

## EINE FILMSEMİOTISCHE ANALYSE ÜBER DAS BILD DES DEUTSCH-TÜRKEN IN FATİH AKIN‘S KURZFILM “GETÜRKT”

### FATİH AKIN‘IN KISA FİLMİ „SAHTE“ DE ALMANYALI TÜRK İMGESİ‘NİN SİNEMA GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

*Mutlu ER*

*Hacettepe Üniversitesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü*

**Zusammenfassung:** Die Forschungen über die türkische Migrantenliteratur haben ihren Schwerpunkt in Themenbereichen wie Integrationsproblematik, Türkenbilder und Kulturbarrieren, die zu Konflikten bei den Protagonisten führen. Neben der Migrantenliteratur gehen in der Gegenwart bereits auch Filme in die Frage dieser Problematik ein, worunter der Name Fatih Akin wegen seines Erfolgs zu erwähnen ist. Der angesehene Regisseur, dessen Name auch für die erfolgreiche Integration steht, behandelt in seinem preisgekrönten Kurzfilm „Getürkt“ zwei unterschiedliche Deutsch-Türken. Für das methodologische Vorgehen wurden die filmsemiotischen Ansätze von Umberto Eco, Christian Metz und Peter Wollen zur Anwendung gebracht, die in diesem Fachgebiet zu den Protagonisten gehören. In den Szenen, in denen die Hauptspieler mit ihren Signifikanten zum Vorschein kommen, wurden verbale und nonverbale Zeichen des „Deutsch-Türken“ rekurriert und verglichen. Mit diesem Vorgehen wurde die Filmsemiotik in Einsatz gebracht und das Bild des Deutsch-Türken aus der Perspektive Fatih Akin’s festgestellt.

**Schlüsselwörter:** Fatih Akin, Film Getürkt, Türkenbild, Filmsemiotik, Umberto Eco, Christian Metz, Peter Wollen.

**Özet:** Türk Göçmen Edebiyatı alanındaki araştırmalar ağırlıklı olarak Türk imgesini, iki dünya arasındaki kahramanların çatışmalarını ve uyum sorununu incelemiştir. Göçmen Edebiyatı alanındaki birçok eserin yanı sıra yakın zamanda Almanya’daki Türkleri de konu alan filmleri ile başarı sağlamış isimlerden birisi de Fatih Akin’dır. Almanya’nın uyum konusunda başarı sağlamış isimlerden birisi olarak da lanse edilen ünlü yönetmen, ödül almış ilk kısa filmi „Getürkt“ta (Sahte) iki farklı „Almanyalı Türk“ genci işlemiştir. Filmin analizi ise medya-göstergebilimin bir alt dalı olan sinema göstergebilimin Umberto Eco, Christian Metz ve Peter Wollen gibi önde gelen kuramcılarının yaklaşımları doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Filmin baş aktörlerinin gösterenleriyle öne çıktığı sahnelerdeki tüm dilsel ve dildışı göstergeler tespit edilip portresi çizilen iki „Almanyalı Türk“ gencin imgeleri karşılaştırılmıştır. Bu yöntemle hem Fatih Akin’in objektifinden iki farklı Almanyalı Türk’ün imgesi ayrıntılarıyla ortaya çıkarılmış hem de sinema göstergebilimi yöntemsel olarak uygulanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Fatih Akin, Sahte Filmi, Türk İmgesi, Sinema Göstergebilimi, Umberto Eco, Christian Metz, Peter Wollen.

„Sehen kommt vor Sprechen.“

John Berger

### **Biographische Schnittpunkte in „Getürkt“**

Fatih Akin, der im Jahre 1973 in Deutschland als Sohn einer türkischen Familie auf die Welt kam, beschreibt zu Beginn des Buches „Im Clinch“, wie er seine Jugend in einer multikulturellen Umgebung in Hamburg erlebte. Der Trieb, einer Gruppe zu gehören, brachte ihn zu „Türk Boys“, dessen Banden-Mitglieder durch kurze Lederjacken und gelbten Haaren gekennzeichnet wurden. Diese Merkmale sind gleichermaßen Zeichen, die auf ein „typisch türkisches Aussehen“ verweisen. Dass Akin mit 16 Jahren eine Schule besuchte und die Mutter eine Lehrerin war, konnte nur schwer von den Banden-Mitgliedern akzeptiert werden. Akin hielt sich zwar vor kriminellen Taten fern, aber „Schlägereien“ im Bezirk, wo in Hamburg die Kriminalität sehr hoch war, gehörten zum Alltag. Nachdem die meisten Mitglieder in Haft genommen oder abgeschoben wurden, hat sich die Bande aufgelöst und Akin trat der „Home Boys“, einer Straßenorganisation gegen Ausländerfeindlichkeit, bei (Akin 2011:24-25).

Diese Motive können als Anzeichen dafür gesehen werden, dass Akin in seinen Filmen zu den filmischen Codes neigt, die von seinem Milieu geprägt worden sind. Beicken nach setzen Regisseure ihre künstlerischen Vorstellungen in das Werk und beweisen somit das *Interesse an ihrem Leben und seiner Beziehung zu ihrem Schaffen und Werk* (Beicken 2011:66). Es sollte hier jedoch bemerkt werden, dass in „Getürkt“ keine versteckten Botschaften zu finden sind.

Diese Annäherung kann dadurch unter Beweis gestellt werden, wenn man Näheres zu Akin's Leben erfährt. Bevor er den Film „Getürkt“ (1997) drehte, hielt er sich 1995 mit seiner Mutter in Şile auf. Akin musste auf Wunsch seiner Mutter für den Garten sorgen, in dem nur Unkraut aufwuchs. Abends verbrachte Akin dann die meiste Zeit draußen. Da er eines Tages ohne Begleitung versuchte in eine Disko reinzugehen, wurde sein Eintritt von einem Türsteher nicht erlaubt. Kurz danach begegnete er einen Mann mit zwei Frauen und bat ihn an, in Begleitung der einen Dame in die Disko reingehen zu können. Damit er sich „wichtig darstellen“ konnte, so Akin, hätte er ihm vorgemacht, er habe Grass (Drogen) und gab ihm vom Unkraut, der im Garten ihres Hauses aufwuchs (Akin 2011:50). Der Kurzfilm (12 Minuten), der 1997 im internationalen Filmfest Chicago den Gold Plaque Award, Friedrich-Wilhelm-Murnau-Kurzfilmpreis, im Filmfest Lünen den 1.Preis und bei Exground on Screen in Wiesbaden den 3.Preis erhielt, thematisiert überwiegend diese Geschehnisse: Der junge Musa aus Hamburg verbringt seine Sommerferien mit seiner Mutter in Şile an der Schwarzmeerküste. Tagsüber muss er auf Anweisung seiner Mutter den Garten des Hauses vom Unkraut reinigen. Abends verbringt er draußen, wird aber vom Türsteher einer Disko nicht reingelassen. Der Berliner Ilhami lässt ihn rein, verlangt aber eine Gegenleistung: sein verstautes Grass. Das einzige Problem jedoch ist, dass er eigentlich keines hat (Akin 2011:51).



**Abb.1** Filmlakart von „Getürkt“ ([www.wuestefilm.de](http://www.wuestefilm.de))

Abgesehen von der semiotischen Analyse eines Films, orientiert sich die biographische Filminterpretation an den Regisseur. Nach Faulstich geht es hier nicht um die Person selbst, sondern um die Biographie, die als Mittel fungiert und zum Verständnis seiner Filme dient (Faulstich 2008:185).

### Film und Semiotik

In der Anfangsphase der Filmsemiotik bemerkt R. Jakobson in seinem kritischen Essay *Questions de poetique*, dass mit der Einführung des Films eine neue Gattung der Kunst entstehe. Diese Kunst setzt neue Maßstäbe und ist ein sehr einflussreiches Medium, da es die Massen in Bewegung setzen kann. Jakobson versucht diesem Medium einen wissenschaftlichen Ansatz zu verleihen und geht vom Zitat Lev Kuleschov aus: „Eine Aufnahme muss handeln wie ein Zeichen, wie ein Wort“ (Jakobson 1990:67). In Anlehnung zu Augustinus, der zwischen *res* und *signum* unterschied, führt

Jakobson an, dass Gegenstände in Film zu audiovisuellen Zeichen transformiert werden können. Hierfür bedient sich die Filmtechnik der *pars pro toto* und kann dadurch praktisch alles zu Zeichen umwandeln. Diese Zeichen sind motiviert und können gezielt die Botschaft vermitteln. In Anlehnung zu McLuhan zeigt sich hier das Medium als die Extension des zentralen Nervensystems und der Mensch ist darauf eingestellt zu hören und zu sehen (McLuhan/ Fiore 2012:125).

Wenn man nun den Film und die Semiotik aufeinandertreffen lässt, so kann leicht festgestellt werden, dass die Semiotik mit ihrem strukturellen Ansatz die Zeichenwelt im Film zum Vorschein bringt und den Rezipienten auf das ungesagte im Film aufmerksam macht. Nach Marshall McLuhan, der durch seine Medientheorie berühmt wurde, wird der Film unter den *heißen Medien* (in *Understanding media: the extension of man*) kategorisiert, da eine starke Korrelation zwischen der Botschaft und dem Rezipienten besteht (Guiraud 1994:32). Diese Kategorisierung erfolgt je nach der Anzahl der vorhandenen Informationen (oder auch Seme) im Medium. Die Filmsemiotik, deren Anfangsstadium in die 1960' er Jahre zurückgeht, um in der *Grammatik des Films* nach dem filmischen Code zu suchen, geht davon aus, dass zwischen den filmischen Codes und dem System der Sprache entweder eine Homologie oder eine Diskordanz vorhanden ist (Nöth 2000:500). Neben der Syntax wurden weitere prozessuale Dimensionen der Filmsemiotik wie Semantik und Pragmatik zum Forschungsgegenstand. Nach Peter Wollen, einer der Pioniere in der Filmsemiotik, wird die Sprache des Films nicht metaphorisch, sondern wissenschaftlich verstanden und weist auf den Grundgedanken der noch damals nicht

gegründeten *Semiologie in Cours de linguistique générale* von Ferdinand de Saussure (Wollen 1989:119). Nicht das sprachliche Zeichen, sondern das außersprachliche (nonverbale) Zeichen, wie Verkehrsschilder oder Gesten, bilden den Schwerpunkt dieser Wissenschaft. Jedoch wird hier von Wollen unterstrichen, dass nonverbale Zeichen in sehr seltenen Fällen ohne verbale Zeichen auskommen können (Wollen 1989:120). Parallel zu dieser Ansicht führt Eco an, dass *das verbale Register hauptsächlich die Funktion hat, die Botschaft zu verankern, weil die visuelle Botschaft oft als zweideutig und als begrifflich verschieden zu fassen scheint* (Eco 1985:271). Die Polyvalenz des Bildes, die hauptsächlich die konnotative (emotionale) Bedeutung bei den Rezipienten hervorruft, wird versucht durch die verbale Botschaft, gleichgültig, ob denotativ oder konnotativ, zu fixieren. Hinsichtlich dieser Ambiguität unterscheidet Barthes zwischen dem filmischen *Ausdruck*, in der die Realität ausgedrückt wird, und der filmischen *Signalisierung* oder *Signifikation*, die außerhalb der sichtbaren Szenen stattfinden (Nöth 2000:503). Christian Metz, der neben Jakobson, Barthes und Eco vom Strukturalismus ausging und als Vertreter der klassischen Filmsemiotik angesehen wird, vertrat die Ansicht, dass der Film eine Sprache ohne Code sei, d.h. eine Sprache ohne *langue*. Die Bedeutung im Film lasse sich durch die Induktion ableiten, aber ohne eine Bemerkung darüber, ob diese Struktur vorher erlernt werden muss oder nicht (Wollen 1989:120). Die Motiviertheit basiert hier auf das Prinzip der Analogie und arbeitet Barthes' These der *sehr kurzen Distanz* zwischen Signifikant und Signifikat aus. Nach Metz ist Bedeutung im Film *immer mehr oder weniger*

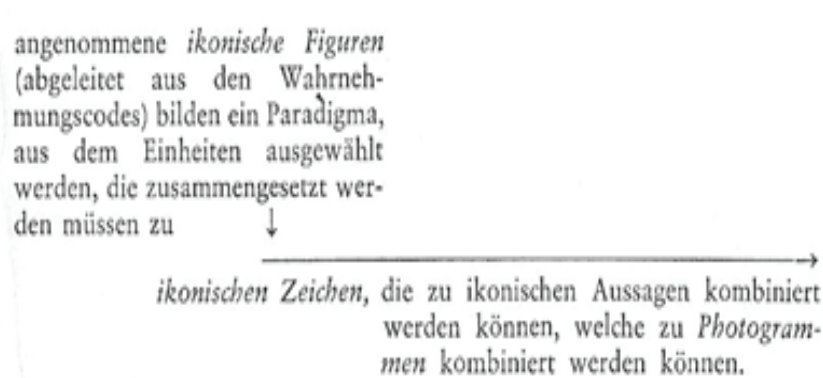
*motiviert, nie arbiträr* (Nöth 2000:504). Die meisten Filmsemiotiker nahmen die Kategorien von Peirce an und erörterten Ikon, Index und Symbol im Film, wobei der Schwerpunkt in Theorie und Praxis dem ikonischen Zeichen im filmischen Einzelbild als *Wort* gewidmet wird. Beicken nach besteht der Film aus der raschen Abfolge der Einzelbilder, doch ist nicht das Einzelbild, sondern die Einstellung die kleinste Zeicheneinheit des filmischen Codes (Morphem), und zwar als Einheit mit einem einheitlichen Kamerablick und begrenzt von zwei Schnitten oder Blenden (Beicken 2011:34). Hier kommt dem Zeichen in der sekundären Ebene eine Bedeutung hinzu. Die Art und Weise, wie das Bild in einer bestimmten Abfolge dargestellt wird, veranlasst die Analyse der kinematographischen Codes. Zu der zweiten Generation der Filmsemiotiker gehören die Ansätze der Peirceschen Filmsemiotik, semiotischen Psychoanalyse, Ästhetik und des soziosemiotischen Strukturalismus (Nöth 2000:502).

### **Semiotische Ansätze bei der Analyse der filmischen Codes**

Umberto Eco, der in seiner Semiotik über die visuellen Codes dem Film einen besonderen Wert schätzt, stützt sein Analysemodell auf die Thesen von Metz und Pasolini und geht auf die Unterscheidung des filmischen und kinematographischen Code ein. Der filmische Code geht aus dem kinematographischen Code hervor. Die verbale und lautliche Botschaft verfügt über eigene Codes, während die ikonische Botschaft in der Form des *temporierten Icons* gesondert betrachtet werden muss (Eco 1985:251). Während Metz in der Semiologie des Kinos keine *langue* sah, führte Pasolini hier die *Semiologie der Realität* an.

Hier fügt Metz *anthropologisch-kulturelle Codes*, die auf die Erfahrung des Individuums basiert. Dagegen müssen technische und spezialisierte Codes (kinematographische langue) erworben werden. Des Weiteren spielen Kinesik und Proxemik (die Semiologie der Gebärden) eine wesentliche Rolle, da sie Konvention und Kultur sind. In Anlehnung an Ray Birdswistel werden die einzelnen gestischen Bewegungen als *Kinem* und die Kombination mehrerer Bedeutungseinheiten der *Kine* (als Figur) die Klasse der *Kinemorphe*

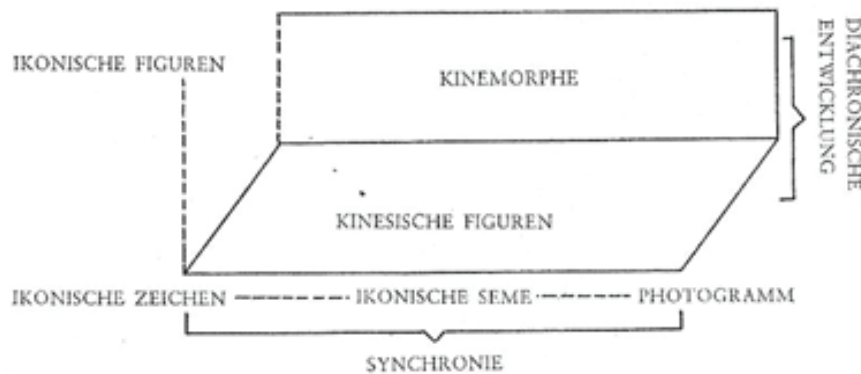
(Zeichen/Sem) bezeichnet, wobei Eco betont, dass besonders der Stummfilm sich gezwungen sah, diese Kinemorphe übertreiben zu müssen (Eco 1985:255). Betrachtet man die Kinemorphe als eine Art *langue* der nonverbalen Kommunikation, so kann, insofern die kulturellen Codes vorhanden sind, durch das Paradigma der jeweiligen Kultur ein Repertoire geschaffen werden. Eco zeichnet hierfür jeweils eine Achse der zur Verfügung stehen den ikonisch paradigmatischen und syntagmatischen Zeichen folgendes Schema:



### Abb. 2 Paradigma und Syntagma (Eco 1985:258)

Um Kinemorphe erzeugen zu können, müssen die Ikone diachronisch in Bewegung gesetzt werden. Da sich jedoch bei der Zerlegung der kinesischen Figuren Probleme aufweisen können, in dem sie sinnlose Bewegungseinheiten darstellen, sind sie auch schwer zu identifizieren. D.h. bei einer semiotischen Filmanalyse sollten die Kinemorphe erfasst werden, nicht die einzelnen Figuren in Detail. In der Gesamtbewegung, in der die Photogramme erzeugt werden, kommt es zu einer Schnittstelle mit der diachronischen

Kombination, in der verschiedene Konnotationen hervorgerufen werden und expressiver fungieren können als die verbale Sprache selbst. Hier spielt das ikonische Bild eine relevante Rolle, da sie mehr Bedeutungen als die Worte tragen können und eine poetische Funktion erfüllen. Eco's dreidimensionale Darstellung, die Ton und Wort ausschließen und durch diachronische Bewegungen eine andere Ebene erzeugen (*signifikative Gebärde*), ist wie folgt:



**Abb. 3 Die Dimension der Synchronie (Eco 1985:259)**

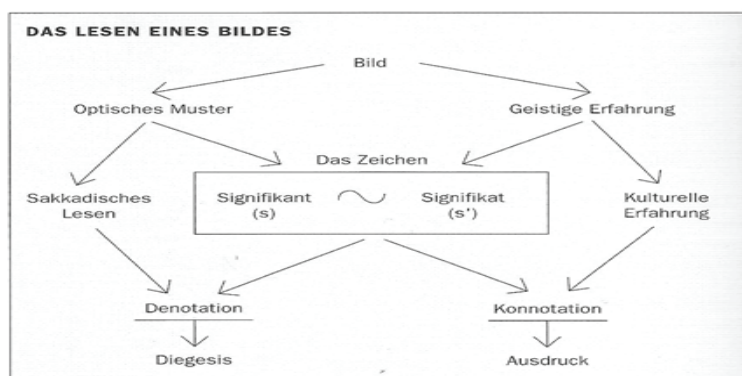
Obwohl ikonische Zeichen realitätstreu sind und die Wirklichkeit und das Dagewesene (Indiz) wiedergeben, setzen sie, wenn auch nicht sehr besonders, eine Erfahrung voraus, um sie nicht nur zu erkennen, sondern auch zu interpretieren. Die Interpretationsmöglichkeit eines Ikons kann jedoch auch durch kulturelle Barrieren begrenzt werden. Das visuelle Bild scheint hier zwar physikalisch wahrgenommen zu werden, aber der Rezipient (oder Leser) ist durch diesen kulturellen Ansatz beschränkt. Die Frage des Ikonizitätsgrad des Bildes kommt an zweiter Stelle, da dieser Diskurs die optische Verzerrung beinhaltet.

James Monaco führt unter dem Titel *Physiologie der Wahrnehmung* die physikalischen, ethnographischen und psychologischen Lesarten ein. Bei der physiologischen Wahrnehmung gibt Monaco das *Sakkaden-Muster* an (Monaco 2012:166), in dem das Auge ein geordnetes Muster folgt. Im Vergleich zu Eco, der in diesem Sinne von einem ästhetischen Code spricht (Eco 1985:272), bildet sich hier eine Schnittstelle, denn es geht mehr darum, welche Reize des Menschen angesprochen werden. In der *ethnographischen* Lesart würde

der *gebildetste Leser* einen „breiten Spektrum visueller Kulturkonventionen zu Rate ziehen“ (Monaco 2012:167). Die visuellen Bilder sind Codes, die nach der kulturanthropologischen Sicht von Levis-Strauss aus kulturellen Zeichen und Symbolen bestehen und alles, was zu Vermittlung dient, ist ein Zeichen: [...] *everything is symbol and sign, when it acts as intermediary between two subjects* (Schmitz 1975:121). Diese Lesart, also das Erkennen des Zeichens bzgl. der konnotativ-kulturellen Ebene, ist bei Barthes auf den Rezipienten angewiesen, dessen Entschlüsseln der Konnotation der bildlichen Botschaft vom Wissen abhängig ist (Er 2012:6). Monaco deutet darauf hin, dass im Film Signifikant und Signifikat fast identisch sind, da *das Bild ein Buches [...] viel näher am Buch als das Wort ‚Buch‘ sei und das Bild eine direkte Beziehung zu dem, was es bezeichnet* (Monaco 2012:169). Dennoch kann ein visuelles Zeichen auf Rezipienten unterschiedlich wirken, wenn es darum geht, Bilder mit symbolischem Charakter zu lesen. Hier entstehen zwei Schichten der Bedeutung: Die denotative und konnotative Bedeutung. In der denotativen Bedeutung, die

keine Konnotation voraussetzen muss, sind es in der Tat die einzelnen Bestandteile des photographischen Bildes. Die konnotative Funktion zielt durch ihre hervorrufende Funktion auf eine hohe Wirksamkeit und kann auch durch ihre Expressivität gekennzeichnet werden. Monaco, der den Film als ein Kulturprodukt betrachtet, weist darauf hin, dass die Bilder einer weißen und roten Rose im filmischen Kontext von Richard III. als Symbole der Häuser York und Lancaster erscheinen (Monaco 2012:172). Ausgehend von einer Szene im Film „The Birth of a Nation“ wird bei Edgar-Hunt unterstrichen, dass die Signifikation auf konnotativer Ebene bei Rezipienten unterschiedlich ablaufen kann. Die Bedeutung im Film ist wie ein versteckter Schatz und der Regisseur versucht diese Konnotatoren zu finden und anzuspornen (Edgar-Hunt 2012:25). Es stellt

sich hier jedoch die Frage nach der Polyvalenz des Bildes. Monaco zweifelt daher die Präzision oder die Wirksamkeit des Filmes, da [...] *ein Bild [...] tausend Worte wert* ist (Monaco 2012:173). Die Syntagma und Paradigma sind wesentliche Bedeutungsebenen im Film. In der paradigmatischen Achse handelt es sich um das Thema des Films, während in der syntagmatischen Achse die Frage nach der Präsentation der Aufnahme gestellt wird. Ähnlich wie Eco es aus dem visuellen Register abzuleiten versuchte, deutet Monaco auf die Rhetorik des Bildes, indem er unter der Trope die Metonymie und Synekdoche auffasst. Beide Figuren werden dadurch abgelesen, dass sie in Folge einer aufeinanderfolgenden Szene als Teil des Ganzen oder assoziierter Details mit Ideen abgelesen werden. Das Lesen des filmischen Bildes wird nach Monaco wie folgt dargestellt:



**Abb.4 Die Funktion des Lesens eines Bildes (Monaco 2012:188)**

Das Bild wird als ein Zeichen verstanden, das aus Signifikant (optisches Muster) und Signifikat (geistige Erfahrung) besteht. Während das Auge durch das sakkadische Lesen zur Denotation gelangt, baut die kulturelle Erfahrung die Konnotation auf. Monaco gliedert die Lesart in drei Gruppen: Sakkadisch, semiotisch (Signifikant und Signifikat)

und kulturell. Der Ansatz von Peirce beruht auf die Trichotomie des Zeichens: Ikon, Index und Symbol. Nach Wollen versuchte Peirce mit dieser Zeichentheorie den ästhetischen Wert hervorzuheben, indem die Relation unter ihnen festgestellt wird (Wollen 1989:143). Ausgangspunkt der Analyse ist das ikonische Bild, das ein Index, wie z.B.

Fußspuren auf Schnee, oder ein symbolisches Zeichen beinhalten kann, das von einem Verhalten oder künstlichem Zeichen abzulesen ist.

### **Semiotische Filmanalyse „Getürkt“**

Für die semiotische Analyse muss zuerst ein *temporierter Icon*, während des *diachronischen Ablaufs* festgehalten werden. Hierfür werden nicht nur die Wendepunkte im Film besonders beachtet, sondern auch diejenigen Szenen, die durch Konnotatoren expressiv gekennzeichnet sind. Diese Szene wird im Allgemeinen als ein *ikonisches Bild* verstanden, dessen *konnotative Bedeutungen* aus den *kinematographischen Codes* abgelesen werden muss. Diese *Lesart*, die *kulturelle Codes* voraussetzt, wird durch *Metonymie* oder *Synekdoche* gelenkt, um ein Homolog zwischen der verbalen und nonverbalen Ebene zu erzielen. Ebenso werden u.a. *Indize* und *Symbole* auf visueller Ebene beachtet. Die verbale Ebene (Musik, Geräusch und Text) wird, falls sie die Botschaft des Ikons hervorhebt, im diachronischen Szenenübergang ebenfalls analysiert. Die Szenenauswahl bezieht sich auf diejenigen, die auf ein Bild eines Deutsch-Türken verweisen.

Musa (Fatih Akin) muss nach scharfen Zurechtweisungen seiner Mutter (Nadire Ilter) das Unkraut aus dem Garten zupfen (00:50 Min.). Aus dem hellen Hintergrund erkennt man, dass es warm ist. Da sich vermutlich Musa bequem an seine Arbeit machen möchte trägt er kein Oberteil. Seine Rasta Locken (Symbol) konnotieren den jamaikanischen Sänger Bob Marley, der an die Heilung einer Nation durch Cannabis glaubte. Aus seiner Körpersprache (Kinemorphe) kann man ablesen, dass Musa diesen Auftrag lustlos durchführt, weil er die gezupften Unkräuter statt

zu sammeln durch die Gegend wirft. Plötzlich bemerkt Musa die Körner eines Unkrauts in seiner Hand, als er sie wegwerfen möchte. Aus seiner staunenden Mimik (große Augen und offener Mund) kann entnommen werden, dass er etwas gefunden hat, wonach er lange Zeit suchte (Konnotat). Die Szene wechselt und zeigt, wie Musa am Abend durch die Menschenmenge in der Stadt zu einer Disko geht (01:40 Min.). Vor dem Eingang wird er jedoch aufgehalten. Der kinematographische Code deutet darauf hin, dass er versucht, unbemerkt reinzugehen. Aus seiner Biographie entnimmt man, dass er dies in Realität auch stets versucht hatte (Akin 2011:50). Das Kopfschütteln (Kinem) des Protagonisten ist ein kulturspezifisches Zeichen (ein Sem für Frustration im Deutschen), das in der Türkei keine Entsprechung hat. Der Türsteher dagegen antwortet mit einem nonverbalen Code der Distanz und des Zynismus, der universalen Charakter hat. Ohne Beharrlichkeit verlässt Musa den Ort. In diesem Augenblick begegnet er Ilami (Mehmet Kurtuluş) mit Begleitung von zwei jungen Frauen (01:50 Min.). Die Kinemorphe von Ilami (lange gegelte Haare, sein geneigter Kopf, Zahnstocher im Mund, goldene Halskette, Sonnenbrille im Dunkeln, symbolische Gürtelmanschette, Hände auf den Schultern der jungen Frauen, herabguckender Blick) skizzieren die paradigmatischen Codes eines typischen Macho-Türken. Musa, der der türkischen Körpersprache sowie der sozialen Regeln in der Türkei fremd ist, bittet Ilami dafür, dass er ihm eines der jungen Frauen „ausleihen“ kann, damit er mit Begleitung in die Disko reingelassen werden darf. Weil diese Bitte an Ilami nach türkischen Werten nicht akzeptabel und eher sehr beleidigend ist (kann vom türkischen Rezipienten





auf konnotativer Ebene leicht verstanden werden), reagiert er zunächst kaltblütig, weil er Musa nicht abschrecken möchte. Im diachronischen Verlauf versteht man seine Absicht, nachdem er seine Brille absetzt und mit geneigtem Kopf einen Blick auf Musa wirft. Mit einem Kopfschlag fällt Musa auf den Boden (02:15 Min.). Dieses Kinem von Ilami konnotiert sowohl bei deutschen als auch bei türkischen Rezipienten auf eine typische Gewalttat, die einem Deutsch-Türken zugeordnet werden kann. Als Ilami seine Pistole auf ihn zielt, flucht gerade der Deutsch-Türke Musa auf Deutsch. Die Gestik von Ilami deutet auf ein sprachloses Erstaunen und der temporierter Icon wird in dieser Szene festgehalten (02:20 Min.). Diese Szene ist ein Wendepunkt im Film, da der Berliner Ilami mit begeistertem Ton seine Emotion ausdrückt. Nachdem er sicherstellt, dass Musa auch aus Deutschland kommt, reicht er ihm seine Hand und hilft ihm vom Boden aufzustehen. In der Disko kommen Ilami und Musa zum Gespräch. Zwischen beiden Personen kann der Rezipient auf verbaler und nonverbaler Ebene deutlich unterscheiden: Ilami's hohe und steife Sitzposition verweist darauf, dass er in der Disko die dominierende Person ist (03:10 Min.). Musa dagegen denotiert eine tiefere Sitzposition, die jedoch eine entspannte Person in der Disko darstellt. Aus dieser Gegenüberstellung kann der Rezipient nun den Unterschied beider Deutsch-Türken besser ableiten. Da sich der Protagonist nunmehr von der Rezessivität unter Druck fühlt, versucht er Ilami auf gleichem Niveau zu entgegnen: Musa posiert mit der Zigarette wie Ilami und behauptet, dass er reichlich „Dope“ hätte (03:20 Min.). Daraufhin zerrt Ilami an Musa's Haaren und will es sofort sehen. Seine Kinemorphe

konnotieren nicht nur auf die Sucht, sondern auch auf den Lebensstil vom Deutsch-Türken Ilami, der in den Augen des Rezipienten als ein Ghetto-Türken empfangen wird. Um das Dope von Musa's Garten zu holen, ruft Ilami seinen Freund Ali Ekbar (Cem Akin) und fahren mit dem Fiat Mirafiori nach Şile. Ali Ekbar und Ilami verfügen über fast identische Signifikanten: Beide tragen Sonnenbrillen, haben leicht gewachsenen Vollbart und haben Zahnstocher im Mund. Aus ihren Kinemen kann Aggressivität festgestellt werden, von der Musa, auf dem Hintersitz vom Auto, sich bedroht fühlt, da er in der Wirklichkeit keinen „Dope“ hat (06:08 Min.). Sie fahren nach Şile, um sich das „Dope“ zu besorgen. Musa springt in den Garten, zupft von dem Unkraut und kehrt wieder in das Auto zurück (05:45 Min.). Nun kommt es zu einem Wendepunkt: Die Szene spielt im Auto, dessen Signifikat bedeutsam ist. Der Fiat Mirafiori, der in der Türkei unter dem Namen „Şahin“ (Falke) verkauft wurde, symbolisiert ein typisch türkisches Kult-Auto der türkischen Mittelklasse, das meistens wegen seiner alten Technologie zwar verspottet wurde, aber ein in der Türkei geprägtes Bild von einem Auto war. Sie rauchen das Unkraut und das Bild des Qualms im Auto bildet ein Homolog mit dem Kult-Auto (08:00 Min.), das auf ein niedriges Lebensstandard konnotiert und eine Dissonanz auf einem Prestige Ikon des idealen Untergrundlebens baut. Am nächsten Morgen beschließt Ilami nach Şile zurückzufahren, da ihm das Unkraut, den Musa als „Dope“ bekanntgab, seinem Geschmack entspricht. Der Film erreicht nun seinen Höhepunkt: Sie treffen an als die Mutter den Garten vom Unkraut säubert (09:43 Min.). Aus der Körperhaltung von Musa kann

man entnehmen, dass er etwas befürchtet, während Ilami gerade in diesem Moment seine Sonnenbrille absetzt und aus der Lage etwas Unangenehmes für seine Persönlichkeit schließt: Das Unkraut, das die Mutter (Nadir Ilter) von Musa in ihrer Hand hält, indiziert auf den angeblichen Dope der letzten Nacht. Mit einer zu sich rufenden Fingerbewegung und auf die Nase gerichtete

Waffe konnotiert Ilami seinen Zorn an Musa, der mit seiner nach vorne geneigtem Kopf und beiden Händen zur Seite seine Unterlegenheit und Furcht zeigt (09:52 Min.). Die Finalszene folgt im Anschluss der Verzweiflung: Musa schlägt Ilami vor, das Unkraut in Şile als „Dope“ zu verkaufen und schenkt ihm den größeren Anteil dieses Geschäfts.





**Im Film „Getürkt“ lassen sich aus der Gegenüberstellung von Musa und Ilami bedeutsame Bewertungen ableiten, die in der folgenden Tabelle ablesbar sind:**

Signifikate	Musa <i>(Fatih AKIN)</i>	Ilami <i>(Mehmet KURTULUŞ)</i>
<b>integrierter Deutsch-Türke</b>	(+)	(-)
<b>assimiliert (Deutschland)</b>	(+)	(-)
<b>anpassungsfähig (Türkei)</b>	(-)	(+)
<b>maskulin</b>	(-)	(+)
<b>türkische Kultur</b>	(-)	(+)
<b>deutsche Kultur</b>	(+)	(-)
<b>Gewalt</b>	(-)	(+)
<b>Kriminalität (Rauschgift)</b>	(+)	(+)
<b>grob</b>	(-)	(+)
<b>naiv</b>	(+)	(-)
<b>kontaktaufnehmend</b>	(+)	(-)

Die Signifikate, die aus den Kinemorphen der Protagonisten in den ausgewählten Szenen ablesbar sind, bilden gleichermaßen die Seme der beiden Deutsch-Türken. Der Rezipient folgert daraus, wie verschieden oder auch identisch beide Welten auch sind. Während Musa in der Türkei einen fast assimilierten Türken in Deutschland darstellt, weil er marginal bekleidet ist, oder gar als fremd wahrgenommen wird, ist Ilami's Hintergrund kaum durchschaubar. Er spielt den maskulin wirkenden Deutsch-Türken, dessen Statuszeichen aus Sonnenbrille, attraktiven Frauen und Dope besteht. Würde man jedoch den Kontext ändern, d.h. würde der Film in Deutschland handeln, könnte man genau das Gegenteil aussagen, da Musa in fast allen Bereichen des Alltags nahezu als Deutsch-Türke -abgesehen von seiner Hautfarbe- unbemerkt bleiben kann. Im Film lässt sich ein weiteres Merkmal auf verbaler Ebene ableiten: Während Musa beispielsweise zu Hause Türkisch spricht, kommuniziert er mit Ilami nur auf Deutsch.

Allein die Aussprache von Musa deutet darauf hin, dass er das Türkische brüchig und das Deutsche einwandfrei sprechen kann. Ilami dagegen verwendet eine Mischsprache wie „[...] was ist das für ein komisches Dope Moruk?“ (06:11Min.), die in Deutschland unter den Deutsch-Türken verbreitet ist. Sein Sprachrhythmus steht in Einklang mit seiner Körpersprache und erfüllt die Funktion einer Parakinesik, denn dieser Rhythmus reguliert sein Blickverhalten, das einen Gang spezifische Signale sendet. Hier sollte die Information über Ilami verraten, dass er aus Berlin kommt. Diese Merkmale betonen im Film sein maskulines und dominierendes Verhalten (Kineme), um durch diese Proxemik sein Territorialraum gegenüber anderen schützen zu können. Die Tendenz zur Gewalt fällt bei Ilami besonders auf, während Musa seine Entfernungskonstellation gegenüber anderen Menschen nicht aufbaut und jegliche Gewaltakte vermeidet. Daher kann Musa, der auch in brenzligen Situationen seine Selbstkontrolle

nicht verliert, als natürlich empfunden werden, weil er auf Dauer keine Konsequenzen zieht. Im Film fällt auch auf, dass Musa eine Person darstellt, die mit seinem sozialen Umfeld eine konfliktvermeidende Haltung zeigt, auch wenn die Umstände ihn entweder herausfordern oder dazu bezwingen.

### Schluss

Der Film *Getürkt* wird in der Ichform erzählt und weist nicht nur auf biographische Züge des Autors hin, sondern verrät dem Rezipienten die Perspektive von Fatih Akin. Dass Bilder gegenüber der Schrift über eine erheblich expressivere Funktion verfügen und den verbalen Text für das Dekodieren der Botschaft, die in der Polyvalenz der Bilder steckt, zum Vorschein bringen, wird in diesem Film nochmals unter Beweis gestellt. Das Bild beider Deutsch-Türken weisen deutliche Unterschiede auf, die vom Regisseur in den Szenen kodiert worden sind. Der Rezipient kommt durch die Steuerung vom Objektiv auf zwei Welten, die sich zum größten Teil voneinander unterscheiden. Beide, so vermutet man es aus den Protagonisten, gehören der dritten Generation der in Deutschland lebenden Türken, die sich teilweise mit der Identitätskrise auseinandersetzen müssen. Der Ort dieser Auseinandersetzung findet nicht, wie üblich, in der BRD statt, sondern in Şile, einer relativ ruhigen Stadt in Türkei. Hier lassen sich die Unterschiede und Konflikte beider Protagonisten besser widerspiegeln, als wenn man sie in einer Großstadt auftreten lassen würde. Sämtliche Faktoren, die das Rezipieren des Themas in dem Kurzfilm beeinträchtigen können, werden somit ausgeschaltet. Das Aufeinandertreffen von Musa und Ilami zeigt nicht nur den Beginn einer

Freundschaft, sondern auch die Kooperation der beiden Landesmänner. Während die Signifikante (Musa und Ilami) deutlich unterschiedlich sind, verbindet sie das gleiche Motiv. Beide Protagonisten finden eine gemeinsame Basis, da sie von ihrer Lebenseinstellung her an unterschiedliche Umstände gewöhnt sind. Dieser Trieb signifiziert das Problem der Integration. Beide befinden sich in einer Umgebung, wo sie eigentlich fremd sind, obwohl ihre familiären Wurzeln in das gleiche Land zurückgehen. Im Film wird die Integrationsproblematik nicht aufgegriffen. Es handelt sich mehr um den Lebensgenuss und weniger um die Anpassung in die türkischen Verhältnisse: Ganz im Gegenteil, Şile hat sich an die Ordnung der beiden Deutsch-Türken anzupassen, weil sie den Markt bestimmen werden.

### BIBLIOGRAPHIE

- AKIN, F. (1997).** *Getürkt*. (09.02.213) 27.04.2013.  
<<http://www.youtube.com/watch?v=styGzodWoyc>>
- AKIN, F. (2011).** *Fatih Akin. Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme* (Herausgeber: BEHRENS, Volker; TÖTEBERG, Michael) Hamburg: Rowohlt Verlag.
- BEICKEN, P. (2011).** *Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Reclam Verlag.
- BUßMANN, H. (2008).** *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- ECO, Umberto (1985). *Einführung in die Semiotik*. (çev. Jürgen Trabant). München: Wilhelm Fink Verlag.
- EDGAR, H., ROBERT, M., JOHN, R.S.,**
-



- (2012). *Film Dili*. (Originaltext: The language of film, übersetzt von Senem Aytaç) İstanbul: Literatür Yayınları.
- ER, M., (2012).** *Die aktive Rolle des Rezipienten beim dekodieren einer Werbeanzeige bzw. Plakats.*(25.01.2013)<<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042813000384>>
- FAULSTICH, W., (2008).** *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- GUIRAUD, P., (1994).** *Göstergebilim*. (Originaltext: La Semiologie, übersetzt von Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Yayınevi.
- JAKOBSON, R., (1990).** *Sekiz Yazı*. (Originaltext Questions de poetique, übersetzt von Mehmet Rifat). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- KNOPP, M., (2006).** *Identität zwischen zwei Kulturen: Gegen die Wand*. (Kontext Film. Hrsg. Michael Braun, Werner Kamp. S.59-77) Göttingen: Erich Schmidt Verlag.
- McLUHAN, M., FIORE, Q., (2012).** *Medya Mesajı, Medya Masajıdır*. (Originaltext: The Medium ist he Massage, übersetzt von İlke Haydaroğlu). İstanbul: MediaCat.
- MONACO, J., (2012).** *Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. (çev. Hans Michael Bock). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.
- NÖTH, W., (2000).** *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart/ Weimar: Metzler Verlag.
- SCHMITZ, H.W., (1975).** *Ethnographie der Kommunikation*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- WOLLEN, P., (1989).** *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (çev. Zafer Aracagök). İstanbul: Metis Yayınları.