entwicklung soll sich im Begriff "cultura" erfolgen. "Cultura" beabsichtigt die Überwindung bzw. Selbstbeherrschung der Natur, Beseitigung der Unwissenheit, Herrschaft der Vernunft, Werthebung des Menschen und der menschlichen Gemeinschaft und Religiosität, und "cultura" besteht in diesen Kenntnissen und Tätigkeiten. Somit ist der Inhalt des Kulturbegriffs "Persönlichkeitskultur" von Pufendorf erfasst worden (vgl. Niedermann, 1941:136).

Pufendorf und Bacon verleihen mit ihren Ansätzen ein neues Feld für den Kulturbegriff, sie nähern sich der heutigen Bedeutung, aber weiterhin bezieht er sich auf die Menschheit.

Die Interaktion zwischen dem Menschen und der Natur zeigt und widerspiegelt sich in der Wechselbeziehung des Kulturbegriffs. Die menschliche Tätigkeit beschäftigte sich schon immer mit der Natur, denn die Einflüsse der Natur mussten reduziert werden, dadurch entstand die Kultivierung, die vom Menschen geschaffen wurde, um Acker zu bestellen, um größere Felder anzubauen, um Dörfer und dann Städte zu errichten.

In diesem Prozess wird in der Menschheitsentwicklung das Kultivieren des Menschen gefragt, denn der Mensch muss sich in diesem Prozess auch Kenntnisse aneignen. Diese Kenntnisse führen gewiss zur Bildung. Die Bildung beruht auch auf eine gewisse Zeit, um eine bestimmte Einstellung oder auch

ein Verhalten zu erreichen, wie das Handeln mit der Natur, mit dem Boden, erstreckt sich auch die Bildung über eine bestimmte Zeit, bei dem sich etwas herausbildet. Dieser entstandene Zustand soll die Unwissenheit abdrängen, dadurch soll der Mensch sein geistiges Vermögen und seine Werte, die ihm zukommen, erhöhen.

In diesem Prozess entfaltet sich der Mensch durch die Bildung. Die Geschichte der Menschheit stützt sich auf diesen Prozess der Kultivierung. Die Kultivierung des Menschen wird durch die Bildung erreicht, um sich selbst und die Natur zu beherrschen und zu überwinden. Die Überwindung des Menschen selbst ist die Entfaltung des einzelnen, was das Ziel ist, die Humanität zu erreichen, die Menschlichkeit.

Denn für Herder ist in diesem Kultivierungsprozess das Ziel die Humanität. Herder sieht den Menschen als ein besonnenes Geschöpf, diese Gefasstheit des Menschen ist eine Vorbedingung für eine spezifische menschliche Sprache. Die Besonnenheit muss vorhanden sein, damit sich die menschliche Sprache ermöglicht, was sich daraus feststellen lässt, ist die Bildung der Sprache und die Bildung der Kultur (vgl. Borgards, 2016: 44).

Herder unterscheidet den Menschen als Geschöpf von den Tieren, die sich mit einem natürlichen Antrieb verhalten, die sich durch diesen natürlichen Antrieb an ihre Umgebung anpassen und auf Situationen reagieren, die in ihrer Natur liegen. Die Tiere reagieren in kleinen Kreisen und verhalten sich durch ihren Instinkt gelenkt in diesem Kreis, mit einer jeweiligen dem Tier angeborenen Beschäftigung. Aber der Mensch ist nicht Instinkt gesteuert und hat auch kein kleines Umfeld, indem er sich beschäftigt, ihm steht die Natur offen. Anders als beim Tier ist der Mensch den natürlichen Umständen nicht ausgesetzt, d.h. er wird nicht von der Natur gesteuert oder bearbeitet, sondern er wird wegen seiner Schöpfung sich selbst Zweck und Ziel der Bearbeitung. Diese Bereitschaft des Menschen gegenüber der Natur nennt Herder *Besonnenheit*. Mit dieser Besonnenheit geschaffen ist die menschliche Sprache entstanden. Der Mensch steht nicht für sich selbst da, sondern ist seiner Bestimmung nach ein Teil seiner Gesellschaft. Diese Angehörigkeit beruht auf die Sprache, ohne

Sprache ist in einer Gesellschaft keine Konvention zu treffen, deswegen entsteht der Bedarf die Sprache fortzubilden. Diese Fortbildung der Sprache betrifft die Bildung, die stets im Elternhaus beginnt. Der Mensch muss mit dieser Ausbildung ausgestattet sein, damit er in der Gesellschaft kommunizieren kann und die Entwicklung vorantreibt. Die Besonnenheit des einzelnen Menschen, diese Überlegung führt zu Individualisierung und Bildung, und diese Fortbildung wird auch stets wie als Folgen von menschlichen Aktivitäten auch in der Sprache sich zeigen (vgl. Herder, 2015:144).

Wie erwähnt erstreckte sich die Bedeutung der Kultur von der Veredlung des Ackers bis zur Veredlung des menschlichen Geistes. Das alles bestimmte eine gewisse Bildung des Menschen. Im 18. Jahrhundert wandelte sie sich um, betraf die äußeren Gegenstände, die durch die Entwicklung der Menschheit entstanden sind. Die Kultur auf Nationen und Völker auszurichten, gewann ihre Bedeutung mit Herder.

Herder bezieht die Kultur auf die Bildung des Menschen, die eine Bildung der Sprache voraussetzt, mit ihm individualisiert sich die Kultur auf den Menschen, auf eine Gesellschaft.

Für eine Gesellschaft ist der Mensch als Individuum Bestandteil seiner wesentlichen Natur, eine Bedingung dieses Daseins vom Menschen in der Gesellschaft ist die Sprache. Denn die Sprache ist eine Konvention in der Gesellschaft. Die Weiterleitung der erworbenen Kenntnisse durch die Bildung wird in einer Kettenbeziehung von Generation zu Generation übertragen.

Die Entstehung dieser Kette lässt sich historisch erklären und damit auch die Entwicklung der Sprache nachvollziehbar machen. Die Werte der Sprache und auch einer Nation sind:

die Lieder von ihren Vätern, Gesänge von den Taten ihrer Vorfahren der Schatz ihrer Sprache und Geschichte und Dichtkunst, ihre Weisheit und ihre Aufmunterung, ihr Unterricht und ihre Spiele und Tänze (Herder, 2015: 204).

Die Werte werden von der Vergangenheit in die Gegenwart getragen, in einer Kettenbeziehung, was auch eine Kennzeichnung der Kultur ist, die als Mechanismus das Vergangene in die Gegenwart überträgt.

Denn die Sprache ist ein Ausdruck der Empfindungen, die sich auf die menschliche Seele und Geist beziehen, auf ein bestimmtes Volk. Die Gemeinschaft in diesem Volk, die aus ihrer Seele und Charakter geschlossen bildet nach Herder die Idee einer Nation. Die Sprache ist eine Besonnenheit des Menschen und wird die Fähigkeit der Seele etwas natürlich auszudrücken, womit sich eine Nation bezeichnet, was auch dann das unterscheidende Zeichen einer Nation ist. Die Völker bilden sich aus diesen unterschiedlichen sprachlichen Gemeinschaften. Die Sprache führt hierbei als ein Mittel, das ein Volk zusammenhält und zu anderen Völkern abgrenzt. Die gesellschaftlichen Werte eines Volkes, einer Nation, stellen die gemeinsame Geschichte und Eigenschaften zusammen.

Die Unterschiede zwischen den Völkern beziehen sich auf die natürlichen Umstände, wo sich ein Volk befindet. Das Klima, die Geographie und das Land beeinflussen die Entwicklung von einem Volk, so auch die Sprache. Das kulturelle Ausmaß zur Entwicklung betrifft auch die sprachliche Entwicklung. Wie die Sprache von all diesen Aspekten, wie die gemeinschaftlichen Werte, die Geschichte der Vorfahren, das Land und Klima, die sprachliche Entwicklung beeinflussen, so wird auch die Kultur in historischer und geographischer Hinsicht beeinflusst (vgl. Greif, 2016: 11).

Ferner führt diese Annäherung dazu, dass die Sprache ein Wert eines bestimmten Volkes ist, womit sich ein Volk, eine Gemeinschaft von den anderen unterscheidet. Allein das Kulturgut und auch die Sprache zeichnen eine Nation aus. Herder bezeichnet, dass jede Nation ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt hat (vgl. Herder, 2013: online).

Diese Modellierung einer Kultur führt zu einem Plan, der die Nationen wie Kugeln gleichsetzt und sich von anderen abgrenzt. Die Nationalkultur wird nach diesem Kugel Modell auf die heutige Kulturbedeutung angewandt.

Die Kultur wurde in seinem begrifflichen Wandel mit der menschlichen Tätigkeit versucht zu definieren. Mit Herder bezieht sich die Kultur nun auf Nationen und somit auch auf Sprache und die Unterschiede der Nationen bezieht sich auf ihre Kultur und Sprache.

Dieses Konzept lässt vorstellen, dass die Kultur homogen ist, durch die Sprache geprägt ist und sich zur Außenwelt, ihrer Kugelgrenzen abgrenzt.

Der Begriffswandel der Kultur in ihrer Bedeutung von Cicero bis Herder zeigt sich, dass die Kultur von der Tätigkeit des Menschen seine Natur zu ändern, zu der Tätigkeit des Menschen sich zu bilden, entwickelt hat. Alles Menschliche wurde mit der Kultur gleichgesetzt. Die menschlichen Entwicklungen und Fortschritte kennzeichneten die menschliche Kultur. Aber mit dem Kugelmodell bezieht sie sich nun auf eine abgegrenzte Bevölkerung, also auf eine Nation. Herder erklärt mit der sprachlichen Entwicklung die kulturelle Entwicklung. Die Unterschiede sind dann in der von der Geographie und Klima beeinflussten Entwicklung der Sprache zu sehen. Die sprachlichen Unterschiede verweisen auf die nationalen Unterschiede, woraus sich die Nationen abgrenzen und einheitliche Wesen bilden. Nun ist die Kultur eine Kennzeichnung einer Nation, eines Volkes. Die Nationen grenzen sich wie Kugeln voneinander ab und haben ihren Schwerpunkt im Inneren.

Die Abhandlung zeigte uns, dass sich der Kulturbegriff im Wandel weiterdefinieren lässt. Die Kultur bezeichnet sich nach der Nation, der Sprache und Geographie. Aber mit der Jahrhundertwende im Übergang vom 19. Jahrhundert in das 20. Jahrhundert dann bis ins 21. Jahrhundert änderte sich die Bezeichnung von Nationen, denn die Kugeln im Kugelmodell von Herder wurden von anderen Kugeln aus unterschiedlichen Gründen aufgesucht. Nun sind die heutigen modernen Nationen, die Gesellschaften, nicht mehr homogen, sondern heterogen, so auch Deutschland.

1.3. MULTI-, INTER- UND TRANSKULTURALITÄT: DYNAMISCHER PROZESS

Was macht die moderne Kultur eines Landes aus, eine einheitliche Kultur, die sich auf eine lokale Tradition und Sprache anstürzt? So einfach sieht es heute in den modernen Gesellschaften nicht aus, um diese Frage spontan zu beantworten. Die moderne Gesellschaft ist geprägt von verschiedenen Kulturen, die zusammenleben, besonders die deutsche Gesellschaft.

Wie erwähnt, änderte sich der Begriff der Kultur inhaltlich durch verschiedene Ansätze. Der Ansatz Herders führte dazu, eine Kultur einem bestimmten Volk zu zusprechen. Einheitlich gesehen ist es nicht vage von einem bestimmten Volk oder Nation aus Sicht Herders zu sprechen, denn in der Jahrhundertwende vom 19. ins 20. Jahrhundert kennzeichneten sich die Nationen homogen. Doch mit der Wende und raschen Globalisierung wandelten sich die Nationen ab.

Von Cicero bis Herder gestaltete sich der Inhalt des Begriffs um. Aber mit der Jahrhundertwende änderten sich die Nationen, die nicht mehr von einer einheitlichen, sondern mehrheitlichen Gestaltung geformt sind. Diese mehrheitliche Gestaltung fragt nun danach, wie die Kultur zu kennzeichnen ist.

Die Beziehungen zwischen verschiedenen Kulturen können Herder nach nur dann Verwirklichen, wenn die Kugeln der verschiedenen Kulturen zusammenstoßen. Beim Zusammenstoßen der Kugeln wird die Außengrenze zum Treffpunkt der Kulturen und die innere der Kugel wird nicht betroffen. So ein Konzept der Kulturdefinition macht eines schwer und zwar die Kommunikation und das Handeln zwischen den Kulturen. Eine Nation, die mit ihren kulturellen Werten so beschrieben wird, tritt als ganzes Volk nicht in Kontakt mit anderen Kulturen oder Nationen. Nur diejenigen, die durch bestimmte Zwecke zusammenkommen, können die anderen Kulturen sehen, ihre eigene Kultur erkennen, vielleicht auch ein Verständnis untereinander erstellen. Sogar auch durch Interaktion sich weiterbilden und Weltoffener sein, was im Zentrum der Kugel nicht möglich wäre. Denn je deutlicher die

Empfindung zur eigenen Kultur auftritt desto tiefer ist man im Zentrum der Kugel.

Mit der Jahrhundertwende wird dieser Bedarf an Kommunikation immer wichtiger, denn die Kulturen ändern sich, sind nicht mehr homogen beschreibbar. Denn Kulturen können nicht isoliert von dem Anderen, dem seiner Kultur Fremden sich entwickeln oder fortschreiten (vgl. Kula, 2012:56). Um diese Problematik der Verständigung zu überwinden, versuchten verschiedene Ansätze wie die Multi-, Inter- und Transkulturalität die modernen Gesellschaften zu beschreiben. Durch die Interferenz der verschiedenen Kulturen entstehen neue Formen von Definitionen über Kultur, was man in den wissenschaftlichen Forschungen zu sehen hat, diese neuen Formen teilen sich in Multikulturalität, Interkulturalität und Transkulturalität auf (vgl. Voigt, 2011:124).

In folgenden Abschnitten der Arbeit wird mit der Bemerkung, dass die einzelnen Begriffe wie Postkolonialismus, Migrationsbewegung und Globalisierung nicht im einzeln erläutert werden, sondern es wird davon ausgegangen, dass eine allgemeine Kenntnis herrscht, da diese Begriffe im Kontext der Multikulturalität, Interkulturalität und Transkulturalität immer wieder verwendet werden³, um diese kulturellen Verhältnisse auszuarbeiten, um zu zeigen, welche dieser kulturellen Verständnisse von kulturellen Entitäten die beste Grundlage bietet, um die kulturesemiotischen Ansätze bezüglich Fatih Akin und seinen Werken anzuwenden.

³ Hierzu können Robins 2006, Reckwitz 2002, Nünning 2005 genannt werden

1.3.1. Multikulturalität

Als Konzept beschreibt die Multikulturalität bezogen auf die Ethnizität, das Zusammenleben von heterogenen und sozialen Gruppen in einer Gesellschaft (vgl. Nünning, 2005:156). Mit der Jahrhundertwende gestalteten sich die Länder wegen Postkolonialismus, Globalisierung und Migration um. Mit diesen Einflüssen kam es zu Folge, dass die Gesellschaften sich bis in die Gegenwart ständig umgestaltet haben. Die Gesellschaft wurde nicht mehr homogen, sondern durch heterogene Muster wahr. Eine Idee, damit dieser Zustand erklärbar werden konnte, war der Multikulturalismus, der Ursprünglich aus Nordamerika, USA - Canada, stammt (vgl. Fjordman, 2006:online).⁴

Die Multikulturalität sieht eine multikulturelle Gesellschaft vor, dass in ihr Menschen oder Gruppen verschiedener ethnischer, kultureller, religiöser und nationaler Herkunft leben.

Die multikulturelle Gesellschaft ist eine Gesellschaftsform, in der Menschen unterschiedlicher Herkunft, mit ihren eigenen Religionen und Sprachen zusammen leben (vgl. Yousefi & Braun, 2011:105).

Es war eine Toleranz vorgesehen, um alle ethnischen Gruppen in einer Gesellschaft gleich zu sehen. Multikulturalität war in politischer Sicht den ethnischen Gruppen neben der dominanten Kultur Rechte zu zuweisen (vgl. Reckwitz, 2001:179).

Daraus lässt sich ableiten, dass die Multikulturalität begrifflich auf ein Zusammenleben von Kulturen basiert, was zu einem gemeinsamen Punkt wie das Kugelmodell von Herder rückt. Kulturen leben zusammen, aber ihr Kontakt betrifft nur bestimmte Felder ihres Umkreises.

An Kritik ist bezüglich der Multikulturalität zu erwähnen, dass die Kulturen doch homogen bleiben und keine Übergangsbereiche aufstellen. Denn das Konzept der Multikulturalität ist homogen ausgerichtet.

Diese Form einer Gesellschaft fragt nach dem Zusammenhang von Nationalstaaten an Nationalkulturen. Dabei wird die parallele Erscheinung von

⁴ Wir wollen uns bei der Definition auf Multikulturalität beziehen.

verschiedenen Einzelkulturen, in Hinsicht der ethnischen Art innerhalb dieser Nationalstaaten (vgl. Reckwitz, 2001:179).

Hier kommt Herders Kulturbegriff wieder ins Licht, die Kulturen kennzeichnen sich nach ihrer Sprachen und kulturellen Entitäten. Multikultur ist die Erweiterung dieses Konzepts, wie eine moderne Gesellschaft aussieht und wie sie sich kennzeichnet. Die Multikulturalität ist zu kritisieren bezüglich der Interaktion und Kommunikation zwischen den Einzelkulturen in einer multikulturellen Gesellschaft.

Angehend zu diesem Teil der Arbeit wird die Kultur in der Dialektik des Allgemeinen und des Besonderen einer Kultur betrachtet. Multikulturalität ist in diesem Verhältnis das Allgemeine, sie dient dazu die Einzelkulturen mit einer dominierten Kultur zu beschreiben und den Einzelkulturen politisch ein Recht zu gewährleisten, so wie in Deutschland, eine gegenseitige Anerkennung und des Respekts von Einzelkulturen in einem Nationalstaat bezüglich der Identität etc. (vgl. Nünning, 2005: 157).

Zum Gegenstand der vorliegenden Arbeit wird die Multikulturalität nicht geeignet, da sie umständlich mit dem kulturellen Verhältnis ausgeht, wie im Prozess der Demokratisierung einer multikulturellen Gesellschaft bezüglich der Rechte von den Einzelkulturen (vgl. Kula, 2012:64). Mit diesem Umstand einer Gesellschaft oder Nation, könnten andere Ansätze wissenschaftlich untersucht werden, da aus dieser Perspektive ein Sachverhalt in kultureller Hinsicht nicht auf Einzelheiten oder Tatsachen eingehen kann, oberflächlich bleibt, und sich als das Allgemeine bezeichnen kann.

1.3.2. Interkulturalität

Die Auseinandersetzung mit der Multikulturalität zeigte uns, dass es sich in diesem Konzept um eine homogene Gestalt der Kultur handelt. Die Frage nach Interaktion und Kommunikation stand offen. In dem Begriffswandel der traditionellen Definierung kam der Begriff der Kultur auf eine bestimmte Nation und deren Sprache. Mit der Multikulturalität in den 60'er und 70'er Jahren des

20. Jahrhunderts sind multikulturelle Gesellschaften entstanden (vgl. Fjordman 2006:online).

Ferner führten Ereignisse, wie die Auflösung der Sowjetunion, der Gastarbeiterbewegung, der Migrationswelle, der Globalisierung oder der Entwicklung der Kommunikationssysteme zur Interkulturalität (vgl. Yousefi & Braun, 2011:27). Interkulturalität entwickelte sich als ein Konzept, das sich auf philosophische und kulturwissenschaftliche Konzeption der Beziehungen zwischen den Kulturen zeigte (vgl. Nünning, 2005:81).

Es könnte davon ausgegangen werden, dass die Entstehung der Interkulturalität ein Bedarf war, die modernen Gesellschaften des 20. Jahrhunderts bezüglich ihrer gegenseitigen Beziehungen unter dem Einfluss der Globalisierung erklären zu können (vgl. Rölli, 2011:43), mit der Multikulturalität wurde nämlich der interaktive Verhältnis einer Einzelkultur mit einer dominierenden Kultur unter politischen Aspekten verständlich.

In diesen Multikulturen leben die Kulturen miteinander in einer Gesellschaft, jedoch nach außen abgegrenzt. Die Bezeichnung der Multikulturalität beruht auf das Kugelmodell. Die Kulturen leben nebeneinander und miteinander, ohne Interaktion. Doch wie die Kulturen in eine Beziehung geraten und daraus eine Kultur im gegenwärtigen Sinn entsteht, wurde in Frage gestellt. Die Interaktion zwischen verschiedenen Kulturen in einer gemeinsamen Gesellschaft kann in diesem Sinn nur beschränkt verwirklicht werden.

Das Verstehen von diesen verschiedenen Kulturen kann durch ein Zusammenkommen und einen Dialog verwirklicht werden und das bezeichnet die Interkulturalität (vgl. Yousefi, 2008:27). Durch die Interkulturalität treten die Kulturen in einen Dialog. Mit diesem Dialog leistet die Interkulturalität eine Interaktion zwischen den Kulturen, bei dem das Zusammenleben der Kulturen entwickelt wird (vgl. Kula, 2012:243). Mit der Interaktion treten Überschneidungsbereiche vor, in denen das Fremde einer Kultur mit dem eigenen einer Kultur zusammenkommt. Eine Interpretation für die Fremdheit muss entstehen, hier bezieht sich das Fremdverstehen durch Begriffe, wie Andersheit, Differenz und kulturelle Alterität als Maß zu interpretieren. Die

Standpunkte der einzelnen Kulturen in einer multikulturellen Gesellschaft werden geändert, um Verständnis aufzubauen (vgl. Nünning, 2005:82).

Bei diesem Prozess werden unter anderem Aspekte, wie kulturelle Selbst- und Fremdbilder, Stereotypen, Fragen der ethnischen oder kulturellen Identität und Repräsentation, Weltliteratur und Globalkultur sowie die Übersetzbarkeit kultureller Konzepte zum Gegenstand einer interkulturellen Untersuchung (vgl. ebd.).

Interkulturalität wie im Abbild Nr.1⁵:



Wie es aus dem Abbild lesbar ist, sind die Kulturen A, B und C im Kontakt, was in der schematischen Darstellung der Multikulturalität nicht der Fall war. Während die verschiedenen Kulturen in einem Überkreuzungsbereich sich begegnen, so stehen nur diese Bereiche, die sich durchschneiden im kommunikativen Prozess. Was die Kritik an der Interkulturalität bezüglich der Transkulturalität ist sich aus diesem Standpunkt zu konzentrieren. Die Interkulturalität sieht die Einzelkulturen nicht als Inseln oder Kugeln, sie durchschneiden sich, aber nur in einem bestimmten Bereich, der Kern der einzelnen Kultur wird nicht berührt. Der Bereich der außerhalb der Überkreuzung ist nicht von der Interkulturalität betroffen. Daher, wenn von der Interkulturalität gesprochen wird, ist nur der Überkreuzungsbereich zu verstehen.

⁵ <http://www.linesandclusters.ch/de/Stueck/Hintergruende/hintergrunde.html> Zugriff am 12.10.2019

1.3.3. Transkulturalität

In der Darlegung des Begriffswandels der Kultur ist deutlich, wie die Definition auf eine bestimmte Nation kam. Die Kultur wurde als homogen bezeichnet und stellt sich aus dem Einheitlichen dar, deren Grenzen bestimmt sind und nicht durchdringen. Welsch kritisiert diese Definition, die auf das Kugelmodell von Herder beruht.

Nur ist die Beschreibung heutiger Kulturen als Inseln bzw. Kugeln deskriptiv falsch und normativ irreführend. Unsere Kulturen haben de facto längst nicht mehr die Form der Homogenität und Separiertheit, sondern sind bis in ihren Kern hinein durch Mischung und Durchdringung gekennzeichnet. Diese neue Form der Kulturen bezeichne ich, da sie über den traditionellen Kulturbegriff hinaus- und durch die traditionellen Kulturgrenzen wie selbstverständlich hindurchgeht, als transkulturell. Das Konzept der Transkulturalität – das ich nunmehr darlegen will – sucht diese veränderte kulturelle Verfassung ins Licht zu rücken (Welsch, 1997: 70).

Fernando Ortiz war der erste Wissenschaftler, der die Transkulturalität im kulturellen Migrationsprozess einführte, diesem Prozess zu Folge führt eine Begegnung mit dem Fremden zu einer Auflösung der eigenen Identität und Abgrenzung gegen den Anderen, wobei eigene Elemente verloren gehen und mit dem Einfluss des Fremden verschmolzen werden (vgl. Voigt, 2011:127).

Welsch führte die Transkulturalität in den 90er Jahren als Konzept zur Abgrenzung gegen die Konzepte der Inter- und Multikulturalität ein. Dabei kritisiert er, wie erwähnt, dass die Interkulturalität und die Multikulturalität als Konzepte wie des Kugelmodells von Herder vorangehen und während ihrer Prozesse kulturelle Kommunikation aufzubauen den Zustand der modernen Gesellschaften, die durch Durchbringung und Überlappung gestaltet sind, nicht gerecht werden (vgl. 1992).

Den Standpunkt der Transkulturalität besser nachzuvollziehen, ist auf das Begriffliche der Transkulturalität zu verweisen, die Transkulturalität verweist sich durch das Präfix ‚trans‘ auf quer durch bzw. hindurch und impliziert damit ein Kulturverständnis "jenseits spezifischer Kulturen, auf einen die partikularen

Kulturen übergreifenden – und vielleicht auch überhaupt erst ermöglichenden – Raum durchgängiger Ideen, Überzeugungen und Zugehörigkeiten" (Fischer, 2005: 15).

In diesem Zusammenhang kann die Einführung der Transkulturalität von Welsch explizit werden, um die sich gegenwärtig verstärkende Durchdringung und Überlappung, der Mix-Zustand der Kulturen angemessener beschreiben zu können. Dieser Mix-Zustand der Kulturen entsteht nach Welsch in der "externen Vernetzung" der Kulturen, dem "Hybridcharakter" der Kulturen und der "Auflösung der Eigen-Fremd- Differenz" (vgl. 1992: 50).

Bei der Untersuchung der Kulturen einer modernen Gesellschaft fällt eines auf, und zwar, dass die Gesellschaften nicht homogen und daher nicht aus einheitlichen Eigenschaften bestehen. So kann man auch sagen, dass die Kulturen auch nicht mehr homogen sind. Die Identität einer Nation machte Herder zu Folge die Sprache und Kultur aus, womit sie sich auch von anderen abgrenzte. Eine homogene Gesellschaft kann eine homogene Kultur und deren Identität definieren. Jedoch entspricht sie der heutigen Gesellschaft nicht. Denn die Gesellschaften sind von Migration geprägt, was so viel bedeutet wie, dass die einheimische Kultur durch die Migration mit verschiedenen Kulturen konfrontiert und somit Vielfältig, Plural und mehrsprachig wird.

Hierzu nennt Robins im Wandel der europäischen Kultur zwei Gründe, die darauf ausmaß hatten. Zum einen die *colonial* und *post coloniale* Migration, bei der die Menschen aus den Kolonieländern in die Kolonienmachtstaaten nach Europa migriert sind. Zum anderen die Migrationsbewegung des 20 Jahrhunderts, die durch die Globalisierung beeinflusst wurde und die Migration zwischen den Euroländern war (vgl. Robins, 2006:245-246).

Diese Beschreibung des Wandels führt dazu, dass sich die Definierung einer Nation und deren Kultur ändern. Bis hierhin galt, dass von einer Kultur gesprochen wird, die sich auf eine Nation und eine Sprache bezog, aber durch die genannten zwei Gründe wendet sich die Phase. Denn dadurch kommt es zu einem Übergang, die Ära des Nationalstaats wird die Ära der Globalisierung (vgl. ebd.).

Globalisierungsprozesse können einen (re-)vitalisierenden Einfluss auf lokale Kulturen ausüben und führen dadurch am Ende zu einer Vervielfältigung und nicht zu einer Reduzierung von kulturellen Formen (vgl. Hofmann, 2003:9).

Durch diese Einflüsse wird die Kultur heterogen gestaltet, sie ist nicht einheitlich, sondern vielfältig. Die Vielfältigkeit der Kultur entsteht durch diese Migration und führt dazu, dass transnationale Mobilität zwischen den Einwanderungsländern und Heimatländern der Migranten entstehen (vgl. Robins, 2006:245-246). Eine Verbindung, die sich im alltäglichen Leben zeigen lässt.

Also besteht der Fall, dass die Kulturen in einem ständigen durchdringen ineinander ihre Existenz durch den Mix leisten. Eine Definition zu diesem Zustand der heutigen Kulturen ist wie Folgens:

Somit bietet sich der Begriff Transkulturalität an, um die Entstehung neuer kultureller Phänomene aus der wechselseitigen Verschränkung von Globalisierung, Regionalisierung und Lokalisierung bzw. von globalen, nationalen, regionalen und lokalen Kulturen und Kulturelementen zu bezeichnen. Das betrifft die Strukturen ebenso wie die Praxen und die Formen der Subjektivität. Der Begriff Transkulturalität verweist in diesem Sinne auf Veränderung und Innovation, auf zeitliche und räumliche Rhythmen und Dynamiken, auf die Komplexität und Kontingenz von Kulturen sowie auf die Tatsache, dass Kulturen einen Rahmen anbieten, der für eine Vielzahl von Institutionen, Organisationen, Symboliken und Praktiken anschlussfähig ist (Göhlich et al. 2006:185).

Wie am Beginn erwähnt, kritisiert Welsch die Kultur-Definition, dass Kulturen wie Kugeln existieren, in sich selbst geschlossen und von der Außenwelt abgrenzt ist. Er geht davon aus, dass die Kulturen netzwerkartig durchmischen und durchdringen, diesen Fall bezeichnet er als transkulturell. Was die Transkulturalität ist bezeichnet Welsch so (vgl. 2010:58):

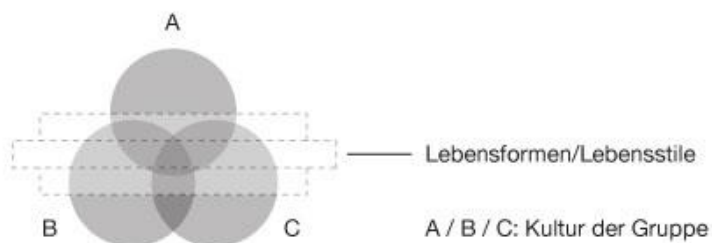
Transkulturalität bezeichnet den Umstand, dass eine Vielzahl von Kulturen in der heutigen Gesellschaft existieren und alle heutigen Kulturen

in einem positiven Sinn durch Mischung und Durchdringung gekennzeichnet sind.

Die Transkulturalität bezieht sich auf zwei Ebenen, auf die Makroebene und auf die Mikroebene. Die Makroebene bildet sich durch die externe Vernetzung der Kulturen und die daraus entstehende Hybridisierung. Die Mikroebene gestaltet sich durch die Interferenz der (teil-)kulturellen Muster und der daraus resultierenden transkulturellen Prägung der Individuen. Durch deren verschiedenartigen Herkunft und Bindungen innerhalb der jeweiligen Lebenswelten.

Der Begriff geht also davon aus, dass es in jeder Gesellschaft für unterschiedliche Gruppen differenzierte kulturelle Muster und Lebenswelten gibt, dass über die Interferenz dieser Muster sowohl interindividuell als auch intraindividuell transkulturelle "patchwork-Strukturen" entstehen. (Welsch Transkulturalität - die verwirrende Form der Kulturen heute) Diese sind in der individuellen Form eines Mitglieds einer Gesellschaft zu betrachten (vgl. Straub, 2014:59).

Transkulturalität wie im Abbild Nr.2:⁶



Transkulturalität bezeichnet nach einer Ausführung des Begriffs einen Zustand einer Gesellschaft, die eine Vielfalt aufweist. Die heutigen Kulturen machen sich der Transkulturalität nach von der Mischung und Durchbringung aus. Die Abgrenzung der Transkulturalität nach Welsch zu den anderen Konzepten sieht einen Ausweg vor, denn sie ist gegen Homogenitätsfiktion, ethnischer Fundierung und äußerer Abgrenzung. Sie verwandelt sich in einen

⁶ <http://www.linesandclusters.ch/de/Stueck/Hintergruende/hintergrunde.html> Zugriff am 12.10.2019

dynamischen Zustand von einer Kultur, die sich in Handlungen und Figuren mit Grenzüberschreitungen zu sehen ist. Wie im Abbild oben, die Lebensformen und Stile handeln in einem *translokalen* Bereich.

...Vielmehr bildet sich eine Vielheit neuen Typs: die Vielheit unterschiedlicher Lebensformen von transkulturellem Zuschnitt. Sie ist durch hohe Individualisierungsgrade und Differenzmannigfaltigkeit gekennzeichnet (Welsch, 1994:109).

Wie Welsch erwähnt, ist der transkulturelle Zustand auf einzelnen Identitäten zu verstehen. Diese Identitäten stellen sich im Prinzip des Standbeins und des Spielbeins dar.

In der Epoche der Transkulturalität schwindet die Bedeutung der National-Staatlichkeit oder der Muttersprache für die kulturelle Formation. [...] Dies bedeutet auch, dass die Welt im ganzen statt eines separatistischen eher ein Netzwerk-Design annimmt (ebd. S.110).

Hier geht es nicht um das Allgemeine, sondern um das Besondere. Das Besondere einer Gesellschaft, also das Individuum, das eine transkulturelle Identität nachweist und zwischen Kulturen sich hin und her bewegt. Denn Welsch erwähnt, dass die Merkmale der klassischen Kulturen verwischen und sich ihre Bedeutung auflöst, da sie ihr Vermögen zur Erklärung von kulturellen Unterschieden verliert. Sie zeigt individuelle Lebensformen mit Merkmalen, die anderweitig als Nationalkulturen grenzüberschreitend agieren.

Auf gesellschaftlicher Makroebene rücken statt trennender und konstruierter Kulturmerkmale sowohl Verflechtungen und Überschneidungen, als auch Brüche und Übergänge ins Zentrum der Betrachtung kultureller Entwicklungsprozesse (Marc, 2016:7).

Die Transkulturalität zielt auf einen Mix-Zustand, in der eine Überlappung von Kulturen stattfindet, bei dem die Grenzen der Kulturen durchbrochen werden.

Auf individueller Mikroebene widerspricht Transkulturalität der Auffassung von in sich geschlossenen und separaten Kulturen und beschreibt eine

Situation, in der ein Individuum durch die Wahrnehmung einer Vielzahl von Möglichkeiten unterschiedlicher kultureller Identifikationsangebote traditionell erdachte Kulturgrenzen durchbricht und eine neue transkulturelle Identität ausbildet (ebd.).

Aus der Begriffs- und Konzeptklärung lässt sich resümieren, dass die Transkulturalität sich auf eine Identität eines Individuums einer Gesellschaft bezieht. Diese Identität ist tolerant zu anderen Kulturen, sie ist nicht auf eine bestimmte Nationalität konzentriert, sie überquert kulturelle Grenzen, ohne Differenzen zu zeigen.

Wie man aus den Ausführungen zu diesem Begriff und Konzept, und auch die Hintergründe, feststellen kann, ist die Transkulturalität kulturübertreffend. Sie geht weiter ferner und sieht Kulturen jenseits von Eigen- und Fremdkultur vor.

Aber Welsch wird in seinem Ansatz auch kritisiert, eine Kritik ist, dass Welschs Konzept zur Transkulturalität online im Internet veröffentlicht wurde und deswegen sich sehr schnell verbreitet hat, ohne dabei erprobt zu werden und auch von Philosophen und Kulturwissenschaftler hinterfragt zu werden (vgl. Blum-Barth, 2016: 117).

Einer der Kritiker ist Ralf Elm. Er kritisiert das Konzept aus interkultureller Wirtschaftskommunikation und der Internationalisierungsfähigkeit von Unternehmen, indem er davon ausgeht, dass das Konzept der Transkulturalität nicht die kulturellen Tiefenstrukturen und Grundorientierungen beinhaltet und von technologisch oberflächlichen Durchdringungen angeregt ist (vgl. Elm, 2001: 13-14).

Paul Drechsel kritisiert Welsch, dass er mit seinem Konzept der Transkulturalität die kulturellen Differenzen nicht berücksichtigt. Er geht davon aus, dass Welsch, um die Transkulturalität erklären zu können, Herders Kugelmodell durch gegensätzliche Pole und interkulturelle Beziehungen darstellt. Ihm nach bedingt Welsch kulturelle Differenzen, um schließlich die Transkulturalität aushandeln zu können (vgl. Drechsel, 1999:186).

Eine bedingte Differenz zwischen Kulturen als Gegensatz zur Homogenität der Kultur bietet wohl eine Möglichkeit Transkulturalität als Theorie für die Moderne

zu machen. Diese die Homogenität der Kultur stützt sich auf das Kulturmodell von Herder. Aber Kramer kritisiert Welsch, dass die Gesellschaften schon in der Geschichte multikulturell und multiethnisch geformt waren und erst mit dem bürgerlichen Nationalstaat eine Homogenität der Kultur anfang (vgl. Kramer, 1996:14). Daher sind die Gesellschaften schon in der Vergangenheit von einer kulturellen Vielfalt geprägt.

Diese Ansätze sind zum einen als Kritik und zum anderen als Ergänzung des Konzepts zu sehen. Eine Kritik bringt die Lücken einer These hervor und kann als Einfluss zur Weiterentwicklung dienen. Wenn man die Transkulturalität als oberflächlich sieht, kann dies als eine Anmaßung gesehen werden. Denn sie wird als eine Identität generiert, die nicht oberflächlich ist, sondern aus der multikulturellen und multiethnischen Gesellschaft entstandene Person darstellt. Ohne die Vielfalt und die Geschichte, die halt diese Erscheinung hervorbringen, kann keine Rede von Transkulturalität sein.

Menschen sind bedingte Wesen, weil ein jegliches, womit sie in Berührung kommen, sich unmittelbar in eine Bedingung ihrer Existenz verwandelt (Arendt, 2002:18).

Die Berührung mit dem anderen und das Zusammenleben mit dem anderen bedingt ja eine Identität, die weit aus ihren Grenzen hinausgeht und ihre Existenz bildet. Diese Existenz gestaltet die Kultur und führt zu einer toleranten Annäherung zum anderen/ Fremden. Aus dieser Sicht impliziert die Transkulturalität die Andersartigkeit. Sie beinhaltet kulturelle Differenzen und stößt diese nicht ab. Sie ist kulturübertreffend, da sie zwischen verschiedenen Kulturen sich bewegt, da sie sich bewegt ist sie grenzüberschreitend.

Transkulturelle Identitäten schließen lokale (regionale, nationale) Präferenzen keineswegs aus. Erstens können diese natürlich zum kulturellen Mix gehören. Und zweitens können sie sogar einen Hauptakzent darstellen. Es wird bei den transkulturellen Identitäten in der Regel so sein, dass manche Elemente mehr, andere weniger Gewicht haben. Ein Hauptakzent kann von Zusatzakzenten begleitet oder umspielt sein. Man kann sich das nach dem Modell von Standbein und Spielbein vorstellen. Und der Hauptakzent (das Standbein) kann durchaus lokal

oder regional oder national geprägt sein. Das ist sogar innerhalb der Transkulturalität weit verbreitet (Welsch, 2010:63).

Wie aus dem Standbein und Spielbein Prinzip, in dieser Hin- und Herbewegung spielt der Rest um sich herum keine Rolle, ist eine Nebensache. Sie ist ein Mixzustand von verschiedenen Kulturen, eine Form der Identität, die nationalitätsübertreffend ist.

Zusammenfassend zeigt sich diese kulturelle Entität bei einer transkulturellen Identität in folgenden Merkmalen in dieser Arbeit:

- Kulturübertreffend
- Grenzüberschreitend
- Nationalitätsübertreffend

Kulturübertreffend bezeichnet den Zustand, wie schon durch Welsch zitiert, der *Kulturen jenseits des Gegensatzes von Eigenkultur und Fremdkultur* denkt. Die transkulturellen Identitäten gehen über Kulturen hinaus. Eine Toleranz wird bei diesem Ansatz gezielt. Eine Toleranz gegen alle Entitäten in einer Gesellschaft, einem Land und der Welt. Die Identitäten, die transkulturell geprägt sind, sind weltoffener, ohne Grenzen zu anderen Personen und Gesellschaften zu denken.

Mit Grenzüberschreitend ist gemeint, dass transkulturelle Identitäten zwischen Kulturen in einer Hin und Herbewegung leben, wobei sie Grenzen überschreiten. Das Prädikat überschreiten erklärt eine Aktion, die über etwas hinweg- oder hinausgeht. Dieses Hinweggehen oder Hinausgehen der Grenze kann eine Mobilität zwischen Ländern ausdrücken. Hier in diesem Sinne ist das die bekannte Grenze, die trennt und verbindet. Die Grenze ist auch als eine Metapher zu verstehen, der unterschiedliche Schichten innerhalb einer Gesellschaft oder auch außerhalb einer Gesellschaft verbindet. Daher wird hier die Grenze auch als die Trennung und Verbindung zwischen kulturellen Sphären verstanden. Das Kulturelle, was einem bekannt ist, wird auch durch eine Grenze mit dem Nicht-kulturellen, was einem nicht bekannt ist, getrennt und verbindet, so wie in anderen kulturellen Sphären.

Mit Nationalitätübertreffend ist gemeint, dass transkulturelle Identitäten nicht an bestimmte Nationalitäten gebunden sind. D.h. sie haben eine Mix-Identität, wobei auch die lokale Sprache und ihre Muttersprache nur eine Nebensache sind, da in diesem Zustand sowohl die lokale Nationalität und Sprache als auch die Herkunft und die Muttersprache im gleichen Sinn bekannt ist und beherrscht wird. Die transkulturellen Identitäten gehen über die Nationalität und der dazu verbundenen Lokalsprache und Muttersprache hinaus.

1.4. DIE DIALEKTIK VOM ALLGEMEINEN ZUM BESONDEREN

In den Auseinandersetzungen mit der Multikulturalität, Interkulturalität und Transkulturalität konnte der Wendepunkt zum Übergang von denen einzelnen Konzepten in die nächste aufgeführt werden. Dem Anliegen dieser Arbeit war es, die Transkulturalität als Konzept für eine Untersuchung darzustellen und dieses Konzept auf transkulturelle Identitäten auszuhandeln. Wie sie sich von anderen Kulturbeschreibungen enthebt und als das Wesen im Verhältnis zwischen der Multikulturalität und der Interkulturalität darstellt.

Die Multikulturalität dient als ein normatives Leitbild und dient als Konzept zum Mittel für politische und sozialtheoretische Auseinandersetzungen (vgl. Reckwitz, 2001:179). Multikulturalität und Interkulturalität dienen den erwähnten Ausführungen nach als Mittel, sie beschreiben einen Umstand, um die Kulturen im gegenseitigen Verhältnis unter verschiedenen Aspekten zu erklären, wobei auffallend ist, dass bei der Multikulturalität die Grenze zwischen den einzelnen Kulturen bestehen. Sie dient nicht als eine Interaktion zwischen den Kulturen, sondern bezeichnet eher eine soziale Ordnungsstruktur, in der verschiedene Kulturen parallel existieren (vgl. Voigt, 2011:125). Die Interkulturalität leistet eine Interaktion im Gegenteil zur Multikulturalität. Mit der Interkulturalität werden diese Grenzen aufgehoben, um die Verständigung im Sinne des Fremdverstehens mit Gegenüberstellung zu zeigen. Aber hiermit wird das Einzelne nicht beschreibbar. Es existieren weiterhin einzelne Kulturen.

So kann es nicht vage sein, die Multikulturalität als das Allgemeine einer Kulturbeschreibung einzustufen. Das Allgemeine beinhaltet das Partikuläre und

das Besondere. Das Partikuläre ist in diesem Ansatz die Interkulturalität, da sie als Medium zwischen dem Besonderen und Allgemeinen dient (vgl. Kula, 2014:351).

Die Transkulturalität ist das Besondere, denn sie ist der Zustand der einzelnen Identitäten. Die Dialektik des Allgemeinen und der Partikulären dient als eine Beschreibung, die das Besondere, die einzelnen Identitäten, im Verhältnis mit der Gesellschaft beschreibt (ebd. 2014:351). Die Gestalt zeichnet sich aus dem Transkulturellen.

Transkulturalität bezieht sich auf das Allgemeine des Besonderen ebenso wie auf das Besondere des Allgemeinen (Göhlich et.al. 2006: 20).

Die Transkulturalität ist das Dasein als das Besondere, das als Interkulturalität dient und in der Multikulturalität die Verständigung leistet, ohne einen dritten Raum zu bilden.

Was das Transkulturalitätskonzept gegenüber anderen postmodernen Kulturkonzepten und -modellen auszeichnet, ist das Bestreben, in die Unübersichtlichkeit der modernen Welt eine Art Struktur hineinzubringen und die Frage zu beantworten, was denn die auseinanderdriftenden, ineinander verschachtelten, vielstimmigen und widersprüchlichen Lebensweisen der Gesellschaften doch noch zusammenbringt und verbindet. Das Besondere des Transkulturalitätskonzepts besteht darin, dass es sowohl auf der globalen als auch auf der lokalen Ebene funktioniert und damit beides: Vereinheitlichungs- und Partikularisierungstendenzen für diverse Analysen erfolgreich einzubeziehen vermag (Iljassova-Morger, 2009: 40).

Welsch formuliert, dass die Transkulturalität mit der lokalen Kultur zusammenlebt. Die lokale Kultur ist vorhanden, aber aus ihr sind transkulturelle Strukturen entstanden, die sich aus verschiedenen Hintergründen bilden.

So ein Bild einer Kultur trägt auch Lotmans Semiosphäre, was im Folgenden noch eingegangen wird. Die Absicht dieser Bemerkung ist, dass die Transkulturalität dazu dient, die Ereignisse einer Gesellschaft strukturell zu erfassen. Die Semiosphäre ist die Kultur, die aus Teilsphären gebildet ist,

außen ist sie homogen aber innen heterogen, sie ist mit Durchquerungen gekennzeichnet (vgl. Lotman Über die Semiosphäre).

Hier wird die Transkulturalität als eine Struktur, als ein Zustand des Besonderen, nicht als ein dritter Raum wahrgenommen, sondern als der Raum der Peripherie im Verhältnis zum Zentrum. Die Transkulturalität ist selbst ein Raum, der Raum der Semiosphäre, die ihre innehabenden Eigenschaften als Kode im Kontext ihrer Kultur nachvollziehbar macht. Transkulturelle Erscheinungen sind im oppositionellen Ansatz verstehbar. Da sie sich als das Besondere in ihrem Verhältnis mit dem Allgemeinen durch das Standbein und Spielbein Beschreibung von Welsch auszeichnet (vgl. 2010: 63).

Um diesen Zustand der Transkulturalität zu verstehen, kann man nach der hermeneutischen Regel greifen und festigen, dass das Ganze, also das Allgemeine, aus dem Einzelnen, also das Besondere, und umgekehrt zu verstehen ist. Das Ganze und der Sinn, was damit gemeint ist, entstehen durch Teile, die sich aus dem Ganzen festlegen lassen und auch zugleich das Ganze festlegen. Das Allgemeine ist das Ganze, was als die Multikulturalität oder auch die multikulturelle Gesellschaft bezeichnet wird, und Transkulturalität ist der Teil, der sich daraus bildet und zugleich sie bildet (vgl. Pfister, 2011: 159).

1.5. TRANSKULTURALITÄT ODER HYBRIDITÄT / DRITTER RAUM

Die Entwicklung des kulturellen Verstandes setzt sich durch die in der Vergangenheit diskutierten Ansätzen in die Moderne, d.h. Gegenwart. Das Kugelmodell von Herder formuliert sich durch Sprache und Nation. Dieser Ansatz führt jedoch zur Problematik der gegenwärtigen Kultur, die sich nicht spezifisch auf eine bestimmte Nation bezieht. Wie erwähnt worden ist, kam es immer wieder zu einer Definierung der Kultur, worauf sich Kultur bezieht und womit sie sich kennzeichnet.

Kramer erwähnte, dass die Kulturen schon immer heterogen waren und mit dem Nationalstaat homogen wurden. Aber mit der Jahrhundertwende und der Postkolonialismus, Massenmigration und raschen Globalisierung gewannen die Kulturen wieder einen heterogenen Zustand, der eine Verständigung zwischen

dieser heterogenen Form lebenden Gruppen hervorruft. Denn die Interaktion zwischen Kulturen ist nicht mehr einseitig sondern vielseitig geworden. Das ist in den erwähnten Einflüssen zum Gegenstand gekommen. Aus dem geschilderten Wandel des Kulturbegriffs ist es deutlich geworden, dass Kulturen heute in der Gegenwart nicht mehr einheitlich sind. Kultur kann durch unterschiedliche Perspektiven wahrgenommen werden, die sich in verschiedenen Feldern lokalisieren. Sie kontrastieren und vermischen sich. Sie bilden Kulturmuster, Lebensstile und Kulturmilieus.

Man sieht, dass diese Situationen im theoretischen und begrifflichen durch verschiedene Argumente geschildert wurde, oder doch, es wurde versucht, geschildert zu werden.

Im begrifflichen Kontext wurde die Transkulturalität mit der Multikulturalität und Interkulturalität diskutiert. Das Wesentliche der Transkulturalität wurde in einer Auseinandersetzung mit diesen Begriffen ausgearbeitet. Das Ambivalente von diesem Begriff wurde in der Dialektik des Allgemeinen zum Besondern aufgehoben und als das Besondere in der Kultur konzipiert. Das Besondere bedeutet Teil des Allgemeinen und des Partikulären zu sein, sowohl als Individuum in einer multikulturellen Gesellschaft, als auch als Individuum, das im interkulturellen Kontext für kulturelle Übersetzung und Verstehen sorgt.

Im theoretischen Bereich setzt sich die Transkulturalität mit anderen Begriffen wie die Hybridität / Dritter Raum in den Bereich, der durch verschiedene Ansätze expliziert wird. Jedoch zeigte die Ausarbeitung der Transkulturalität, dass dieser Begriff sowohl theoretisch als auch philosophisch verstanden werden kann. Denn er setzt einen Mixzustand der kulturellen Identität voraus, der über alles andere steht.

Die theoretischen Ansätze zum Thema Kultur, wie bei Bhabha über kulturelle Differenz und Dritter Raum, beziehen sich auf Postcolonial-Studies, die die modernen Gesellschaften heterogen verstehen und versuchen in dieser Perspektive zu interpretieren. Kulturelles Verstehen und Gegenseitiger Austausch wird hinterfragt, um die kulturellen Unterschiede im Kontext der

Kommunikation zu überwinden. Häufig wird dabei kulturelle Diversität zum Thema gemacht, die gleich wie die Multikulturalität agiert. Die ethnischen und multikulturellen Gesellschaften sind in dieser Multikulturalität von sich und untereinander ausgeschlossen.

Bhabha lehnt bei seinem Ansatz die Diversität der Kulturen ab, da sie bei der Verständigung und Übersetzung von Kultur das Andere aus ihren institutionellen Interessen einen Platz geben. Hier greift er nach der kulturellen Differenz, die im Gegensatz zur Diversität alle Machtbeziehungen aufhebt und im dritten Raum, der das Differenzprinzip ist, zur Verständigung und kulturellen Übersetzung ein Territorium schafft (vgl. 1997:123-148). Dieser Raum sorgt für eine Auseinandersetzung mit kulturellen Differenzen ohne bestimmte koloniale Machtstrukturen (vgl. Bogards, 2010:233-234).

Bhabha versucht, die theoretische Konflikte und interne Widersprüche des Kolonialdiskurses ans Licht zu fördern. [...] Bhabha greift auf Bakhtins Begriffe der subversiven und dialogischen Hybridität zurück, um auf diese Weise dichotomische Gegensätze bei der Beschreibung und Diskussion kolonialer Beziehungen und Begegnungen hinter sich zu lassen (Aydın, 2003:20).

Bhabha sieht die Kultur als nicht etwas Gegebenes und sondern etwas Entstehendes. Die Kultur ist nicht in sich geschlossen, sondern ist in einer Hybridformation (vgl. Bogards, 2010:233-234).

Daraus leitet er den dritten Raum und meint, dass die Kulturen in diesem Raum sich gleichwertig, in einer kulturellen Differenz, ohne Machtbeziehungen zum kulturellen Verstehen und kultureller Übersetzung kommen können.

Um das zu verwirklichen, nimmt dieser Ansatz an, dass es zwei verschiedene Räume gibt, damit der dritte Raum entstehen kann. Hierbei müssen die anderen zwei Räume in sich geschlossene Sphären bilden, also gegenüberstehende Sphären. So wie im Konzept der Multikulturalität, die dann zur Verständigung von sich geschlossenen Gruppen die Interkulturalität

herbrachte. Denn das Streben der Interkulturalität ist das Fremdverstehen, so wie beim dritten Raum. Bhabba ermittelt mit seinem Konzept, mit dem der Gedankenaustausch und Interaktion, und auch die gleichberechtigte Teilnahme am kulturellen Austausch.

Das Anliegen hier ist es zu verdeutlichen, dass die Transkulturalität, die transkulturelle Identität selbst die Multikulturalität, Interkulturalität ausmacht. Sie steht als das Besondere zum Allgemeinen und das Allgemeine zum Besonderen. Zum dritten Raum ist ihre Position, die Form, die eigentlich ohne Vorurteile gegen das andere, sich in den Räumen hin und herbewegt. Das Konzept des dritten Raums ist der vorliegenden Arbeit nicht geeignet, da:

Eine analytische Auseinandersetzung mit den Filmen Fatih Akins würde unter diesem Gesichtspunkt Fragen nach kultureller Teilhabe, Auflehnung gegen vorherrschende kulturelle Muster der deutschen Gesellschaft und dem performativen Einschreiben türkischer Einflüsse stellen (Klos, 2016:40).

Aber die Transkulturalität beschreibt die transkulturellen Identitäten nicht ausgeschlossen von anderen, sondern mit einer Mischung. Sie sind das Besondere im Allgemeinen und sind Teil des Partikulären und des Allgemeinen ohne Abgrenzung. Sie dringt durch und überlappt, was dann zum Mix-Zustand der Kultur wird und eine Mix Identität hervorbringt.

TEIL 2

SEMIOTIK, KULTURSEMIOTIK UND FILM

2.1. VORBEMERKUNG

Im zweiten Teil wird eine kurze Einführung zum Gegenstandsbereich der Semiotik eingeführt und die semiotischen Ansätze bezüglich der kulturellen Entitäten interpretiert. Zuerst wird eine begriffliche Erklärung der Semiotik stattfinden, um den Ausgangspunkt für eine kulturelle Analyse von Zeichen zu befestigen. Diese begriffliche Erklärung wird die wichtigen Ansätze sowie einen knappen theoretischen Überblick leisten. Im Voraus ist es zu erwähnen, dass dabei keine vollständige Darstellung stattfinden wird, sondern der Übergang in kultureller Sicht von Semiotik zur Kultursemiotik und anschließend in die Filmsemiotik. Um die Absicht zu generieren, dass die Arbeit sich mit den Filmen von Fatih Akin in Hinsicht der Kultursemiotik und das Konzept der Semiosphäre von Lotman auseinandersetzen wird.

Vielmehr werden einige elementare semiotische Aspekte ausgewählt, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit besonders für die Filmanalyse in kultursemiotischer Hinsicht interessant, untersuchungs- und diskussionswürdig erscheinen.

Der Schwerpunkt liegt also auf der Betrachtung einiger Erscheinungen und Zeichen im kulturellen Sinn und die Untersuchung und Analyse ihrer als Kulturträger.

2.2. SEMIOTIK

Unter "Semiotik" wird die Lehre von den Zeichen und Zeichenverbindungen verstanden, welche der Kommunikation dienen. Die Semiotik untersucht alle Strukturen, Systeme und Prozesse der Form, Bildung und Verwendung von Zeichen in allen Kommunikationsbereichen (vgl. Burdorf, Fasbender & Moennighoff, 2007: 700). Sie ist die Wissenschaft, die sich mit der allgemeinen

Theorie der Zeichensysteme beschäftigt, um eine allgemeine Zeichentheorie zu entwickeln (vgl. Wagner & Hackmack, 1997/98:34).

Eco sieht die Aufgabe der Semiotik darin, die kulturellen Prozesse darzulegen, wobei kulturelle Prozesse als Kommunikationsprozesse untersucht werden (vgl. Eco, 1991: 61-71).

Durch Zeichen werden diese Prozesse stattfinden und sie treten in verschiedenen Ereignissen auf. Diese Ereignisse nennt Eco das semiotische Feld und teilt sie wie folgend auf, Zoosemiotik, Olfaktorische Zeichen, Taktile Kommunikation, Geschmackscodes, Paralinguistik, Medizinische Semiotik, Kinesik und Proxemik, Musikalische Codes, Formalistische Sprachen, Geschriebene Sprachen unbekannte Alphabete und Geheimcodes, Natürliche Sprachen, Visuelle Kommunikation, Systeme von Objekten, Handlungsstruktur, Text-Theorie, Kulturelle Codes, Ästhetische Texte, Massenkommunikation, Rhetorik (vgl. Eco, 1991: 29-35).

Die Semiotik untersucht die Zeichen, die in einem Zeichensystem unter kommunikativen Bedürfnissen auftauchen. Winfried Nöth erklärt im Handbuch der Semiotik mit Anlehnung an E. Cassirer's Ansatz, der sagt, dass die Kultur ein System von symbolischen Formen ist, so ist die Semiotik eine Kulturwissenschaft per excellence (vgl. 2000: 513).

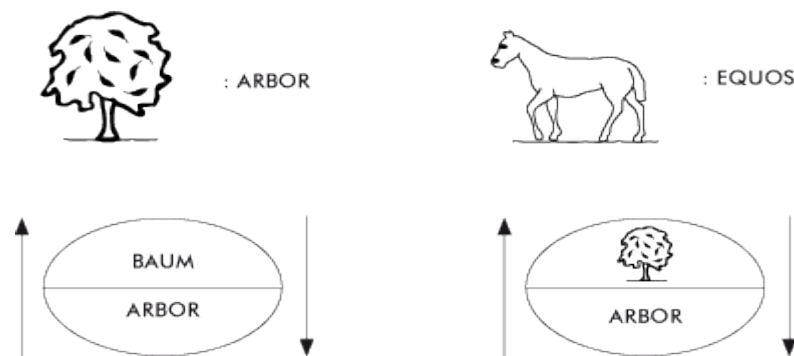
Diese Ansätze und Beschreibungen der Semiotik zeigen die wissenschaftliche Bedeutung und die Bedeutung für die Kulturwissenschaften, die sich mit Zeichen- und Kommunikationsprozessen im gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenleben auseinandersetzt.

2.2.1. Zeichen und Zeichensysteme

Als Zentralbegriff für die Semiotik gilt das Zeichen. Das Zeichen steht für etwas Anderes, das von dem Zeichen vertreten wird. So kann man sagen, dass zum Wesen des Zeichens das Merkmal gehört, für denjenigen, der das Zeichen als Zeichenbenutzer verwendet, etwas darzustellen.

Saussure und Peirce gehören zu den wichtigsten Vertretern der Zeichentheorie. Bei Saussure steht die Sprache im Mittelpunkt seiner semiotischen Forschung. Er unterscheidet das Zeichen in zwei Ebenen und zeigt damit das Zeichensystem, indem es hervorkommt.

Die Sprache bildet nach Saussure ein Zeichensystem, dessen wesentliche die Verbindung von Sinn und Lautzeichen ist (vgl. Saussure, 1967:18).



Abbild Nr.3.: Saussures Zeichenbegriff (ebd. 76 und 78)

Das sprachliche Zeichen hat also nach Saussure ein Signifikat (signifié) bzw. eine Bedeutungsseite (z.B. BAUM), und einen Signifikanten, durch den das sprachliche Zeichen gezeigt ist. Die Verbindung von Lautseite und Bedeutung ist arbiträr, d.h., es gibt keine Motivation dafür, dass dem Signifikat BAUM genau das Lautbild entspricht.



Abbild Nr.4: Natur des sprachlichen Zeichens (ebd. 78 und 136)

So besteht ein Zeichen ihm zufolge stets aus zwei Teilen, einem bezeichnenden Teil, d. h. einer – äußerlichen, wahrnehmbaren, materiellen –

Zeichenform, dem sogenannten Signifikant (signifiant) und einem bezeichneten Teil, d.h. einem immateriellen Zeicheninhalt, einer Vorstellung, dem Signifikat (signifié) (vgl. ebd. 97).

Obwohl sich Signifikant und Signifikat gegenseitig bedingen, ist ihre Beziehung beliebig oder willkürlich (arbitraire) und ohne "natürlichen" Zusammenhang. Damit jedoch von einem Zeichen gesprochen werden kann, muss die Verbindung von Signifikant und Signifikat annähernd stabil sein. Nur wenn die Zeichenbenutzer bei einem Signifikanten dasselbe Signifikat assoziieren, wird Kommunikation möglich.

So beruht also die Verbindung von Signifikant und Signifikat auf einer "habitude collective", was Saussure als erster erkennt und "convention" nennt (vgl. ebd. S.101).

Die an sich beliebigen Bedeutungen werden durch gewisse Bestimmungen, durch Übereinkunft festgesetzt. Dabei handelt es sich um sprachliche Regeln oder gesellschaftliche Normen und Werte, die zur Kultur einer Gesellschaft gehören, von allen Mitgliedern erlernt werden und für alle verbindlich sind. Erst durch die Konventionalität der Zeichen wird Zeichenverstehen ermöglicht (vgl. ebd. 125-157).

Saussure hebt auch hervor, dass Zeichen stets eine Beziehung zu anderen Zeichen haben und die Gesamtheit der Zeichen so unsere Vorstellungswelt prägt (vgl. ebd. 144 -159).

Anders als Saussure beschreibt Peirce das Zeichen in drei Ebenen. Das Zeichen besteht aus drei Teilen:

- a) dem präsenten Teil, d. h. dem Zeichen, Zeichenträger oder Repräsentamen,
- b) dem Objekt oder Gegenstand, auf das sich ein Zeichen bezieht sowie
- c) einem Interpretanten, d. h. einer Bedeutung, die ein Zeichen im Bewusstsein eines Zeichenbenutzers (Interpreten) hervorruft (Pape, 2000: 118-119)

Als Kommunikationsmittel überträgt das Zeichen nicht das Objekt, sondern die Bedeutung. Die Beziehung des Zeichens zu seinem Objekt bezeichnet Peirce in drei Ebenen, Ikon, Index und Symbol (vgl. ebd. 126).

Entsprechend sind Zeichen, die mittels kausaler Schlüsse interpretiert werden Index (symptom), Zeichen, die mittels assoziativer Schlüsse interpretiert werden Ikone, Zeichen, die mittels regelbasierter Schlüsse interpretiert werden Symbole genannt (vgl. Keller, 1995: 114).

Krah formuliert die Zeichentypen für mediale Gegenstände folgendermaßen (2013:15-16):

...die in den natürlichen Sprachen und der Musik bzw. in ihren Lautfolgen auffindbaren akustischen Zeichen, die im Film, im Fernsehen, in der Werbung oder in der Malerei typischen ikonischen Kodierungen und die beispielsweise in gespielten Szenen anzutreffenden gestisch-mimischen Zeichen.

De Saussure und Peirce haben in ihren verschiedenen Zeichenmodellen etwas gemeinsam und zwar sie konzentrieren sich auf die einzelne Zeichenbenutzer, Zeichen und Zeichensysteme. Lotman führt vor, dass Zeichenbenutzer, Zeichen und Zeichensystem in einem bestimmten kulturellen Raum, was er als Semiosphäre bezeichnet, verständlich werden können. Die Bedeutung eines Zeichens wird durch den Kontext, indem es übertragen wird, verstehbar und der Kontext ist die Semiosphäre, der ganze kulturelle Raum. Die Semiosphäre bedeutet die Kultur und das ist der kulturelle Raum, wo Zeichen produziert und interpretiert werden.

Wenn man das Zeichen als ein Phänomen sieht, das nicht nur aus seiner Natur für etwas steht, sondern auch auf etwas bezogen, auf etwas hinweist und uns an etwas denken lässt, so kann man das Verstehen des Zeichens vom Gedachten aus eine Bedeutung verleihen. Das Gedachte formt sich aus der Sprache und unsere Sprache ist von unserer Kultur oder auch Semiosphäre geprägt und beeinflusst. Das Verstehen entfaltet sich in der Semiosphäre und kann somit gedacht und auch gesprochen werden. So kann man das Zeichen im kulturellen Raum, wo es entsteht, interpretieren.

Die Transkulturalität bezieht sich auf einen Teil des Ganzen und sowohl auf das Ganze, was den Teil beinhaltet. Der ganze kulturelle Raum gestaltet sich mit seiner zentralen und peripheren Sphäre. Das Zentrale ist das uns bekannte, wobei die Peripherie die Sphäre ist, in der man mit neuen kulturellen Entitäten in eine Interaktion tritt. Demzufolge sind die Eigenschaften der Transkulturalität in der jeweiligen Kultur, in der sie entstehen, zu verstehen.

2.2.2. Zeichenhaftigkeit der Kultur

"das Sein ist hier nirgends anders als im Tun erfassbar"

(Cassirer, 1923:11)

Der Mensch unterscheidet sich vom Tier nicht durch sein Handeln gegenüber der Natur, sondern durch das Erkennen der Natur. Wie Herder es betont, handelt das Tier nach Instinkten. Aber der Mensch handelt durch Erkenntnis der Natur. Diese Erkenntnis gestaltet sich mit der Bildung der Sprache. Cassirer beschreibt diese Instinkt gesteuerte Handlungen der Tiere als Merkwelt und Wirkwelt. Der Mensch hingegen hat in dieser Welt die Bildwelt geschaffen (vgl. Bogards, 2016:130).

Cassirer hinterfragt, wie der Mensch zu seiner Kenntnis kommt. Hier betont er, dass der Mensch bei der Erschließung der Kenntnis sich von den Naturwissenschaften entfernt und die Logik der Kulturwissenschaften nährt. Die menschliche Kultur gestaltet sich aus seiner Erkenntnis (vgl. Bösch, 2004: 104).

Denn Cassirer verweist auf Vico und meint, dass nicht die naturgemäße Erkenntnis das wahre unseres Wissens ist, sondern die menschliche Selbsterkenntnis (vgl. 2011:11).

Diese Selbsterkenntnis weist auf die Eigenschaft, wie Cassirer den Menschen definiert, als *animal symbolicum*, als ein symbolschaffendes Wesen (vgl. 1990:51). Denn für ihn ist (1923:79):

Unter einer ‚symbolischen Form‘ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein

konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.

Der Mensch schafft und erzeugt Zeichen und Bilder, durch seine Erkenntnis und aus der Kultur, in der der Mensch gebildet wurde.

Eco stellte die nämliche Gleichung auf, dass, wo es Zeichen gebe, auch Kultur existiere und wo Kultur existiere, es auch Zeichen geben müsse - "alle Aspekte der Kultur" ließen sich infolgedessen "als Inhalte semiotischer Aktivität" betrachten (vgl. 1991:46). Hier entsprechen die Definitionen über Kultur von Eco und Lotman.

Die Kultur ist ein Zeichensystem, das Informationen übermittelt. Als Zeichensystem versucht die Kultur den Menschen und seine Umgebung zu konstruieren und eine Sphäre zu gestalten, wobei sie auch einen Text gestaltet, der die Kultur übermittelt.

Der Mensch schafft Zeichen, die zum wesentlichen der Sprache und auch der Kommunikation werden. Die Kultur bildet den Menschen, zeigt seine Eigenschaften am Menschen durch Verhalten, Verhältnis mit seiner Umwelt, Weltanschauung, Wissen, Glauben, Kunst, Moral, Gesetze, Bräuche und alle anderen Fähigkeiten und Gewohnheiten, die zum Zeichen werden. Diese kulturbezogenen Zeichen trennen sich von anderen kulturbezogenen Zeichen ab. Es bestehen Grenzen. Um die Grenzen zu überwinden und die Zeichen zu verstehen, muss verstanden werden, was die Eigenschaften der Kulturen sind und was ihre Zeichen sind.

Posner betrachtet den Menschen als zeichenproduzierendes und zeichenbenutzendes Wesen und Kulturen als Zeichensysteme, in denen sowohl Gesellschaften als Ganzes und auch deren Mitglieder als Einzelpersonen kollektive bzw. individuelle Kulturträger und damit Zeichenbenutzer sind (vgl. Posner, 1991: 39).

Das Verhalten, die Kleidung, die Essgewohnheiten und die Stellungnahme zur Außenwelt sind das Tun, woraus Menschen Zeichen produzieren und benutzen. Menschen sind nicht Instinkt gesteuert, deswegen schaffen sie Zeichen nicht wegen instinktiven Triebs, sondern um sich zu äußern. Hier ist

nicht die Sprache im Zeichensystem gemeint, viel mehr, das, was der Mensch tut, wie es sich in seiner Selbstkenntnis darstellt und ausdrückt.

Barthes betont, dass bei einer semiotischen Analyse die Feststellung nach dem Punkt sehr wichtig, der semiotisch untersucht werden soll. Er betont, dass das Angehen auf ein bestimmtes Feld reduziert werden muss (vgl. Barthes, 2016:87).

Es wird davon ausgegangen, dass die Kultur durch menschliches Handeln zeichenhaft wird, daher wird die Transkulturalität im menschlichen Handeln des Individuums gesucht.

2.3. SEMIOTIK UND SEMANTIK

Die Semiotik ist die Lehre der Zeichen und strebt sich nach der Bedeutung der Zeichen. Sie ist die Beziehung zwischen Zeichen und Begriff. Aus dieser Beziehung versucht sie die Bedeutung festzustellen. Die Bedeutung bezieht sich darauf, was man über das Zeichen weiß oder was man über das Zeichen meint oder denkt.

In den Zeichensystemen, die ausgearbeitet wurden, wird wie nach Saussure die Beziehung zwischen dem Sinn und Lautzeichen das wesentliche, worauf sich die Semiotik bezieht. Peirce unterscheidet den Zeichen in drei Stufen, Zeichenträger / Repräsentamen, Objekt / Gegenstand und einem Interpretanten. In diesem semiotischen Dreieck ist der Interpretant derjenige, der die Bedeutung vertritt, die von einem Zeichenbenutzer aufgerufen wird, sowohl als Sender und auch Empfänger.

Das semiotische Dreieck von Peirce beruht auf dem semantischen Kriterium der Relation zwischen dem Zeichenträger und seinem Objekt (vgl. Nöth, 2000: 158). Diese Relation ist das, was für eine Bedeutung der Interpretant daraus resultiert.

Um die Bedeutung auszudrücken, benötigt man die Sprache. Die Sprache ist das Mittel zur Äußerung oder Interpretation von Zeichen. Was man bezeichnen kann, ist in diesem Sinn auch ein Zeichen und was man über sie sagen kann, ohne inhaltliche Interpretation, ist das, was man im Allgemeinen selbst über das

Zeichen weiß. Und wenn hierbei die Interpretation hinzugefügt wird, kommen die individuellen Einflüsse in das Spiel und sorgen für eine weitere Bedeutung.

Die Analyse zur Bedeutung bezieht sich in der Semiotik auf drei Teilgebiete und diese sind Syntax, Pragmatik und Semantik. Die Syntax bezieht sich auf das Verhältnis zwischen Zeichen und Zeichen, die Pragmatik auf das Verhältnis zwischen Zeichenproduktion und Zeichenrezeption (vgl. ebd. 143).

Die Semantik strebt sich nach der Bedeutung der Zeichen (vgl. ebd. 152). Im Weiteren wird sich die Bedeutung auf die semantische Ebene der Zeichen, also auf den Bezug zwischen Zeichen und Bedeutung, beziehen.

Bei Peirce haben die Zeichen drei charakteristische Merkmale, sie teilen sich in drei Kategorien auf. Index, Ikon und Symbol. Cassirer stellte in seiner Kritik der Kultur fest, dass das wesentliche des Zeichens die symbolischen Formen sind. Für ihn ist der Zeichenträger konkret wahrnehmbares Zeichen und seine Bedeutung der Inhalt (vgl. ebd. 138). Die Bedeutung ist eine Verbindung zum Zeichen. Bei jeder Interpretation des Zeichens wird eine weitere Bedeutung mit dem Zeichen hergestellt, die die erste Bedeutung beinhaltet (vgl. Guiraud, 2016:61).

Dabei wird etwas Weiteres hervorgebracht, was mehr mit individuellen Einflüssen erklärbar ist. Zum Wesentlichen der Semiotik gehören nach Barthes vier Eigenschaften, um eine semiotische Analyse in einem bestimmten Umfeld durchführen zu können. Diese sind Sprache und Wort, Signifikat und Signifikant, Syntax und System, und denotative und konnotative Bedeutung (vgl. Barthes, 2016:29).

Im semantischen Feld bezieht sich das Vorgehen auf die denotative und konnotative Bedeutung, da es nach der Bedeutung des Inhalts strebt.

Bei einer denotativen Bedeutung bezieht es sich auf das Äußere und das konventionelle System einer Gesellschaft. Bei der konnotativen Bedeutung geht es um eine Interpretation, die sich auf die Inhärenz bezieht (vgl. Guiraud, 2016:61).

Z.B. die Liebesgeschichte eines Paares, die auf der Leinwand denotativ nachvollziehbar wird. Jedes Individuum einer Gesellschaft ist sich gewiss, wie eine Liebesgeschichte hervorkommt und wie man sie erkennen kann.

Diese Schlussfolgerungen kann man feststellen, da sie auf konventionelle Systeme basieren, wie die Liebesgeschichte bei Sibel und Cahit in "Gegen die Wand" ist.

Aber wenn man nach dem Inhalt dieser Liebesgeschichte schaut, merkt man schon, dass sehr vieles im Mitwirken einen Einfluss hat. Die Gesellschaftlichen Probleme und die Verzweiflung einer jungen Dame in einer recht traditionellen Familie.

Diese Bedeutungen beziehen sich auf den Inhaltlichen der Liebesgeschichte, die man durch eine Interpretation mit einer bestimmten Einschränkung eines Themas zusammenfassen kann. Die konnotative Bedeutung, wie aus diesem Beispiel, soll auf die Transkulturalität beschränkt herausgearbeitet werden.

Aus semiotischer Sicht kann jede Entität als ein Objekt verstanden werden, das in einem kommunikativen System etwas übermittelt. Das erste wahrgenommene Bild trägt die denotative Bedeutung und aus den Schlussfolgerungen, die durch das Interpretieren folgen, entstehen die konnotativen Bedeutungen.

In allgemeinen kommunikativen Handlungen spielt im ersten Sinn die Übermittlung der Information eine Rolle, so wie in Texten. Aber in künstlerischen Texten, wie im genannten Beispiel in Filmen, die auch eine bestimmte Textfunktion in der Kultur haben, verfügen sie die Fähigkeit neue Mitteilungen zu generieren (vgl. Lotman, 2010:10).

Eco zufolge ist die Denotation und die Konnotation eine kulturelle Entität. Im Weiteren unterscheidet er zwischen Denotation und Konnotation (1991:125);

- a) Eine Denotation ist eine kulturelle Einheit oder die semantische Eigenschaft eines bestimmten Semens, die gleichzeitig eine kulturell anerkannte Eigenschaft ihrer möglichen Referenten ist.

b) Eine Konnotation ist eine kulturelle Einheit oder die semantische Eigenschaft eines bestimmten Semens, die durch ihre Denotation übermittelt wird und nicht notwendig einer kulturell anerkannten Eigenschaft des möglichen Referenten korrespondiert.

Die Konnotation leitet sich von der Denotation ab und übermittelt so eine weitere Bedeutung, die dann in der Semiosphäre zeichenhaft wird. Die Arbeit sucht diese generierten neuen Mitteilungen nach den Merkmalen der Transkulturalität.

2.4. KULTURSEMIOTIK

Die Semiotik sieht vor, das ganze Dasein und die Existenz auf der Welt als ein Buch zu sehen, in dem Zeichen vorhanden sind, die gelesen werden müssen, so wie Zeichen als Wörter, Texte, Bilder etc. (vgl. Trabant, 1996: 36). Die Kultursemiotik ist eine Teildisziplin der Semiotik, die sich darum bemüht, die Kultur einheitlich zu analysieren. Also die Zeichen einer Kultur zu lesen, oder zu interpretieren.

Wie zuvor erwähnt wurden auf eine einheitliche Wahrnehmung der Kultur die Ansätze von Clifford Geertz vorgeführt und sie im Sinn einer Interpretation der Kultur denkbar gemacht.

Eine Interpretation der Kultur in semiotischer Hinsicht folgt über die Definition der Kultur als Zeichensysteme. Mit Ernst Cassirer die Zeichensysteme als symbolische Formen zu beschreiben, kam die Semiotik auf den Punkt, dass die symbolischen Formen einer Gesellschaft, also Zeichen die Kultur, in der sie erzeugt werden, ausdrücken (vgl. Nöth 2000, Posner 2004, Nies 2015).

In der Kultur kann jede Präsenz zum semiotischen Phänomen werden, denn, das Zeichenerzeugen besteht unter den Gesetzen der Kultur, und das ist der Grund, warum die Kultur im semiotischen Gesichtspunkt untersucht werden kann (vgl. Eco, 1991:54).

Lotman bezeichnet die Zeichensysteme in der Welt als Semiosphäre und das ermöglicht die Kulturen im kulturesemiotischen Sinn als Teile der Semiosphäre zu untersuchen (vgl. Lotman 1990, Posner 2004). Die Semiosphäre ist eng verbunden mit den Begriffen "Sprache - sekundärmodellbildende Systeme - Text - Kultur" (vgl. Torop, 2005:159).

Denn nach Lotman funktionieren die Zeichensysteme nicht völlig exakt, eindeutig und in isolierter Form, daher sieht er die Gesamtheit aller Zeichenbenutzer, Texte und Codes einer Kultur als semiotische Räume, die er als Semiosphäre bezeichnet, die Semiosphäre ermöglicht nämlich Zeichenprozesse (vgl. Lotman, 1990: 287-288).

Anlehnend an die Anthropologie, die die Kultur in drei Gegenstandsbereiche aufteilt, *soziale, materielle und mentale Kultur*, macht sich die Kultursemiotik diese Bereiche zum Gegenstand der Analyse (vgl. Nöth 2000: 513, auch Nünning 2005, Posner 2004). Nies definiert die Bereiche folgendermaßen (2011:207-208):

- 1) Zur sozialen Kultur gehört all das, was Individuen, Institutionen der Kultur sowie die Gesellschaft als Ganzes betrifft und diese regelt. Dazu zählen unter anderem die elementaren Verhaltensweisen, kulturelle Normen, soziale Strukturen wie das Staats- und Rechtswesen, rituelle und symbolische Handlungen und Feste sowie kulturelle Alltagspraktiken.
- 2) Als materielle Kultur sind die materialisierten Hervorbringungen, die Artefakte einer Kultur zu bezeichnen. Dies beinhaltet aber nicht nur Technologien und dingliche Objekte sowie deren Design und Funktionsweisen sondern auch die kommunikativen Produkte, die in medial überlieferten ‚Texten‘ materiell konserviert sind.
- 3) Die mentale Kultur beinhaltet zum einen die Menge von Codes, die einer Kultur zur Verfügung stehen, wobei ‚Kode‘ sowohl ein Zeichensystem als auch das jeweilige System von Regeln, Übereinkünften und Zuordnungsvorschriften, das für das Zeichensystem gilt, bezeichnet.

Die soziale Kultur interessiert sich mit der Gesellschaft als Ganzes, in dem alle Beteiligten, wie Individuen und Institutionen oder ähnliche Einrichtungen,

zusammen leben und gemeinsame Zeichensysteme mit konventionellen Zeichen verfügen, damit die soziale Kultur aufrecht bleiben kann. Die materielle Kultur beinhaltet alle vom Menschen hervorgebrachten Erzeugnisse, die vom Wesen aus ihre Gestalt durch menschliches Einwirken bekommen haben. Die mentale Kultur hingegen ist das Gestern, Heute und Morgen einer Kultur, also das Gedächtnis einer Kultur, was in einer Kultur gewusst und gedacht werden kann (vgl. Nies, 2011:208).

Eine Kultur ist eine Gesellschaft mit Institutionen und Ritualen, d.h. eine Menge von Zeichenbenutzern, die ihre Mentefakte, d.h. konventionelle Kodes, dazu benutzen, eine Zivilisation aus Artefakten mit kodierten Zwecken, d.h. eine Menge von Texten, zu schaffen. Wenn man die Gesellschaft als Menge von Zeichenbenutzern, die Zivilisation als Menge von Texten und die mentale Kultur als Menge von Kodes bestimmt, so legt man zugleich fest, wie diese drei Kulturbereiche sich zueinander verhalten, und zeigt daß keiner ohne Bezug auf die anderen untersucht werden kann (Posner, 1994:28).

So wie Posner erklärt, beziehen sich die Gegenstandsbereiche zueinander, zum Gegenstand der Semiotik wird die Kultur, wenn man davon ausgeht, dass die Kultur ein Zeichensystem bildet, in dem individuelle und kollektive Zeichenbenutzer Texte schaffen und aufnehmen, deren Wahrnehmung durch konventionelle Kodes rezipiert werden kann. Und in welchem Bezug Zeichen produziert und rezipiert werden hängt davon ab, dass sie in einem bestimmten Zeichensystem stattfinden.

Die Zeichen nämlich funktionieren nur, weil sie in ein bestimmtes semiotisches Kontinuum eingebunden sind, das mit semiotischen Gebilden unterschiedlichen Typs, die sich auf unterschiedlichem Organisationsniveau befinden, angefüllt ist (vgl. Lotman, 1990:288). Denn wie zuvor erwähnt tauchen Zeichen nicht isoliert auf. Dieses Kontinuum bezeichnet Lotman anlehnend zum von V.I. Vernadskij eingeführten Begriff der Biosphäre als Semiosphäre. Durch diesen Raum der Zeichen wird der Prozess der Kommunikation und Herausbildung neuer Informationen möglich (vgl. ebd. 289). Denn die Semiosphäre ist der Ort der Kultursemiotik (vgl. Torop, 2005:159).

Mit diesem semiotischen Raum verwirklicht sich die Semiose, der Zeichenprozess. Der Kodewechsel und Erneuerung der Codes findet in diesem Raum statt und eine Kommunikation einer Sprache kann nur in ihrem ihr gehörenden Raum, Semiosphäre, funktionieren. Um die Funktion einer Sprache festzustellen, ist nicht die einzelne Sprache zu untersuchen, sondern der gesamte semiotische Raum einer Kultur (vgl. Lotman, 2010:165).

So lautet der Ansatz der Semiosphäre, die als Methodologie von kulturellen Untersuchungen eng mit dem Holismus, mit dem Teil und dem Ganzen verbunden ist (vgl. Torop, 2005:161).

Die semiotischen Sphären bilden das peripher Kulturelle und das zentral Kulturelle (vgl. Posner, 2004:19). Das Verhältnis zwischen peripher und zentral Kulturelle ist, dass das zentral Kulturelle Raum bekannt und ein Teil ihrer Kultur ist. Das zentral Kulturelle gilt auch für ihre Identität. Das peripher Kulturelle ist der Raum, der außerhalb des zentral Kulturellen eine neue Sphäre bildet und für Entwicklung und Interaktion sorgt. Die Entwicklung gestaltet sich so, dass Grenzübergänge aus der Zentrale in die Peripher stattfinden müssen. Denn die Semiosphäre leistet eine Analyse vom statischen zum dynamischen der Kultur (vgl. Torop, 2005:162). Diese Sphären sind Teile der Semiosphäre. Das Verhältnis der Semiosphäre und deren inliegenden Sphären zeigen sich in Oppositionspaaren, wie Außen und Gegenkulturelle, Zentrum und Peripherie.

Die soziale Kultur kann diese kulturellen Sphären beinhalten und zwar so, dass die Zeichenbenutzer je in der betreffenden Sphäre agieren. So können sich die kulturellen Produkte der materiellen Kultur auch auf diese Sphären beziehen. Sie können die Sphären zum Thema ihrer kulturellen Produkte machen.

Mit der mentalen Kultur leisten sie dann die Verständigung, indem sie Codes übermitteln und damit die Kommunikation leisten. Die Codes stehen zur Verfügung, um das zu gewährleisten. In diesen kulturellen Sphären können die Codes in Zeichensystemen auftreten, damit in den Sphären die Verständigung vorkommt.

Der Kode, der gesucht wird, ist die Transkulturalität. Fatih Akın ist die soziale Kultur und seine Filme sind kulturelle Produkte als materielle Kultur. Die

Mentale Kultur ist Transkulturalität, die als transkulturelle Identität mit ihren ausgearbeiteten Merkmalen analysiert wird.

In diesen kulturellen Sphären hat die Transkulturalität eine Bedeutung, denn die Transkulturalität ist das Besondere im Allgemeinen und das Allgemeine im Besonderen ist. Sie im ganzen kulturellen Raum der Semiosphäre zu verstehen und da sie die Eigenschaft des Mix-Zustandes hat, sie ist damit charakterisiert, dass sie durch Sphären gehen und handeln kann.

2.5. LOTMANS SEMIOSPHÄRE

Unter Semiotik wurden die Ansätze von Peirce und de Saussure bezüglich der Semiologie und Semiotik zusammengefasst. In erster Hinsicht scheint ein Unterschied in ihren Zeichenmodellen zu sein, aber wenn es sich um Zeichenbenutzer, Zeichen und Kodes handelt, haben sie etwas gemeinsames, und zwar, dass sie von einzelnen Zeichenbenutzer, Einzelzeichen und Kodes ausgehen. Aber Lotman geht von einem Zeichenraum aus und definiert in seinem Artikel *Über die Semiosphäre* (1990), die Semiosphäre als einen semiotischen Raum, dem die Gesamtheit aller Zeichenbenutzer, Texte und Kodes einer Gesellschaft gehören, der es für möglich macht, Zeichenprozesse zu verwirklichen.

Die Semiosphäre ist der kulturelle Raum, wo gegenseitige Kommunikation, die Wechselbeziehung von Kodeaustausch stattfindet. Um die Semiosphäre zu verdeutlichen, erklärt Lotman (1990) sie mit folgenden Begriffen, wie die Grenze, die zum Wesen der Semiosphäre gehört, die Ungleichmäßigkeit, der Austausch und Symmetrie und Asymmetrie. Das Wesentliche der Semiosphäre sind die Begriffe Zentral, Peripherie und Grenze. Lotman erklärt den Begriff der Grenze als ambivalent: Einerseits trennt sie, andererseits verbindet sie (vgl. Lotman, 2010: 183). Was zum Wesen des Begriffs wird, ist die Funktion als Kontaktbereich zwischen Zentral und Peripherie, denn hier entsteht ein Raum, der höchste semiotische Aktivität aufweist und für kultursemiotische Analysen angemessen wird.

Warum die Grenze zum Wesentlichen der Semiosphäre gehört, liegt daran, dass die Beziehung einer Semiosphäre sich im Verhältnis von zwei Gegenbegriffen gestaltet, näher gesagt, durch das Verhältnis des Inneren und des Äußeren des kulturesemiotischen Raums.

Eine so genannte Opposition von Gegenbegriffen, wie Außen und Innen, Zentrum und Peripherie. Diese Oppositionen machen den Begriff der Grenze für semiotische Interpretation wichtig. Durch diese Grenze gestaltet sich die Semiosphäre, ferner, was die Semiosphäre ist und wo sie endet, denn wo sie endet, fängt so nach Lotman der Prozess der Kommunikation an, wo das Äußere zum Inneren übersetzt werden muss. Wo der unbekannte Kode des Äußeren generiert werden muss, um vom Inneren verstanden werden zu können. Eine Wechselbeziehung besteht darin, dass sich dieser Prozess sowohl für den im Inneren Stehenden als auch für den im Äußeren Stehenden gültig ist. Ein Kode wird kodiert und muss dekodiert werden, von beiden Seiten (vgl. Lotman, 1990:297).

Diese Grenze ist als eine Linie zu beschreiben, denn sie teilt zum einen das Innere zum Äußeren und zum anderen das Äußere zum Inneren. Jeweils aus dem Standpunkt des Stehenden gelten Gegenbegriffe, die den Raum aus der Perspektive des Inneren für das Eigene, das Vertraute und im gegenüberstehenden Raum das Fremde, das Feindliche angesehen werden.

Lotman erweitert die Begriffe (2010:174):

Diese Grenze lässt sich als Linie beschreiben, an der periodische Formen enden. Der Raum innerhalb dieser Grenze wird als „unser eigener“, als „vertraut“, „kultiviert“, „sicher“, „harmonisch organisiert“ usw. erklärt. Ihm steht der Raum „der anderen“ gegenüber, der als „fremd“, „feindlich“, „gefährlich“ und „chaotisch“ gilt.

Die Semiosphäre wurde gleichgestellt mit der Kultur. Die Eigenschaft der Kultur, was ihre Begriffsdefinition außergewöhnlich macht, ist Heterogenität, was wiederum der Ansatz gegen den traditionellen Kulturbegriff war und die Transkulturalität nach Welsch scheinbar machte.

Denn die Semiosphäre ist ungleichmäßig und ihr Kennzeichen ist die Heterogenität (vgl. Lotman 1990, Lotman 2010:166). Die Grenze spielt in der Ungleichmäßigkeit auch eine Rolle, da die Semiosphäre von vielen inneren Grenzen geteilt und bezüglich der Semiotik ihre Interesse innerhalb der Bereiche konzentriert. Zwischen diesen unterschiedlichen Bereichen, zwischen unterschiedlichen Strukturen und Substrukturen, innerhalb der Semiosphäre finden Informationsaustausch statt, die Sinn zeugen und neue Informationen entstehen lassen.

Die Mannigfaltigkeit der Semiosphäre ist Voraussetzung ihrer Ganzheitlichkeit. Die Teile gehören dem Ganzen nicht als mechanische Einzelstücke an, sondern wie Organe einem Organismus (Lotman, 1990:296).

Diese Beschreibung verdeutlicht Lotman mit dem Spiegelbeispiel von Thomas von Sitne, dass sich ein Gegenstand vor dem Spiegel als ganzes widerspiegelt und dass der Gegenstand, wenn der Spiegel aus Scherben bestehen würde, auch als Ganzes in kleinen Scherben widerspiegelt wird. Aus diesem Grund beschreibt auch Lotman die Semiosphäre so, also die Kultur ist das Ganze, das aus kleinen Teilen zusammenkommt und dabei ihre Heterogenität gewinnt.

Die Grenze hat hier ihre Bedeutung, da sie die kleinen Teile des Ganzen miteinander trennt und verbindet. Bei diesem Kontakt an der Grenze findet Austausch statt, dieser Austausch ist die Beziehung, die sich im Gegenspiel der Symmetrie und Asymmetrie scheinbar macht. Mit Symmetrie ist jeder Teil eines halben Kreises gemeint und Asymmetrie zeigt sich im Verhältnis zwischen dem Zentrum und Peripherie der Semiosphäre (vgl. Lotman, 2010:169). In der vorliegenden Arbeit wird versucht, eine filmische Semiosphäre zu konstruieren, um die Transkulturalität bei transkulturellen Identitäten anhand der kulturellen Sphären, wie zentrale, periphere kulturellen Sphären und der Grenze zu interpretieren.

Jedes Individuum befindet sich in der ihm eigenen zentral kulturellen Sphäre, wo seine Vergangenheit existiert und seine Identität sich formt. Die ihm im

Außen stehende Welt wird zur periphere kultureller Sphäre. Die Vermittlung in und zwischen diesen Sphären leistet die Semiosphäre.

Hier kann die Semiosphäre mit dem Habitus von Bourdieu verknüpft werden. Denn der Habitus ist eine Vermittlungsstation zwischen Individuum und Gesellschaft (vgl. Kraus & Gebauer, 2014:31). Die soziale Herkunft dient als Ausgangspunkt, in dem der Habitus angeeignet wird, was wiederum eine entscheidende Rolle für den Lebenslauf eines Menschen ist (vgl. Fröhlich & Rehbein, 2014:113).

Diese sieht man dann in den Handlungen und Tätigkeiten des Individuums, da der Habitus durch die sozialen kulturellen Strukturen erzeugt wird (vgl. Reuter, 2017:12). Die in der Gesellschaft vorhandenen verschiedenen kulturellen Sphären beschreibt Bourdieu als soziale Felder. Diese sind Kräftefelder. Jedes soziale Feld ist ein Kräftefeld, gleich auch ein Feld, in dem Kämpfe stattfinden, die für die Bewahrung oder Veränderung dieses Kräftefeldes handeln (vgl. Fröhlich & Rehbein, 2014:101). Also im Zentrum eines Feldes ist ein Druck vorhanden. Dieses Verhältnis beschreibt Lotmann als Zensur und Unterdrückung des Zentrums, was die kulturelle Entwicklung verhindert, um die kulturelle Entwicklung zu verwirklichen, ist der Übergang von der zentral kulturellen Sphäre in die periphere kulturelle Sphäre über die Grenze sehr wichtig.

2.6. KULTUR ALS TEXT ODER TEXT ALS KULTUR

Geertz geht davon aus, dass der Mensch ein Wesen, "das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe" (1973:5).

Um eine Kultur zu analysieren, sieht Geertz vor die Kultur, zu interpretieren, dabei stützt er sich an Gilbert Ryles Ausdruck "dichte Beschreibung" (vgl. ebd. 6). Mit der dichten Beschreibung ist die Interpretation gemeint, die die Symbolsysteme anderer Völker zu verstehen hat (vgl. ebd.10).

Geertz ist gegen das traditionelle ethnographische Kulturverständnis, das eine dünne Beschreibung der Kultur vorsieht, die oberflächlich gefasst wird. Dicht dagegen ist eine Kultur zu interpretieren, die Kultur als Bedeutungsgewebe und einem aus Verhalten geformten Text wahrzunehmen und zu verstehen (vgl. Bogards, 2010: 209).

Diese Definition der Kultur macht Geertz für die Semiotik verständlich. Die Kultur ist nämlich durch eine dichte Beschreibung erklärbar. Aber Geertz Ansatz wird in Frage gestellt, weil sie die Textbenutzer und ihre Selbst- und Weltbild, also die soziale und mentale Kultur vernachlässigt (vgl. Nünning, 2005:109).

Doch dieser Ansatz kann mit aus kultursemiotischer Hinsicht überwunden werden, und zwar so, dass die Kultur ein Text und der Text ein Artefakt der jeweiligen ist. Mit Lotmans Ansätzen kann es ausführlicher sein.

Lotman führt hierzu (2010:101):

Die Kultur insgesamt kann als Text betrachtet werden. Doch es ist wichtig zu betonen, dass es sich um eine komplexe Konstruktion mit einer Hierarchie kompliziert verflochtener "Texte in Texten" handelt. Da das Wort "Text" selbst bereits die Etymologie der Verflechtung in sich birgt, können wir sagen, dass wir mit dieser Interpretation dem Begriff "Text" seine Ausgangsbedeutung zurückgeben.

Die Arbeit solche Verflechtungen und selbstgesponnener Bedeutungsgewebe zu untersuchen, in denen die Menschen ihre Erfahrungen deuten und nach denen sie ihr Handeln ausrichten, macht sich die Kultursemiotik zur Aufgabe (vgl. Frank, Ruhe & Schmitz, 2010:230).

Eine textuelle Betrachtung von Kulturen zeigt vor allem drei wesentliche Aspekte:

- sie zeigt, dass es Spielarten von kulturellen Kontexten gibt, die verschiedene Varianten von Begründungen und Interpretationen ermöglichen oder bevorzugen;
- sie macht deutlich, dass es aufgrund allein dieser Erkenntnis weder einen absoluten Text noch eine absolute Interpretation gibt und geben kann;
- sie liefert, bezogen auf den jeweiligen Kontext, gleichermaßen plausible

und interessante theoretische und praktische Begründungen von verschiedenen Lesarten, die nicht hypostasiert und verabsolutiert werden können (Yousefi, 2008:33).

Hier kann man Bedeutungsähnlichkeiten zwischen den kulturellen Definitionen finden, zu einem, wenn man die Kultur als Text sieht, können die Eigenschaften, aus denen sich der Text zusammenfasst, resultiert werden. Der Text kann Texte in sich beinhalten und durch den Kontext des Ganzen interpretiert werden. So wie die Semiosphäre die Kultur beschreibt, dass sie aus kleinen Teilen zum Ganzen wird, kann daraus eine Schlussfolgerung gezogen werden, dass eine Kultur und seine einzelnen Entitäten in Bezug auf das Ganze interpretiert werden können.

2.7. WIE MACHT SICH EIN TEXT ZUM GEGENSTAND DER KULTUR?

Soeben wurde die Kultur als Text beschrieben, damit ein Text zu einer bestimmten Kultur zugeordnet wird, so muss er bestimmte Eigenschaften innehaben. Ob ein Gegenstand ein Text ist hängt von drei Bedingungen ab:

- 1- Er muss ein Artefakt sein, d.h. Ergebnis absichtlichen Verhaltens sein.
- 2- Er muss ein Instrument sein, d.h. es muss eine Kultur geben, in der eine Konvention herrscht, die ihm (mindestens) eine Funktion verleiht.
- 3- Er muss kodiert sein, d.h. es muss eine Kultur geben, in der ein Kode gilt, der ihm ein oder mehrere Signifikate zuordnet (Posner, 1994b:19).

Kultur dient zur Hervorbringung von Texten, durch die Kultur, in der der Text geschaffen wird, kann eine Rezeption im Sinne der Dekodierung von Kodierungen dienen, denn die Produktion findet in der Semiosphäre statt.

Für Lotman hat der Text drei Funktionen, die erste Funktion ist die Übertragung schon vorhandener Informationen, die zweite ist die Funktion der Hervorbringung von neuen Informationen und im Weiteren das Generieren von

neuer Bedeutungen und die dritte Funktion ist das Gedächtnis (vgl. Lotman, 2010: 28-29).

Nach Lotmans Definierung bezüglich der kommunikativen Eigenschaft des Textes kann es mit den Aspekten der Kultursemiotik in Berührung gebracht werden. Nochmals zu erwähnen: Die Kultursemiotik macht sich die soziale, materiale und mentale Kultur zum Gegenstand. Der Text wird zum Gegenstand der Kultur als kulturelles Produkt der materiellen Kultur. Er dient als Instrument und ist kodiert. Die mentale Kultur untersucht die Kodes, die in der Kultur entstehen.

Die Bereiche der Kultur und ihr semiotischer Status (Posner, 1994b:27):

Kulturbereich	Bestandteile	semiotischer Status
Soziale Kultur	Institutionen	Zeichenbenutzer
Materielle Kultur	Artefakte mit kodiertem Zweck	Texte
Mentale Kultur	Mentefaktsysteme	konventionelle Kodes

Die erste Funktion nach Lotman ist die Übermittlung vorhandener Informationen, also die institutionellen Einrichtungen und die Mitglieder, die deren Informationen weiterleiten. Wenn die Rede dann von der materiellen Kultur mit kodierten Texten ist, schließt es sich an die zweite Funktion des Textes an, denn durch geschaffene Texte werden auch neue Informationen geschaffen und neue Bedeutungen generiert. Die Funktion des Gedächtnisses ist das kulturelle Gedächtnis, woraus das Wahrnehmen und Verstehen eines Textes inne liegt. So wie die mentale Kultur, die sich auf konventionelle Kodes beruht, die aus dem Gedächtnis, aus der Menge der vorhandenen kulturellen Kodes Informationen verstanden und generiert werden können.

Die Vorstellung, wie sich all das ganze verwirklichen lässt, ist eine Frage der Entschlüsselung von kulturellen Kodes. Man muss aus den Vorführungen verstehen, dass die Kultur selbst als ein Text dient und strukturell mit Innenverhältnissen aufgebaut ist, die man mit kultursemiotischen Ansätzen

verstehen kann. Die Texte, die kodierte Artefakte der Kultur sind, haben eine Funktion der Übermittlung. Das Schaffen, Kodieren und Dekodieren eines Textes bedient sich der Semiosphäre, also nach Lotman der Kultur.

Ein Text geltet zur Kultur einer Gesellschaft so, dass er sich im Kommunikationsprozess an Kodes mit "signifikativen" Zeichen bedient, die in der betreffenden Kultur als konventionelle Kodes gelten (vgl. ebd. 28).

2.8. FILM ALS TEXT

Lotman zufolge ist die Kunst ein "sekundäres modellbildendes System". Dieses sekundäre modellbildende System ist wie alle semiotischen Systeme nach dem Typ der Sprache gebaut. Neben Literatur sind auch die Malerei und der Film ein sekundäres modellbildendes System (vgl. Lotman, 1993:23).

Mit Sekundär ist hier gemeint, dass der Text durch sprachliche Zeichen ein neues semiotisches System gestaltet. In diesem System können die Bedeutungen der normalen Zeichen neue Bedeutungen darstellen. Der Text gestaltet das Modell einer Welt, in der kein beliebiger Inhalt dargestellt wird, sondern diese Darstellung verallgemeinert. Die Sprache ist nicht mehr eine Sprache, so wie man sie kennt, sondern eine zweite Sprache. Ihre Bedeutungen tragen sie nicht mehr in semantischen oder phonetischen Einheiten, sondern die Aussagen im größeren Maße (vgl. Barthes, 2016: 43).

Hier wird der Film als Kunst und der Film als Text verstanden. Denn so wie der Roman strebt auch der Film das Leben in seiner Fülle darzustellen (vgl. Kracauer, 1964:308).

Wenn man den Film als einen Text betrachtet, dessen Absicht die Wirklichkeit dazustellen ist, ist der Film im Kommunikationsprozess ein Medium, das mit Hilfe von Zeichen Bedeutungen und Anlässe für Bedeutungen darstellt. Die Bilder und Worte sind keine neutralen Übermittler der vorgegebenen Wirklichkeit, sie schaffen spezielle Filmwirklichkeiten (vgl. Winter, 1992:24). Diese sind im Akt der Kommunikation konventionelle Kodes, denn der Film ist ein sekundär modellbildendes System eines primären Systems. Wenn der Film

in Bezug auf die Kultur analysiert wird, gilt das nicht als Qualitätsmaßstab, sondern als der Raum, der sinnverleihend mit der Erfahrung den Film verständlich macht (vgl. ebd. 24). Der Film als Text hat vielmehr einen Kontext, der der semiotische Raum einer Kultur somit die Semiosphäre ist, was auch zum Zusammenhang zwischen Film und Literatur führt.

2.8.1. Das Drehbuch als literarischer Text

Der Film kann aus seiner Art der Übertragung durch filmisches Erzählen oder filmisches Darstellen als Text gesehen werden, wie es in dieser Arbeit versucht wurde, zu explizieren. Posner nennt zu den Eigenschaften eines Textes, dass er ein Artefakt ist und dass er als ein Instrument dient und Informationen überträgt (vgl. Posner, 1994:19). Der Film ist ein kulturelles Artefakt und kann als Instrument dienen, und bezüglich seines filmischen Erzählens oder filmischen Darstellens kann er in einem bestimmten kulturellen Raum Informationen übertragen. Der Film zeigt uns, was er erzählen will oder beabsichtigt zu übertragen. Das Zeigen verläuft über Bilder und dadurch wird die dargestellte Welt wahrnehmbar.

Ein Filmbild zeigt nicht nur etwas, sondern es zeigt auch, dass es zeigt
(Wulff, 1999:58).

Der Film schafft sich nicht durch das Zeigen, sondern organisiert auch das Zeigen. Als zeitbasiertes Medium bringt er das Zeigen in eine Zeitdimension, beschreibt den Ablauf und das Ereignis durch Erzählen und Darstellen, was dem Film eine Narration verleiht (vgl. Hickethier, 2012:107).

Diese Eigenschaft gewinnt der Film durch sein Drehbuch, wodurch er sich als dramaturgisch bezeichnen lassen kann. Dramaturgie soll heißen, dass es sich um die Beschreibungsart handelt, die die Handlungsstruktur leistet (vgl. ebd. 117). Drehbücher legen den Inhalt des Films in Prosaform fest.

Von daher wird es bemerkenswert, dass das Drehbuch in sich eine literarische Gattung aufweist. Es erzählt den Film und beschreibt die Situationen und Ereignisse im Film.

Durch diese Form gestaltet sich das Erzählen, was das wesentliche zum Redeverstehen des Films macht. In seiner Aufführung und Darstellung ähnelt sich der Film dem Theater, aber wegen seines filmischen Erzählens ähnelt er sich auch dem Roman. Theaterstücke inszenieren das Dargestellte in einer knappen und zeitlich gedrängten Aufführung. In dieser Weise scheint der Film sehr ähnlich zu Bühnenaufführungen zu sein. Jedoch verfügt der Film über die verfügbaren Mittel der visuellen Künste und durch die gezeigten Bilder beinhaltet er eine große Erzählkunst (vgl. Monaco, 2014:50).

Die Technik, die der Film zur Verfügung hat, hilft ihm lange Erzählungen wie eines Romans möglich zu machen, wobei der Autor alle Beschreibungen bis ins einzelne beschreibt und diese durch seine Sprache, Vorurteile und seine eigene Weltanschauung im Roman darstellt, hat der Filmemacher und Drehbuchautor die Möglichkeit gezielt zu agieren und das anspruchsvolle Bild zu zeigen, was seine Erzählung im Film anschaulicher überträgt. Im Roman fließt die Erzählung von Seite zu Seite, sodass man die Abläufe und Ereignisse verfolgen kann, wie es sich der Autor wünscht, wobei man im Film in Szenen und Sequenzen Bilder gezeigt bekommt und so das Geschriebene vor Augen bekommt (vgl. Monaco, 2014: 47-49).

Noch vor nicht allzu langer Zeit musste man den Philistern erst beweisen, dass der Film eine selbstständige Kunst mit eigenen Prinzipien und Gesetzen ist. Wie es heute scheint, muss auch noch bewiesen werden, dass die literarische dieser neuen Grundlage dieser neuen visuellen Kunst eine selbstständige, eigene literarische Kunstform darstellt, genau so wie etwa das geschriebene Drama. Das Drehbuch ist nicht nur ein technisches Hilfsmittel, es ist nicht wie ein Baugerüst, das man wieder abträgt, wenn das Haus fertig steht, sondern es ist eine Arbeit von Dichtern würdige literarische Form, die ohne weiteres als Lektüre in Buchform publiziert werden kann (Balazs, 1952:246).

Das Drehbuch ist das Geschriebene, was der Drehbuchautor erzählen will. Es beschreibt die Handlung, Figuren, den Ort und die Zeit, das Thema, so wie den Anfang und das Ende der Erzählung. Der Filmemacher dagegen gestaltet das, was im Drehbuch geschrieben ist, und inszeniert es. Bei der Inszenierung wird

der Frage nachgegangen, wovon das Drehbuch redet, damit das Redeverstehen stattfinden kann. Das Drehbuch ist in sich fiktional, also es ist ein fiktiver Text, der sich nicht immer an konkrete vorhandene Handlungen oder Wirklichkeit bezieht. Der Drehbuchautor zielt auf Handlungen oder Wirklichkeit, die möglich und vorstellbar sein können. Diese Möglichkeit oder auch Vorstellbarkeit von fiktiven Handlungen oder Wirklichkeiten werden dann vom Filmemacher interpretiert und inszeniert.

Wie der Romanautor geht auch der Drehbuchautor von eigenen Perspektiven und Weltanschauung aus und verfasst seine Erzählung. So kann man auch davon ausgehen, wie Balazs es postuliert hat, das das Drehbuch eine würdige literarische Form ist, das auch veröffentlicht werden kann.

Das ist auch einer der Gründe, warum sich die Arbeit mit Fatih Akin und besonders mit den Filmen, die er selbst geschrieben und gedreht hat, befasst. Denn das Erzählte in den Filmen kann man mit Hilfe von Fatih Akins Argumenten deutlicher Interpretieren und die kulturellen Zeichen herausarbeiten, weil beim Schreiben und Drehen des Films keine anderen Einflüsse als des Drehbuchautors und Filmemachers die Filme abfärben.

2.8.2. Filmsemiotik und Ereignisse im Film

Die Filmsemiotik ist die Teildisziplin der Semiotik, die sich mit dem Film auseinandersetzt. Der Film hat keine Grammatik, aber ein System mit Kodes, besitzt kein Vokabel, aber ein System von Zeichen (vgl. Monaco, 2014:65-66). Bei der Untersuchung von Filmen und ihrer semiotischen Grundstruktur handelt es sich nicht um die Betrachtung geschriebener Sprache oder gesprochener Sprache. Aus diesem Grund können Filme, wie Monaco es erwähnt, auch semiotisch untersucht werden (vgl. ebd. 66).

Basierend auf den Lehren der Linguisten Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce beschäftigt sich die Filmsemiotik in erster Linie mit der Filmsprache und den damit zusammenhängenden filmischen Zeichen und Kodes. Im Gegensatz zur akustischen Sprache, wie sie die Linguistik untersucht, versteht sich die Filmsprache als eine verständliche Sprache.

Denn die Zeichen und ihre Bezüge zum Bezeichneten, die kognitiven Grundlagen der Wahrnehmung von Filmen, die kommunikativen Prozesse bei der Produktion und Rezeption von Filmen, die intermedialen Beziehungen zwischen filmischen Bild und der Sprache, der Musik, der Literatur und dem kulturellen Kontext sind die Themen der erweiterten Filmsemiotik (vgl. Nöth, 2000: 467-511).

Mit einzelnen Sequenzen leitet der Film verschiedene Zeichen mit den genannten Eigenschaften einer Gesellschaft. Die Handlungsstruktur lässt sich als ein ereignishaftes und konfliktorientiertes Geschehen nachvollziehen (vgl. Hickethier, 2012:117).

Die Sequenzen zeigen uns Räume, Personen und Kulturen, verweisen mit den dargestellten Gegenständen die Filmhandlung.

Dieses Darstellen und Erzählen der Filmhandlung leisten Zeichenprozesse in Zeichensystemen, in denen Zeichen auftreten. Die Semiotik untersucht also Zeichen im Hinblick auf ihr Funktionieren in Zeichenprozessen im Rahmen von Zeichensystemen (vgl. Posner, 1991: 37-38).

In einem Zeichensystem ist das Zeichen der elementare Grundbegriff, der aus der Verbindung von Signifikat (dem Bezeichnetem) und Signifikant (dem Bezeichnendem) besteht.

Ein Zeichen verweist auf etwas und versucht es durch seine Anwesenheit darzustellen. Beim Betrachten eines Filmes ist bereits in der visuellen Wahrnehmung des Bildes das Signifikat und Signifikant direkt miteinander verknüpft. James Monaco definiert dieses Zeichen im Film als ein "Kurzschluss-Zeichen" (vgl. Monaco, 2014:157). Benjamin bezeichnet diese Eigenschaft des Film wegen seiner technischen Struktur als "Chockwirkung des Films" (vgl. 1963:39). Ferner werden die Filme bei Monaco und Wollen mit drei Zeichen Index, Ikon und Symbol untersucht.

Lotman aber führt nur zwei Zeichentypen für die Analyse von Filmen vor. Hierzu erwähnt Lotman, dass die Filme zwei Zeichentypen verfügen, konventionelle und ikonische Zeichen. Zu den konventionellen Zeichen gibt er die Beispiele von Zeichen an, die weltweit ohne Schwierigkeit wahrzunehmen sind. Die

ikonischen Zeichen hingegen übertragen im Verhältnis von Signifikat und Signifikant eine direkte Bedeutung, wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem natürlichen (vgl. Lotman, 1999:20).

Diese Ähnlichkeit, bei der der Signifikant und das Signifikat durch Ähnlichkeit bestimmt sind, wird von Wollen auch als ikonisches Zeichen bezeichnet (vgl. Wollen, 2014: 110). Ikonische Zeichen sind die charakteristische Eigenschaft eines Films (vgl. Monaco, 2001:161).

Als sekundäre modellbildende Systeme schaffen Filme sekundäre abbildende Zeichen, die die Eigenschaften eines ikonischen Zeichens haben. Diese Eigenschaft ist die "unmittelbare Ähnlichkeit mit dem Objekt und Anschaulichkeit, es macht den Eindruck geringerer Kodebedingtheit und garantiert deshalb - wie es scheint - größeren Wahrheitsgehalt und größere Verständlichkeit als die konventionellen Zeichen" (vgl. Lotman, 1993:91).

Die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat erscheint "natürlich" und "verständlich". Das Bild (also auch ein Gemälde oder eine Photographie) einer Katze ist der Katze näher als das Wort Katze. Dies macht den Film leichter entzifferbar; allerdings beruht auch dieser Prozess auf Lernerfahrungen (vgl. Winter, 1992:25). Diese Zeichen können arbiträr sein, aber sind in dem kulturellen Kontext leicht zu verstehen (vgl. Lotman, 1999: 23).

So wie eine Sprache funktioniert, so funktionieren auch die Zeichensysteme des Films, über Codes kommen die Zeichensysteme zum Funktionieren. Diese in Zeichen aufgebauten Codes funktionieren in der Kultur, Semiosphäre, denn die Semiosphäre ist der Ort, wo der Kontext vorhanden ist, der die Codes dekodieren lässt.

Winter geht davon aus, dass ein Zuschauer eines Films sich nicht zuerst mit diesen Codes vertraut machen muss, sondern die Codes erschließen sich über das Verhältnis des Films (vgl. Winter, 1992: 28). Das Verständnis beruht sich auf die Kultur, wo der Film entstanden ist, als Text, der vorhandene Informationen überträgt, neue Informationen schafft und durch das Gedächtnis, die Codes verständlich macht. Dabei ist die Semiosphäre der sinnverleihende

Raum für den Film. Darum werden dargestellte Ereignisse im Film analysiert, um sie im Rahmen der Semiosphäre dekodieren zu können.

Zumal Filme aus einzelnen Szenen bestehen und daraus Ereignisse bilden,

in den Ereignissen werden zunächst die den Bildern und ihrem Wechselspiel mit dem Ton inhärente Polysemie reduziert. Der Zuschauer fokussiert sein Interesse, indem er der Handlung folgt und auf ihren Fortgang gespannt ist. Zudem ist für den populären Film kennzeichnend, daß die Struktur der Erzählung und auch ihre visuelle Gestaltung zum großen Teil "vorhersehbar" sind. Die Filme sind nie einzigartig und selten außergewöhnlich oder überraschend. Dies macht sie jedoch keineswegs uninteressant (ebd. 37).

Die vorliegende Arbeit sieht es vor, die Bedeutungsaspekte im Film nach dem Verständnis der Semiosphäre nicht nach Index und Symbol sondern nach Ereignissen, die als ikonische Zeichen im Film auftreten, einzuteilen und die dekodierten transkulturellen Tropen (Motive, Erscheinungen, Ereignisse) darzustellen, um den kultursemiotischen Ansatz von Lotman anwendbar in Hinsicht der Transkulturalität zu festigen.

2.9. LÖSUNGSVORSCHLAG

Es wurde der Frage nachgegangen, ob die Transkulturalität in Hinsicht der Kultursemiotik konzipiert werden kann. In dieser Hinsicht wurde das Konzept der Semiosphäre kultursemiotisch für die Analyse angewendet. Im empirischen Teil werden die Eigenschaften der Transkulturalität bei Fatih Akin selbst und mit Hilfe des Konzeptes der Semiosphäre einzeln in den ausgewählten Filmen von Fatih Akin gesucht, dabei handelt es sich um Filme, deren Drehbuchautor und Filmemacher Fatih Akin ist.

Nach einer Einleitung wurde im ersten Teil die Kultur traditionell und dynamisch ausgearbeitet. Der Unterschied zwischen dem traditionellen Begriff und den dynamischen Begriffen der Kultur wurde deutlich gemacht und die Transkulturalität als Begriff für das Besondere im Allgemeinen und das

Allgemeine im Besonderen für eine kultursemiotische Analyse für das Konzept der Semiosphäre expliziert.

Im zweiten Teil wurde eine kurze Einführung in die Semiotik durchgeführt, um den Übergang zur Kultursemiotik und deren Gegenstand fassbar zu machen. Hier wurde die semiotische Theorie von Peirce und de Saussure mit der von Lotman gegenübergestellt und Lotmans Semiosphäre als Konzept der empirischen Arbeit impliziert. Da der Gegenstand der Arbeit Filme sind, wurde der Film als Text und das Drehbuch als ein literarischer Text verstanden und diskutiert.

Im Weiteren wird im dritten Teil Fatih Akin als Drehbuchautor und Filmemacher betrachtet und die Phasen der Filme von Filmemachern mit Migrationshintergrund bearbeitet, um Fatih Akin als Drehbuchautor und Filmemacher einordnen zu können.

Ferner wird im vierten Teil Fatih Akin selbst als Individuum betrachtet. Es wird versucht, seine transkulturellen Eigenschaften, die durch die Analyse von Interviews, Beiträge und Kommentaren des Filmemachers ausgearbeitet werden, klare parallelen zur Transkulturalität aufzuweisen.

Denn Fatih Akin ist selbst und seine kulturellen Produkte schon für die Kultursemiotik analysierbar. Man kann ihn als Zeichenbenutzer der sozialen Kultur aus Aspekten von vorhandenen Informationen eingliedern. Sein Schaffen als Artefakte in die materiale Kultur einordnen und die Codes aus seinen Filmen entsprechend der mentalen Kultur untersuchen. Da diese drei Kategorien einzeln und auch als Komplex miteinander existieren (vgl. Posner, 1994b:28).

Lotman beschreibt in *Die Innenwelt des Denkens* (2010:10) den Intellekt im Sinne der Semiotik mit drei Funktionen:

- Das Übermitteln bereits vorhandener Information (d.h. von Texten)
- Das Erzeugen neuer Informationen, d.h. das Erzeugen von Texten, die nicht eindeutig nach entsprechenden Algorithmen aus bereits vorhandenen ableitbar sind, sondern ein gewisses Maß an Unvorhersagbarkeit besitzen

- Das Gedächtnis: die Fähigkeit, Information (Texte) zu bewahren und wiederzugeben.

Hier kann man Fatih Akin, als Intellekt einordnen, der diese drei Funktionen erfüllt. Da Kultur als Texte, die Filme als Produkt der Kultur, und Kultur als Texte beschrieben wurden und deren Ereignisse bezüglich der mentalen Kultur als Kode während der Kommunikation erscheint, kann eine empirische Untersuchung nach Lotmans Semiosphäre angewendet werden.

Die Semiosphäre sieht die Gesamtheit aller Zeichenbenutzer, Texte und Kodes einer Kultur als semiotischen Raum, der Zeichenprozesse ermöglicht. Die Semiosphäre ist gekennzeichnet durch ihre Individualität, Homogenität im Außen und Heterogenität im Innen und der Ungleichmäßigkeit in der Struktur des Inneren. Die Grenze zwischen dem Inneren und dem Äußeren einer Semiosphäre wird durch die gegenseitige Fremdheit der Zeichenbenutzer, Texte und Kodes aufrechtgehalten (Lotman 1990). Die Entwicklung zeigt sich dann in Grenzübergängen zwischen Kulturgrenzen. Hier werden die Transkulturalität und die Semiosphäre verknüpft und in den Filmen analysiert.

Um die empirische Arbeit durchführen zu können, wurde die Transkulturalität auf der Mikroebene als Identität beschrieben. Denn auf der Mikroebene widerspricht die Transkulturalität der Auffassung von in sich geschlossenen und separaten Kulturen und beschreibt eine Situation, in der ein Individuum durch die Wahrnehmung einer Vielzahl von Möglichkeiten unterschiedlicher kultureller Identifikationsangebote traditionell erdachte Kulturgrenzen durchbricht und eine neue transkulturelle Identität ausbildet (Welsch 1994, Marc 2016). Hierzu wurde als Eigenschaften der transkulturellen Identität festgestellt, dass sie Kultur und Nationalität übertreffend sind und kulturelle Grenzen überschreiten.

Methodisch wird die Arbeit deduktiv vorgehen und die Merkmale der Transkulturalität werden in den ausgewählten Filmen mit der qualitativen Inhaltsanalyse interpretiert, um die Merkmale auch im Nachhinein feststellen zu können.

Der transkulturelle Zustand der Kultur wird zur Semiosphäre. Fatih Akin zum Intellekt des Verfassers und die Filme zum Text.

Die Zeichen des Films wurden der Semiotik zufolge in drei Zeichen übertragen, Index, Symbol und Ikon. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf die Ereignisse im Film ein als Ikon, um aus den Ereignissen bezügliche Kodierungen festzustellen und zu analysieren.

Da die Filmerzählung als Sequenz kumulativ vereinigter Einzelbilder betrachtet wird, kommt man zu einer textlichen Struktur, die für die Analyse nach Lotman einsetzbar wird (vgl. Lotman, 1993:369).

Die Struktur im Text kann nach Lotman dem Raum, Sujet und Figur nach verwendet werden. Der Raum strukturell wird zum Modell Struktur der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes - zur Sprache der räumlichen Modellierung (vgl. ebd. 312).

Bei der Gestaltung treten Merkmale auf, die im Wesen der Semiosphäre beschrieben sind, asymmetrische Modelle wie, Zentrum oder Peripherie. Das wichtigste Merkmal des Raums ist die Grenze.

Die Grenze teilt den Raum in zwei Teil Sphären, wie sie gekennzeichnet sind, sind die Charakteristika eines Textes, im inneren sind beide Sphären verschieden und daher unüberwindlich sein (vgl. ebd. 327 und Lotman, 2010:174).

Mit dieser künstlerischen Raumstruktur hängt das Sujet engzusammen, das Sujet ist das Ereignis im Text (vgl. Lotman, 1993:330).

Da es um Kommunikation, um kodieren und dekodieren innerhalb des semiotischen Raums geht, ist die Grenze das Wesentliche für die Semiosphäre, denn an der Grenze findet Austausch statt (vgl. Lotman, 2010:165).

Bei diesem Austausch kommt es zum Ereignis, das Ereignis sei nach Lotman die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Raums (vgl. Lotman, 1993:332).

Dieses Sujet der Grenzüberschreitung bedeutet auch Informationen aus einem äußeren Raum, die kodiert und dekodiert werden muss, was auch zum Entwicklungsprinzip einer Semiosphäre ist. Die Figur bewegt sich von einem ihm eigenen Raum zu einem ihm fremden Raum. Aber diese verschiedenen

Räume sind Teilsphären einer Semiosphäre, das periphere Kulturelle oder das zentral Kulturelle, die wiederum den gesamten semiotischen Raum der Kultur bezeichnen (vgl. Lotman, 2010: 165).

Die Handlung der transkulturellen Identität findet zwischen diesen Sphären statt. Ein weiteres wesentliches Muster der Figuren als Helden ist ihre Rolle als Grenzüberschreiter. Sie sind "unvorhersagbar" wegen ihres Handelns, da sie das Sujet verwirklichen und die Grenzen überschreiten (vgl. Lotman, 1993:361).

In der Semiosphäre befinden sich Teilsphären, die sich durch oppositionelle Beziehungen, vom Zentrum zur Peripherie mit Grenzüberschreitungen kommunizieren. Bei der Grenzüberschreitung treten Codes auf, die wiederum gegenseitig kodiert und dekodiert werden müssen, dabei findet die Verständigung und Entwicklung statt.

2.10. LEITFRAGEN UND METHODE: QUALITATIVE INHALTSANALYSE

In der Untersuchung nachfolgender Filmbeispiele nach den Merkmalen der Transkulturalität wird eine qualitative Inhaltsanalyse durchgeführt. Da das Anliegen die kultursemiotische Feststellung der Transkulturalität in den Filmen ist, wurde die qualitative Inhaltsanalyse für entsprechend angesehen. Wie es erklärt wurde, bezieht sich die filmsemiotische Betrachtungsweise in erster Linie zur formalen Ebene des Films. Jedoch betrifft dies einer kulturellen Filmanalyse nicht. Aus diesem Grund wird die qualitative Inhaltsanalyse zur Untersuchung dienen.

Mit Hilfe dieser Methode kann man Ergebnisse aus den Filmen zusammenfassen, die die Filme nach den gesuchten Merkmalen darstellen können, um Schlussfolgerungen auf non verbale Eigenschaften von Personen und Gesellschaften zu führen und diese zu interpretieren (vgl. Siegfried, 1995:172).

Als Material können Texte, Bilder oder Filme dienen, aus denen Bedeutungen, die auf Kommunikation beruhen, durch die Inhaltsanalyse ausgearbeitet werden. Zur wissenschaftlichen Inhaltsanalyse gehören auch Formen

menschlichen Verhaltens oder soziales Handeln, die repräsentativ dargestellt werden, wie in Akten, historische Dokumente oder Bilder, auch Gestik, Mimik und Motorik als Inhalte von Filmen (vgl. ebd. 176). Diese Inhalte beinhalten Bedeutungen, die zu interpretieren sind. Aber die Frage stellt sich, wie diese Bedeutungen ausgearbeitet werden können. Besonders daher, weil sich die Arbeit mit dem menschlichen Verhalten im kulturellen Kontext auseinandersetzt. Diese sind durch eine Fragestellung, die zur Vorgehensweise der qualitativen Inhaltsanalyse gehört, festzusetzen.

Die qualitative Inhaltsanalyse stellt eine Familie von Verfahren zur systematischen Textanalyse dar, die regelgeleitet und nachvollziehbar Texte auf eine Fragestellung interpretiert und auswertet (Ramsenthaler, 2013:23).

In dem Verfahren der qualitativen Inhaltsanalyse geht es darum, eine Zusammenfassung des interpretierenden Materials darzulegen, um den Sinn, der im Material in verschiedenen Kategorien und in einem System enthalten ist, zu bedeuten. Die Zusammenfassung wird an Hand von Explikationen interpretiert.

Die Formalebenen der Filme, wie die Führung der Kamera, Montage, Belichtung, Bildaufbau, Perspektive etc. werden nicht beachtet. Die Untersuchung bezieht sich auf Zeichen des menschlichen Handelns, auf nonverbale Zeichen. Die Zeichen werden als Ikone einzeln in den Filmsequenzen ausgearbeitet.

Diese Zeichen sind Merkmale der transkulturellen Identität. Als Oberbegriff gilt die Transkulturalität und als Unterbegriffe ihre Merkmale, kulturübertreffend, grenzüberschreitend und nationalitätsübertreffend. Die Untersuchung wird deduktiv vorgehen und die Filme nach diesen Merkmalen untersuchen.

Zum ersten wird der Film bezüglich seiner Verbindung mit Fatih Akin und seine Gedanken über den Film ausgearbeitet. Dann folgt eine Inhaltsanalyse, die nur die Erzählung des Films beinhaltet. Dabei werden keine Interpretationen gemacht, was zu einer denotativen Bedeutung wird. Der Inhalt des Films wird

hinsichtlich der Denotation vorgeführt. Im nächsten Schritt folgt die Interpretation des Films. Daraus folgt die Konnotation. Die Konnotation wird von der Denotation abgeleitet und damit nach mentalen Kodes gesucht. Die Kodes werden der Ausdruck sein, wenn ein Kode Elemente eines Zeichensystems, das übermittelt wird, den Elementen eines Zeichensystems, das schon übermittelt ist, eingefügt wird, dann wird das erste Zeichensystem zum Ausdruck des zweiten Systems, wobei das zweite Zeichensystem zum Inhalt des ersten System wird (vgl. Eco, 1991:76).

TEIL 3

DER TRANSKULTURELLE FILM

3.1. FATIH AKIN: BIOGRAPHIE⁷

Fatih Akin kam am 25. August 1973 in Hamburg Altona auf die Welt als Sohn einer türkischen Einwanderer Familie. Er wuchs in einer recht konservativen Familie auf. Zu Hause wurde Türkisch gesprochen und außerhalb des Hauses Deutsch. Sein Deutsch wurde besser als sein Türkisch. Schon im frühen Alter wollte er selbst Filme drehen. Viele Filme, die er schon in frühen Altern geschaut hatte, beeindruckten ihn und ließen Spuren zurück.

Als er über seine Schule in einem Kulturzentrum für jugendliche einen Film drehen musste, drehte er einen echtzeitigen Film. Dann mit dem Kontakt des Kulturzentrums kam er immer wieder mit dem filmischen zusammen. Irgendwann kam der Tag, an dem er eine Rolle von einem Türken in der Krimiserie *Doppelter Einsatz* bekam und spielte. Später nahm er an verschiedenen TV-Serien, Fernsehfilmen, Spielfilmen und Kurzfilmen in einer Nebenrolle teil.

Er wollte nicht mehr lange in Nebenrollen und auch als "der Türke vom Dienst" in Fernsehkrimis sein (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:35). Darauf entschied er sich selbst ein Drehbuch zu schreiben und fing mit "Kurz und Schmerzlos" an.

Im Jahr 1998 wurde es dann so weit und er wurde mit "Kurz und Schmerzlos" als Spielfilmregisseur debütiert. In den folgenden Jahren entstanden seine kulturellen Produkte als Filmemacher und Drehbuchautor "Im Juli, Solino, Gegen die Wand, Crossing the Bridge, Auf der anderen Seite, Soul Kitchen, The Cut, Aus dem Nichts".⁸

Wie seine Filme kategorisiert werden, wurde oftmals diskutiert und auch von ihm selbst in Interviews ausgedrückt. Im Folgenden wird er aus Sicht der

⁷ Die Biographie ist eine von mir gefasste Zusammenfassung aus dem Buch "Im Clinch - Die Geschichte meiner Filme" herausgegeben von Volker Behrens und Michael Töteberg

⁸ Hier sind die Filme genannt, die von Fatih Akin selbst geschrieben oder mitgeschrieben wurden.

Transkulturalität als transkultureller Filmemacher untersucht und mit den Begriffen wie Gastarbeiterfilme und accented cinema auseinandergesetzt.

3.2. VOM GASTARBEITERFILM ZUM DEUTSCH - TÜRKISCHEN FILM

In den 1970er Jahren fingen Menschen an, nach Deutschland zu kommen, um den Bedarf nach Arbeitern in der BRD abzudecken. Um die Anwerbungen zu fördern, wurde der millionste Gastarbeiter mit Feuern bei der Ankunft am Bahnhof mit Funk und Presse gefeiert (vgl. Seifert 2012: online).

Diese Menschen wurden Gastarbeiter genannt, weil sie, wie es auch aus dem Begriff-inhaltlichen Sinn zu verstehen ist, Gäste waren, die zurückkehren sollten.

Die Zahl der kommenden Arbeitskräfte stieg in den folgenden Jahren, wenige kehrten zurück, doch die meisten blieben und holten auch ihre Familie nach Deutschland. Mit diesem Zuzug von Menschen tauchten weitere Probleme auf. Die Anzahl der Ausländer wuchs zusammen mit gesellschaftlichen und sozialen Problemen zugleich (vgl. Höhne, Linden, Seils & Wiebel, 2014:13).

Das berühmte Zitat, das vom Schweizer Autor Max Frisch aufgeführt wurde machte diese Situation deutlich (1967:100): "Man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kamen Menschen."

Denn die Situation unter dem Begriff "Arbeitskräfte" zu diskutieren, hilft vielleicht unter der Berücksichtigung des Arbeitsmarktes und der Unternehmen. Aber kann jedoch für soziale und gesellschaftliche Probleme nicht weiterhelfen. Denn durch die Gastarbeiter kam die deutsche Bevölkerung in Berührung mit dem Fremden, mit dem was ihr nicht bekannt war, was zu weiteren aufzudeckenden blinden Flecken führte.

Alles Menschliche, dass in einem gesellschaftlichen Leben zum Inneren und Äußeren Einfluss hatte, wurde zum Problem des Verstehens. Die einheimische Bevölkerung nahm die Position als Beobachter ein und beobachtete die ausländische Gesellschaft von außen, sowie die einheimische Bevölkerung von

der ausländischen Gesellschaft als Beobachter beobachtet wurde, ein Gegenspiel, das nach Kommunikation suchte.

So gewannen mit der Zeit die sozialen Probleme der neuen Gesellschaft an Aufmerksamkeit. Diese Aufmerksamkeit ist im filmischen Darstellen durch deutsch Stämmige Filmemacher wie Rainer Werner Fassbinder zu sehen, thematisiert wurde unter sozialkritischen Gesichtspunkten auf die großen Gastarbeiterwellen die Lebensumstände und die Probleme der vielen neuen Gastarbeitern in ihrer neuen Heimat (vgl. Chmielewska, 2014:130).

In diesen Filmen werden die Migranten als Opfer dargestellt, die in einem Leben zwischen Kulturen und ohne Sprachkenntnisse ihre Existenz suchen. Meist wird es durch das Scheitern der Migration mit sozialen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen thematisiert (vgl. Schäffler, 2005:8).

Die in diesem Zusammenhang entstandenen Filme wurden nicht nach ihren Genres eingestuft sondern wegen der Herkunft der Drehbuchautoren und Filmemacher als Migrantenfilme gekennzeichnet (vgl. Chmielweska, 2014:129).

Fatih Akin setzt sich gegen diese Beschreibung und Einstufung seiner Persönlichkeit und seiner Filme, er gibt weiter "er sei kein Gastarbeiter, er sei Deutscher". Denn die zweite deutsch-türkische Generation ist nicht mehr von der Fehlmigration betroffen, sondern setzt sich selbstbewusster mit anderen Problemen auseinander. Fatih Akin erklärt:

"Ich möchte, dass das Etikett Immigrantenfilm irgendwann bedeutungslos wird. Was ist das überhaupt für ein komisches Genre? Ich will, dass man sagt, das hier ist ein Liebesfilm, ein Drama, ein Melodrama – dass man die Filme in solche Kategorien einordnet." (Schäffler 2006: 7)

Denn diese Filmemacher, wie Fatih Akin und weitere beziehen sich nicht auf die Herkunft, die sie haben, sondern auf Themen und Tropen. Sie sind nicht mehr die Gastarbeiter, die keine Sprachkenntnisse haben, sie sind Deutsche und leben in der modernen deutschen Gesellschaft, was auch wiederum in den Filmen zu erkennen ist. Sie sind zwischen zwei Kulturen, vielleicht auch drei, durch Interaktion mit anderen. Sie leben und sprechen zwei Sprachen und

Kulturen, wie sie sich kennzeichnen. Wo Fatih Akin als Filmmacher und Drehbuchautor steht ist nach den verfassten Themen und seiner Herkunft, einem Menschen mit doppelter Kultur nachzuweisen.

Der Begriff deutsch türkischer Film ist eine Definition, die von denen deutschen Medien entworfen wurde, um die Filme von deutsch türkischen Filmmachern zu kategorisieren (vgl. Schäffler, 2006:9).

In den Filmen von deutsch türkischen Filmmachern werden Themen aufgegriffen, die nicht mehr mit der Migration sondern mehr der Personen, die in dieser Gesellschaft mit Problemen der Zugehörigkeit und der Identität etc. dargestellt werden.

3.3. VOM ACCENTED CINEMA ZUM TRANSKULTURELLEN FILM

In diesem Zusammenhang ist es wichtig sich mit den Ansätzen von Hamid Naficy über das "accented cinema" auseinanderzusetzen. Denn die Beschreibung des "accented cinemas" ist zum Übergang zum transkulturellen Film von Bedeutung.

Hamid Naficy erzählt zu Beginn seines Buches von einem Filmbesuch "a time to love" des iranischen Regisseurs Mohsen Makhmalbaf in Paris (vgl. Naficy, 2001:3). Der Film handelte teilweise in der Türkei, wo türkisch gesprochen wurde, wurde es mit einem französischen Untertitel übertragen. Er konnte den Film nicht folgen und bat einen Freund diese Sequenzen ins persische zu übersetzen. Um seine Arbeit zur Analyse des Films weiterführen zu können, musste er vier verschiedene Sprachen und Kulturen analysieren.

Mit diesem Beispiel möchte Naficy zeigen, wie sehr sich Sprache und Kultur der Filme durch die Globalisierung verändert haben. Anstelle nationaler (Sprach-) Traditionen sieht er eine globale Filmkultur, in der Arbeit und Regisseur Schwerpunkte setzen:

Another aspect of the accent is the style characterizing these films, whose components, discussed in various chapters and at various points throughout, are open-form and closed-form visual style; fragmented,

multilingual, epistolary, self-reflexive, and critically juxtaposed narrative structure; amphibolic, doubled, crossed, and lost characters; subject matter and themes that involve journeying, historicity, identity, and displacement; dysphoric, euphoric, nostalgic, synaesthetic, liminal, and politicized structures of feeling; interstitial and collective modes of production; and inscription of the biological, social, and cinematic (dis)location of the filmmakers (ebd. 4).

Für Naficy gibt es keine klare Identitätsbeschreibung, die an eine bestimmte Sprache gebunden ist, für ihn ist die Identität vom doppelten Charakter. Im Weiteren ist die Darstellung im *accented cinema* nicht identisch klar aufzuzeigen, da alles in sich durchdringt und so wie erwähnt Themen nicht direkt die Migration betreffen, viel mehr die Gefühlsstrukturen auf verschiedener Art und Weise aufgreifen. Ferner sind auch die Spuren des Filmemachers in seinen *accented cinemas* nachvollziehbar. Naficy geht nämlich davon aus, dass *accented cinema* von den im Westen lebenden aus ihrer Heimat vertriebenen und aus der dritten Welt stammenden Filmemachern dargestellt wird. Er setzt sich nicht mit der Arbeitsmigration auseinander, sondern er setzt sich mehr in die Migration ein. *Accented cinema* wird von Naficy als eine ästhetische Antwort auf die Erfahrung von Migranten, Exil und Diaspora erklärt. Aber er unterscheidet nicht direkt unter den drei Kategorien. *Accented cinema* zeigt zum einen Spuren und Gefühle des Filmemachers als nicht in seinem Heimatlebenden und zum anderen von der Tradition des Exils und Diaspora betroffenen Filmemachers und teilt die Filme, ob sie die Exil, Diaspora oder postkoloniale Fremde thematisieren oder wie die Filme zum Verhältnis der Identität des Filmemachers stehen, ob diese Eigenschaft der Doppel-Angehörigkeit zu sehen ist (vgl. ebd. 22).

Fatih Akin als Drehbuchautor und Filmemacher steht im komplexen Themagegenstand passend in der Kategorie des *accented cinema*s, doch hinsichtlich der Merkmale die Naficy darlegt, um seinen Ansatz zu verifizieren, eignen sie sich nicht den Merkmalen von Fatih Akin. Er ist weder im Exil noch bezeichnet er sich als Gastarbeiter, hier im Sinn als Migrant, er sagt: er sei Deutscher.

Nun was macht die Filme von Fatih Akin aus, hierzu unterscheidet Maha El Hissy drei Phasen der Themen von deutsch - türkischen Filmemachern, die sich von umständlichen Phasen zu zuständigen Phasen entwickeln.

Hierzu unterscheidet Maha El Hissy drei Hauptphasen der Themen, die von den deutsch-türkischen Filmemachern thematisiert werden (2012:203):

- Phase der Betroffenheit, Opferfiguren und Fragen nach der Identität an einem neuen Aufenthaltsort,
- Phase der interkulturellen Themen, in der die Türkei dem Einwanderungsland gegenübergestellt wird,
- Phase der transkulturellen Themen und humoristischen Darstellung.

Im Übergang der Phasen ist noch einmal an die Einführung und Definierung vom deutsch-türkischen Film zu erinnern. Genau vom Standpunkt der Gastarbeiter von ihrer Ankunft bis über ihr ständiges Leben, wurden Themen behandelt, die in diesen Phasen zum Wort kommen.

Zum einen die Betroffenheit, Opferfiguren und die Suche nach der Identität wurden aufgerufen, um die Umstände, womit die Migranten zu tun hatten, darzustellen und Aufmerksamkeit zu wecken. Mit der zweiten Generation, die schon die Sprache und Kultur beherrschte, wurde das Fremdverstehen zum Thema.

Das Fremdverstehen stellte das Eigene und das Fremde gegenüber und versuchte sie durch interkulturelle Ansätze zu erklären, was auch die Beschreibung für diese Filme erleichterte. Aber in der letzten Phase ist bemerkenswert, wie der Wandel vom Migrant sein zu einer vielfältigen Person geworden ist.

In der letzten Phase wird das Migrant sein nicht berücksichtigt und tretet in den Hintergrund. Diese Aufteilung kann auch in den Jahren aufgeteilt werden, da ist auch die Verschiebung der Themen erkennbar, in den 60er Jahren wurden die Figuren in den Filmen, die das Thema der Gastarbeiter behandelten, als fremd und isoliert dargestellt.

In den 80er Jahren standen die Gastarbeiter wieder als Migrant im Vordergrund, doch diesmal wurden Themen, wie die Heimkehr, die Sehnsucht nach der Heimat und Zwiespalt in der Gesellschaft zu sehen. Der Fokus ist nicht mehr diese Auseinandersetzung, sondern die Suche nach der eigenen Zugehörigkeit und Identität. Die Ereignisse sind authentischer und die Figuren sind vielseitig dargestellt (vgl. Schäffler, 2006: 19-33).

Fatih Akin schafft es in seinen Filmen die bekannten Formen der Stereotypen der Migranten Filme, die Klischees zu überwinden und zeigt, dass die Formen und Erscheinungen ineinander geschmolzene Phänomene der Kultur sind.

Dies ist der Ansatz der Transkulturalität. Ineinander geschmolzene Phänomene der Kultur sind mix Formen der Gesellschaft. Zur Verständigung der Transkulturalität wurde von Welsch angewiesen, dass sie gegen Homogenitätsfiktion, ethnischer Fundierung und äußerer Abgrenzung ist.

TEIL 4

KULTURSEMIOTISCHE ANALYSE DER TRANSKULTURALITÄT

4.1. KULTURSEMIOTISCHE ANALYSE VON FATIH AKIN UND SEINER FILME

Die Kultursemiotik untersucht die Kultur in drei Kategorien, die aus der sozialen, materiellen und mentalen Kultur bestehen. Hier ist Fatih Akin die soziale Kultur, seine Filme die materielle Kultur und der Inhalt der Filme die mentale Kultur.

Unter 4.2. Fatih Akin wird der Drehbuchautor und Filmemacher aus der Perspektive der Transkulturalität und transkulturelle Identität als Zeichenbenutzer der sozialen Kultur ausgearbeitet.

Unter 4.3. werden die ausgewählten Filme *Kurz und Schmerzlos!*, *Im Juli*, *Gegen die Wand* und *Auf der anderen Seite* aus der Perspektive der Transkulturalität und transkulturellen Identität der mentalen Kultur ausgearbeitet. Hier wird die transkulturelle Identität in den filmischen Semiosphäre im Verhältnis der zentral kulturellen und periphere kulturellen Sphären und der Grenze, die als ein Metapher dient, interpretiert.

4.2. FATIH AKIN

Aus der Sicht der Kultursemiotik wird die Kultur, wie vorher dargestellt wurde, in drei Bereiche aufgeteilt und nach diesen Bereichen analysiert. Sie besteht aus der sozialen, materiellen und mentalen Kultur. Fatih Akin und seine Filme bieten viel Spielfeld in diesen Bereichen untersucht zu werden. Fatih Akin dient als Zeichenbenutzer der sozialen Kultur. Seine Filme gehören als kulturelle Produkte zur materiellen Kultur. Sie werden zum Text der Kultur, das wurde im theoretischen Umfeld ausgearbeitet. Was Fatih Akin bezüglich der Transkulturalität ausmacht, wurde unter den Titeln "Transkultureller Drehbuchautor und Filmemacher" eingestuft. Dies wurde durch die Inhaltsthemen, die in den Filmen von Filmemachern mit Migrationshintergründen gedreht wurden, festgestellt. Die Filme beinhalten

nicht mehr die Mitleidskultur oder das Leben zwischen den Kulturen, sondern befassen sich mit alltäglichen Themen, die zumal Liebesprobleme oder auch einfach Welteinsichten von Protagonisten aufzeigen, die sich aber auf die Hintergründe der Gesellschaft, in der sie entstehen, beziehen. Diese wurden von Maha El Hissy in drei Hauptphasen gezeigt und Akins Filme sind in der Phase der Transkulturalität (3.3.).

Die Phase der Transkulturalität ist die Phase des Mix-Zustands, die mit Durchquerungen und Überlappungen gekennzeichnet ist. Die Transkulturalität nach Welsch wurde als eine Identität nachgefragt und drei Merkmale festgestellt. Eine transkulturelle Identität weist ein Kultur-Mix auf, die weltoffen ist, für sie spielt die Nationalität, lokale Kultur oder die Hintergrunds-Kultur keine Rolle und sie handelt mit dem Standbein und Spielbein Prinzip, diese Eigenschaften wurden als "Kulturüberrtreffend, Grenzüberschreitend, Nationalitätsüberrtreffend" bezeichnet.

In einem Videofragebogen von Stern beantwortet Fatih Akin Fragen, die unser Argument befestigen.



Abbild Nr.5: Stern - Videofragebogen: Fatih Akin

Im Stern-Videofragebogen wird Fatih Akin gefragt (2.7.2013:online): Was ist für Sie Heimat?

Heimat ist nicht örtlich bedingt für mich. Also ich habe viele Heimaten und ich kann nicht immer mit meinem Geburtsort und in dem Land, wo ich

aufgewachsen bin, in dem Land, das meine Filme finanziert, ich kann mich nicht immer damit identifizieren, meistens schon, aber dann gibt es einen Punkt, NSU Morde und was ne. Wenn immer der Rhetorik stattfindet, gegen Rechtsextremismus automatisch auch der Linksextremismus, wenn eingefeuert wird, die NPD muss verboten werden, aber die Linkspartei muss auch verboten werden. Immer im selben Atemzug. Wenn Leute wie Thilo Sarrazin auftreten und coole Themen verbreiten und man benennt es nicht bei Namen, man sagt nicht das ist Rassismus sondern umstritten. Dann habe ich nicht so ein großes Heimatgefühl. Naja dann fühle ich meine Heimat irgendwo in Kanada, oder so was, keine Ahnung. Aber wenn meine Filme finanziert werden oder mein Kind sein ersten Schultag hat, dann habe ich ein Heimatgefühl. Also ist halt so, wechselhaft.

Fatih Akin identifiziert sich nicht nach einem bestimmten Ort, worauf man seine Nationalität beziehen kann. Er ist ein Deutsch - Türke, d.h. er ist mit türkischen Wurzeln in Deutschland auf die Welt gekommen. In einer multikulturellen Gesellschaft ist er mit beiden Kulturen aufgewachsen, was ihm eine authentische Eigenschaft zueignen lässt. Er kennt beide Kulturen und auch die Sprachen. Mit dem Standbein und Spielbein Prinzip, die Welsch erklärt, kann er in beiden kulturellen Sphären handeln, das verleiht ihm die Möglichkeit das Zusammenleben beider Kulturen zu kennen und von außen und auch von innen zu interpretieren. Er wird damit Grenzüberschreitender zwischen zentral Kultureller und peripher und Außer-kulturellen.

Sind Sie eher türkisch oder eher deutsch?

Na, ich weiß nicht. Also ich weiß nicht, die Welt ist inzwischen schon so globalisiert und so ein Mischmasch geworden, wann ist jetzt eine deutsche Tugend eine deutsche Tugend. Oder so wie Fußball, so wie Jogi Löw ihn trainiert und zelebrierten feiert, ist das jetzt richtig Deutsch oder ist das jetzt schon der brasilianische Fußball, weil er vier Dinger einfängt, oder so was. Müssen wir wieder zu Lothar Matthieus oder so. Ich weiß es nicht (2.7.2013:online).

Hier wird explizit, dass für Fatih Akin ein Mix-Zustand der Kulturen und Gesellschaften besteht. Er geht der Frage nach, was nun Deutsch oder Türkisch ist? Die Frage ist in der gegenwärtigen Moderne nicht einfach zu

beantworten. Das ist auch ein Argument, der Welsch zustimmt, denn er sieht in den modernen Kulturen einen Mix, eine Überlappung und Durchquerung. Er ist sowohl Deutscher als auch Türke, er ist das Besondere im Allgemeinen und das Allgemeine im Besonderen. Er ist Kulturübertreffend und Nationalitätsübertreffend.

Einer seiner Auszeichnungen ist der Integrationspreis des Emdener Filmfests der Insel Norderney. Die Jury erklärt die Auszeichnung mit dem Argument, wie schwer eigentlich Integration sein kann. Aber Fatih Akin hat sich nicht danach gestrebt, Integration zum Thema seiner Filme zu machen. Er erklärt, dass er lieber mit seinen Filmen selbst zum Aufsehen sorgen möchte.

Ich versuche eigentlich Thriller zu machen, oder Liebesgeschichten, oder Komödien zu machen. Ich denke immer in den Kategorien. Aber einfach auf Grund meiner Persönlichkeit so, auf Grund des ethnischen Hintergrund und so auch meine Eltern mit, färbt das natürlich mit in meine Arbeit ein (Filmfest Emden 6.6.2016:online).

Das Denkvermögen von Fatih Akin leistet einen Beitrag dazu, Filme in verschiedenen Genres zu schreiben und zu drehen. Wie er eben erklärt, dass er Thriller, Liebesgeschichten und Komödien schreibt und dreht. Das sind in erster Sicht denotative Bedeutungen aus den Filmen. Aber dann herrscht die Tatsache, dass die Filme aus persönlichem und ethnischem Hintergrund gefärbt werden. Das Gefärbte hier ist das Wesentliche, was die Arbeit unter Berücksichtigung der Transkulturalität sucht.

Ja, man verarbeitet in seinen Filmen auch so Ängste und Extreme, oder so was und klar habe ich ein Recht so ausgelassenes ich glaube so in der Waage oder so ausbalanciertes Verhältnis zur Integration, so als Wort zu mir selbst, weil ich so die Filme therapeutisch nutzen kann. Ich kann meine Ängste, meine dunklen Seiten in meinen Filmen verarbeiten und so muss ich es nicht in meinem echten Leben haben, zum Rechten geben (Filmfest Emden 6.6.2016:online).

Das Denkvermögen von ihm führt dazu, ihn als Intellekt zu bezeichnen, der diese Themen aufgreift, schreibt und dreht, das sich im Zusammenspiel der Kulturen und der kulturellen Sphären innerhalb einer Gesellschaft zeigt. Die Themen, die in Filmen von Fatih Akin aufgegriffen werden, wurden als transkulturell bezeichnet. Er ist nicht in das accented cinema von Naficy einzuordnen, wie es zuvor dargestellt wurde. Er ist transkulturell. Das Transkulturelle ist der Zustand der Kultur in dem der Film handelt, eine ineinander verknüpfte kulturelle Vielfalt. Wenn man von transkulturellen Themen redet, dann werden auch die Verfasser dieser Themen zu transkulturellen Persönlichkeiten, das ist unsere Meinung, die man mit Lotmans Intellekt-Begriff erläutern kann.

Hierzu wird der Intellekt Begriff von Lotman bemerkenswert für unsere Anführung. Die Anführung der Arbeit ist, dass Fatih Akin ein transkultureller Drehbuchautor und Filmemacher ist, dieser Ansatz wurde schon in vielen wissenschaftlichen Arbeiten explizit gemacht.

Jedoch wurde festgestellt, dass für diese expliziten Erklärungen vom post-colonial und Gastarbeiter Aspekte mit Beziehung auf Welchs Konzept der Transkulturalität vorangezogen worden sind. Hier ist diese Beziehung zwischen Fatih Akin und seiner Definition bezüglich der wissenschaftlichen Arbeiten und Ansätze von Lotman fruchtbar anwendbar.

Unter semiotischem Aspekt kann Fatih Akin als Intellekt bezeichnet werden, der die drei Funktionen des Intellekts auch weitergibt. Lotman macht die Funktionen des Intellekts auf die Kultur im Sinne der Semiose in seinem Werk Die Innenwelt des Denkens deutlich. Aus dieser Perspektive ist die Unterteilung der Kultur hinsichtlich der Kultursemiotik nachvollziehbar. Die Kultursemiotik teilt die Kultur in soziale, materiale und mentale Kultur. Diese Einstufung ist auf den Intellekt anzupassen. Die soziale Kultur ist hier die erste Funktion, Übertragung von bereits vorhandenen Informationen. Die materiale Kultur ist das Erzeugen von neuen Informationen in Form von Artefakten oder Generieren von neuen Bedeutungen. Die mentale Kultur ist das Gedächtnis,

das Vorhandensein von vielen Codes, die sich im Gedächtnis befinden und damit Informationen bewahren, übermitteln.

Um diesen Ansatz des Gedächtnisses ist Jan Assmann von großer Bedeutung, ihm zufolge, gebe es kein Gedächtnis, das nicht sozial sei. Für Assmann gibt es kein individuelles Gedächtnis, sondern ein kollektives Gedächtnis, aus diesem Grund spricht er auch vom "kollektiven Gedächtnis". Im Verhältnis von einer einzelnen Person in einer Gesellschaft, die das Kollektive bildet, hat das Kollektive kein Gedächtnis, aber es prägt und bestimmt das Gedächtnis der Mitglieder. Das Gedächtnis bildet sich durch "Kommunikation und Interaktion im Rahmen sozialer Gruppen". Daher ist das Gedächtnis sozial und kommunikativ bestimmt. Nach Lotman ist eine Verständigung im Kommunikationsprozess nur möglich, wenn ein bestimmtes kulturelles Gedächtnis vorhanden ist (vgl. Assmann, 2013:35-36). Hier spielt die Kommunikation für Assmann und Lotman beim Funktionieren des Gedächtnisses eine wesentliche Rolle. So kann davon ausgegangen, dass ein Code im Sinne der mentalen Kultur im Gedächtnis existiert, also kodiert und dekodiert wird, wie die Information, die durch das Gedächtnis bewahrt und übermittelt wird. Fatih Akin besitzt sein kulturelles Gedächtnis aus seinem Sozialisierungsprozess, er ist ein transkultureller Drehbuchautor und Filmemacher, weil er selbst in einem transkulturellen Zustand sozialisiert wurde.

4.3. FATIH AKINS FILME

In diesem empirischen Teil befasst sich die Arbeit mit der Anwendung des kulturemientischen Ansatzes bezüglich des Inhalts der Filme.

4.3.1. Materielle und mentale Kultur: Kode: Transkulturalität

Der Umfang der materiellen Kultur sind die Filme und der Umfang der mentale Kultur ist der Inhalt der Filme.

In den vorherigen Überschriften wurde Fatih Akin als transkultureller Filmemacher und Drehbuchschreiber expliziert. Aus theoretischen Ansätzen

wurden seine Filme inhaltlich auf transkulturelle Themen ausgearbeitet. Kultursemiotisch konnte Fatih Akin als der Zeichenbenutzer zur sozialen Kultur eingeordnet werden. Der Inhalt seiner Filme befasst die Menge von Kodes, die zur Verständigung sorgen. Denn ein Kode etabliert die Beziehung einer Äußerung mit der Inhaltsebene (vgl. Eco, 1985:79). Der Kode ist in den Filmen auf die Handlung und Tätigkeit der transkulturellen Identität zurückzuführen.

Der Raum, der in den Filmen vorgeführt wird, ist der kulturelle Raum, in dem das Zeichen auftritt, das das Bedeutete und das Bedeutende aufruft. Aus diesem kulturellen Raum kann die transkulturelle Identität verständlich werden. Der kulturelle Raum in den Filmen ist nicht auf eine Kultur oder Nation bezogen. Die Protagonisten sind die Figuren, die durch ihr Handeln und ihrer Beteiligung in den Abläufen und Ereignisse zum Sujet des Films werden. Die Verknüpfung zwischen der transkulturellen Identität und der Semiosphäre spielt in diesem Verhältnis eine Rolle, mit deren Hilfe die einzelnen kulturellen Sphären in den Filmen in oppositionellen Kultursphären aufgeteilt und somit die Eigenschaften der transkulturellen Identität nachgewiesen werden konnte. Nebenbei wird auch die Musik, die eine der ausgewählten Sequenzen begleitet, interpretiert, um sie als leitmotivische Verklammerung zur Interpretation einsetzen zu können (vgl. Hickethier, 2012:99).

4.3.2. Kurz und Schmerzlos!

Kurz und Schmerzlos ist der Debütfilm von Fatih Akin. Der Film kam im Jahr 1998 in die Kinos. Fatih Akin schrieb das Drehbuch des Films schon in seinen Schuljahren. Die Geschichte des Films basiert auf eine wahre Geschichte, die Fatih Akin selbst erlebt hat und zwar das, was sein Freund Tomi erlebt hatte. Das Erlebnis von Tomi ist eine Geschichte, in der er sich mit Kriminellen auseinandergesetzt hat (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:35).

Am Ende des Filmes widmet Fatih Akin den Film an Tomi. Der Ort, an dem sich der Film abspielt, ist Hamburg und es wird eine Spannung nach Istanbul, in die Türkei und an das Meer in der Südtürkei angewiesen. Mit dem Anfang des Films wird es deutlich, dass keine homogene, sondern eine heterogene Kultur herrscht. Die Semiosphäre bildet sich aus diesen Teilsphären und wird zum Ganzen.

Der Film beginnt recht Bunt und mit Tageslicht, aber dann wird es immer dunkler und die Nacht fängt an, zu herrschen. So wie das Ende der Protagonisten (vgl. ebd. 63).

Im Film handelt es sich, um einen Beziehungskonflikt von drei Personen, den man auch als Dreiecksgeschichte bezeichnen kann (vgl. Hickethier, 2012:127). Die Erzählung bezieht sich auf einen Spannungsfeld zwischen Mafia, Drogen und Waffenhandel von den drei engen Freunden Gabriel, Costa und Bobby aus Hamburg. Gabriel ist ein Türke, Costa ein Grieche und Bobby ein Serbe. Unter sich haben die Freunde keine abgrenzende Beziehung zueinander, sie sind zueinander sehr tolerant, was auch eine Harmonie zeigt, die eigentlich die Multikulturalität mit ihren verschiedenen Gruppen mit ethnischen Hintergründen ist. Alle stammen aus verschiedenen Migrationshintergründen. Die Analyse der Arbeit interessiert sich für die Entitäten der Transkulturalität, der transkulturellen Identitäten, deren bemerkenswerte Eigenschaften, wie zuvor erwähnt, die eine Mischung von Identitäten aufweisen, die über Nationalitäten und Kulturen handeln und mit diesen Fähigkeiten kulturelle Sphären einfachen überwinden und Grenzen überqueren. Daher werden Szenen aus dem Film in dieser Hinsicht bezüglich der Protagonisten ausgearbeitet.

Ihre Freundschaft, die recht multikulturell befasst ist, wird zur Szene des kriminellen Milieus. Gabriel wird aus dem Gefängnis entlassen und seine Familie empfängt ihn am Gefängnis. Gerade will sein Bruder heiraten und auf der Hochzeit von seinem Bruder trifft er seine Freunde Bobby und Costa. Die Szene spielt auf der Hochzeit ab. Eine türkische Hochzeit mit türkischer Musik im Hintergrund wird zur Szene des multikulturellen Lebens in Deutschland. Die Freunde stammen aus verschiedenen ethnischen Gruppen, aber sie sprechen Deutsch miteinander. Die Verständigung wird im semiotischen Raum der Kultur ohne Probleme verwirklicht.

4.3.2.1. Inhalt

Die drei Freunde Gabriel, Costa und Bobby wachsen zusammen in einem sozialen Brennpunkt in Hamburg auf. Sie sind wie eine Gang, die sehr nah zueinandersteht. Schlägerei und Diebstähle sind ihr Handel und versuchen sich damit durchzuschlagen. Costa, der Grieche, stiehlt Radios aus Autos und knackt auch Autos. Bobby, der Serbe, ist Schwarzhändler und verkauft die Sachen, die Costa gestohlen hat. Aber für seine Zukunft möchte Bobby für die albanische Mafia arbeiten.

Gabriel kommt aus dem Gefängnis, er wird auf Bewährung freigelassen. Gabriel hatte viel Zeit im Gefängnis und entscheidet sich aus dem Milieu zu retten, indem er in die Türkei ziehen will. Er sagt zu seinen Freunden, dass er Erwachsen werden will. Die drei Freunde treffen sich auf der Hochzeit von Gabriels Bruder. Auf der Hochzeit sind auch Ceyda, die Schwester von Gabriel, und Alice, die Freundin von Bobby. Ceyda und Alice betreiben zusammen ein Geschäft, sie stellen Schmuck her. Die Beziehung von Ceyda und Costa ist interessant, da eine Freundschaft zwischen den Griechen und Türken wegen der Historie etwas merkwürdig scheint. Ceyda hat aber Probleme in der Beziehung mit Costa, Alice hat auch Probleme mit Bobby.

Gabriel bekommt das Taxi von seinem Bruder, nachdem er entlassen wird. Er arbeitet als Taxifahrer. Die Probleme zwischen Ceyda und Costa führen dazu, dass sich die beiden trennen. Costa verspricht ihr kriminelle Sachen nicht mehr

zu machen, d. h. er verspricht, einen Job zu finden. Aber das hilft nicht weiter und Ceyda trennt sich von ihm.

An einem Abend treffen die drei Freunde Ceyda mit einem anderen Mann, Sven. Bobby geht auf Costa zu und sagt ihm, dass er es sich nicht gefallen lassen soll, dass seine Freundin von einem anderen Mann geküsst wird. Dann fängt eine Schlägerei an. Bobby und Costa greifen Sven an. Sie werden von Sven geschlagen, bis sich Gabriel einmischt und Sven auf den Boden schlägt. Ceyda dreht durch und versucht den Streit zu beruhigen. Nach diesem Vorfall ärgert sich Gabriel sehr darüber, weil er auf Bewährung freigelassen wurde. Aber Bobby ist erfreut, denn sie waren wie in den frühen Jahren, wie damals, wo es schnell abging im Leben. Doch für Gabriel ist die Situation nichts dergleichen. Er will raus aus diesem Leben und neu anfangen. Er plant, in die Türkei zu ziehen und dort irgendeine Arbeit zu machen.

Am gleichen Abend sprechen Gabriel und Ceyda über den Vorfall. Ceyda sagt ihm, dass Sven davon abgehalten hat, eine Anzeige zu erstatten. Aber Gabriel ist der Meinung, dass er immer auf Ceyda aufgepasst hat und gegen die Eltern geschützt hat. Sie konnte spät nach Hause kommen und konnte sich frei amüsieren, da Gabriel immer bei ihr stand. Jetzt wollte er von ihr, dass sie sich nicht in ihrem Viertel so verhalten soll, sie überall in Hamburg das machen, was sie will, aber nicht hier.

Im weiteren Ablauf des Films trifft Bobby den Albaner Muamer. Er möchte für ihn arbeiten. Als seine Familie, sein Onkel auch ein Kriminelle in der Szene davon hörte, bekam er ärger und wurde aus dem Laden seiner Familie rausgeschmissen, weil sie Abstand gegen die Albaner hatten. Jedoch konnte dies Bobby nicht davon abhalten, Geschäfte mit den Albaner zu machen. Bevor es aber dazu kommen konnte, sollte er eine Mutprobe bestehen.

Die Mutprobe war ein Auftrag, in dem Bobby von einem Mann, der Muamer Geld schuldet, das Geld wieder zu bekommen. Muamer zeigt Bobby diesen Mann. Bobby geht ihm nach und vor einem türkischen Restaurant bleibt er stehen und geht in das Restaurant. Dann kommen Männer aus dem Restaurant, schlagen den Mann, der Muamer Geld schuldet, und Bobby

bekommt das Geld. Er stellt heraus, dass das Kurden sind und die Drogengeschäfte machen. Bobby sagte ihnen, dass der Mann in ihrem Viertel dealt. So besteht er die Mutprobe.

Jetzt darf Bobby bei den Albanern mitmachen und er will auch, dass Costa mitmacht. Aber Gabriel findet für Costa einen richtigen Job. Er soll für die Post arbeiten und etwas Richtiges tun, damit er Ceyda wieder bekommen kann.

Bobby wird vom Albaner zum Essen eingeladen. Er ist sehr glücklich deswegen und nimmt an diesem Abend Alice auch mit. Muamer sagt stolz, dass er ein Bordell betreibt. Das stört Alice und verlässt das Restaurant.

Zu gleichen Zeit sitzen Ceyda und Gabriel in dem Schmuckgeschäft und unterhalten sich. Alice kommt in das Geschäft und die drei gehen zusammen in eine Disco. Dort treffen sie auch Sven und Ceyda geht dann mit Sven weg. Gabriel und Alice unterhalten sich, sie erzählt ihr die Probleme mit Bobby. Da stellt sich auch heraus, dass der Traum von der Zukunft von Gabriel ein Strandcafé in der Südtürkei ist. Gabriel verliebt sich in Alice.

Muamer der Albaner hat vor, mit Bobby ein Waffengeschäft zu machen. Bobby kauft im Bordell von Muamer einen Revolver. Seine Freunde Costa und Gabriel sehen den Revolver und regen sich auf, warum er sich einen Revolver besorgt hat. Bobby sagt, dass er Glück bringen wird, als er den Revolver an einem Videoabend in Alice' Haus. Besonders Gabriel regt sich auf und Gabriel streitet sich mit Bobby.

Am nächsten Morgen kommt Alice nach Hause und Gabriel geht zur Arbeit. Am Frühstückstisch streiten sich Bobby und Alice, weil Alice ihn beim Abendessen mit Muamer verlassen hat. Bobby wird wütend und eifersüchtig. Das Thema kommt zum Abend mit Gabriel. Die Eifersucht führt dazu, dass er sie schlägt. Darauf schmeißt Alice ihn aus dem Haus.

Bobby überredet Costa, um beim Waffengeschäft mitzumachen. Costa und Bobby treffen sich mit Muamer im Bordell und besprechen das Waffengeschäft. Gabriel erfährt, dass sie sich getroffen haben. Er weiß auch vom Waffengeschäft. Er geht in das Bordell und versucht Bobby und Costa davon abzuhalten. Aber er wird von den Albanern verprügelt. Gabriel ist enttäuscht,

weil seine Freunde ihm nicht geholfen. Gabriel geht verletzt und ernüchtert in das Geschäft von Ceyda und Alice. Er trifft Alice dort. Alice kümmert sich um ihn, sie kommen näher und schlafen miteinander.

Vor dem finsternen Ende des Waffengeschäfts klauen Bobby und Costa ein Auto. Das Auto gehört Sven, so versucht Costa sich von ihm zu rächen. Sie fahren zu dem Treffen, um die Waffen mit dem Geld des Albaners auszutauschen. Doch unerwartet läuft alles schief. Sie werden betrogen. Sie verlieren sowohl die Waffen und auch das Geld. Verwirrend laufen sie davon. Bobby sucht verzweifelt einen Aufenthalt. Er geht zu Alice. Dort sieht er Gabriel bei Alice, was ihn sehr frustriert und ihn weglaufen lässt. Aber er wird von Muamer verfolgt und schließlich schnappt ihn Muamer und erschießt ihn.

Zugleich treffen sich Gabriel und Costa. Costa erzählt ihm vom geplatzten Waffengeschäft. Sie erfahren, dass Bobby gestorben ist. Das verletzt Gabriel sehr und er dreht durch. Er besorgt sich die Pistole von seinem Vater.

Er plant alles. Er bucht den nächsten Flug in die Türkei, davor möchte er sich noch einmal für seine Freunde ins Spiel setzen. Er spricht mit Alice, sie versucht ihn von der Rache abzuhalten. Aber ohne Erfolg. Nachdem er sich mit Alice verabschiedet hat, sucht er nach dem Albaner. Inzwischen hat sich Costa auch eine Waffe besorgt. Er geht zu Ceyda und verabschiedet sich von ihr. Danach geht er zum Albaner. Der Albaner ersticht Costa. Gabriel kommt zum Geschehen und erschießt den Albaner. Am Ende liegt Costa in den Armen von Gabriel und singt ein griechisches Lied.

Ein letztes Mal geht er zu Alice, um sich zu verabschieden. Der Weg der beiden trennt sich und Alice geht davon.

Dann geht Gabriel nach Hause, damit er die Waffe zurücklegen. Sein Vater ahnt vom Bösen und ruft ihn zum gemeinsamen Gebet.

4.3.2.2. Vielfalt anstatt Monotonie

Die drei Protagonisten im Film befinden sich in der gleichen kulturellen Sphäre. Diese Sphäre ist die zentral kulturelle Sphäre der Protagonisten. Sie entspricht

der Vielfalt, denn alle drei Protagonisten haben verschiedene ethnische Herkunft. Ihre Beziehung zueinander steht ohne Vorurteilen zum anderen. Aber ihre Umwelt steht für die Monotonie, denn jede kulturelle Sphäre einer Gemeinschaft ist in sich geschlossen. Sie überqueren diese Grenze zwischen Monotonie und Vielfalt. Ihre gesellschaftlichen Beziehungen drängen sie dazu, nicht die kulturelle Sphäre zu verlassen. Als soziales Feld unterdrückt die Gesellschaft die Beziehungen zu einander. Zum Beginn des Filmes wird eine kriminelle Szene gezeigt, in der eine Schlägerei gezeigt wird. Aber die Beteiligten sind nicht zu erkennen. Es geht ferner darüber, den Ort, in dem die Handlung abläuft, als ungewöhnlich, vielleicht auch als etwas Erschreckendes zu zeigen. Eine Stadt, in der Kriminalität ihre höchste Erscheinung hat. Denn es wird im Nachhinein klar, dass dieser Fall Gabriel ins Gefängnis geführt hat.

Darauf wird ein Mann gezeigt, der gerade dabei ist, ein Autoradio zu stehlen. Dabei kommt der Besitzer und er schlägt den Besitzer. Er läuft weg, doch mit Furcht, ob dem Besitzer etwas passiert ist, bleibt er und fragt nach ihm.

Dann wird das Bild eingestellt.



Abbild Nr.6 (Sequenz: 00:02:23)

Hier wird Costa vorgestellt, sein Name und seine Nationalität werden eingeblendet. Kurz darauf erscheint ein serbischer Mann, der eigentlich der Onkel von Bobby ist, das erfährt man, als Bobby mit dem Albaner Muhamer

darüber spricht, der mit einem jungen Mann diskutiert und doch ihn aus dem Laden schmeißt.

Dann wird das Bild noch einmal eingestellt.



Abbild Nr.7 (Sequenz: 00:02:51)

Hier wird Bobby vorgestellt, sein Name und seine Nationalität werden eingeblendet. Eine weitere Sequenz zeigt dann Gabriel.

Das Bild wird noch einmal eingestellt.



Abbild Nr.8 (Sequenz: 00:03:23)

Die wiederholte Sequenz stellt die drei Protagonisten des Filmes vor. Drei Männer mit verschiedenen Nationalitäten. Das zeigt, dass die Nationalitäten keine Bedeutung haben und nur Nebensache für die Protagonisten ist. Denn in

einer kriminellen Stadt, die multikulturell geprägt ist, spielt für diese Freunde ihre nationalen Identitäten keine Rolle. Sie handeln weit über die ethnischen Grenzen voneinander. Ein Zustand der Hochschätzung ohne die Berücksichtigung der Hintergründe, wer sie sind und woher sie stammen.

Zum einen wird deutlich, dass Freundschaften über ethnische Grenzen hinweg als selbstverständlich angesehen werden. Zum anderen zeigt sich, dass solche Zuschreibungen als Triebfeder der Handlungen und Entscheidungen nicht maßgebend sind, sondern dass diese auf einer viel tieferen, universalen Ebene entstehen, die zutiefst menschlich ist, nicht aber durch nationale Prägungen (Klos, 2016:77).

Der Treffpunkt der drei Freunde wird die Hochzeit von Gabriels Bruder. Eine Szene, die viel Bedeutung überträgt, spielt die multikulturelle Gesellschaft vor. Die Hochzeit ist wie die Küche im Film *Soulkitchen* von Fatih Akin. Ein Ort, wo sich verschiedene Kulturen treffen und gemeinsam ohne Vorurteile und ohne ihre Vergangenheiten leben. Zwar ist das eine übliche traditionelle türkische Hochzeit, doch mit den Protagonisten und ihren Dialogen zeigt sich ein Raum, in dem kulturelle Durchquerungen zu einem transkulturellen Raum werden. Was für die türkischen Hochzeitsgäste der Raum der peripheren Kultur ist, also, in dem sie von ihrem zentral Kulturellen aus zum Austausch kommen, wird im Film zur Szene der Transkulturalität. Im Hintergrund spielt türkische Musik und die Gäste tanzen. In diesem Raum treffen sich die drei Freunde. Die Protagonisten überwinden das Klischee von ethnischen Gruppen.

Ceyda stellt Gabriel Alice vor. Eine Türkin und eine Deutsche betreiben gemeinsam ein Schmuckgeschäft. Bobby ist mit Alice zusammen. Eine Beziehung zwischen einem Serben und einer Deutschen. Costa ist mit Ceyda zusammen, sie haben eine Beziehung, die auch von Gabriel anerkannt ist.

Denn eigentlich ist eine Liebesbeziehung zwischen einer Türkin und einem Griechen nicht üblich und wird auch meistens für ungewöhnlich angesehen.

In einem Interview im deutschen Fernsehen sprechen der türkische Sänger Cem Karaca und die griechische Sängerin Nana über das Leben in

Deutschland. Dabei wird nach der Feindschaft zwischen den Türken und Griechen gefragt, die eigentlich ihre Wurzeln aus der Zeit der Osmanen haben. Aber es wird angesprochen, dass die jüngeren Generationen diese Vorurteile überwinden wollen (Karaca, Youtube:online).

Aber für die transkulturellen Identitäten hat das keine Bedeutung. Sie leben in einer Vielfalt. Sie leben und handeln im Zentrum, Peripherie und Grenze.

In einer weiteren Szene auf der Hochzeit unterhalten sich Bobby, Gabriel, Costa, Ceyda und Alice über die Zukunft. Die Personen sind schon aus verschiedenen Welten. Die drei Freunde und auch Ceyda und Alice, die in dieser Gesellschaft sind, aber doch anderen Welten haben (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:59).



Abbild Nr.9 (Sequenz: 00:15:04)

Bobby: Wie willst du eigentlich dein Geld verdienen?

Gabriel: Ich werd wieder Taxi fahren.

Bobby: Du willst wieder Taxifahren.

Gabriel: Ich fahr wieder Taxi.

Bobby: Ey, Taxifahren ist wirklich ein cooler Job. Aber hättest du es nicht lieber für mich zu arbeiten?

Gabriel: Als was denn?

Bobby: Ich steige nächste Woche bei den Albanern ein.

Gabriel: Du willst als Serbe bei den Albanern einsteigen?

Bobby: Das nennt man heut zu Tage Multi Kulti.

Gabriel: Multi Kulti... Das wusste ich nicht.

Das Angebot von Bobby ist eine Arbeit für die albanische Mafia. Zu Beginn des Filmes, als Bobby vorgestellt wird, wurde er von seinem Onkel aus dem Laden geschmissen. Da der Onkel erfahren hat, dass Bobby Geschäfte mit den Albanern macht. Jede ethnische Gruppe ist in sich eingeschlossen und handelt abschreckend mit anderen ethnischen Gruppen. Aber für Bobby ist das kein Problem und Nationalität spielt für ihn keine Rolle. Ihm ist nur danach, Geld zu machen, dabei ist es egal, mit wem. Hier zu nennt er diese Beziehungen als Multi-Kulti. Die Monotonie einer Gesellschaft wird abgelehnt, schon in den Beziehungen der Freunde, die nicht eintönig ist. Die Protagonisten sind sich bewusst, wie sie nach ihren Einstellungen handeln.

Die Protagonisten bewegen sich zwischen den Grenzen, die hier abstrakt sind und die ethnischen Gemeinschaften trennen und auch verbinden. Sie handeln über die Kulturen hinweg. Der kulturelle Raum ist das, was sie zusammen bringt. Aber sie ist nicht entscheidend für sie. Für sie ist die Nationalität eine Nebensache, sie handeln weit weg von kulturellen, nationalen und ethnischen Grenzen. Sie selbst bilden die Multikulturalität, aber dies als transkulturelle Identitäten, da sie als das Besondere, das Allgemeine bilden und vom Allgemeinen aus als das Besondere handeln. Sie bringen die Sphären zusammen, indem sie die Grenzen der Kultur überschreiten. Sie leben im zentral Kulturellen, in der Kultur, was sie sie selbst bildet, ihre Herkunft. Aber zugleich sind sie entscheidend für das Grenzüberschreiten, zumal sie in der peripher Kulturellen zur Verständigung im Sinne der Interkulturalität sorgen. Sie überschreiten die Grenzen. Aus ihrer Herkunft, was ihre zentral kulturelle Sphäre ist, treffen sie sich in der periphere kulturellen Sphäre. Ihre Freundschaft wird für sie die periphere kulturelle Sphäre.

4.3.2.3. Ausweg: Rechtschaffenheit oder Kriminalität

Aus dem Inhalt des Filmes sieht man, wie Menschen versuchen in einem Milieu, das ein sozialer Brennpunkt ist, weil es im Dreieck von kriminellen Themen wie Mafia, Drogen und Waffenhandel abhandelt, ihr Leben zu führen und eine Zukunft zu planen. Was für Nationalitäten oder Kulturen diese Menschen haben, ist in einer Mehrheitsgesellschaft nicht wichtig. Denn das Problem ist das gleiche. Soziale Schwierigkeiten führen zu Entscheidungen mit fatalen Folgen. Diese Schwierigkeiten werden im Film aufgegriffen und in einer Freundschaftsbeziehung dargestellt.

Nennenswert ist hier, dass Fatih Akin bei diesem Film dafür sorgt, dass der Zuschauer die Protagonisten versteht und mit ihnen Mitgefühl hat, denn die Themen sind soziale Themen, in denen viele Menschen geraten sind. Nicht die Kriminalität, sondern die Zweifellosigkeit der Protagonisten stehen im Vordergrund. Die Klischees einer multikulturellen Gesellschaft kommen daher nicht zum Wort, Integration usw. Dieses Mitfühlen mit den Protagonisten nennt Fatih Akin selbst als Schmutzprinzips (vgl. Süddeutsche Zeitung 08. Oktober 2014 aus Heft 40/2014 Film und Kino:online).

Für die drei Freunde ist die Kriminalität eine bekannte kulturelle Sphäre, die zu ihrer zentral kulturellen Sphäre geworden ist. Zu Beginn erscheint Costa, der ein Autoradio stiehlt. Er versucht sich mit Diebstählen durch das Leben zu schlagen. Man sieht, dass er ohne Hilfe von seinen Freunden sehr schwer im Leben hat. Auf der Hochzeit von Gabriels Bruder ärgert sich Gabriel auf die Kleidung von Costa und Ceyda bringt ihm einen Anzug von Gabriel. Später, als Ceyda sich von Costa trennt, hilft Gabriel ihm und sorgt dafür, dass er eine ehrliche Arbeit bei der Post bekommt. Finanziell wird er von seinen Freunden unterstützt, sowohl von Gabriel als auch von Bobby.

Ihm dagegen ist Bobby nicht nachhaltend in der kriminellen Szene und auch nicht so beängstigt wie Costa. Er verkauft die von Costa gestohlenen Sachen. Aber er möchte in seiner kriminellen Arbeit aufsteigen und für die Albaner arbeiten. Deswegen wird er von seinem Onkel aus dem Laden geworfen, was

ihm aber davon nicht abhält. Er ist ein Macho und benimmt sich wie eine Mafia. Er macht schließlich ein Angebot an Gabriel, das Gabriel für ihn arbeitet.

Gabriel wird aus dem Gefängnis entlassen und von seiner Familie vom Gefängnis abgeholt. Er wird von seinem Vater geschlagen und doch umarmt, was auch ein Zeichen ist, das zeigt, wie seine Familie zu ihm steht. Gabriel scheint sehr denkend und reif aus dem Gefängnis entlassen zu werden.

An einem Abend, als die drei Freunde nach einem langen Abend nach Hause kehren, sehen sie Ceyda, die sich von Costa getrennt hat und küsst Sven. Darauf schlagen sich Costa und Bobby mit Sven. Gabriel greift erst dann ein, als seine Freunde auf dem Boden liegen. Dann schlägt er Sven auch auf den Boden. Ceyda versucht ihn abzuhalten, aber es funktioniert nicht. Auf Bewährung wurde er freigelassen und er wollte sich ein normales Leben als Taxifahrer leisten und in der Türkei ein Strandcafe öffnen. Aber die Eskalation war unerwartet für ihn und deswegen auch, weil er bei Not eingreift. Er geht davon und in einer Gasse sprechen die drei Freunde. Gabriel ist sehr wütend, aber Bobby freut sich darüber, wie in alten Tagen zu sein. In Aktion und Gewalt. Aber Gabriel wird es zu viel, denn er hat Zukunftspläne. Er verlässt Bobby und Costa.

Bobby: Was ist los mit ihm?

Costa: Er will erwachsen werden. Und wir hindern ihn daran...

(Sequenz: 00:27:02)

Gabriel sucht sich einen Ausweg aus der Kriminalität. Er möchte ehrlich leben und sein Geld verdienen, um in der Türkei ein Cafe am Strand zu betreiben. Dieser Ort wird das Bild für die periphere kulturelle Sphäre, die der Rechtschaffenheit. Gabriel ist entschlossen, diesen Übergang zwischen diesen kulturellen Sphären zu machen. Der Wunsch nach einem harmlosen Leben an einem Meer kann er sich vorstellen, weil für ihn Grenzen keine Hindernisse sind, sondern der Übergang der Grenzen bedeutet seine Entwicklung. Jedoch der Charakter von ihm, dass er sich für seine Freunde widmet, wird dazu führen, dass er immer in Kriminalität verwickelt wird.



Abbild Nr.10 (Sequenz: 00: 04:19)

In dieser Szene begrüßen sich die engen Freunde.

Bobby: Muhammed Ali

Gabriel: Bobby Capone

In diesem Milieu zwischen Kriminalität und Gewalt sind die drei Freunde mit unterschiedlichen Eigenschaften zu sehen. Die Begrüßung zwischen Bobby und Gabriel zeigt, wie die Protagonisten gestellt sind. Die Freunde kennen sich aus der Vergangenheit und sind eng befreundet. Sie kommen von dem gleichen Weg, aber ihre Wege trennen sich, je nach ihrer Entwicklung. Gabriel ist für seine Familie, Schwester und Freunde besorgt.

Muhammed Ali verweist als Symbolfigur der Bürgerrechtsbewegung der Schwarzen und Befreiung der Benachteiligten einer Gesellschaft. Er stand immer vor dem Publikum und den Medien und äußerte sich offen zu diesen Debatten. Als Sportler und gläubiger Moslem konfrontierte er gegen die Unterdrückung (vgl. Pantleon, 2014:8).

Gabriel agiert auch sorgenvoll und strebt danach, seine Schwester, die ihr eigenes Leben führt, zu schützen und seine Freunde vor dem Bösen zu verhüten. Daher trifft die Bezeichnung als Muhammed Ali offen auf Gabriel.

Bobby Capone dagegen zeigt die Zuneigung von Bobby zur Mafia und Gangsterwelt. Denn Al Capone war ein medial bekannter Gangster der organisierten Kriminalität.

Al Capone und Muhammed Ali sind im kulturellen Sinn als Asymmetrie in der Kultur von Gabriel und Bobby zu verstehen. Der eine steht als ein Symbol für Emanzipation und der andere als ein Symbol für die Unterwelt. Gabriel greift in der kriminellen Welt ein, wenn es um seine Freunde und Familie geht. Doch Bobby spielt den Gangster und spricht nach Ruhm. Nach Ruhm, die er glaubt, mit der Mafia zu kriegen. In zwei kulturellen Sphären konfrontieren Gabriel und Bobby. Gabriel will die Sphäre der Kriminalität verlassen. Dieser Wunsch orientiert seine Handlung.

An dem Kinoabend in Alice' Wohnung erzählt Gabriel von seinem Wunsch am Meer und als ein Traum vom kleinen Glück, da er selber ein Leben ohne Ruhm nicht vorstellen kann.

Booby: 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.

Gabriel: Du träumst von Ruhm? ... Dann werd' doch Schauspieler

(Sequenz: 00:53:00 - 00:54:00)

Die Antwort von Gabriel ist wie eine Konfrontation zwischen zwei Welten. Gabriel ist in der Sehnsucht, sich von dieser Welt heraus zu schlagen, doch seine Beziehungen und seine soziale Herkunft werden Hindernisse sein.

Bobby, der sich wie Gabriel der kriminellen Welt nicht den Rücken kehrt, macht mit dem Albaner ein Abkommen und überredet Costa mitzumachen. Beim Treffen von Costa und Bobby mit dem Albaner kommt auch Gabriel in das Bordell des Albaners, um seine Freunde von diesem Waffengeschäft abzuhalten. Jedoch wird Gabriel verprügelt und frustriert davon, dass seine Freunde ihm nicht geholfen haben. Er bucht das erste Ticket nach Istanbul. Aber das Waffengeschäft führt zur Tötung von Costa und Bobby. Costa stirbt in den Armen von Gabriel. Bobby wird auf der Straße von Muhamer erschossen.

Gabriel hat zwar die Sehnsucht nach dem kleinen Traum, doch das Ende seiner Freunde verführt ihn zur Rache. Er wird wieder einmal in die Szene der Gewalt gezogen. Er rächt seine Freunde. Schließlich kann er seinem Traum nachgehen. Nach einem Abschied mit Alice und einem Gebet mit seinem Vater verlässt er die Sphäre der Kriminalität. Denn er sucht Frieden (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:65).

Unter dem vorherigen Titel wurde ausgearbeitet, dass die drei Freunde transkulturelle Identitäten nachweisen, da sie mit Toleranz zueinander und ihrer Gesellschaft leben. Sie verfügen die Fähigkeit über Grenzen hinweg zu treten und kulturelle Sphären zu betreten.

4.3.3. Im Juli

Der zweite Film, der von Fatih Akin geschrieben und verfilmt wurde, Im Juli kam 24.08.2000 in Deutschland in die Kinos. Aus einem Drama, in dem Jugendliche sich in einer kriminellen Welt durchschlagen, zu einer Liebesgeschichte wandelt das kulturelle Schaffen von Fatih Akin um. Aus dunklen Szenen werden helle Szenen und die Sonne wird zum Motiv zum Glück und zur Liebe. Die Liebesgeschichte wird durch eine Roadmovie gezeigt.

Fatih Akin erklärt schon selber, dass Im Juli ein Gegenentwurf von Kurz und Schmerzlos ist. Für ihn ist jeder Film eine neue Herausforderung, etwas Neues zu machen. In seiner Kindheit war Abenteuer in Rio von Philippe de Broca eines seiner Lieblingsfilme und mit Im Juli verwirklichte er, so einen ähnlichen Film zu drehen. Die Filme haben Gemeinsamkeiten, zu einem, ein Abenteuer durch verschiedene Länder und zum anderen die Liebe, die verfolgt wird (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:70).

Im Juli erzählt eine Geschichte eines Helden, der sich in einer Auseinandersetzung mit sich selbst, mit anderen Personen und seiner Umwelt zu bewähren hat. Hier spielen die anderen Protagonisten eine Nebenrolle, die weitere Konstellationen auslösen (vgl. Hickethier, 2012:127).

Der Film handelt ein Abenteuer, das sich durch eine Fahrt durch verschiedene Ländern entfaltet. Die Fahrt ist der Weg zum Glück und zur Sonne. Die Reise

ist es nicht, was den Film interessanter macht, sondern die Fahrt, die vieles im Leben der Protagonisten hervorbringt. Der Titel des Filmes deutet auch auf eine bestimmte Zeit, in der man reist, aber für Fatih Akin ist nicht die Reise das Abenteuer, sondern die Fahrt (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:75).

Das Abenteuer der Fahrt führt über Hamburg und München aus Deutschland, nach Wien, Österreich, Budapest, Rumänien und über Bulgarien in die Türkei. Dabei spielen die Grenzen keine Rolle, die Grenzen sind zumal der Trennpunkt und auch der Bindepunkt von Nationen und Kulturen und als Metapher ist das Überschreiten der Grenzen das Wesentliche der transkulturellen Identitäten, da sie sich durch kulturelle Sphären bewegen, von der zentral kulturellen Sphäre in die peripher kulturellen Sphäre. Denn der äußerste Rand der Semiosphäre, somit auch der äußerste Rand der Teilsphären in der Semiosphäre, ist der Ort, an dem der ununterbrochene Dialog stattfindet. Für Lotman ist der kulturelle Wandel erklärbar, der an den Grenzen dieser Sphären stattfindet. Der kulturelle Wandel von Daniel ist der Übergang durch diese Teilsphären der Semiosphäre, die auch nach Lotman die Kultur ist. Die Fahrt wird zum Symbol der Entwicklung von Daniel. Der Film beginnt mit einer Fahrtszene und endet auch mit einer Fahrtszene. Das auch Zeichen dafür ist, dass der permanente Wandel der Kultur nie aufhört.

Daniel ist ein bescheidener Referendar aus Hamburg. Er ist ein einsamer Lehrer, der gehemmt und auch nicht von seiner Außenwelt wahrgenommen wird (vgl. ebd. 70). Daniels Leben ändert sich mit dem Kennenlernen mit Juli. Juli ist in Daniel verliebt und verkauft ihm einen Ring, worauf eine Sonne ist. Sie sagt, dass die Sonne das Glück und die Liebe zu ihm bringen wird. Zwei Welten treffen sich aufeinander und damit ändert sich alles bei Daniel. Er fängt auch an zu glauben, die Liebe und das Glück zu finden und trifft auf der Straße Melek, die ein Sonnenbild auf dem T-Shirt hat. Er glaubt, dass Melek das Glück und die Liebe ist. Er reist ihr nach bis nach Istanbul. Die Reise wird zu seiner Entwicklung (vgl. Klos, 2016:19).

Auf der Fahrt spielt sich das Abenteuer ab. Durch Dualismus entfaltet sich der Film. Asymmetrische Eigenheiten treffen aufeinander und gestalten die

Entwicklung im Film. Denn sowie die Semiosphäre hat auch die Kultur eine heterogene Gestalt, die zum außen homogen und zum innen heterogen ist. Die Asymmetrie macht die Semiosphäre ab, die Teilsphären sind durch diese Asymmetrie miteinander gebunden. Das Standbein und Spielbein Prinzip von Welsch erklärt, dass die transkulturellen Identitäten einfach durch die Teilsphären der Kultur handeln können. Wie Daniel und Juli, die asymmetrisch zu einander stehen, ist der Übergang von Daniel in die Welt von Juli ein Sprung vom Zentrum in die Peripherie. Durch diesen Übergang der Grenzen, die hier metaphorisch sind, zeigt sich die innere Entwicklung von Daniel.

4.3.3.1. Inhalt

Der Referendar Daniel lebt allein in Hamburg. Er ist lebensfremd und auch fremd zu seiner Außenwelt. Er wird in der Schule nicht ernst genommen. Er kommt auch mit seinen Schülern nicht klar, weil er die Jugendkultur nicht kennt. Der letzte Tag in der Schule und Daniel macht noch Unterricht, was aber von einer Schülerin mit dem Appell zum Unterrichtschluss aufhört. Die Sommerferien beginnen, aber Daniel will keinen Urlaub machen und zu Hause in Hamburg bleiben.

Nach der Schule ist Daniel auf dem Weg nach Hause. Auf dem Flohmarkt trifft er Juli und sie lernen sich kennen. Juli verkauft auf dem Flohmarkt Schmuck. Juli ist in Daniel verliebt. Sie verkauft Daniel einen Ring. Auf dem Ring ist eine Sonne. Die Sonne steht für Licht und soll das Glück und die Liebe, die die Frau seines Lebens bringen werden. Bevor Daniel geht, bekommt er noch einen Flyer für eine Party für den gleichen Abend. Er verabredet sich mit Juli für die Party.

Daniel geht am Abend auf die Party. Er ist verlegen, schafft es nicht einmal, ein Bier zu bestellen. Juli kann er auch nicht auf der Party finden. Er beschließt wegzugehen, doch dann trifft er Melek. Melek ist eine Türkin und kommt aus Berlin. Melek fragt Daniel, nach einer günstigen Unterkunft. Beim Gespräch lädt er sie zum Essen ein. Als er mit ihr zu seinem Auto geht, kommt Juli verspätet an und sieht die beiden gehen. Sie essen gemeinsam und Melek erzählt von

ihrer Verabredung, die sie in einer Woche in Istanbul machen wird, und davon, dass sie morgen nach Istanbul fliegt. Daniel erzählt, dass er nicht weggeht und dass es in Hamburg auch interessant ist. Er lädt sie zum Elbstrand ein. Dort singt Melek ein türkisches Lied und Daniel verliebt sich in sie. Melek übernachtet bei Daniel. Daniel ist davon überzeugt, dass der Ring ihm geholfen und dass er die Frau seines Lebens gefunden hat.

Am nächsten Morgen sind Daniel und Melek am Flughafen, wo sie sich verabschieden. Daniel wird sehr traurig und entschließt sich, plötzlich mit Auto nach Istanbul zu fahren, um Melek zu folgen.

Juli beschließt, Hamburg zu verlassen, weil sie sehr enttäuscht vom gestrigen Abend war und Daniel mit einer anderen Frau weggegangen ist. Sie will wegfahren, der Zielort ist ihr egal. Denn der erste Autofahrer, der anhält, soll ihr Ziel entscheiden. Das Schicksal bringt sie zusammen, ihre Sphären treffen wieder aufeinander. Der erste Fahrer ist Daniel, der anhält.

Daniel erzählt Juli, dass der Ring ihm Glück gebracht hat und er Melek kennengelernt hat. Deswegen hat er beschlossen, nach Istanbul zu fahren. Da Juli sich dem Ziel des ersten Fahrers anpassen wollte, will sie jetzt mit ihm nach Istanbul fahren. Sie haben dann in Bayern eine Panne, das Auto funktioniert nicht mehr. Juli sieht das als Glück, denn sie übernachteten in einer Pension und sie wünscht sich eine Liebesnacht mit Daniel. Aber Daniel ist nicht danach und Juli ist enttäuscht.

Als sie am nächsten Morgen nach einem Weg auf einer Landkarte suchen, kommt Leo mit seinem Lkw angefahren. Sie fahren mit Leo bis nach Wien. Leo macht einen Stopp am Donau-Hafen. Er und Juli gehen in eine Kneipe, aber Daniel wartet draußen. Leo und Juli verstehen sich sehr gut. In der Kneipe trinken sie Bier und beim Gespräch lädt Leo Juli ein, mit ihm zu kommen. Aber sie sagt, dass sie Daniel liebt. Leo wird bei einem Tanz mit Juli handgreiflich. Juli ruft um Hilfe. Daniel kommt und rettet sie. Leo hat dafür gesorgt, dass Daniel für Juli kämpft.

Daniel und Juli fahren dann schwarz auf einen Kahn mit. Auf der Fahrt rauchen sie zusammen einen Joint. Damit kommen sie in gute Laune, sie singen und

träumen zusammen. Juli bringt Daniel eine Liebeserklärung bei, die er beim Treffen mit Melek sagen soll.

Am nächsten Morgen macht sich Daniel auf den Weg, um Essen zu besorgen. Der Kahn ist irgendwo in Ungarn und er wird erwischt und über Bord geschmissen. Am Ufer auf einem Weg trifft er Luna in ihrem Bus, eine Jugoslawin. Sie bringt ihn nach Budapest in eine Disco. Dort gibt Luna Daniel Drogen in die Cola, dadurch halluziniert er. Luna klaut ihm seinen Ring, seinen Reisepass und sein Geld.

Daniel wacht am nächsten Morgen in einem Feld auf. Ein alter Bauer bringt ihn nach Budapest. Er trifft Luna wieder, die seinen Ring auf dem Markt verkauft. Daniel fragt nach dem Geschehen und möchte eine Erklärung. In dem Moment greift er nach dem Ring und läuft weg. Luna klaut wieder Schmuck. Dann beginnt eine Verfolgungsjagd. Luna wird von der Polizei festgenommen und Daniel entführt den Bus. An der rumänischen Grenze kommt er nicht durch. Die rumänische Polizei verlangt nach seinem Reisepass. An der Grenze trifft er Juli wieder, aber sie ist schon auf der rumänischen Seite. Daniel will, dass Juli erklärt, dass sie verheiratet sind. Dann spielen sie eine Heirat vor. Der Zollpolizist erlaubt Daniel, die Grenze zu überqueren, aber als Hochzeitsgeschenk will er den Bus. In Rumänien klauen Daniel und Juli ein Auto.

Mit dem gestohlenen Auto fahren sie nach Bulgarien. An einem Fluss in Bulgarien glaubt Daniel, dass die Grenze ist und versucht, mit dem Auto über den Fluss zu fliegen. Aber er schafft es nicht und das Auto versinkt. Sie gehen weiter und kommen doch an die richtige Grenze, an die Donau an. Die beiden streiten sich. Am Abend fahren sie mit einem Boot über den Fluss. Auf der anderen Seite geht Juli in der Nacht davon. Sie ist enttäuscht und geht davon.

Daniel steht am nächsten Morgen in der Sonne auf. Er sieht in der Ferne ein Auto und läuft dorthin. Der Fahrer ist Isa und nimmt Daniel mit an die Grenze. Isa schmuggelt im Kofferraum seines Autos die Leiche von seinem Onkel in die Türkei. Die türkischen Zollpolizisten entdecken den Schmuggel, weil Daniel keinen Reisepass hat. Isa und Daniel werden verhaftet. Isa wird zum

Vernehmen geführt, dabei bleibt die Tür offen und Isa zeigt es Daniel. So kann Daniel aus dem Gefängnis entkommen. Mit einem Bus fährt er nach Istanbul. Während einer Pause auf der Fahrt trifft er Melek. Melek fährt an die Grenze, um dort etwas zu erledigen.

Am nächsten Tag ist Daniel in Istanbul angekommen. Er geht zum Treffpunkt unter der Brücke. Er trifft dort Juli. Ihm wird nämlich klar, dass er die Frau seines Lebens schon früher gefunden hat. Die Liebeserklärung, die Juli im Beigebracht hat, macht er Juli. Sie stehen nun an der Autobahn und wollen weiterreisen. Der erste Fahrer soll wieder entscheiden, wohin es geht. Der erste Fahrer ist Isa und die Nebenfahrerin ist Melek. Sie steigen ein und fahren mit ihnen in den Süden.

4.3.3.2. Grenzen: Trennen und Verbinden

Der Film *Im Juli* erzählt eine Roadmovie, die ein Abenteuer auf einer Fahrt zeigen lässt. Der Titel weist schon auf den Sommer an. Der Sommer bedeutet Ferien und Urlaub, was halt durch Reisen und Fahrten gemacht wird. Grenzen gehören zum Reisen, denn der kleinste Teil einer Stadt grenzt sich mit einer anderen ab. Die Großstadt hat auch ihre Grenzen. Von Städten bis zu Bundesländern und von dort aus über Grenzen von Ländern sind Menschen überall mit Grenzen umgeben.

Die Grenzen beziehen sich nicht nur auf das Physische der Landkarten, sondern beginnen schon beim einzelnen Individuum, die Grenzen zwischen der inneren und der äußeren Welt. In allen Fällen trennen Grenzen Sphären voneinander ab und zugleich verbinden sie die Sphären. Durch das Betreten von anderen kulturellen und ländlichen Sphären treten Menschen in Kontakt mit dem, was sie kennen oder auch nicht kennen. In beiden Fällen führt dieser Kontakt zum Austausch von Informationen.

Was einem Menschen für das Grenzüberschreiten wichtig ist, ändert sich wohl nach der beliebigen Situation ab. Man kann nach dem Fremden fragen und das Fremde erkunden. Das Fremde ist immer das Äußere unserer zentral Kultur.

Transkulturelle Identitäten sind nicht lokal gerichtet, sie sind andauernd im Übergang durch diese Sphären. Die Transkulturalität deutet auf eine Welt, die nicht im Ganzen und getrennt existiert, sondern mehr ein Netzwerk ist (vgl. Welsch, 1994:110), so wie die Semiosphäre geformt ist, ist dieses Netzwerk mit einander verbunden. Der Punkt der Verbindung ist die Grenze. Die Übergänge leisten die kulturelle Entwicklung. Da die transkulturellen Identitäten mit Verflechtung und Überschneidungen von verschiedenen Kulturebenen ausgestattet sind, handeln sie durch diese Grenzen. Sie durchbrechen Kulturgrenzen, was auf ihre transkulturelle Identität bildet (vgl. Marc, 2016:7).

Im Film *Im Juli* ist die Grenze sowohl geographisch als auch metaphorisch. Die Situation, die zur Fahrt und zum Grenzüberschreiten treibt, ist die Liebe, die tatsächlich die Grenzen überschreiten lässt, um sie zu erreichen. Als Metapher ist sie die innere Reise von Daniel, die durchlebte Entwicklung von ihm (vgl. Klos, 2016:86). Aber das wird im dem nächsten Titel dargestellt.

Der Film beginnt mit einer Autofahrt auf einer langen Landschaft, wo man nichts anderes erkennt, weit weg von der Zivilisation. Die Straßen sind ein Motiv für die Fahrt. Ein Mercedes mit Berliner Kennzeichen fährt über die Straße. Als es bei einer Sonnenfinsternis anhält, läuft Daniel zum Fahrer.

Der Fahrer ist Isa, ein Türke aus Berlin. Das ist schon ein Zeichen dafür, dass das Auto mit einem deutschen Kennzeichen schon Grenzen überfahren hat. Daniel darf nach einer langen Verzögerung doch mitfahren. Daniel erzählt auf dieser Fahrt seine Odyssee und dann wird die Geschichte zurückgeblendet.

Es ist Sommer und letzter Schultag vor den Ferien. Alle sind auf Urlaubstimmung nur Daniel nicht, er will in Hamburg bleiben. Als er von Juli einen Ring kauft, wird das zum Ereignis, womit sich sein Leben ändert. Einen Ring mit einer Sonne, der ihm das Glück und die wahre Lieben bringen soll. Daniel lebt in seiner zentral kulturellen Sphäre, Hamburg, und scheint damit zufrieden zu sein. Jedoch wird das Treffen mit Juli eine Besonderheit, denn Juli wird die periphere kulturelle Sphäre für Daniel. Der Kontakt mit ihr ist die Grenze zwischen zentral und periphere kultureller Sphäre. Damit fängt das Abenteuer von Daniel und auch der metaphorische Grenzübergang an.

Am Abend trifft er Melek und verliebt sich in sie. Weil er glaubt, dass sie die Frau seines Lebens ist. Denn Melek trägt in diesem Moment eine Sonne auf ihrem T-Shirt. Melek will in die Türkei reisen und fragt, warum Daniel keinen Urlaub macht. Daniel versucht ihr zu erzählen, dass Hamburg auch mit seinen Cafes, Restaurants und Strand auch interessant sein kann. Darauf lädt er Melek zum Elbstrand ein.



Abbild Nr.11 (Sequenz: 00:19:13)

Am Elbstrand sinkt Melek ein türkisches Lied. Der Ring mit der Sonne und dann noch dieses Lied verführen Daniel. Denn das Lied heißt Güneşim, es wurde von İdil Üner (Melek) und Ulrich Kodjo Wendt komponiert (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:71). Der Bezug zwischen Ring und Lied sind Zeichen, die Daniel von der Liebe überzeugen. Diese Verbindung zwischen Ring, Melek und Lied sind Informationen in der Peripherie von Daniel, die übersetzt werden müssen.

Das Lied endet mit dem Refrain;

Ah o gözlerin
 Arasın beni izlesin peşime düşsün
 Ah o dudakların
 Gelsin bulsun tatsın ve öpsün beni

(Sequenz: 00:18:50 bis 00:19:12)

Ins Deutsche übersetzt bedeutet es; die Augen sollen sie beobachten und ihr folgen, und die Lippen sollen sie finden, kosten und küssen. Die Sonne wird zum Stoff des Glücks und der Liebe. Am Ende des Liedes fragt Daniel Melek:

Daniel: Sag mal, dein Name Melek, bedeutet er irgendetwas?

Melek: Engel.

(Sequenz: 00:19:29)

Daniel ist davon überzeugt, dass er seine Liebe gefunden hat. Der Ring, das Lied und *Engel* sind für Daniel die Prophezeiung von Juli, der Ringverkäuferin. Am nächsten Tag verabschiedet sich Daniel am Flughafen von Melek. Melek fliegt in die Türkei, um sich dort mit jemandem in Istanbul zu treffen. Dann entscheidet er sich nach Istanbul in die Türkei zu fahren.

Daniel fährt am nächsten Morgen mit dem Auto von seinem Freund los. Auf dem Weg hält er an, als er Juli sieht. Juli war davor, Hamburg zu verlassen und dorthin zu fahren, wohin ihr Autostopp hinführt. Juli steigt bei Daniel ein und sie fahren los. Juli sagt, dass sie mitkommt. Sie erklärt, dass sie das immer machen würde. Wenn sie eine Reise machen will, fährt sie dorthin, wo der erste Fahrer, der anhält, hinfährt. Das bewundert Daniel sehr, denn er selber ist nicht so eingestellt. Die Einstellung von Juli ist eine mehr weltoffene Stellung. Das Treffen zweier verschiedenen Welten, die in ihrem eigenen ganz anders erscheinen, doch ihren gemeinsamen Punkt haben, der Punkt der Verflechtung und Überschneidung. Die beiden waren noch nie in der Türkei und beschließen zusammen zu fahren. Daniel durchbricht seine innere und äußere Kulturgrenze.

Die Handlungskette beginnt mit dieser Fahrt, erst kommen sie in München an. München ist noch der Ort, an dem sie sich auskennen und auch ohne Schwierigkeiten kommunizieren können. Nach der Panne des Autos stehen Daniel und Juli am nächsten Morgen vor einer Landkarte.



Abbild Nr.12 (Sequenz: 00:28:31)

Daniel sucht sich einen Weg nach Istanbul, den er einfach überwinden kann, dieser Weg führt bis nach Bari in Italien und von dort aus mit der Fähre nach Griechenland und von dort aus nach Istanbul. Es ist eine sichere Route, denn Daniel ist ein Pragmatist, der nach seinem Vernunft und der Wahrheit handelt. Noch ist der Schritt von Daniel, der ihn zu dieser Fahrt geführt hat, noch in der bekannten kulturellen Sphäre.

Juli schlägt vor, über Österreich dann Jugoslawien und dann über Bulgarien in die Türkei zu fahren.

Daniel: In Jugoslawien herrscht Krieg.

Juli: Ach so, ja.

(Sequenz: 00:28:39)

Der nächste Vorschlag von Juli ist eine Route über Österreich, Ungarn, Rumänien und Bulgarien.

Daniel: Das ist doch immenser Umweg. Das ist Quatsch.

Und vielleicht gibt es direkt eine Fähre aus Bari in die Türkei.

(Sequenz: 00:28:46)

Im Gegenteil zu Daniel handelt Juli nach ihren Wünschen und ihre Welteinstellung ist offen zum anderen. Sie ist die Asymmetrie von Daniel. Ein

Lkw hält an. Sie steigt ein. Aber Daniel zögert, weil er sich nicht sicher ist. Aber Juli durchbricht die Kulturgrenze von Daniel und nimmt ihn mit.

Daniel überquert nun Grenzen, die Länder voneinander trennen. Aber die Grenze zwischen Deutschland und Österreich gibt es nicht mehr und diese Fahrt über die Grenze wird nicht gezeigt. Sie bewegen sich noch innerhalb ihrer zentral kulturellen Sphäre. Nun beginnt die außerkulturelle Sphäre in Ungarn, Rumänien und Bulgarien, die zugleich die Peripherie von Daniel wird. Die Fahrt führt zu diesem Übergang. Diese Grenzen sind nun geschützte und bewachte Grenzen und es wird Papiere benötigt, um sie zu überqueren. Sie öffnen jeweils eine Tür in eine neue Welt und Kultur.



Abbild Nr.13 (Sequenz: 01:03:25)

Wie bei der Heirat, die an der rumänischen Grenze gehalten wird, um die Grenze zu überqueren, wird die Grenze geographisch und auch metaphorisch, sie teilt und verbindet.

Daniel geht über die Grenzen und trifft auf fremde Kulturen. Dabei wird er von seiner geschlossenen Meinung gegenüber dem Fremden befreit. Die Kommunikation und das Durchkommen in diesen Ländern sind keine Hindernisse mehr. Das Unbekannte, mit dem Daniel getrennt war, ist zum Bekannten geworden. Die Grenzen sind somit zum Wesen der kulturellen Entwicklung von Daniel geworden. Juli hat die Rolle in dieser Entwicklung als

transkulturelle Identität, sie ist die Peripherie für Daniel. Sie ist wie ein Mentor für Daniel, um ihn durch seine kulturellen Grenzen hinweg zu führen.

So wie der Film angefangen hat, endet er auch wieder auf einer Autobahn und die Protagonisten fahren weiter. Die Fahrt im Leben eines Menschen führt weiter und die Grenzen haben nicht getrennt, sondern verbunden. Aus der zentral kulturellen Sphäre in die periphere kulturelle Sphäre ist Daniel am Ende am Rand der Semiosphäre in Istanbul, ein Ortswechsel, aus Hamburg nach Istanbul.

4.3.3.3. Metamorphose: Von der Raube zum Schmetterling

Die Entwicklung von Daniel, die er im Abenteuer von Hamburg nach Istanbul erlebt, ist eine Fahrt über Grenzen von Ländern und auch eine innere Reise, in der er sich wie in einer Metamorphose von einer Raube in ein Schmetterling verwandelt. So beschreibt Fatih Akin die Verwandlung von Daniel (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:80).

Daniel erscheint im Film als Referendar. Er sieht ganz normal aus, er trägt eine Brille, ein Polo T-Shirt und eine Bundfaltenhose. Er will nicht mal Urlaub machen. Er ist zurückhaltend und gehemmt. Er ist Vorhersagbar, man kann ein Bild von ihm machen. Er lebt in einer in sich geschlossene Welt. Mit dem Treffen mit Juli sieht man ein Treffen, das zwei verschiedene Welten zusammenbringt.

Als Daniel durch den Markt geht, fällt ihm seine Papiertasche aus der Hand. Juli ruft ihn zu sich.

Juli: Du siehst aus wie jemand, der Glück gebrauchen kann.

Daniel: Ich seh wohl eher aus wie jemand, der eine neue Tüte braucht.

(Sequenz: 00:09:14)

Juli will ihm einen Ring mit einer Sonne darauf verkaufen. Daniel spricht sie wissenschaftlich an, erklärt was die Sonne im Sonnensystem ist. Aber für Juli ist die Sonne Licht, es bringt das Glück und die Liebe. Die Gedanken, die von Juli und Daniel über die Sonne geäußert werden, widerspiegeln den Kontrast

zwischen Daniel und Juli. Eine Frau, die glücklich ihr Leben lebt, trifft einen Mann, der einsam und nicht kontaktfähig mit seiner Außenwelt ist, und ändert ihn. Zwei kulturelle Sphären kommen zusammen. Dieses Zusammenkommen zeigt auch die Grenzen zwischen ihnen.

Juli: Wie der Monat...was ist mit dem Ring? [...] Das ist ein sehr alter Maya Ring. Die Legende sagt, der Träger dieses Ringes sein Glück erkennen kann. Bald wird ein Mädchen auf dich zu kommen. Sie wird auch eine Sonne tragen, genau wie du. Diese Person, nur diese Person ist dazu bestimmt, dein Glück zu sein.

Daniel: Was willst du dafür haben?

Juli: 50. [...] Ja, was ist, gefällt dir der Ring nicht?

Daniel: Doch er gefällt mir schon. Aber das...

Juli: Wenn dir etwas nicht gefällt, warum kämpfst du nicht dafür?

(Sequenz: 00:09:20 bis 00:10:30)

Hier wird Daniel von Juli aufgefordert, in Aktion zu treten. Mit ihrer Interaktion handelt Daniel über den Preis des Ringes, was eigentlich nicht so üblich scheint bei Daniel. Sie wagt es weiter und lädt ihn auf eine Party ein. Juli ist in Daniel verliebt und handelt folgerichtig.

Juli wird von ihrer Freundin angesprochen und gefragt, was an Daniel besonders sei.

Marion: Ja, schon klar, was hat er?

Juli: Da ist irgendetwas, ganz tief drinnen, was raus will.

(Sequenz: 00:10:58)

Juli sieht in Daniel die Gedanken, vielleicht auch die Sehnsucht, was sich Daniel überhaupt nicht zusprechen könnte, und wird zum Gegenbild von Daniel. Sie lädt ihn am gleichen Abend auf eine Party ein. Daniel geht wieder mit ähnlicher Kleidung, Hose, Hemd und Brille, auf die Party, aber er ist gehemmt und schafft es nicht mal ein Bier zu bestellen. Als er sich entscheidet die Party zu verlassen, trifft er Melek. Auf Meleks T-Shirt sieht man eine Sonne und

Daniel versinkt in Gedanken. Die Vorhersage von Juli, die durch die Legende des Ringes verursacht wird, scheint ihm als wahre Erscheinung. Melek spricht ihn und fragt nach Hilfe. Er versucht ihr zu helfen. Er geht der Sonne nach. In der Nacht gehen sie zusammen an den Elbstrand. Dort singt Melek ein türkisches Lied (Sequenz 00:18:50 bis 00:19:12). Im Lied singt sie, sei meine Sonne und folge mir. Die Liebe und die Sehnsucht zum Partner wird zu Worte gebracht. Als Daniel noch erfährt, dass Melek im deutschen Engel bedeutet, ist er doch schon in Liebe. Am nächsten Morgen fliegt Melek in die Türkei, um dort etwas zu erledigen und sich mit jemandem in Istanbul zu treffen. Daniel glaubt vom Unglück getroffen zu sein, weil er zumal seine Liebe gefunden, aber auch zugleich verloren hat. Er entscheidet sich spontan eine Reise in die Türkei zu machen. Die Reise unternimmt er mit einem Auto, also er nimmt sich eine lange Fahrt vor, bis in die Türkei. Am nächsten Morgen fährt er los und auf dem Weg sieht er Juli. Juli ist dabei die Stadt zu verlassen, weil das mit Daniel nicht geklappt hat. Sie entscheidet sich bei dem nächsten Fahrer, der anhält, mitzufahren und dorthin, wohin der Fahrer fährt. Daniel hält an, Juli steigt ein. Daniel erzählt ihr, dass er es vorhat, in die Türkei zu fahren und dass es mit dem Ring funktioniert hat. Juli ist fassungslos und entscheidet sich mit in die Türkei zu fahren.

Das Abenteuer hatte schon für Daniel mit dem Treffen mit Juli angefangen. Jetzt fängt die Fahrt in die Türkei und die innere Reise von Daniel an. Bei dieser Fahrt wird Daniel ihm eigenen traditionellen Kulturgrenzen brechen und sich zu einer anderen Person entwickeln.

In München geht das Auto kaputt und sie werden von einem LKW nach Österreich gefahren. In Österreich machen sie am Donauhafen eine Pause. Sie wurden von Leo, LKW Fahrer, nach Österreich gefahren. Leo symbolisiert mit seinem Tattoo von Che die Person der Freiheit.

Leo: Dieser Che steht für meinen Glauben an die individuelle Freiheit.

(Sequenz: 00:30:38)

Während der Pause gehen Leo und Juli in eine Kneipe, um Bier zu trinken. Daniel bleibt aber draußen, weil er geärgert war und nicht zum Gespräch

gekommen ist. In der Kneipe wird Juli von Leo eingeladen, mit ihm zu kommen. Juli lässt Leo verstehen, dass Daniel, der richtige für sie ist. Leo fragt sie, ob er für sie kämpfen würde. Juli würde es ihr wünschen. Leo inszeniert und opfert sich dabei, Julis Wunsch zu verwirklichen. Er wird handgreiflich und Juli ruft um Hilfe. Daniel kommt rein, schlägt sich mit Leo und sie verlassen die Kneipe. Leo sitzt auf dem Boden und drückt Juli, die die Kneipe verlässt, ein Auge zu. Dort verliert Daniel seine Brille und etwas hat er schon zurückgelassen.

Für die weitere Fahrt schmuggeln sie sich auf einen Kahn. Auf dem Kahn rollt Juli einen Joint (Sequenz: 00:34:38). Daniel wehrt sich den Joint zu rauchen. Er bezeichnet es als Rauschgift und dass es illegal ist. Juli überredet ihn und er raucht mit. Sie unterhalten sich und halluzinieren zusammen. Am Nächsten Morgen geht Daniel auf dem Schiff auf Essensuche. Er wird von der Besatzung geschnappt und vom Schiff geworfen.

Er geht am Ufer irgendwo an der Donau ans Land, dabei hat er seinen Rucksack verloren. Auf einem Landweg sucht er sich seinen Weg. Dabei funktioniert seine Uhr auch nicht und wirft es weg. Ein Bus fährt an. Luna, die Busfahrerin, nimmt ihn mit nach Budapest. Sie sind in Ungarn. In Budapest bringt Luna Daniel in ein Lokal, dort essen sie und Luna gibt Drogen in die Cola von Daniel. Als Daniel am nächsten Tag auf einem Feld zu sich kommt, merkt er, dass er alles verloren hat, seine Papiere und den Ring. Von einem alten Bauern wird nach Budapest gefahren und erwischt er Luna auf einem Markt, die gerade seinen Ring verkaufen will. Aber Daniel schnappt den Ring und rennt. Es fängt eine Verfolgungsjagd an, die schließlich von der Polizei aufgehalten wird. Ohne von der Polizei bemerkt zu werden, entführt er den Bus bis an die rumänische Grenze. Er kommt ohne Papiere nicht durch. Kein Pass kein Rumänien so sagt der Zollpolizist (Sequenz: 01:00:39). Aber sein Glück Juli hilft ihm weiter, denn sie ist auch an der Grenze, nur auf der rumänischen Seite. Sie inszenieren eine Hochzeit und er kommt durch.

In Rumänien stehlen sie ein Auto und fahren mit diesem nach Bulgarien. Dort in Bulgarien ist Daniel sich an einem Fluss sicher, dass es die Grenze ist und versucht mit dem Auto über den Fluss zu fliegen. Das endet nicht gut und das

Auto versinkt. Sie gehen an den Ufer und sind dann zu Fuß unterwegs. An der richtigen Grenze fahren sie mit einem Ruderboot über den Fluss und erreichen Bulgarien. An diesem Abend geht Juli davon. Als Daniel aufsteht, ist Juli nicht mehr da. Er befindet sich mit auf einem Feld. Dort lässt er auch sein kariertes Hemd zurück.

Daniel trifft Isa, der dabei war, die Leiche von seinem Onkel in die Türkei zu schmuggeln. Isa nimmt Daniel mit an die Grenze der Türkei. Dort werden sie verhaftet, weil Daniel keine Papiere hat. Isa soll vernommen werden und wird aus der Zelle geholt, dabei bleibt die Tür offen und Daniel kann fliehen.

In Istanbul angekommen, sucht er die Stelle des Trefforts, neben der Moschee unter der Brücke am Bosphorus. Als er mit einem Reisebus nach Istanbul fuhr, hat er auf einer Pause, Melek getroffen, die an die Grenze fuhr und etwas erledigen musste. Daniel wurde es klar. Nun steht er unter der Brücke und sucht nach ihr, Juli steht dort, sie treffen und küssen sich.



Abbild Nr.14 (Sequenz: 00:09:52)



Abbild Nr.15 (Sequenz: 01:29:37)

Von der ersten Begegnung in Hamburg ab bis zur Begegnung in Istanbul ändert sich Daniel. Nicht im äußeren, sondern auch im inneren. In der ersten Begegnung in Hamburg sieht Daniel ernst aus, ein dunkles Polo T-Shirt, eine bundfalten Hose und eine Brille. Juli sieht dagegen gelassener aus, mit ihren Kleidern und Dreadlocks, Flitzlocken. Aber in der Begegnung in Istanbul ist es umgekehrt. Daniel hat auf der Reise zuerst seine Brille, dann seinen Rucksack und Uhr, danach seine Papiere und schließlich sein kariertes Hemd verloren. Die Kleider haben sich auf der Reise verwandelt. Und er sieht auch dreckig aus. Im Inneren hat er sich zu einem Individuum verwandelt, das sich offen mit der Welt auseinandersetzt. Die Reise ist zu einer Bildung von Daniel geworden, jeder Vorfall auf der Reise wird zum Abenteuer und stellt seine Persönlichkeitsentwicklung da (vgl. Blumenrath, 2007:111). Aus einem Raube ist ein Schmetterling geworden, das aus seiner zentral kulturellen Sphäre in die periphere kulturelle Sphäre geht und dabei sich entwickelt. Jede Grenze ist ein weiterer Übergang in eine nächste kulturelle Sphäre. Sie ist sowohl geographisch und als auch metaphorisch.

Juli handelt wie nach dem Standbein und Spielbein Prinzip und zieht Daniel in ihre zentral kulturelle Sphäre, die die Peripherie von Daniel wird. Die

Berührung von Daniel mit Juli ist der Kontakt, der sie verbindet und auch der Anfang für die kulturelle Entwicklung von Daniel ist.

4.3.4. Gegen die Wand

Der Film 'Gegen die Wand' kam im Jahr 2003 in Deutschland in die Kinos. Mit der Uraufführung in den Internationalen Filmfestspielen Berlin wurde er mit dem Goldenen Bären der Berlinale 2004 ausgezeichnet. Der Film sorgte für großes Aufsehen und der Ruhm von Fatih Akin sprach sich durch ganz Europa, von Deutschland bis in die Türkei.

Der Film ist der meist ausgezeichnete Film von Fatih Akin. Er hat auch, wie der vorherige Film von ihm, den er auch geschrieben und gefilmt hat, verschiedene Schauplätze. Im Juli waren das Deutschland, Österreich, Ungarn, Rumänien, Bulgarien und die Türkei. Ein Abenteuer, das sich in einer Fahrt Richtung Orient entwickelt und damit Westen und Osten miteinander verbindet. Die Liebe wird der Grund dafür, dass die Grenzgänger sich ohne Vorurteile entwickeln.

Im Gegen die Wand sind auch zwei Schauplätze zu sehen, Deutschland und die Türkei. Als für die Protagonisten in Deutschland die Hoffnung aufgeht, suchen sie ihr Glück in der Türkei. Das Schicksal der Protagonisten wandelt sie in neue Menschen um, die durch die Liebe getrieben wird. Die Liebe ändert sie, aber sie ist nicht unendlich (vgl. Deckert, Cicero Magazin für Politik und Kultur: online).

Die Erzählung basiert auf einen Beziehungskonflikt zwischen den beiden Protagonisten. Die Protagonisten zeigen transkulturelle Züge, so wie in ihren Identitäten als auch in ihrem Handeln. Sie werden durch Intimität und Selbstzerstörung gesteuert. Sie zeigen Migranten, die nicht wegen ihrer Integration Schwierigkeiten und Leiden erleben, sondern sind betroffene Menschen, die von ihrer Gesellschaft als Außenseiter gesehen werden. Die Betroffenheit führt dazu, dass ein Versuch zur Befreiung von den Grenzen, die die Gesellschaft aus Normen und Tradition gezogen hat, gewagt wird. Sie scheitern, aber sie geben nicht auf. Die Entwicklung wird zu ihrer Reife als andere Menschen.

Die Hauptprotagonisten Cahit, 40 Jahre alt, und Sibel, 20 Jahre alt, wagen es durch traditionelle Kulturgrenzen zu gehen, zum einen werden sie mit innerer Sehnsucht nach Liebe und zugleich mit Selbstzerstörung konfrontiert. Sibel will eine Scheinehe mit Cahit eingehen, um ihrer Familie, die traditionell und konservativ geprägt ist, zu entgehen. Als Fatih Akın von einer türkischen Freundin gefragt wurde, ob er sie zum Schein heiraten wolle, wurde es zum Entwurf von einem Drehbuch. Ob das eine Scheinehe sein sollte, um der Familie zu entgehen oder nur um einen Aufenthalt in Deutschland zu bekommen, darüber hat man keine Kenntnis, aber beides hat eine korrelative Verbindung (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:122).

Der Konflikt im Thema des Films spielt die Befreiung aus der kollektiven Gesellschaft, ein Streben nach Individualität. Sibel muss mit den strengen Regeln der Familie, was ein westliches Leben ablehnt, agieren. Cahit ist der Schlüssel, denn er ist Türke und ein Grund für die Zustimmung der Familie auf eine Scheinehe.

Die Beziehung zwischen Türken und Deutschen zeigen sich im Lebensstil zwischen dem Westen und dem Osten. Das gleiche Schicksal hat auch Yasemin, im Film Yasemin von Hark Bohm (1998). Ihre Liebe mit Jan wird zum Konflikt zwischen ihr und ihrer Familie, die eine Beziehung mit einem Deutschen ablehnt. Der Unterschied zwischen Yasemin und Sibel ist, dass Yasemin nicht eine Außenseiterin so wie Sibel ist. Yasemin ist erfolgreich in der Schule und macht Sport. Sibel ist das Gegenteil, sie hat ihre Schule abgebrochen und wünscht sich frei zu leben. Aber Sibel und Yasemin brechen doch ihre traditionellen Kulturgrenzen. Sie werden Grenzgänger, um die Gefangenschaft ihrer Tradition zu entkommen.

Sibel passt sich jeder Situation an, bei ihrer Familie ist die schüchterne junge Frau. Cahit ist assimiliert, er hat nichts mit seiner Identität als Türke zu tun, zwar kann er Türkisch sprechen, aber die Identität als Türke lehnt er ab und bezeichnet sie als Kanaken. Wenn sie dann mit Cahit zusammen ist, taucht die lebenslustige und auch wilde junge Frau auf. Sie lebt ihr ersehntes Leben und Cahit versucht sein Leben, das er selbst versäumt, in den Griff zu bekommen.

Die beiden verlieben sich. Die Liebe wird zum Thema des Filmes, aber wenn die junge Frau anfängt den alten Mann zu lieben, kommt ihre Beziehung und ihr Leben ins Schwanken.

Liebe, Tod und Teufel waren die Trilogie, die sich Fatih Akin vorgenommen hatte. Gegen die Wand spielt die Liebe und sie wird zum Thema im Film. Die Liebe ist die Kraft, mit der Cahit wieder zum Leben erweckt. Die Liebe heilt und zerstört auch zugleich. Die heilende Kraft ist die helle Seite der Liebe, die auch im Film in einer Erhellung gezeigt wird. Aber dunkle Seiten hat sie auch, die Liebe führt zur Eifersucht und Cahit tötet einen Liebhaber von Sibel. So spielt der Teufel auch mit, der Teufel als Dämon des Verlangens (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:143). Der Tod bringt das neue Leben wieder und zeigt sich in der Verwandlung der Protagonisten. Die Helden müssen sterben, um wiedergeboren zu werden (vgl. ebd. 143).

Im Film wird Cahit die periphere kulturelle Sphäre für Sibel, in die Sibel übergehen will, um sich von ihrer zentral kulturellen Sphäre, in der Unterdrückung stattfindet, zu befreien. Umgekehrt ist Sibel die periphere kulturelle Sphäre für Cahit. Denn die zentral kulturelle Sphäre von Cahit basiert auf seine Selbststörung und Sibel hilft ihm zu einer Verwandlung in der periphere kulturellen Sphäre.

4.3.4.1. Inhalt

Sibel, 20 Jahre alt, und Cahit, 40 Jahre alt, lernen sich in einer Psychiatrie in Hamburg kennen. Cahit versuchte sich umzubringen, indem er mit seinem Auto gegen die Wand gefahren ist, und Sibel versuchte es, indem sie sich ihre Pulsadern aufgeschnitten hat. Sibel fragt Cahit, ob er mit ihr eine Scheinehe eingehen will. Denn zuvor fragt sie, ob er Türke ist. Sie sucht sich einen Türken und will diese Scheinehe machen, um ihren strengen und konservativen Eltern und Bruder zu entgehen. Sie strebt danach frei zu leben, ohne Grenzen und ohne Beschränkung der Familie.

An einem Abend fragt Sibel erneut, ob Cahit mit ihr heiratet. Cahit, der selbstzerstörte Einzelgänger, lehnt Sibel ab. Darauf schneidet sich Sibel erneut

die Pulsadern. Cahit kümmert sich und dann ändert er seine Meinung. Er überredet seinen Freund Şeref, den er als seinen Onkel vorstellt, darüber, um Sibels Hand von der Familie zu beantragen. Sie gehen zusammen zur Familie von Sibel. Der Vater und der Bruder sind skeptisch, weil Cahit sehr aus dem Weg geraten aussieht. Die Familie bewilligt die Ehe.

Die Familie von Sibel organisiert eine große Hochzeitsfeier. Cahit hat nur einen Gast und das ist sein Freund Şeref. Şeref wird der Trauzeuge von ihm und Selma, die Cousine aus der Türkei, die Trauzeugin von Sibel. Auf dem Standesamt erfährt Sibel zum ersten Mal, dass Cahit schon verheiratet war und jetzt Witwer ist. Sie fragt ihn danach und er regt sich auf und will darüber nicht sprechen. Am Abend der Hochzeit fragt sie nach den Namen seiner verstorbenen Frau und er wird aggressiv und wirft sie aus der Wohnung. Sibel geht in ihrer Brautkleidung in eine Bar und verbringt die Nacht bei dem Barkeeper.

Sibel räumt bei Cahit auf, sie putzt und richtet die Wohnung ein. Am Abend schneidet sie seine Haare. Darauf sorgt Cahit dafür, dass sie bei Maren, Cahit hat mir eine Affäre, als Friseurin arbeiten kann. Mit der Zeit gefällt Cahit Sibels Dasein. Sie fangen an zusammen in Discos und Kneipen zu gehen. Aber Sibel geht dann immer allein in der Nacht weg und übernachtet mit anderen Männern. Die Situation macht Cahit eifersüchtig.

An einem Familientreff von Sibel treffen sich Sibel und Cahit mit dem Bruder Yılmaz von Sibel und verbringen zusammen einen Abend. Da erfährt Cahit, dass Yılmaz es herausgefunden hat, dass Cahit bei der Fabrik nicht Geschäftsführer ist, sondern Gläserammler. Cahit spricht ihm entgegen und fragt, ob er seine Schwester ihm geben würde, wenn das gewusst hätte. Trotz dessen wird er von Yılmaz akzeptiert und Yılmaz ist überzeugt davon, dass er seine Schwester liebt.

Das Paar, das eigentlich eine Scheinehe hat, kommt mit der Zeit näher. Beide fangen an für einander etwas zu empfinden. Sie nähern sich, aber Sibel hält sich doch zurück. Sie glaubt, sie würde ihre Freiheit verlieren, wenn sie mit ihm schlafen würde, würde er ihr Mann sein.

Als Sibel im Friseursalon Marens Haare wäscht, sprechen sie über die gestorbene Frau Katharina von Cahit. Sie erfährt, dass Cahit sie geliebt hatte. Maren fragt nach der Beziehung zwischen Sibel und Cahit und erzählt, dass sie ein Verhältnis mit Cahit hat. Darauf reagiert Sibel geärgert und verlässt den Friseursalon. Vor dem Friseursalon trifft sie Niko, ein Liebhaber von ihr, sie will nichts mehr mit Niko zu tun haben und sagt, dass sie eine türkische verheiratete Frau ist, wenn er sie weiterstören würde, würde ihr Ehemann ihn töten. Sie geht davon und verbringt den Abend auf einer Kirmes. Dabei merkt sie ihre Empfindungen, wie wichtig Cahit für sie ist. Cahit tötet am gleichen Abend Niko, weil er über Sibel wie eine Prostituierte gesprochen hat. Cahit muss ins Gefängnis. Sibel wird wegen ihrer Schande, die sie über die Familie gebracht hat, von ihrer Familie verstoßen. Bevor sie Deutschland verlässt, geht sie Cahit im Gefängnis besuchen und sagt, dass sie auf ihn warten wird. Sie reist dann in die Türkei zu ihrer Cousine Selma, die Geschäftsleiterin in einem Hotel ist. Sie besorgt Sibel einen Job als Zimmermädchen und Unterkunft bei ihr. Sibel ist unglücklich und fühlt sich wie im Gefängnis. Sie schreibt an Cahit und erzählt von ihrem Leben in Istanbul. Sie sucht nach Drogen, bis einen Barkeeper kennenlernt. Sie konsumieren zusammen Drogen und danach zieht sie bei ihm ein. An einem Abend, an dem sich Sibel wegen Drogen und Alkohol verliert, wird sie vom Barkeeper vergewaltigt und rausgeschmissen. Sie geht mit ihrer Tasche in der Nacht durch eine Straße. Sie wird von Männern belästigt und sie widerspricht denen und flucht sie an. Sie wird brutal zusammengeschlagen und erstochen.

Jahre später wird Cahit aus der Haft entlassen und möchte Sibel wiedersehen. Deswegen reist er auch nach Istanbul. Doch mittlerweile hat Sibel ein neues Leben, sie hat einen Freund und eine Tochter. Sie treffen sich nach einigen Tagen im Hotelzimmer von Cahit und schlafen miteinander. Cahit möchte mit ihr nach Mersin fahren, dorthin wo er geboren ist. Aber Sibel kommt nicht zum Busbahnhof und Cahit verlässt die Stadt ohne Sibel.

4.3.4.2. Zwischen Individualität und Kollektivität

Sibel wünscht sich ein grenzenloses Leben, sie will tanzen, ausgehen und mit Männern schlafen, nicht nur mit einem, sondern mit mehreren. Aber sie wird davon abgehalten. Ihre Familie steht gegen das erwünschte Leben. In der Sphäre der Kollektivität, wird Sibel unterdrückt. Der Wunsch ist die Sphäre der Individualität. Mit diesem Wunsch kommt sie zu Cahit und fragt ihn nach einer Scheinehe. Ein Mittel zur Befreiung aus ihrer zentral kulturellen Sphäre. Denn die Scheinehe soll sie von den Beschränkungen, die sie als Individuum in einer traditionell kollektiv lebenden Familie nicht hat, befreien. Die Intimität und das Verlangen nach erotischen Handlungen werden zum Drang und Wunsch der Befreiung.

Sibel ist eine Türkin und lebt mit ihrer Familie zusammen. Die Familie ist streng und konservativ, sie ist an ihre Traditionen gebunden. Diese kollektive Sphäre stellt sich da, wie das Verlangen nach dem Monopol im sozialen Feld des Habitus. Sie kämpft für die Bewahrung des sozialen Feldes (vgl. Reuter, 2017: 16).

Der Vater stellt die Figur des Oberhauptes dar und der Bruder die Gewalt und die Unterdrückung, die ihr nah werden kann, wenn sie die traditionellen Regeln der Familie verstößt. Die Mutter steht für Obhut da, aber ist beängstigt und furchtsam. Sie symbolisiert ein Leben, das die Strenge der Familienregeln akzeptiert. Sibel ist das Gegenteil, sie strebt nach ihrer Freiheit. Sie versucht, ihre Familie durch Selbstmord Versuch zu entkommen.



Abbild Nr.16 (Sequenz 00:10:20)

Sibel wird im Krankenhaus von ihrer Familie zur Rechenschaft gezogen, weil sie einen Selbstmordversuch begangen hat. Schon die Stellung am Tisch und die Körperhaltung von Sibel zeigen, was für eine Stelle Sibel hat. Die Autorität auf einer Seite und Sibel auf der anderen Seite. Der Vater ein gläubiger Moslem erklärt, wie wertvoll das Leben ist. Sie müsste Dankbar sein, weil sie noch am Leben ist. Nach seiner Rede verlässt der Vater die Kantine. Dann übernimmt der Bruder den zweiten Teil der Rechenschaft. Er ist streng und bedroht sie mit Gewalt. Er ist traurig darüber, dass sein Vater von diesem Vorfall betroffen ist und falls ihm etwas passieren würde, würde Sibel das bereuen.



Abbild Nr.17 (Sequenz 00:11:56)

Die Mutter, ihr Obhut, verlangt auch eine Zigarette von Sibel, nachdem sie eine angezündet hatte. Die Mutter ist besorgt und versucht sie zu schützen. Sibel erklärt, dass mit dem Selbstmord ihr Vater und Bruder sie in Ruhe lassen würden. Für die Mutter ist das keine Lösung, sie versucht, Sibel verstehen zu lassen, dass das nie der Fall werden wird. Sie ist dann immer noch auf der Suche nach Möglichkeiten, um ihrer Familie zu entgehen.

Cahit ist der Schlüssel zu ihrer ersehnten Leidenschaft zur Freiheit. Sie hat ihn im Krankenhaus kennengelernt. Erst fragt sie nach seinem Namen und dann, ob er sie heiraten will. Denn er ist Türke und kann vielleicht durch eine Scheinehe sie von diesem Leben retten. Sie gehen in der Nacht aus, verlassen das Krankenhaus und gehen in eine Kneipe. Dort zeigt sie sich Cahit. Sie erzählt von ihrer Nase, die ihr Bruder wegen Handhalten mit einem Jungen gebrochen hat. Dann zeigt sie ihre Brüste und verlangt Cahit sie anzufassen. Hier widerspiegelt sich ihr Begehren, ihre Lust zu Intimität und die Gewalt, die wie ein Hindernis vor ihr steht. Die Gewalt der Familie verhindert sie so zu leben, wie sie sich es wünscht. Als sie von Cahit abgelehnt wird, bricht sie eine Bierflasche und schneidet erneut ihre Pulsadern. Cahit greift noch rechtzeitig ein und umwickelt ihre Wunde.



Abbild Nr.18 (Sequenz 00:16:15)

Nach diesem erneuten Versuch sich zu töten, fahren Cahit und Sibel in einem öffentlichen Bus ins Krankenhaus zurück. Hier diskutieren sie laut über eine Scheinehe, Sibel verspricht ihm, sich im Haus um alles zu kümmern, putzen, kochen und aufräumen. Dabei soll Cahit nur so tun, als ob sie verheiratet wären. Sie werden getrennte Zimmer haben und nicht zusammenschlafen. Cahit fragt, wie das funktionieren sollte. Weil er Türke ist, würden sie das akzeptieren. Kurz später hält der Bus an und Fahrer kommt zu den beiden. Der Busfahrer ist ein Türke. Er beschimpft und wirft sie aus dem Bus. Er beschimpft sie als Hunde, die Allah, seine Religion und heiliges Buch nicht kennen. Der Busfahrer symbolisiert die türkische Gesellschaft. Die Unterdrückung kommt nicht nur von der Familie, sondern auch von der Gesellschaft, in der die Familie lebt. Der Busfahrer verkörpert den Kampf des sozialen Feldes zur Bewahrung. Sibel verlässt den Bus, aber Cahit weigert sich. Der Busfahrer sagt, dass der Bus ihm gehört. Cahit fragt, was das soll, der Bus gehört der Stadt. Trotzdem wird er rausgeworfen. Der Bus nimmt die Funktion an, die ihm zugeschrieben wird. Für den Busfahrer ist das sein Bus und er verfügt die Gewalt über den Bus, aber im Eigentlichen ist er nur der Busfahrer. In einer Mehrheitsgesellschaft wie Deutschland bilden ethnische Gruppe Gesellschaften, die in sich geschlossen sind. Hier wird der Bus zum Metapher für Deutschland und der Fahrer vertritt die türkische Gesellschaft. Das Verlangen nach Unterdrückung zur Aufbewahrung des sozialen Feldes kommt

den beiden immer entgegen. Sibel versucht sowohl ihrer Familie als auch der Gesellschaft zu entgehen. Cahit bewilligt ihren Wunsch und heiratet sie.



Abbild Nr.19 (Sequenz 00:24:28)

Trotz der geplanten Scheinehe müssen sie aber erst noch traditionelle Normen überwinden. Cahit und Şeref gehen zur Familie von Sibel, um die Hand von Sibel bitten. Cahit stellt ihn als seinen Onkel vor. Tradition steht immer im Mittelpunkt. Der Vater isst Pralinen, die nicht alkoholisiert sind, steht für die Tradition da. Der Bruder gegenüber von Şeref und Cahit, als ob er immer da ist, falls es Probleme geben würde. Der Vater ruft und fragt Sibel, sie betritt das Zimmer wieder scheu, so wie sie im Krankenhaus gegenüber von ihrer Familie saß. Der Vater will hören, ob sich Sibel sicher sei. Sie ist sicher, weil Cahit ihr Ausweg ist. Danach organisiert die Familie eine große Hochzeitsfeier.



Abbild Nr.20 (Sequenz 00:35:52)

Die Nacht verbringt Sibel bei einem Barkeeper. Glücklicherweise kehrt sie am nächsten Morgen zurück. Sie hat es geschafft, nach ihren Wünschen ohne Einschränkungen eine ersehnte Intimitätsnacht zu verbringen. Jetzt beginnen Affären um Sibel und sie macht sich viele Liebhaber. Am Anfang hat Cahit nichts dagegen, doch als er beginnt ihr etwas zu empfinden, wird er eifersüchtig auf seine. Sibel nähert sich auch Cahit, dieses Annähern wird aber nicht zu einem Geschlechtsverkehr. Denn Sibel glaubt, sie würde ihre Freiheit verlieren, falls sie mit Cahit schlafen würde. Die Individualität, die sie noch zu genießen hat, ist ihr Begehren, wonach sie lange gestrebt hat. Die Eifersucht, die jetzt Cahit im Kopf herumgeht, wird zu seinem Verhältnis und er bringt Niko um, der der Liebhaber von Sibel ist und schlecht über sie geredet hat.



Abbild Nr.21 (Sequenz 01:12:00)

Cahit kommt ins Gefängnis. Sie standen gegen traditionelle Normen und Werte, aber ihr Verhältnis wird mit dem Mordanschlag von Cahit gekrönt. Nun wird es auch um Sibel schwierig. Der Bruder liest die Nachricht und geht zu seinem Vater. Er verbrennt die alten Fotos von Sibel, somit ist die Seite von der Tochter Sibel und ihre Vergangenheit geschlossen. Die Mutter steht dabei und wehrt sich, dass der Vater nicht alle Fotos verbrennt. Im Hintergrund spielt das Lied *Ağla Sevdam* von Yusuf Taşkın (1997 Orjinal Film Müsikleri, Ağır Roman). Das Lied ist ein Klagelied, in dem um die Welt, das Leben und über die verlorene Geliebte getrauert wird. Der Vater trauert und verbrennt die Vergangenheit. Der Bruder Yılmaz ist dann seiner Schwester hinterher.



Abbild Nr.22 (Sequenz 01:13:13)

Er sucht Sibel auf und begegnet sie auf der Straße. Er jagt sie. Sie rennt ihm mit verblutetem Kleid weg. Als sie das mit Cahits Mordanschlag hörte, hat sie sich wieder die Pulsadern geschnitten. Ihre Wunde wurde wieder genäht und behandelt. Sibel ist wieder am Anfang, wieder mit geschnittener Pulsader und wieder versucht sie, ihrer Familie zu entkommen. Zuflucht findet sie in der Türkei. Sie beschließt zu ihrer Cousine Selma zu reisen. Sie geht in ein Land, das ihr eher fremd ist, sie glaubt, dass sie dort ihr Glück finden kann. Doch dort erlebt sie wieder ein Tiefpunkt in ihrem Leben. Sie konsumiert Drogen und Alkohol, wird vergewaltigt und sogar auf der Straße erstochen. Jemand rettet sie und das neue Leben fängt für Sibel an. Sie hat einen Freund und bekommt eine Tochter. Sibel durchbricht die Kulturgrenzen und geht durch binäre Kultursphären und entkommt dem kollektiven Leben ihrer Familie.

Jede kulturelle Sphäre eines Individuums ist das Zentrum, was früher Peripherie war, ist nun Zentrum. Eine kulturelle Grenze wird übergangen. Das Zentrum von Cahit wird die Peripherie von Sibel. Die Peripherie von Sibel wird zum Zentrum von Cahit. Die Semiosphäre, die die kulturellen Sphären bildet und ihr semiotischer Raum wird, wird eine Vermittlungsinstanz. Die Handlungen und Tätigkeiten der Protagonisten lassen den Habitus erkennen (vgl. Krais & Gebauer, 2014:26). Der Habitus ist die Transkulturalität und sie ist im Zentrum, in der Peripherie und Grenzen einer Kultur zu sehen. Transkulturelle Identitäten durchbrechen traditionell erdachte Kulturgrenzen, aber dann sind sie in einer peripheren kulturellen Sphäre, die zu ihrem Zentrum wird. Sibel hat ihr Ziel erreicht, sie ist der kollektiven strengen Sphäre ihrer Familie entkommen. Jedoch hat sie nun eine Familie und ihre Wünsche enden. Cahit versucht seinem Leben, das ihn zerstört und keine Wurzeln zu seiner Herkunft hat, zu entkommen und sucht nun seine Herkunft. Die Veränderung findet in Istanbul statt, Istanbul wird die Peripherie von Hamburg.

4.3.4.3. Verwandlung

In diesem Drama überleben Cahit und Sibel ihrem Schicksal. Ihr Schicksal bringt sie zusammen und trennt sie auch zugleich. Cahits Berührung mit Sibel wandelt ihn um, das gleiche durchzieht sich auch bei Sibel.



Abbild Nr.23 (Sequenz 00:06:25)

Cahit fährt betrunken mit seinem Auto gegen die Wand. Die Wand ist die Abgrenzung zu der Verwandlung, die Cahit während des Films erlebt. Dann erweckt er in einem Krankenhaus und sieht Licht. Er ist nicht gestorben und wird in einer Psychiatrie behandelt. Hier treffen sich Sibel und Cahit. Cahit ist ein Außenseiter in Hamburg, trinkt ständig und ist in eine Selbstzerstörung zerfallen.

Cahit wirkt so, als ob ihn seine Identität als Türke stört. Er ist assimiliert und steht als "Anti-Türke" dar. Er bezeichnet die Türken als Kanaken (Sequenz 00:48:27 und 01:01:12) und bei Sibel zu Hause sagt er, dass er sein Türkisch weggeworfen hat (Sequenz 00:23:35). Seine Identität ist Türkisch, aber er ist eben nicht typisch Türkisch. Diese Eigenheit von Cahit wird dann für die Wahl von Sibel sehr grundlegend (vgl. Blumenrath, 2007:115).

Cahit stimmt der Scheinehe von Sibel zu, sie heiraten und leben zusammen, aber mischen sich nicht in ihre individuelle Welt ein.



Abbild Nr.24 (Sequenz 00:38:08)

Schon sieht man die Verwandlung im Leben von Cahit, nachdem Sibel in sein Leben und in seine Wohnung eingezogen ist. Die zerstörte, mit Müll verlagerte und dreckige Wohnung ist zu einer heimlichen und sauberen Gegend geworden. Von dieser Veränderung bekommt Cahit auch etwas, Sibel kümmert sich um sein Aussehen und schneidet ihm die Haare. Sibel verleiht ihm wieder Sinn im Leben zu haben, wie der Arzt es ihm empfohlen hat. Er interessiert sich immer mehr für die lebenslustige junge Frau. Aber sie führen immer noch ein getrenntes Leben und Sibel geht abends mit anderen Männern aus.



Abbild Nr.25 (Sequenz 00:55:35)

Das Abendessen in der gemeinsamen sauberen Wohnung, Sibel deckt den Tisch, füllt Paprikaschoten, füllt Rakı und im Hintergrund spielt das Lied *Yine mi Çiçek* von Sezen Aksu und Cahit Okan. Das Lied erzählt von einem Abend, an dem ein Paar zusammen trinkt und glücklich über den Abend ist. Das Glück der beiden geriet ins Schiefe. Das Thema kommt zu Kindern. Für Fatih Akin deutet das Befüllen von Paprikaschoten die Besamung (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:124). Sibels Mutter fragt nach Kindern. Cahit fühlt sich gut und will es mit dem Kind probieren. Sibel ist ganz locker und sagt, man kann davon ausgehen, dass du Unfruchtbar bist, was auch ein guter Grund für eine Scheidung sein könnte (Sequenz 00:56:04). Alles gerät dann ins Schiefe. In diesem sozialen Feld der Ehe treten nun Regeln auf, die zu diesem sozialen Feld gehören. Cahit wird wieder eifersüchtig auf Sibel, aber Sibel weigert sich die Annäherung von Cahit entgegen zu kommen. Denn Sie glaubt dadurch ihre Freiheit zu verlieren. Im Weiteren des Films tötet Cahit einen Liebhaber von Sibel. Er muss ins Gefängnis und Sibel muss fliehen.



Abbild Nr.26 (Sequenz 01:34:03)

Wieder mit Licht im Gesicht kommt Cahit aus dem Gefängnis. Das Licht ist wieder ein Neuanfang für Cahit. Er hat nur ein Ziel, Sibel wiederzusehen. Beim Essen mit Şeref erklärt er seine Liebe zu Sibel. Die Liebe ist für Cahit emotional und existenzial. Er erklärt Şeref, dass er es ohne Sibel nicht geschafft hätte, am Leben zu bleiben (Sequenz 01:35:15). Im Hintergrund hört man das Lied *Ah le Yar* von Bülent Ersoy (2002). Das Lied erzählt eine Liebeserklärung, wenn die Partnerin wissen könnte, was er für sie empfindet. Mit diesem Reiz fliegt er in die Türkei. Dort sucht er Selma auf und fragt nach Sibel.



Abbild Nr.27 (Sequenz 01:33:06)

Aber Sibels Leben gerät ins Schiefe. Sibel liegt blutend und erstochen am Boden, nachdem sie vergewaltigt und auf die Straße geworfen wurde. Die Scheinwerfer auf ihrem Gesicht sind die Wiedergeburt von Sibel. Sie wird von einem Taxifahrer gerettet. Die 20-jährige junge Frau, die lebenslustig nach ihrer Freiheit zu erlangen suchte, konnte doch ihrem Schicksal nicht entgehen. Die Scheinehe mit Cahit hat sie nicht gerettet und sie musste doch fliehen, diesmal hat sie bei ihrer Cousine Selma Zuflucht gesucht. Die junge Frau war noch nicht erwachsen und wusste nicht, was es heißt frei leben zu können. Ihre Cousine Selma steht als Bild einer erfolgreichen und erwachsenen Frau da. Sibel ist aber immer noch auf der Suche und in der Entwicklung erwachsen zu werden. Selma sagte nach ihrer Hochzeit, dass es doch andere Wege geben würde, um der strengen Familie zu entkommen, zum Beispiel zu studieren oder in die Türkei zu ihr zu kommen (Sequenz 00:37:22). Als sie anfängt mit Selma zu leben, findet sie ihr Leben abstoßend und langweilig. Sie sucht in den Straßen von Istanbul nach Drogen, schließlich findet sie das Gesuchte und das endet, bis sie blutend und erstochen am Boden liegt.



Abbild Nr.28 (Sequenz 01:46:56)

Ein paar Jahre später ist sie bei Selma, diesmal hat sie eine Tochter und steht vor dem Fenster und ist kurz vor einer Entscheidung, sie ist nämlich erwachsen geworden, aus der jungen Frau ist eine erwachsene Frau geworden. Bis zu

diesem Tag hat sich Sibel in ihre neue kulturelle Umwelt eingelebt, eher aus Notwehr, aber nun scheint das ihre kulturelle Umwelt zu sein.



Abbild Nr.29 (Sequenz 01:49:57)

Cahit und Sibel sitzen auf einem Roof und sehen sich die Stadt Istanbul an. Die Stadt und das Land, die sie nicht kennen, aber sie hoffen ihr Glück hier zu finden. Sibel ist Erwachsen und eine Frau, die weiß, was sie will. Cahit ist der Selbstzerstörung entkommen und aus dem Anti-Türken ist ein Mann geworden, der durch den Kontakt mit Sibel nach seinen Wurzeln, nach seiner Herkunft sucht (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:124). Sibel kommt mit Cahit nicht nach Mersin, sie bleibt bei ihrer Tochter und ihrem Freund, Cahit reist allein. Die Verwandlung der beiden Protagonisten ist ein Übergang vom Zentrum in die Peripherie der Kultur. Cahit wird zur Peripherie von Sibel und Sibel wird zur Peripherie von Cahit. Durch diesen Grenzübergang, der abstrakt zwei verschiedene kulturelle Sphären teilt, wird die kulturelle Entwicklung der Protagonisten geschaffen. Die Protagonisten sind transkulturelle Identitäten, für sie ist die Nationalität und die Kultur, in der sie leben, nicht wichtig. Das persönliche Interesse und ihre Handlung bilden einen eigenen individuellen Habitus, der die Transkulturalität widerspiegelt (vgl. Kraus & Rehbein, 2014:26).

4.3.5. Auf der anderen Seite

Der Film 'Auf der anderen Seite' kam im Jahr 2006 in Deutschland ins Kino. Am 23.5.2007 wurde die Uraufführung in den Internationalen Festspielen in Cannes durchgeführt und der Film gewann den Preis für das beste Drehbuch. Für Fatih Akin bedeutet Cannes sehr viel, er bezeichnet Cannes als die Mekka der Filme (Akin, M. Fatih Akin - Tagebuch eines Filmreisenden: Online). Der Film wurde zum Erfolg und wurde vom Publikum aufgenommen.

Von der Trilogie Liebe, Tod und Teufel spielt er das Thema Tod. Liebe wurde von ihm in Gegen die Wand abgehandelt und der Tod wird zum Thema in Auf der anderen Seite. Zum Teufel der Trilogie äußert sich Fatih Akin, dass der Teufel noch warten muss (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:235). Neben dem Tod handelt der Film viele weitere Themen, wie z.B. Menschenrechte, Demokratie, Solidarität, Europa, Freundschaft, Frauen und Generationen. Die Rede ist von einer Vielfalt von Themen im Film, der aus verschiedenen Perspektiven gelesen werden kann. Der Film ist viel interpretierbarer, so beschreibt Andreas Thiel, der Freund von Fatih Akin und Produzent des Films, den Film (Akin, M. Fatih Akin - Tagebuch eines Filmreisenden: Online). Die Themen werden auf den Tod eingeschränkt, der transkulturelle Konstellationen im Leben von den transkulturellen Identitäten hervorruft.

In Kultur als Ereignis (Herausgeber Özkan Ezli Transcript Verlag 2010) wird der Film zum Thema transkulturelle Narration ausgearbeitet. Deniz Göktürk, Levent Tezcan und Valentin Rauer leisten mit ihren Beiträgen eine andere Perspektive. Deniz Göktürk beschreibt die Transkulturalität als Fortgang zur Hybridität und Globalisierung durch das Fließen und die Vernetzung (vgl. Göktürk, 2010: 15-46).

Der Soziologe Valentin Rauer sieht im Film das Kosmopolitische und Postnationale, das sich durch Kopplung auf komplexer Ebene und transnationalen Querungen zeigt (vgl. Rauer, 2010:119-134). Diese sind besonders im Film zu sehen, eine Verkopplung von Deutschland und Türkei.

Levent Tezcan bezieht sich auf den Tod als Ereignis, das zu kleinen und großen Dialogen im kulturellen Umfeld sorgt (vgl. Tezcan, 2010: 47-70).

Sie gehen der Mobilität nach, die auch die Transnationalität hervorgebracht hat. Der Raum, wo sich die Personen treffen, wird zum Raum der transkulturellen Narration. Für unsere Arbeit leitet sich die Transkulturalität von der Transnationalität ab, denn sie bezieht sich auf die Identität der Personen, für die die Nationalität mit ihrer Identität keine Verbindung aufzeigt. Die Identität tritt in den Vordergrund, die Protagonisten gehen über die Kulturen hinaus, weil sie keine Vorurteile haben und das Andere hochschätzen. Die Mobilität ist ihre Fähigkeit über Grenzen zu gehen, nicht weil das von ihrer Nationalität erlaubt wird, also durch Pass o.Ä., sondern weil sie traditionelle und geographische Kulturgrenzen überqueren. Aus diesem Grund wird auf die transkulturelle Identität gedeutet.

Deutschland und Türkei werden wieder zum Schauplatz, wie in den vorherigen Filmen von Fatih Akin. Grenzen zwischen zwei Ländern, Kulturen und Traditionen gestalten sich im Film. Die konstruierten Grenzen trennen die Länder und die Grenzgänger, die diese Grenzen überschreiten, sie suchen ihre Identität in der Fremde, was durch den Übergang von kultureller Sphären in ihrer Entwicklung rekonstruierbar wird.

Schon der Name *Auf der anderen Seite* zeigt uns das Leben in der Ferne. Wenn man im ständigen zentral kulturellen Umfeld nicht auf die andere Seite schaut, kann man nicht wissen, was da abläuft. Auf der anderen Seite ist nämlich die Antwort für unsere Identität. Der Tod trennt das Leben und das Sterben. Die andere Seite des Lebens ist der Tod, so asymmetrisch bildet sich der Sinn um das Leben. Auf den Namen kam Fatih Akin durch den Roman *Ans Ende der Nacht* von Louis-Ferdinand Celine, dessen Vorwort so endet: "Man braucht nur die Augen zuzumachen. Es ist auf der anderen Seite des Lebens" (vgl. Behrens & Töteberg, 2011:171). Der Film sollte eigentlich *Auf der anderen Seite des Lebens* heißen, aber der wurde dann zu lang und Fatih Akin kürzte ihn auf diesen Zustand (vgl. ebd. 172). Die andere Seite des Lebens ist der Tod, die Freundschaft, die Demokratie, die mit den Protagonisten vorgetragen wird.

Sechs Figuren sind im Film zu sehen, Nejat, der Germanistik Professor, Ali Aksu, der pensionierte Vater von Nejat, Yeter, die durch Prostitution für den Unterhalt ihrer Tochter in der Türkei sorgt, Ayten, die Tochter von Yeter, Anarchisten und Aktivisten aus der Türkei, Charlotte, die Freundin und Liebhaberin von Ayten, und Susanne, die Mutter von Lotte etwas spießig und beängstigt. Jede dieser Personen hat mit Fatih Akins Vergangenheit zu tun (vgl. ebd. 173). Ayten Öztürk ist eine Aktivistin, die Zuflucht wegen politischen Gründen in Deutschland sucht, und sie stellt sich für Demokratie und Solidarität von Benachteiligten Menschen. Fatih Akin war selbst in seinen jugendlichen Jahren in der Amnesty International als Aktivist tätig und war auch ein Bücherwurm wie Nejat, dem Germanistik Professor, denn seine Mutter war Lehrerin und wollte, dass er und sein Bruder studieren (vgl. ebd. 174-175).

Im Film erzählt Fatih Akin von sechs Personen aus Deutschland und der Türkei. Sie sind sich völlig fremd zueinander. Aber ihr Leben kreuzt sich durch Schicksalsfälle. Die Begegnung von Charlotte, Lotte und Ayten Öztürk. Sie sind gleichaltrig. Lotte studiert und lernt die politische Aktivistin, die illegal nach Deutschland gereist ist, kennen und daraus entsteht eine Liebesbeziehung. Susanne Staub, die Mutter von Lotte ist spießig und gegen die Wahl von Lotte.

Im Weiteren ist die Beziehung von Nejat Aksu und seinem Vater Ali Aksu, eine Generationen Kollision. Ali Aksu ist ein pensionierter Türke der ersten Generation und Nejat ein Germanistik Professor in Hamburg. Ali Aksu lernt die Türkin Yeter kennen, die für ihre Tochter in der Türkei prostituiert. Ali Aksu und Yeter ziehen zusammen, damit erklärt er seinem Sohn, dass er für das Studium der Tochter von Yeter helfen will. In der Beziehung verliert Ali die Kontrolle und bringt Yeter um. Nejat reist gekümmert in die Türkei, um Ayten, die Tochter von Yeter zu finden. Aber Ayten ist zur diesem Moment illegal in Deutschland, wird aber abgeschoben.

Nach der Abschiebung von Ayten reist Lotte ihr nach. Doch sie wird von einem Straßenjungen umgebracht. Aus Trauer reist ihre Mutter Susanne in die Türkei. Dort treffen sich Nejat und Susanne und die Welten der Protagonisten kommen zusammen. Die Protagonisten haben alle eine andere Lebensgeschichte, die in

der Herkunft festgelegt ist und durch die Berührung mit anderen Menschen in Bewegung kommt und sich ändert.

4.3.5.1. Inhalt

Der Film beginnt mit der Fahrt von Nejat. Im Hintergrund hört man das Lied *ben seni sevduğumi* von Kazım Koyuncu aus Trabzon, der im jungen Alter von 30 wegen Krebs gestorben ist. Das assoziiert den Ort, an dem die Fahrt gemacht wird, nämlich am Schwarzen Meer in der Türkei. Trabzon ist der Heimatsort von Nejats Vater. Dann wird mit einer Rückblende die Geschichte erzählt.

Erster Teil: Yeters Tod

Nejats Vater Ali beginnt eine Beziehung mit Yeter, die prostituiert, um ihrer Tochter das Studium in der Türkei zu finanzieren. Yeter wird von radikal aussehenden zwei türkischen Männern bedroht, sich aus der Prostitution zurückzuhalten, denn sie sei Türkin und Moslem, was zu diesem Umfeld nicht anpasst. Ali überredet Yeter, bei ihm einzuziehen, er macht ihr einen Antrag, das gleiche was sie im Puff verdient, ihr zu zahlen. Das treibt Yeter dazu Alis Antrag anzunehmen. Ali wünscht sich, dass Yeter mit ihm wohnt und nur mit ihm schläft. Er ist allein und sucht eine Lebensgefährtin. Nach einer Eskalation zwischen Ali und Yeter, schlägt er sie und dabei kommt sie zu Tode. Nejat bringt die Leiche in die Türkei, beerdigt Yeter und sucht nach ihrer Tochter. Den Kontakt zu seinem Vater hat er abgebrochen. Er beschließt in der Türkei zu bleiben und kauft eine deutsche Buchhandlung. Vergeblich sucht er mit Fotos von Yeter einen Kontakt zu Ayten und geht auch zu der Polizei, was ihn aber nicht weiterbringt.

Zweiter Teil: Lottes Tod

Im zweiten Teil wird die Geschichte von Ayten erzählt, die eine türkische Menschenrechtsaktivistin ist. Ihre Mutter Yeter erzählt, im ersten Teil, dass sie aus Kahramanmaraş kommen und ihr Ehemann in den Anschlägen in Maraş 1978 umgebracht worden ist. Der politische Hintergrund von Ayten kommt aus ihrer Herkunft. Weil sie in Demonstrationen wegen des 1. Mai zu einer Waffe eines Polizisten gelangt, wird sie verfolgt, sie flieht mit einem falschen Pass

nach Deutschland. Dort lernt sie Lotte kennen und verliebt sich in sie. Ayten Situation macht Lotte Sinn für ihr Leben und entschließt sich Ayten, zu beschützen, obwohl ihre Mutter dagegen ist. In Deutschland versucht Ayten ihre Mutter Yeter zu finden, was auch scheitert. Auf einer Polizeikontrolle wird Ayten geschnappt, sie beantragt Asyl, aber ihr Asylantrag wird abgelehnt. Darauf wird sie in die Türkei abgeschoben. Lotte reist ihr hinterher und besorgt Ayten einen Anwalt. Inzwischen ist Lotte in der Buchhandlung von Nejat vorbei gekommen, um eine Wohnung zu suchen. Nejat lädt sie als Untermieterin ein. Später besucht Lotte Ayten im Gefängnis. Ayten bittet Lotte um Hilfe, eine Waffe zu schmuggeln, die Waffe, die zum Grund ihrer Zuflucht nach Deutschland und zur Begegnung mit Lotte wurde, wurde der Grund, warum Lotte gestorben ist.

Dritter Teil: Auf der anderen Seite

Im dritten und letzten Teil des Films kommt Suanne nach Istanbul. Sie übernachtet im gleichen Hotel wie ihre Tochter. Von der deutschen Botschaft bekommt sie die Telefonnummer von Nejat und versucht ihn zu erreichen. Nejat trifft sie. Suanne bleibt bei Nejat und möchte, wie ihre Tochter dort wohnen. Denn sie hofft, so ihre Tochter zu verstehen. Susanne kümmert sich um die inhaftierte Ayten. Suanne versteht nun ihre Tochter und bietet Ayten ihre Hilfe. Ayten ist traurig und weinend bittet sie um Vergebung. Sie wird von Susanne vergeben, so wie Nejat seinem Vater vergibt und ihm nach Trabzon hinterher reist. Istanbul ist der Ort, an dem das Schicksal die drei Familien zusammen bringt.

4.3.5.2. Die andere Seite

Der Name hat eine zweiteilige Bedeutung im Film. Die eine ist das Jenseits von Diesseits und die andere ist die Rückkehr in die Türkei von Ali Aksu und Nejat Aksu, und die Reise von Susanne Staub in die Türkei. Die Reise führt den Übergang der persönlichen Kennzeichnung zu dem, was man ist. Die Lebensgeschichten entfalten sich aus ihrer Herkunft und ändern sich mit dem

Kontakt miteinander. Doch die Identität generiert sich aus der Vergangenheit und zwar aus der sozialen Vergangenheit.

Die Protagonisten kommen in Kontakt, indem sie durch kulturelle Sphären die Grenzen überqueren. Das Fremde, das sich in der Peripherie des jeweiligen Protagonists befindet, wird zum wesentlichen ihrer Identität, es gestaltet sich und wird die zentral kulturelle Sphäre. Denn jede Sphäre, in der das Individuum eintritt, wird zum Zentrum und bringt vorher nicht bekannte Informationen. Diese Informationen oder auch neue Erkenntnisse leisten die kulturelle Entwicklung.

Nejat ist ein türkischstämmiger Germanistik Professor in Hamburg. Er ist die Brücke zwischen den Sphären der anderen Protagonisten. Er ist die Peripherie der anderen Protagonisten. Als Germanistik Professor in Deutschland lebt er in der deutschen Gesellschaft da, wo viele türkischstämmige Personen nicht sind. Seine Herkunft und sein Beruf zeigen seine vielfältige soziale Herkunft. In Deutschland ist er ein Mann aus der Türkei. Als er dann in der Türkei ist, ist er ein Mann aus Deutschland. Für ihn ist die Heimat kein bestimmter Ort, der seine Identität bildet, nur seine soziale Herkunft gestaltet seine Identität. D.h. von Deutschland aus betrachtet, seine Herkunft führt ihn von Deutschland in die Türkei bis in die Heimatstadt von seinem Vater und von der Türkei aus betrachtet, seine Herkunft gestaltet sein neues Leben in Istanbul, als Germanistik Professor, der eine deutsche Buchhandlung kauft.

Mit dem Standbein und Spielbein Prinzip zeigt sich seine transkulturelle Identität. Sein Umfeld wird zum transkulturellen Raum. Er als transkulturelle Identität überquert die Grenzen, die den anderen Protagonisten fremd scheinen. Gegenüber dem Anderen, also dem Fremden, die für die anderen Protagonisten unbekannt ist, ist er weltoffener und hochschätzend. Er ist das Besondere im Allgemeinen und das Allgemeine im Besonderen und zugleich auch Grenzgänger zwischen den kulturellen Sphären.



Abbild Nr.30 (Sequenz 00:48:36)

Als Nejat in einem Vorlesungssaal an der Universität gerade Goethes Zitat über die Revolution vorträgt, schläft Ayten in den Reihen. Als Subtext dient das Zitat von Goethe, der gegen die Revolution ist, denn er bezeichnet erstens die Revolution als eine Rose im Winter, was den Tod nach einem unzeitgemäßen Rausch verlangt, zweitens als etwas zerstörendes. Ayten ist eine Aktivistin für Menschenrechte und spricht von Solidarität, und spricht über eine Revolution, um das verwirklichen zu können. Aber sie ist auf der Flucht und scheint, wie eine Rose im Winter zu sein.



Abbild Nr.31 (Sequenz 01:00:28)

Während Lotte und Ayten vergeblich nach Aytens Mutter Yeter suchen, fahren sie nach Bremen. In dem Moment fahren Nejat und Yeter mit der Straßenbahn zum Krankenhaus, um Ali zu besuchen.



Abbild Nr.32 (Sequenz 01:00:38)

Hier wird wieder die andere Seite gezeigt. Nejat wird zur Semiosphäre, in der er die Peripherie der anderen Protagonisten ist.



Abbild Nr.33 (Sequenz 01:12:24)

Nach Yeters Tod reist Nejat in die Türkei und beerdigt Yeter in Istanbul. Er macht sich auf die Suche nach Ayten. Nachdem er sich entschließt, in Istanbul zu bleiben, kauft er eine deutsche Buchhandlung und betreibt das Geschäft. Deutschland war der Schauplatz der Transkulturalität und wurde zum transkulturellen Raum. In der Türkei wird die deutsche Buchhandlung zum Schauplatz der Transkulturalität. Denn die Buchhandlung ist der Ort der Vernetzung. Die andere Seite, in der sich Lotte befindet, wird in der Buchhandlung zum Treffpunkt mit dieser Seite. Lotte sucht eine Wohnung, da

sie vergeblich versucht, Ayten in ihrer Haft zu helfen. An der Pinnwand, wo Anzeigen zu finden sind, ist auch eine Anzeige mit dem Foto von Aytens Mutter zu sehen. Eine Situation, die völlig unbekannt, doch bekannt zueinander ist.



Abbild Nr.34 (Sequenz 01:12:35)

Die Peripherie und die Buchhandlung als Ort der Vernetzung bringt Lotte und Nejat zusammen. Die Peripherie für Lotte ist Nejat. Er lädt sie als Untermieterin ein. Lotte stimmt zu. Später wird Lotte in einer Gasse von einem Straßenjungen erschossen, als sie eine Waffe für Ayten schmuggelte. Nach ihrem Tod ist Suanne nach Istanbul gekommen, um den Spuren ihrer Tochter zu folgen. Die Spuren bringen sie in die Buchhandlung und zu Nejat. Nejat ist die Verbindung zwischen den Sphären der Protagonisten. Istanbul ist die Peripherie zu Hamburg. Jetzt haben die Protagonisten die Grenze in die periphere kulturelle Sphäre übergangen. Der transkulturelle Raum der Vernetzung wird der Ort der kulturellen Entwicklung. Nejat entschließt sich seinem Vater nach zugehen und ihm zu vergeben. Er verlässt die Buchhandlung.



Abbild Nr.35 (Sequenz 01:46:53)

Susanne kümmert sich um die Buchhandlung. Die Buchhandlung wird zur Szene, in der Susanne Ayten vergibt, als sie in die Buchhandlung kam.

4.3.5.3. Der Tod

Der Tod ist das Thema von Auf der anderen Seite. Tezcan (2010) bezeichnet diesen als Stoff zum Dialog, was auf kultureller Ebene stattfindet. Aus der Sicht der Transkulturalität und der Semiosphäre gestaltet sich das so, dass der Tod die Überschreitung von Grenzen verursacht, wodurch die Protagonisten zum äußersten Rand der Semiosphäre gelangen. Der äußerste Rand ist der Ort des andauernden Dialogs und in diesem Dialog kommt Informationsaustausch hervor. Dieser Austausch führt zur kulturellen Entwicklung.



Abbild Nr.36 (Sequenz 00:28:20)

Der Sarg von Yeter ist in Istanbul gelandet und wird mit dem Fließband zum Schlepper getragen. Unter Nejats Begleitung wird sie in Istanbul begraben. Die Rückkehr in die Heimat und die Rückkehr für Nejat.



Abbild Nr.37 (Sequenz 01:24:59)

Der Sarg von Lotte wird auf einem Fließband in das Flugzeug getragen. Die Rückkehr in die Heimat und zugleich der Grund für die Reise nach Istanbul von Susanne.

Die zwei Todesfälle verbinden Deutschland und Türkei. Egal, wo man auch wohl leben mag, irgendwie geht die Verbindung zur Herkunft nicht auf. So wie Yeter erreicht auch Lotte den Ort ihrer Herkunft. Der Tod wird das Schicksal der

Protagonisten. Nejat ist in Istanbul, um Ayten zu finden. Susanne ist in Istanbul, um ihrer Tochter nachzugehen. Und Istanbul wird der Ort, an dem sich die beiden treffen, die Peripherie von Hamburg. Susanne merkt in Istanbul, wie sie sich mit ihrer Tochter ähnelt. In den 70er Jahren ist Suanne durch Istanbul per Anhalter nach Indien gereist. Lotte war auch in Indien. Suanne ging bis an ihre Grenzen und das tat Lotte auch, sie ist nämlich Ayten bis nach Istanbul nachgekommen. Die Trauer von Suanne dauert eine Weile. Inzwischen wohnt sie als Untermieterin bei Nejat. Als sie das Tagebuch von Lotte findet, verbinden sich die Gedanken von der Mutter und der Tochter.



Abbild Nr.38 (Sequenz 01:37:01)

Nejat lädt Susanne zum Essen ein. Sie trinken dabei Raki. Nejat fragt, worauf sie anstoßen möchte. Die Antwort von Susanne: Auf den Tod. Der Tod ist der Grund, warum die beiden in der Türkei sind, an der äußersten Grenze ihrer Semiosphäre. Das Außerkulturelle wandelt in die Peripherie und schließlich wird es zum zentral Kulturellen. Eine Entwicklung der kulturellen Persönlichkeit.



Abbild Nr.39 (Sequenz 01:41:05)

Istanbul, der äußerste Rand der Semiosphäre wird zum Ort, der Ort des transkulturellen Raums, an der der permanente Dialog stattfindet, was zur persönlichen Entwicklung der transkulturellen Identitäten führt. Suanne beschließt Ayten zu vergeben und Nejat beschließt seinem Vater zu vergeben.

Die kulturelle Entwicklung der Protagonisten findet durch den Übergang der Grenzen zwischen Zentrum und Peripherie statt. Die Versöhnung mit der Vergangenheit wird zur kulturellen Entwicklung und der Tod zum kulturellen Dialog. Nejat zeigt eine transkulturelle Identität. Seine Handlung und Tätigkeit ist mit dem Standbein und Spielbein Prinzip zwischen verschiedenen kulturellen Sphären nachvollziehbar. Istanbul und die Buchhandlung werden zum Schauplatz des transkulturellen Raums und der kulturellen Entwicklung.

SCHLUSSFOLGERUNG

In dem theoretischen Spannungsfeld wurde eine Auseinandersetzung mit dem Kulturbegriff, den modernen Kulturzuschreibungen und Definitionen durchgeführt. Die Kultur ist dynamisch, sie ist nicht Zustand, sondern Folge, sie ist nicht nur das Entstandene, sondern auch das Entstehende. In dieser Entwicklung und den äußeren Einflüssen wie die Globalisierung und Massenmigration kennzeichnet sich ein Land nicht mehr homogen. Auf einer Welt, in der die nationalen Grenzen flüssig sind, beispielsweise in Europa durch die Freizügigkeit und die Reisefreiheit, formen sich die Länder wie Deutschland zu einer Mischung von vielen ethnischen Gruppen, die es dann ermöglichen, das Land als heterogen zu bezeichnen. Die westlichen Länder, von der Türkei aus beobachtet, sind außer den Gastarbeiterbewegungen seit den 1960er Jahren auch Anziehungsländer für Migranten mit verschiedenen Hintergründen.

Um eine Ebene für einen Dialog mit den ethnischen Gruppen zu bilden, wurden Kulturzuschreibungen wie die Multikulturalität und Interkulturalität definiert. Bei diesem Prozess schilderte sich, dass die Multikulturalität und die Interkulturalität in einer Mehrheitsgesellschaft nur Zuschreibungen sind, die sich nicht auf die einzelnen Mitglieder beziehen. Sie sorgen für einen Dialog, aber nur in bestimmter Form und auf bestimmter Ebene. In beiden Kulturzuschreibungen ist das andere immer vorhanden, das Fremde. Die Grenzen der Multikulturalität und Interkulturalität kreuzen sich mit einer bestimmten Absicht, unabhängig davon, ob es politisch oder gesellschaftlich motiviert ist. Aber dann nur in einem bestimmten Kontext.

Die Transkulturalität dagegen macht eine Definition möglich, in der alle Mitglieder einer Gesellschaft ohne Ausschließung und Ausgrenzung Teil des Ganzen werden können. Denn die Transkulturalität kann der Schlüsselbegriff für die Multikulturalität und Interkulturalität werden. Sie ist eine Mischung von Identitäten, Sprachen und Kulturen. In einer Mehrheitsgesellschaft, die gemischt ist, ist die Transkulturalität eine Bezeichnung zur Überwindung der inneren kulturellen Grenzen. Hier kann das Konzept der Transkulturalität, das kritisiert wurde (Kapitel 1.3.3.) eine Möglichkeit bieten, die moderne

Mehrheitsgesellschaft in einer Differenz zu analysieren. Die Transkulturalität gehört nämlich zur Interkulturalität und der Multikulturalität. In Kreisen bezeichnet ist der transkulturelle Raum der ganze Raum, in dem sich die Multikulturalität und Interkulturalität befindet. Sie ist das Besondere im Allgemeinen und das Allgemeine im Besonderen (Kapitel 1.4.).

Anders als das Konzept des dritten Raums von Bhabha, der durch die Differenz der Gruppen in einer Mehrheitsgesellschaft in einem dritten Raum einen gleichwertigen Dialog hervorruft. Die Transkulturalität verlangt nicht einen dritten Raum, bei dem die Interkulturalität zum Fremdverstehen veranlasst, sondern der ganze Raum entsteht innerhalb der Kultur (Kapitel 1.5.). Welsch bezieht sich bei dem Konzept der Transkulturalität auf eine Identität, die ein Mix ist, die ihre Heimat nicht auf das Lokale bezieht, die ihre Nationalität für ihre Identifikation als nebensächlich betrachtet und die Kulturen durchquert.

In den erwähnten wissenschaftlichen Beiträgen (Kapitel Einleitung) wird die Transkulturalität bei Fatih Akin im transkulturellen Raum, der im gleichen Sinn mit der Mobilität des Transnationalen angewendet wird, mit Motiven und Elementen der Transkulturalität, wie Liebe, Essen und Musik zusammengesetzt und durch diese Motive und Elemente erklärt. In dieser Arbeit wurde die Transkulturalität auf die transkulturelle Identität hin untersucht, wodurch der gesamte Raum der Kultur als semiotischer Raum zugänglich wurde, in dem sich die transkulturelle Identität hin und her bewegt.

In der Arbeit wurde die Transkulturalität auf eine transkulturelle Identität bezogen und ihre Eigenheiten, als Grenzgänger, die Kulturen und Nationalitäten überwinden, in den ausgewählten Filmen von Fatih Akin gesucht.

Die Kultursemiotik leistet einen Beitrag dazu, womit man die Kultur in der sozialen, materiellen und mentalen Kultur analysieren kann. Dabei hilft das Semiosphäre-Konzept von Lotman, das den ganzen kulturellen Raum als Ort der Semiose bezeichnet, um die Kultur rekonstruierbar zu analysieren. Die soziale Kultur bezieht sich auf den Zeichenbenutzer, die materielle Kultur auf die Artefakte der Kultur, also kulturellen Produkte, und die mentale Kultur auf die Verständigung durch Codes innerhalb der Kultur. Die mentale Kultur bezieht

sich auf die Inhalte der Filme und kann durch die Semiosphäre rekonstruierbar analysiert werden. Für die Arbeit wurde Fatih Akin als die soziale Kultur, seine Filme als materielle Kultur und der Inhalt der Filme als mentale Kultur unter Berücksichtigung der Transkulturalität analysiert. Da Fatih Akin selbst einerseits als Empfänger dieser Kultur und andererseits als Sender dieser Kultur aus zwei unterschiedlichen Perspektiven seine Filme denkt, schreibt und produziert, wurden die Analyseinstrumente einerseits auf ihn als Regisseur und andererseits auf seine Filme als Produkte angewandt.

Da kulturesemiotisch vorgegangen wurde, wurden die Inhalte nach kodierten Zeichen gelesen. Die Zeichen im Film beziehen sich auf das Ikon (Kapitel 2.8.1.), das direktwahrnehmbare Bild im Film. Die Filmerzählung verläuft in Sequenzen, die die kumulativen Einzelbilder vereinigen, dadurch sind wir zu einer textlichen Struktur gekommen, die für die Analyse nach Lotman einsetzbar wird (vgl. 1993:369).

Hierbei gewinnt der Film wegen seiner Erzählung eine literarische Gestalt, weswegen wir das Drehbuch literarisch eingestuft haben. Das Drehbuch leistet erzählerisch die genaue Beschreibung auf der Ebene des Bildes. Es stellt die Realität da und vermittelt ein verständliches Bild, ein ikonisches Zeichen, der Realität (vgl. Balazs, 1952: 249). Jede Ebene wird im Drehbuch beschrieben und die Handlung gewinnt dabei die Form eines Textes.

Die Struktur im Text kann nach Lotman dem Raum, Sujet und Figur nach verwendet werden. Der Raum strukturell wird zum Modell Struktur der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes - zur Sprache der räumlichen Modellierung (vgl. 1993:312). Bei der Gestaltung treten Merkmale auf, die im Wesen der Semiosphäre beschrieben sind, asymmetrische Modelle, wie Zentrum oder Peripherie. Das wichtigste Merkmal des Raums ist die Grenze. Die Grenze teilt den Raum in zwei Teilsphären. Wie sie gekennzeichnet sind, die Charakteristika eines Textes, sind beide Sphären im Inneren verschieden und daher mögen sie unüberwindlich sein (vgl. Lotman 1993:327, 2010:174). Mit dieser künstlerischen Raumstruktur hängt das Sujet engzusammen, das Sujet ist das Ereignis im Text (vgl. Lotman, 1993:330). Da

es um Kommunikation, um Kodieren und Dekodieren innerhalb des semiotischen Raums geht, ist die Grenze das Wesentliche für die Semiosphäre, denn an der Grenze findet Austausch statt (vgl. Lotman, 2010:165). Bei diesem Austausch kommt es zum Ereignis, das Ereignis sei nach Lotman die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Raums (vgl. 1993:332).

Dieses Sujet der Grenzüberschreitung bedeutet auch Informationen aus einem äußeren Raum, die kodiert und dekodiert werden muss, was auch zum Entwicklungsprinzip einer Semiosphäre gehört. Die Figur bewegt sich von einem ihm eigenen Raum zu einem ihm fremden Raum, dabei kommt es zur Kommunikation. Aber diese verschiedenen Räume sind Teilsphären einer Semiosphäre, wie z.B. die peripher kulturelle oder die zentral kulturelle Sphäre, die wiederum den gesamten semiotischen Raum der Kultur bezeichnen (vgl. Lotman, 2010: 165). Diese Sphären stehen in oppositionellen Begriffen asymmetrisch dar und daher wurden die konnotative Bedeutung aus dem Inhalt der Filme in oppositionellen Begriffen konfrontiert und der Grenzübergang dargestellt.

In diesem Zusammenhang wurde das Schaffen von Fatih Akin, als kulturelles Produkt in der Phase der Themenentwicklung von Filmen analysiert. Die Themen betreffen nicht die leidenden und betroffenen Gastarbeiter in Deutschland und nicht die interkulturellen Themen zum Verstehen des Fremden, sondern betreffen transkulturelle Themen zu persönlichen Problemen über das Leben in modernen Gesellschaften (Kapitel Teil III).

Im Weiteren wurde festgestellt, dass Fatih Akin sich selbst eine Mix-Identität zuschreibt und für ihn die Heimat nur der Ort ist, an dem er sich wohl fühlt (Kapitel 4.2.). So wie Welsch die transkulturelle Identität beschreibt, äußert sich auch Fatih Akin, er ist ein Mensch ohne Grenzen und mit Hochschätzung gegen andere Kulturen. Im Kapitel III wurden die Themen der Filme von Fatih Akin inhaltlich zur transkulturellen Phase zugeschrieben. Aus diesem Grund sind seine Filme der materiellen Kultur der Transkulturalität zuzuschreiben. Fatih Akin funktioniert dabei wie der Intellekt, er übermittelt bereits vorhandene

Informationen, die mit seiner Vergangenheit zu tun haben, das kollektive Gedächtnis formt das Erzählte in seinen Filmen. Er sagt, dass sich seine Familie und die Kindheit als türkischstämmiger Migrant auf seine Filme *abfärbt* (Kapitel 4.2.). Er umformt die bereits vorhandene Information und erzeugt Texte. Durch seine Filme werden Informationen aufbewahrt und weitergeleitet. Kultursemiotisch passt es zur Analyse mit der Berücksichtigung auf die transkulturelle Identität. Unter den Kapiteln, in denen die Filme analysiert wurden, wurde nach den Eigenheiten der transkulturellen Identität gefragt, diese in bestimmten Entitäten festgestellt und hervorgebracht.

In "Kurz und Schmerzlos" konnte herausgefunden werden, dass die Protagonisten in einer Vielfalt ohne Abgrenzung und mit Toleranz miteinander in einem mehrsprachigen Raum leben. Serbe, Grieche und Türke mit Deutschen zusammen in einer engen Beziehung zueinander, die Klischees und Vorurteile aufheben. Die Nationalität und die Sprache spielt keine Rolle, das Wesentliche wird die Verständigung. Dieser Zustand kann mit der Semiosphäre und der transkulturellen Identität übersetzt werden, zum einen sind die Teilsphären von den Protagonisten überquert worden und sie spielen das Besondere im Allgemeinen und das Allgemeine im Besonderen. Sie haben die Grenzen der kulturellen Sphären durchdrungen. Ihr Zentrum wird zur Peripherie, die die Vielfalt hervorbringt. Denn sie verlassen einzeln ihr Zentrum, das die soziale Herkunft zeigt, und treffen sich in der Peripherie, die sich in ihr neues Zentrum umwandelt. Doch das Thema ist die Kriminalität und der Protagonist Gabriel versucht sich diesem zu entkommen, aber seine Persönlichkeit führt ihn wieder in die Kriminalität, er durchgeht die Grenze der Gewalt und der Film gewinnt an Sujet.

Im Juli übermittelt eine Liebesgeschichte durch ein Fahrtabenteuer aus Deutschland in die Türkei. Die Protagonisten werden zu Grenzgängern, um die Liebe ihres Lebens zu finden. Die Fahrt spielt den Übergang und gestaltet sich im Ganzen als der Raum der peripher Kulturen. Die Protagonisten sind in ihren zentral kulturellen Sphären und durch den Kontakt mit der peripher kulturellen Sphäre überqueren sie Grenzen und gewinnen an Toleranz zum Fremden. Sie gelangen durch die Fahrt an die äußerste Grenze der Semiosphäre. Das ist der

Ort, an dem sie kommunizieren und verstehen, damit erleben sie ihre persönliche Entwicklung. Die Erzählung im Film gewinnt auch an Sujet wegen der Grenzüberschreitung und der Held wandelt sich um, wie in einem Bildungsroman.

Der Film *Gegen die Wand*, der am meisten für Aufsehen gesorgt hat, verdient diesen Ruhm auch. Eine Liebesgeschichte als Drama ineinander verflochten und auch getrennt. Der Protagonist Cahit hat nichts mit seiner Nationalität zu tun und scheint auch etwas assimiliert. Sibel dagegen passt sich ihrem Umfeld an und unterdrückt ihre Wünsche. Doch mit der Scheinehe überwindet sie die innere Grenze zwischen Individualität und Kollektivität. Jedoch endet der Film ganz im Gegenteil mit einer Trennung in einer den beiden Protagonisten fremden Stadt. Sie reisen nach Istanbul, dadurch wandelt sich ihre Persönlichkeit um. Cahit wird zur Peripherie von Sibel und Sibel wird zur Peripherie von Cahit. Indem sie in die Peripherie treten, findet die kulturelle Entwicklung statt. Istanbul wird zum Ort der kulturellen Entwicklung, der Hamburg gegenüber als Peripherie steht.

Der Film *Auf der anderen Seite*, der auch ein Ansehen bewirkte, erzählt eine Geschichte von sechs Protagonisten in einem kulturellen Netzwerk. Sie sind voneinander getrennt, aber zugleich auch miteinander verbunden. Dem Protagonist Nejat ermöglicht der Standbein und Spielbein Prinzip die graphischen und metaphorischen Grenzen zu überqueren. Der Tod, der zum Thema im Film wird, verbindet die Protagonisten in einer fremden Stadt. Susanne und Nejat gelangen an den äußersten Rand der Semiosphäre, durch Dialoge und Verständigung entwickelt sich ihre Persönlichkeit, die die Vergebung zur Versöhnung mit der Vergangenheit bringt. Nejat zeigt eine transkulturelle Identität. Istanbul und die Buchhandlung werden zum Schauplatz des transkulturellen Raums und der kulturellen Entwicklung.

Die Filme behandeln transkulturelle Themen und sind mehrsprachig, aber sie trennen sich vom accented cinema von Naficy (Kapitel 3.3.), denn sie dienen nicht der Diaspora, um politisches Engagement zu leisten. Die transkulturelle Identität durchbricht Kulturgrenzen, im Sinne der zentral kulturellen Sphäre und

der peripher kulturellen Sphäre. Sie bewegt sich zwischen dem Zentrum und der Peripherie. In den Filmen handeln die Protagonisten nach persönlichem Streben, dadurch überqueren sie die Grenzen zwischen den inneren und äußeren Sphären. Nationalität und Heimatsort identifiziert nicht ihre Identität, denn ihre Persönlichkeit bildet ihre Identität. Transkulturelle Identitäten sind Grenzgänger, sie sind die Helden im Film, im Sinne einer textlichen Verständigung übertreten sie durch ihren Grenzübergang einen neuen semantischen Raum, der ihnen fremd ist. Damit gewinnt die Erzählung ein Sujet, was die Helden, die Protagonisten als transkulturelle Identitäten Unvorhersehbar macht und was ihre Eigenheit wird (vgl. Lotman, 1993:361).

Ad vocem leistet die Transkulturalität eine Möglichkeit, entfernt von der Multikulturalität und der Interkulturalität zu einer Verständigung, ohne das Fremde gegenüber zu stellen, indem die Transkulturalität das Besondere im Allgemeinen und das Allgemeine im Besonderen darstellt. Der ganze Raum der Kultur wird der Raum der Semiosphäre, wie sie sich in kulturellen Grenzen und Grenzübergängen zeigt, sieht man auch die Transkulturalität.

Die Filme von Fatih Akin sind Filme, die sich im Verhältnis vom Zentrum, Peripherie und Grenze zeigen. Dabei wird die Grenze zu einer Geographischen, Kulturellen und auch Metaphorischen.

QUELLENVERZEICHNIS

Spielfilme

Kurz und Schmerzlos. Wüste Film, 1998.

Im Juli. Wüste Film, 2000.

Gegen die Wand. Wüste Film, 2004.

Auf der anderen Seite. Corazón International GmbH&Co.KG Hamburg, 2007.

Quellen

Assmann, J. (2013). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 7. Auflage. Verlag C.H.Beck oHG, München.

Arendt, H. (2002). *Vita acitva oder vom tätigen Leben*. Piper Verlag GmbH, München.

Aydın, Y. (2003). *Zum Begriff der Hybridität*. Diplomarbeit. Hamburg: Hamburger Universität für Wirtschaft und Politik.

Balazs, B. (1952). *Theory of the Film*. Dennis Dobson Ltd. London.

Barthes, R. (2016). *Göstergebilimsel Serüven*. Çeviren: Mehmet Rifat / Sema Rifat. Yapı Kredi Yayınları, Istanbul, 2016.

Behrens, V. & Töteberg, M. (2011). *Fatih Akın Im Clinch: Die Geschichte meiner Filme*. Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg.

Benjamin, W. (1963). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1963 (Edition Suhrkamp ; 28). Ursprünglich auf Französisch erschienen in: Zeitschrift für Sozialforschung, Jg. 5, 1936.

Benjamin, W. (2017). *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Ausgewählt von Rolf Tiedemann. Reclam, Ditzingen.

Bhabha, Homi K. (1997). *Die Verortung der Kultur*. In: Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Mulikulturalismusdebatte. Herausgegeben von Bronfen, E., Marius, B. & Steffen, T.. Deutsche

- Übersetzung von Emmen, A. & Raab, J.. Stauffenberg Verlag Brigitte. Narr Verlag GmbH, Tübingen. S.123-148.
- Blum-Barth, N. (2016). *Transkulturalität, Hybridität, Mehrsprachigkeit. Von der Vision zur Revision einiger Forschungstrends*. In: Rabat Martina Moeller (Hrsg.) "Kulturelle Hybridität und Mehrsprachigkeit in der deutschsprachigen Narrativik" gfl Journal Issue 1/2016 Mainz. S. 113-130.
- Blumenrath, H. (2007). *Transkulturalität Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*. Aschendorff Verlag GmbH & Co. KG, Münster.
- Borgards, R. (2016). *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*. Reclam Stuttgart.
- Burdorf D., Fasbender C. & Moeninghoff B. (2007). *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. J.B.Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
- Busche, H. (2000). *Dialektik*. Felix Meiner Verlag
- Bösch, M. (2004). *Das Netz der Kultur: der Systembegriff in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers*. Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg.
- Cassirer, E. (2011). *Zur Logik der Kulturwissenschaften*. Fünf Studien. Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg.
- Cassirer, E. (1944). *An Essay on Man*. Deutsche Übersetzung Ernst Cassirer: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Frankfurt am Main 1990.
- Cassirer, E. (1923). *Der Begriff der symbolischen Form*. Erster Teil: Die Sprache. Bruno Cassirer Verlag Berlin.
- Cassirer, E. (2009). *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen. Auf der Grundlage der Ausgabe Ernst Cassirer*. Gesammelte Werke herausgegeben von Marion Lauschke. Felix Meiner Verlag, Hamburg.
- Chmielewska, K. (2014). *Glottodidactica Xli/1*. Adam Mickiewicz, University Press Poznań

- Clemens, J. (2003). *Ernst Cassirer: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften (1923)*. In: Ders. Aufsätze und kleine Schriften (1922- 1926), (ECW, Bd.16). Hamburg, S. 75-104.
- Dahl, G. (2004). *Qualitative Film-Analyse: Kulturelle Prozesse im Spiegel des Films*. In: Forum Qualitative Sozialforschung. Volume 5. No.2. Mai 2004.
- Denzin, N. K. (2007). *Reading Film - Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial*. In: Flick, Uwe. Qualitative Forschung. Rowohlt's Enzyklopädie. S. 416-428.
- De Saussure, F. (2001). *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Charles Bally / Albert Sechehaye (Hrsg.). Walter de Gruyter, Berlin New York, 2001
- Drechsel, P. (1999). *Paradoxien interkultureller Beziehungen*. In: Cesana (Hrsg.) Interkulturalität. Grundprobleme der Kulturbegegnung. Universitätsgespräche im Sommersemester 1998. Mainz: Studium generale. S. 173-212.
- Eagleton, T. (2017). *Kultur*. Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin.
- Eco, U. (1985). *Semiotik und Philosophie der Sprache*. Wilhelm Fink Verlag München.
- Eco, U. (1991). *Semiotik Entwurf einer Theorie der Zeichen*. Wilhelm Fink Verlag München.
- Eco, U. (1990). *Introduction in Universe of the Mind, A Semiotic Theory of Culture Yuri M. Lotman*. Introduction by Umberto Eco, translated by Ann Shukman. Indianer University Press. Bloomington and Idianapolis.
- El Hissy, M. (2012). *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld: transcript.
- Elm, R. (2001). *Notwendigkeit, Aufgaben und Ansätze einer interkulturellen Philosophie Grundbedingungen eines Dialogs der Kulturen*. In:

- Discussion Paper C 88 2001. Zentrum für Europäische Integrationsforschung. Rheinische Friedrich Wilhelms-Universität Bonn Bonn. S.3-51.
- Frank, S. K., Ruhe, C. & Schmitz, A. (2010). *Jurij Lotmans Semiotik der Übersetzung*. In: Lotman, Jurij M. Die Innenwelt des Denkens. Suhrkamp Verlag Berlin. S. 383-416
- Frisch, M. (1967). *Öffentlichkeit als Partner*. Edition suhrkamp 209.
- Fröhlich, G. & Rehbein, B. (2014). *Bourdieu- Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Verlag J.B. Metzler Stuttgart – Weimar.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures : selected essays*. New York : Basic Books.
- Greif, S., Heinz, M. & Clairmont, H. (2016). *Herder Handbuch*, Wilhelm Fink
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. Çeviren: Mehmet Yalçın. İmge Kitapevi, Ankara.
- Göhlich, M., Hans-Walter, L., Eckart, L. & Jörg, Z. (Hrsg.) (2006) *Transkulturalität und Pädagogik Interdisziplinäre Annäherungen an ein kulturwissenschaftliches Konzept und seine pädagogische Relevanz*, Juventa Verlag Weinheim und München.
- Göktürk, D. (2010). *Mobilität und Stillstand im Weltkino digital in Kultur als Ereignis: Fatih Akıns Auf der anderen Seite als transkulturelle Narration*. Transcript Verlag, Bielefeld. S. 15-46.
- Iljassova-Morger, O. (2009). *Transkulturalität als Herausforderung für die Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik in Das Wort*. Germanistisches Jahrbuch Russland, s. 37-57.
- Herder, J. G. (2015). *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Reclam Verlag, Stuttgart.
- Hickethier, K. (2012). *Film- und Fernsehanalyse*. 5. Auflage. J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart.
- Hoffmann, U. (2003) : *Reflexionen der kulturellen Globalisierung: Interkulturelle Begegnungen und ihre Folgen*, WZB Discussion Paper, No. SP III 2003-110, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZB), Berlin. S.7-22.

- Höhne, J., Linden, B., Seils, E. & Wiebel, A. (2014). *Die Gastarbeiter Geschichte und aktuelle soziale Lage*. WSI Report 16 September.
- Keller, R. (1995). *Zeichentheorie: zu einer Theorie semiotischen Wissens*. A.Francke Verlag Tübingen und Basel.
- Klos, S. (2016). *Fatih Akin Transkulturelle Visionen*. Schürren Verlag Marburg.
- Kramer, D. (1996). *Die Ressource ‚kulturelle Vielfalt‘ und die Transkulturalität. Bemerkungen zu Wolfgang Welsch und Johann Gottfried Herder*. In: Kunst und Kultur (Stuttgart) S.14-15.
- Krah, H. (2013). *Kommunikation und Medien: Semiotische Grundlagen*. In: *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Hans Krah, Michael Titzmann (Hrsg.) Passau Stutz, S.13-33.
- Kracauer, S. (1964). *Die Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.
- Krais, B. & Gebauer, G. (2014). *Habitus Sichten Soziologische Themen*. 6. Auflage. transcript Verlag, Bielefeld.
- Kroeber, A.L. & Kluckhohn, C. (1952). *Culture A Critical Review of Concepts and Definitions*. Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology, Harvard University, Vol. XLVII-No.1. Cambridge, Massachusetts, U.S.A. Published by the Museum.
- Kula, O. B. (2002). *Çoğulcu Düşünce - Karşit Kültür Anadolu'da Karşit Kültür Birikiminin Kökleri*. Büke Kitapları.
- Kula, O. B. (2012). *Almanya'da Türk Kültürü Çok- Kültürlülük ve Kültürlerarası Eğitim*. Istanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kula, O. B. (2014). *Brecht, Lukacs, Bloch Sanat ve Edebiyat*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Istanbul.
- Lamnek, Ss. (1995). *Qualitative Sozialforschung*. Band 2 Methoden und Techniken 3.korrigierte Auflage. Beltz Psychologie Verlags Union. Weinheim.

- Lotman, J. M. (1982). *Kultur und Text*. In: Zeitschrift für Semiotik. Band 4-Heft 1/2 (1982), Hrsg. Roland Posner, Tasso Borbe, Annemarie Lange-Seidl, Martin Krampen, Klaus Oehler. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. S. 123-133.
- Lotman, J. M. (1990). *Über die Semiosphäre*. In: Zeitschrift für Semiotik. Band 12-Heft 4 Stauffenburg Verlag Tübingen, S.287-305.
- Lotman, J. M. (2010). *Innenwelt des Denkens*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Hrsg. Und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz. Suhrkamp Verlag Berlin.
- Lotman, J. M. (2010). *Kultur und Explosion*. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenber. Hrsg. Und mit einem Nachwort von Susi K. Frank, Cornelia Ruhe und Alexander Schmitz. Suhrkamp Verlag Berlin.
- Lotman, J. M. (1993). *Die Struktur literarischer Texte*. Wilhelm Fink Verlag München.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. Çeviren Oğuz Özügül. Yönetim Veri Ankara.
- Menzel, B. (2010). *Kulturelle Konstanten als Gegenstand translationsorientierter Kulturwissenschaft*. In: Die russische Kultur und ihre Vermittlung, hg. Heidemarie Salevsky/Ina Müller, Frankfurt/Main: Peter Lang, S. 43-62.
- Molzbichler, D. (2004). *Kulturen in Konflikt? Anleitungen für einen konstruktiven Umgang mit interkulturellen Konflikten und transkulturelle Lösungsstrategien*. Dissertation, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Universität Salzburg. Salzburg.
- Monaco, J. (2014). *Bir Film Nasıl Okunur? - How to read a film?* Çeviren Ertan Yılmaz. 16. Baskı, Oğlak, Istanbul.
- Marc, U. (2016). *Multi? Inter? Trans! Plädoyer für ein transkulturelles historisches Lernen unter rassismuskritischer Perspektive*. Brüning, C./Deile, L./Lücke, M.: Historisches Lernen als Rassismuskritik. S.1-21.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

- Niedermann, J. (1941). *Kultur, Bibliopolis Liberia Editrice* – Firenze Roland Posner, Was ist Kultur Marlene Landsch, Heiko Karnowski und Ivan Bystrina (eds.), Kultur-Evolution: Fallstudien und Synthese. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992, S. 1-65.
- Nies, M. (2011). *Kultursemiotik*. In: Christoph Barmeyer / Petia Genkova / Jörg Scheffer (Hgg.): Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume. Passau: Stutz (Zweite, erw. Auflage), S. 207-225.
- Nöth, W. (2000): *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart und Weimar
- Nünning, A. (2005). *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, J.B. Metzler Verlag Stuttgart – Weimar.
- Pantl on, S. (2014). "Erwachsen werden" – Männlichkeit, Gewalt und Genre in *Fatih Akins Milieufilm Kurz und schmerzlos*. Studien zur deutschen Sprache und Literatur,1(31),1-21.
- Peirce, C. S. (2000): *Semiotische Schriften*. Bd. 1, Bd. 2, Bd. 3. Herausgegeben und übersetzt von Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt am Main.
- Pfister, J. (2011). *Texte zur Sprachphilosophie*. Philipp Reclam jun. GmbH&Co. Stuttgart
- Posner, R. (2003a). *Kultursemiotik*. In: Ansgar and Vera Nünning (eds.), Konzepte der Kulturwissenschaften: Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart und Weimar : Metzler: 39–71.
- Posner, R. (1992). *Was ist Kultur?* Marlene Landsch, Heiko Karnowski und Ivan Bystrina (eds.), Kultur-Evolution: Fallstudien und Synthese. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992, S.1-65.
- Posner, R. (1992b): *Was ist Kultur?* Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe. In: Marlene Landsch, Heiko Karnowski und Ivan Bystrina (eds.), Kultur-Evolution: Fallstudien und Synthese. Frankfurt a.M.: Lang: 2–12. (Translation of 1989a and modified version of 1991b.)

- Posner, R. (1991). *Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe*. In: Assmann, Aleida und Dietrich Harth (Hrsg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt am Main, S.37- 74.
- Posner, R. (1994b). *Texte und Kultur*. In: Andreas Boehm, Andreas Mengel und Thomas Muhr (eds.), *Texte verstehen: Konzepte, Methoden, Werkzeuge*. Konstanz: UVK (=Schriften zur Informationswissenschaft 14), S.13–31.
- Posner, R. (2004a). *Basich Tasks or Cultural Semiotics*. In: Gloria Withalm and Josef Wallmannsberger (eds.), *Signs of Power – Power of Signs. Essays in Honor of Jeff Bernard*. Vienna: INST, S. 56-89.
- Ramsenthaler, C. (2013). *Was ist "Qualitative Inhaltsanalyse?"*. In: M. Schnell et al.(Hrsg.), *Der Patient am Lebensende, Palliative Care und Forschung*. Springer Fachmedien, Wiesbaden. S.23-42.
- Rauer, V. (2010). *Transversale Spuren durch Generationen und Nationen in Kultur als Ereignis: Fatih Akins Auf der anderen Seite als transkulturelle Narration*. Transcript Verlag, Bielefeld. S. 119-134.
- Reckwitz, A. (2001). *Multikulturalismustheorien und der Kulturbegriff*. Berl. J.Soziol. 11, S.179–200.
- Reuter, A. (2017). *Praxeologie: Struktur und Handeln (Pierre Bourdieu)*. Detlef Pollack/Volkhard Krech/Olaf Müller/Markus Hero (Hg.), *Handbuch Religionssoziologie*, Wiesbaden, Springer VS 2017. S.1-29.
- Robins, K. (2006). *The challenge of Transcultural Diversities*. Revista CIDOB d'Afers Internacionals, num. 82-83. Council of Europe March 2006. p. 245-252
- Robins, Kevin (2008). *The Challenge of Transcultural Diversities*. In: Revista CIDOB d'Afers Internacionals, num. 82-83. Boundaries: Transience and intercultural dynamics. p.245-252.
- Röllli, M. (2011). *Gilles Deleuze: Kultur und Gegenkultur in Kultur. Theorien der Gegenwart*. 2. erweiterte und aktualisierte Auflage. Stephan Moebius und Dirk Quadflieg (Hrsg.) VS Verlag für Sozialwissenschaften Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2011. S.34-45.

- Schäffler, D. (2006). *Das Kino der doppelten Kultur*. Migration als filmisches Thema. Grin Verlag
- Straub, I. (2014). *Das Aufkommen alternativer Bestattungsformen als Ausdruck transkulturelle Lebenswelten*. Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissenschaft.
- Tessa, C. Lee (2011). *From Alien Nation to Alienation. Tracing the Figure of Guest Worker in Fatih Akıns Gegen die Wand*. In: Rocío G. Davis, Dorothea Fischer- Hornung, Johanna C. Kardux. *Aesthetic Practices and Politics in Media, Music, and Art: Performing Migration*. Routledge. Taylor & Fancis Group. Newyork London. P.66-80.
- Tezcan, L. (2010). *Der Tod diesseits der Kultur in Kultur als Ereignis: Fatih Akıns Auf der anderen Seite als transkulturelle Narration*. Transcript Verlag, Bielefeld. S. 47-70.
- Torop, P. (2005). *Semiosphere and/as the research object of semiotics of culture*. In: *Sign Systems Studies* 33.1.2005. p. 159-173.
- Trabant, J. (1996). *Elemente der Semiotik*. UTB für Wissenschaft Francke Verlag Tübingen und Basel.
- Voigt, V. (2011). *Inkulturelles Mentoring made in Germany*. Zum Cultural Diversity Management in multinationalen Unternehmen. Springer VS, Köln.
- Welsch, W. (1994). *Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen*. In: Kurt Luger, Rudi Renger (Hrsg.): *Dialog der Kulturen. Die multikulturelle Gesellschaft und die Medien. Neue Aspekte der Kunst- und Kommunikationswissenschaft Bd. 8* Wien/St.Johan 1994. s. 147-169.
- Welsch, W. (1997). *Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen* (1992). In: Irmela Schneider, Christian W. Thomsen: *Hybridkulturen. Medien, Netze Künste*. Köln 1997, 67-90
- Welsch, W. (2010). *Was ist eigentlich Transkulturalität?*. In: Lucyna Darowska, Thomas Lüttenberg, Claudia Machold (Hrsg.) *Hochschule als transkultureller Raum?: Kultur, Bildung und Differenz in der Universität*. Bielefeld, S.39-66.

- Welsch, W. (1992): *Transkulturalität – Lebensform nach der Auflösung der Kulturen*. Information Philosophie 2, S. 5-20. Ferner ders. (2005): *Transkulturelle Gesellschaften*. In: Merz-Benz, P.-U. / Wagner, G. (Hrsg.): *Kultur in Zeiten der Globalisierung – Neue Aspekte einer soziologischen Kategorie*. Frankfurt am Main: Humanities Online, S. 39-67.
- Winter, R. (1992). *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. Quintessenz Verlags-GmbH, München.
- Wollen, P. (2014). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Çeviren Zafer Aracagök, Bülent Doğan. Metis Yayınları Istanbul.
- Wulff, H. J. (1999). *Mitteilen und Darstellen: Elemente einer Pragmasemiotik des Films 2*. Die stoffliche Bindung der filmischen Darstellung, Tübingen: Narr, S.19-76.
- Yousefi, H. R. (2008). *Phänomenologie des Eigenen und des Fremden*. In: *Wege zur Kultur. Gemeinsamkeiten – Differenzen – Interdisziplinäre Dimensionen*, hrsg. v. mit Klaus Fischer, Ina Braun und Peter Gerdson, Nordhausen, S.25-52.
- Yousefi, H. R. & / Braun, I. (2011). *Interkulturalität. Eine interdisziplinäre Einführung*, WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) Darmstadt.
- Zirfas, J., Göhlich, M. & Liebau, E. (2006). *Transkulturalität und Pädagogik - Ergebnisse und Fragen*. In: Michael Göhlich, Hans-Walter Leonhard, Eckart Liebau, Jörg Zirfas (Hrsg.) *Transkulturalität und Pädagogik*, S.185-194.

Internetseiten:

Akın, M.. *Fatih Akın - Tagebuch eines Filmreisenden von Monique Akın*.

www.dailymotion.com/video/xwnqpq Zugriff am 29.11.2019.

Deckert, S. M.. *Cicero Magazin für Politik und Kultur*

<https://www.cicero.de/kultur/ich-mache-liebe-durch-die-kamera/52764>

Zugriff am 30.10.2019.

- Fischer, B. (2005). *"Multi, Inter, Trans: Zur Hermeneutik der Kulturwissenschaft."* Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 15 (4) 2005.
http://www.inst.at/trans/15Nr/01_1/fischer15.htm Zugriff am 19.11.2018
- Fjordman (2006). *A blog about Islam, Scandinavian affairs and global politics. Original: The Background of Multiculturalism*, In Brussels Journal.
<https://www.brusselsjournal.com/node/1659>. Zugriff am 22.05.2018.
- Karaca, C. <https://www.youtube.com/watch?v=qvO6axaGVMI>, Zugriff am 11.10.2019.
- Seifert, W. (2012). *Geschichte der Zuwanderung nach Deutschland nach 1950. Deutsche Verhältnisse. Eine Sozialkunde*. Bundeszentrale politische Bildung. 31.5.2012
<https://www.bpb.de/politik/grundfragen/deutsche-verhaeltnisse-eine-sozialkunde/138012/geschichte-der-zuwanderung-nach-deutschland-nach-1950?p=all>, Zugriff am 28.11.2019
- Süddeutsche Zeitung 08. Oktober 2014 aus Heft 40/2014 Film und Kino
<https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kino-film-theater/wie-im-falschen-film-80695>
- Wagner, K.H. & Hackmack, S.. *Grundkurs Sprachwissenschaft Wintersemester 1997/98*.
<http://www.fb10.uni-bremen.de/khwagner/grundkurs1/default.aspx>
 Zugriff am 30.10.2019.
- Herder, J.G. (2013). *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*.
<http://www.zeno.org/Literatur/M/Herder,+Johann+Gottfried/Theoretische+Schriften/Auch+eine+Philosophie+der+Geschichte+zur+Bildung+der+Menschheit/Erster+Abschnitt>. Zugriff am 10.10.2019.
- Abild, <http://www.linesandclusters.ch/de/Stueck/Hintergruende/hintergrunde.html>. Zugriff am 12.10.2019:
- Stern-Videofragebogen: Fatih Akin. 2.7.2013
<https://www.youtube.com/watch?v=qbOQBtNNkmM>
 Zugriff am 26.11.2019.

Filmfest Emden. 6.6.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=xSeSLSRZ43o>
Zugriff am 29.11.2019.

Süddeutsche Zeitung. 02. Oktober 2014. Heft 40/2014-Film und Kino.
<https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kino-film-theater/wie-im-falschen-film-80695>. Zugriff am 12.11.2019.

TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU

TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Ali Serinkoz
Doğum Yeri ve Tarih : Gaziantep, 08/02/1984

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans Öğrenimi : Gazi Üniversitesi Alman Dili Eğitimi
Bildiği Yabancı Diller : Almanca, İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : Hacettepe Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu

İletişim

E-Posta Adresi : aliserinkoz@hacettepe.edu.tr

Tarih : 29/01/2021