

## Der Film ‚Otobüs‘ von Tunç Okan unter dem Aspekt der Kulturbegegnung

Mahmut Karakuş<sup>1</sup>

In Bezug auf die Diskussion von der Verfasstheit der Identität spielt die Auffassung von der Kultur eine relevante Rolle. Denn Kulturen existieren nicht isoliert voneinander, stehen seit je in einem wechselseitigen Verhältnis, auch wenn die Form des betreffenden Verhältnisses von der Zeit und dem Ort abhängig sein mag. Wie kann die kulturelle Begegnung infolge der Arbeitsmigration seit den Anfängen der sechziger Jahre charakterisiert werden, um die es im Folgenden gehen wird? In Bezug auf die Begegnung der Kulturen hat Bitterli ein differenziertes Konzept vorgelegt. So geht z.B. Bitterli von vier Formen der kulturellen Begegnung aus, die er unter den Begriffen *Kulturberührung*, *Kulturkontakt*, *Kulturzusammenstoß* und *Akkulturation* und *Kulturverflechtung* zusammenfasst, von denen jede einem geschichtlichen Entwicklungsstadium der kulturellen Begegnung zugeordnet wird (Bitterli 1991: 81ff.). Bitterli versteht unter *Kulturberührung* „das in seiner Dauer begrenzte erstmalige oder mit großen Umbrüchen erfolgende Zusammentreffen einer kleinen Gruppe von Reisenden mit Vertretern einer geschlossenen archaischen Bevölkerungsgruppe“ (Bitterli 1991: 81). In Bezug auf die Begegnung zwischen den Arbeitsmigranten und der Mehrheitsgesellschaft kann dieses Konzept der kulturellen Begegnung nicht in Frage kommen, da es sich hier weder um eine provisorische Reise noch um eine Begegnung mit einer archaischen Gruppe handelt. In Bezug auf den *Kulturkontakt* geht Bitterli davon aus, dass „die rückwärtigen Verbindungen zum Mutterland sich sichern und ausbauen ließen und andererseits aus der ersten Berührung ein dauerhaftes Verhältnis wechselseitiger Beziehungen zur Eingeborenenbevölkerung ergab [...]“ (Bitterli 1991: 95). Man kann zwar im Zusammenhang der Arbeitsmigration nicht von einer 'Eingeborenenbevölkerung' im Sinne von Bitterli sprechen. Allerdings spricht nichts dagegen, dass zumindest hypothetisch sich ein 'dauerhaftes Verhältnis wechselseitiger Beziehungen' postulieren lässt. Ferner sei nach Bitterli die Form der kulturellen Begegnung, die er *Kulturzusammenstoß* nennt, durch eine gewisse Aggressivität unterschiedlichen Ausmaßes charakterisiert (Bitterli 1991: 130). Von einer solchen Form der kulturellen Begegnung kann in Bezug auf die Begegnung mit der Mehrheitsgesellschaft nicht die Rede sein. Denn die Arbeitsmigranten können bei ihrem Orts-

---

<sup>1</sup> Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

wechsel vom Herkunftsland in das Aufnahmeland nicht die Vorstellung einer Okkupation der Aufnahmegesellschaft im Sinne haben, da ihre Motivation der Migration eine völlig andere ist. Die letzte Form der Kulturbegegnung, die Bitterli *Akkulturation und Kulturverflechtung* nennt, setze „ein länger dauerndes Zusammenleben und Zusammenwirken von Bevölkerungsgruppen verschiedener Kultur im selben geographischen Raum voraus“ (Bitterli 1991: 161). Die von Bitterli unter dem Begriff der *Akkulturation und Kulturverflechtung* subsumierte Form der kulturellen Begegnung könnte, erneut hypothetisch verstanden, das Zusammenleben der Migranten mit der Mehrheitsgesellschaft am treffendsten zum Ausdruck bringen. Es handelt sich in Bezug auf die Migranten zwar nicht um die überseeische kulturelle Begegnung, so doch um eine Begegnung, die Menschen aus unterschiedlichen Kulturkreisen zusammenführt. In dieser geschichtlichen Entwicklungsphase der kulturellen Begegnung wird nämlich der Arbeitsmigration von der Türkei in die westlichen Industrieländer eine besondere Bedeutung beigemessen.

Die genannte kulturelle Begegnung der Arbeitsmigranten mit der Majorität im Aufnahmeland findet auch in verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen ihren Niederschlag. Die Literatur hat z.B. sowohl in Deutschland als auch in der Türkei schon früh angefangen, sich mit den Folgen der Arbeitsmigration auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang spielt die sogenannte ‚interkulturelle Literatur‘ eine besondere Rolle, mit der sich sowohl die Muttersprachengermanistik als auch die Auslandsgermanistik seit geraumer Zeit intensiv auseinandersetzen. Allerdings ist die künstlerische Auseinandersetzung mit der kulturellen Begegnung infolge der Arbeitsmigration nicht nur auf die Literatur beschränkt, sondern andere künstlerische Ausdrucksformen widmen sich, wenn auch mit unterschiedlicher Intensität, dem betreffenden Phänomen. Hier nimmt der Film eine relevante Stellung ein, der sowohl produktionsästhetisch als auch rezeptionsästhetisch nicht nur im Aufnahmeland, nämlich in Deutschland, sondern auch im Entsendeland, also in der Türkei eine entscheidende Rolle spielt. Denn der Film als siebente Kunstform wird seit dem Ende der fünfziger Jahre als Institution sowohl in Bezug auf die Produktion als auch in Bezug auf die Rezeption mit der Literatur verglichen und in diesem Zusammenhang von der Literarisierung des Films gesprochen: „Analog zur Literatur wird dadurch der Regisseur zum *Autor* und *Künstler* (*„artiste“*), der Film zum Mittel des Ausdrucks (*„moyen d'expression“*) von Gefühlen und *Ideen* (*„pensée“*) sowie zum Träger von Sinn und Bedeutung und der Zuschauer zum *Interpreten*“ (Mecke 1999: 104). Genauso wie die Literatur widmet sich auch der Film sowohl in Deutschland als auch in der Türkei intensiv dem Phänomen der Arbeitsmigration. Hinzu kommt – parallel zur Literatur –, dass in Deutschland eine Sparte des Films der Regisseure mit türkischem Hintergrund entstanden ist, den man heute

'deutsch-türkischen Film' bzw. 'interkulturellen Film' nennt, zu dessen repräsentativen Vertretern der international vielfach ausgezeichnete Regisseur Fatih Akin mit seinen zahlreichen Filmen zählt. Er steht allerdings nicht als einziger Filmemacher mit türkischem Hintergrund allein, sondern es sind weitere Regisseure bzw. Regisseurinnen vorhanden, die zum Teil international anerkannt sind.

Es sind zahlreiche Studien vorhanden, in denen die kulturelle Begegnung, die infolge der Arbeitsmigration nach Deutschland entstanden ist, unter diversen Aspekten behandelt wird. Im vorliegenden Beitrag wird es darum gehen darzulegen, wie sich in einem der ersten Filme, die die Arbeitsmigration bzw. die kulturelle Begegnung zu ihrem Gegenstand haben, nämlich im Film ‚Otobüs‘ (1974) von Tunç Okan die kulturelle Begegnung realisiert, inwiefern von einer *Kulturberührung*, einem *Kulturkontakt*, *Kulturzusammenstoß* und einer *Akkulturation* bzw. *Kulturverflechtung* im Sinne von Bitterli die Rede sein kann und mit welchen kinematographischen bzw. nichtkinematographischen Mitteln die betreffende Begegnung zur Darstellung gebracht wird. Was die Vorgehensweise bei der Auseinandersetzung mit dem erwähnten Film betrifft, so kann festgehalten werden, dass

*zwei grundsätzliche Richtungen der Filmanalyse [...] sich festhalten [lassen], die sich als analytische Verfahren in der Auseinandersetzung mit medialen Produkten nicht nur auf Film und Fernsehen beziehen, sondern generell die Auseinandersetzung mit Kommunikationsprodukten bestimmen: die empirisch-sozialwissenschaftlichen Methoden und die hermeneutischen Interpretationsverfahren. (Hickethier 2007: 29)*

Da das empirisch-sozialwissenschaftliche Analyseverfahren vor allem quantitativ ausgerichtet ist und auf die Häufigkeit des Vorkommens bestimmter Merkmale abzielt (Hickethier 2007: 29), soll hier das hermeneutische Verfahren vorgezogen werden, mit dem die hinter dem „Schein des allgemein Verständlichen die Strukturen der Gestaltung hervorgehoben und die zusätzlich noch vorhandenen Bedeutungsebenen und Sinnpotentiale aufgedeckt werden“ (Hickethier 2007: 30).

Tunç Okan hatte zwar Zahnmedizin studiert, begann aber seine Filmkarriere zunächst als Schauspieler im Film ‚*Veda Busesi*‘, in dem er mit Türkan Şoray auftrat (Evren 2006: 288). 1967 ging er als Student zunächst nach Deutschland, dann in die Schweiz. Seine Karriere als Regisseur beginnt mit dem Film ‚*Otobüs*‘ (1974). Dann hat er weitere zwei Filme gedreht, nämlich ‚*Cumartesi Cumartesi*‘ (1984) und ‚*Mercedes Mon Amour*‘ (1987-93), der auf den Roman ‚*Fikrimin İnce Gülü*‘ von Adalet Ağaoğlu zurückgeht (Evren 2006: 288).

Tunç Okans Film ‚*Otobüs*‘ ist einer der ersten Filme, die sich mit dem Phänomen der Arbeitsmigration auseinandersetzen. Allerdings handelt es sich hier nicht um einen klassischen Migrationsfilm, in dem das Leben der Migranten in der sogenannten ‚Fremde‘ dargestellt wird, sondern der Film ‚*Otobüs*‘ stellt die Reise und die zwei Tage der neun Businsassen in einer fremden Stadt dar. Hier soll, wie oben erwähnt, der Frage nachgegangen werden, wie und mit welchen Mitteln nun die Begegnung der Menschen aus unterschiedlichen Kulturen kinematographisch präsentiert wird, welche Folgen die Begegnung bzw. die Konfrontation der Menschen aus unterschiedlichen Kulturen zur Folge hat. Bevor allerdings ausführlich auf die erwähnten Fragen eingegangen werden soll, sei hier kurz das Sujet bzw. der Plot rekapituliert, das bzw. der „zur Bezeichnung aller visuellen und auditiven Elemente [dient], die der Film- oder Fernsehtext präsentiert [...]“ (Mikos 2008: 134). Der Film beginnt im Vorspann mit einer Prolepse, nämlich mit einem Gruppenfoto der neun Arbeitsmigranten vor dem alten Bus. Das Figurenensemble besteht, abgesehen von dem Fahrer, aus neun Arbeitsmigranten. Unter den Darstellern befinden sich neben dem Regisseur Tunç Okan auch der renommierte Darsteller Tuncel Kurtiz und der Autor Aras Ören. Die Musik, vor allem in den Szenen, in denen die Arbeitsmigranten zu sehen sind, stammt von Livaneli. Es handelt sich hier um eine Musik, in der ausschließlich die traurige Saz-Stimme dominiert. Abgesehen von zwei Analepsen und einer Prolepse wird die Geschichte linear erzählt. Es werden zwei Tage der neun Reisenden dargestellt, die illegal von einer Schmugglerbande nach Stockholm gebracht werden. Der Ort ist der Weg nach Stockholm und der Platz in Stockholm bzw. der Bus selbst. Abgesehen von der Hinfahrt nach Stockholm kann von einer äußeren Handlung kaum die Rede sein. Nach dem Vorspann sieht man an einem trüben Tag den Bus auf einer einsamen Straße in der Ferne auf den Zuschauer zukommen (0: 02: 30). In der nächsten Einstellung sieht man den Bus im Stockholmer Straßenverkehr. Dass man sich in Stockholm befindet, markiert ein Schriftinsert (0: 09: 20). Dann wird der Bus vom Fahrer auf einem großen Platz in Stockholm geparkt, der eigentlich eine Fußgängerzone ist (0: 12: 00). Der Fahrer sammelt zunächst die Reisegebühr ein, dann das übrige Geld der Reisenden mit dem Vorwand, es bei der Polizei anmelden zu müssen und verschwindet samt Geld und der Pässe, fliegt nach Frankfurt zu seinem Chef, nachdem er die Pässe in die Mülltonne geworfen hat. Nun beginnt das Warten auf den Fahrer namens Ahmet Tekin, bis einer der Reisenden auf die Idee kommt, dass sie betrogen worden sind (0: 25: 23). Man sieht den Fahrer in Frankfurt und wird Zeuge davon, wie er das Geld seinem Chef übergibt. Die Migranten versuchen, soweit es möglich ist, die Polizei zu meiden. Die Einheimischen werden immer mehr der Anwesenheit des Busses mitten in der Fußgängerzone gewahr. Man sieht in einer anderen Sequenz den

Fahrer an einem Tisch trinken, der dann zu den Prostituierten geht, wo er bestohlen wird. Die Migranten landen dann schließlich in der Polizeiwache (1: 08: 43). Vermutlich werden die illegalen Reisenden, nun zwei weniger, in die Türkei abgeschoben.

Bisher war von der denotativen Ebene der Fabel die Rede, in der man „Bestandteile des Signifikanten (des Bezeichnenden) und des Signifikaten (des Bezeichneten)“ (Hickethier 2007: 111) erkennen kann. Wenn man nicht auf der Ebene des Denotativen verweilt und die Bilder „in einen größeren Rahmen“ (Hickethier 2007: 111), in einen Kontext stellt, lassen sich weitere Bedeutungsdimensionen des Filmes erschließen. Dabei spielen das Kameraverhalten, das für die Konstitution der Erzählsituation relevant ist, und die Montage eine entscheidende Rolle. Im Film, im Unterschied zur Literatur, dominieren vor allem die personale und auktoriale Erzählsituationen (Hurst 1996: 93). Im vorliegenden Film herrscht allerdings die auktoriale Erzählsituation, die mit einer „extraheterodiegetische[n] VEI [visuelle Erzählinstanz] mit Nullfokalisierung“ (Kuhn 2011: 101) einhergeht, weil hier zum einen kaum nichtkinematographische Erzählmittel wie die Erzählerstimme eingesetzt werden und zum anderen nicht von einer Hauptgestalt die Rede ist, aus deren Perspektive die Geschichte erzählt werden könnte. Daher ist die Perspektive nicht in einer Figur verankert. Hier spielen vor allem die kinematographischen Mittel eine entscheidende Rolle. Wenn man z. B. in der ersten Szene das Kameraverhalten betrachtet, suggeriert der erste Blick in Richtung des Busses eine bestimmte Atmosphäre, eine bestimmte Stimmungslage. Denn die Weitaufnahme von einem etwas erhöhten Standpunkt in einer düsteren Landschaft mit nebligem Wetter evoziert das Gefühl der Verlorenheit und Hoffnungslosigkeit der betreffenden Figuren. Der Zuschauer bekommt den Eindruck, dass die betreffenden Figuren in das Ungeheure reisen (0: 02: 30). Durch den Wechsel in das Innere des Busses mit einer Großaufnahme erkennt man diese Besorgnis, die Nachdenklichkeit und die Hoffnungslosigkeit an den Gesichtern der Reisenden. Die äußere Atmosphäre entspricht nämlich der inneren Befindlichkeit der Figuren. Diese kinematographischen Mittel zur Bedeutungskonstitution werden im Verlaufe des Filmes - jedoch nicht als einziges Mittel - immer wieder eingesetzt. Auch der Gang auf dem zugefrorenen See, den die Reisenden nach dem Passieren der schwedischen Grenze während einer Pause unternehmen, unterstreicht die Brüchigkeit des Unternehmens. Denn sie laufen unsicher auf dem Eis, das unter ihren Füßen knistert und bröckelt, als ob es unter ihren Füßen zusammenbrechen würde. Die einzige Figur, die in guter Stimmung zu sein scheint, ist zwar der Fahrer, der jedoch nicht zu der betreffenden Gruppe gezählt werden kann, eigentlich über reichliche Erfahrungen über die Reise zwischen der Türkei und Schweden zu verfügen scheint. Ein Zeichen dafür ist auch, dass nur sein Name

erwähnt wird, er also als einziger als Individuum erscheint; er heißt nämlich Ahmet Tekin (0: 33: 40). Hinzu kommt, dass die anderen Reisenden kein Wort von sich geben, also lange Zeit nicht reden. Er sagt nämlich zu den Reisenden: „Ihr seid gerettet, hier ist die Zivilisation, hier das Geld.“ (0: 03: 42) Auch diese Worte unterstreichen, dass er sich nicht zu der reisenden Gruppe zählt. Der Satz des Fahrers evoziert in einer der betreffenden Figuren eine Erinnerung an seine Vergangenheit, nämlich an die Arbeit auf einem Baumwollfeld, die der Zuschauer in Form einer Analepse wahrnimmt (0: 06: 40). Nachdem der Bus in der Stadt Stockholm angekommen ist, wird man gleich der Differenzen der kulturell geprägten Praktiken gewahr. Der Fahrer geht mit den Verkehrsregeln relativ locker um, während die Einheimischen auf unterschiedliche Weise ihren Protest zum Ausdruck bringen. Schon äußerlich fällt der Bus auf, weil er völlig verkommen, schrottreif ist, während die Autos in der Stadt relativ neu und sauber zu sein scheinen (0: 09: 20). Nachdem der Fahrer den Bus auf einem Platz mitten in der Stadt geparkt hat, verlässt er ihn und die Menschen, die er nach Stockholm gebracht hat, wobei der Zuschauer erkennt, dass er eigentlich nur ein Glied in der Kette der Menschenschmuggler ist. Nun beginnt das Warten der Reisenden im Bus auf dem Platz in Stockholm. Der Bus wird gelegentlich in einer Totale aus der Vogelperspektive gezeigt, so dass einerseits der Handlungsraum zum Vorschein kommt, auf der anderen Seite die Ohnmacht und Hilfslosigkeit der Businsassen deutlich wird. Im Laufe der Zeit wird zwar der Bus zu ihrem Zuhause, sie können den Bus kaum verlassen, weil sie vor dem Unbekannten große Angst haben. Allerdings ist dieses Zuhause alles andere als häuslich. Im Hintergrund hört man die traurige Musik vom Saz, die die Situation unterstreicht und die Stimmung der Businsassen wiedergibt. Eine der entscheidenden Begegnungen zwischen den Businsassen und den Einheimischen findet statt, als zwei der Migranten den Bus verlassen, um eine Toilette aufzusuchen. Dort werden sie Zeugen eines sexuellen Aktes zwischen zwei Menschen, wodurch sie schockiert werden. Einen weiteren Kulturschock erleben die Businsassen, als sie gemeinsam entlang der Schaufenster laufen und halbnackte Schaufensterpuppen betrachten (0: 26: 36). Während einer Verfolgungsjagd verläuft sich einer der Businsassen und landet unter einer Brücke. Wenn man das Kameraverhalten während der Verfolgungsjagd beobachtet, so kann konstatiert werden, dass die Kamera mit der Weitaufnahme und der Vogelperspektive den Fliehenden in seiner Ohnmacht und Hilfslosigkeit zeigt. Dieses Kameraverhalten ist symptomatisch für die Situationen, in denen die Businsassen auf irgendeine Weise Zuflucht und Hilfe suchen. Im Parallelschnitt wird zum einen der Mann unter der Brücke, dann die übrigen Businsassen im Bus gezeigt. Der Fliehende kann allerdings keine Hilfe finden, sondern fällt ins Wasser und ertrinkt, als er unter einer Brücke einschläft. Ein Passant bringt seine Reaktion auf

den Sturz des Mannes ins Wasser mit den Worten: „Dreckskerl (‘Pis herif)’“ zum Ausdruck (0: 38: 03). Diese Reaktion signalisiert, dass die zwischenmenschlichen Beziehungen im Lande durch Kälte und Teilnahmslosigkeit gekennzeichnet sind, was auch in Bezug auf die Anwesenheit des Busses in der Fußgängerzone erwähnt werden kann. Die Straßenkehrer versuchen den Platz, auf dem auch der Bus parkt, zu putzen. Der Bus interessiert sie jedoch nur insofern, als er für sie ein Hindernis in Bezug auf ihre Aufgabenverrichtung darstellt (0: 41: 00). Damit könnte möglicherweise die Kommunikationslosigkeit und Isoliertheit der Menschen im Lande signalisiert werden, die sich auch auf die Businsassen auswirken. Eine weitere Sequenz, in der durch die Kontrastierung in Form von Parallelmontage die gravierenden Unterschiede zwischen den Migranten und den Einheimischen zur Darstellung gebracht werden, bildet der Gesang einer Dame auf dem Platz, auf dem auch der Bus parkt. Das geistliche Lied, das von einer Dame gesungen und von den Zuhörern begleitet wird, handelt von der Hilfsbereitschaft Gottes und vom Dank der Menschen für all seine Gaben, während man im nächsten Bild die Businsassen beobachtet, die im Bus am Mangel von Lebensmitteln leiden und sich kurz vor dem Verhungern befinden (0: 41: 57). Die erwähnte Kontrastierung der differentiellen Bilder in der Parallelmontage stellt im ganzen Film eine entscheidende Montagetechnik zur Konkretisierung der gesellschaftlichen Widersprüche dar, die sich hier vor allem auf die Migranten und die Einheimischen beziehen. Ähnlich werden gleich nach der Gesangsszene erneut durch eine Parallelmontage die Fülle der Verbrauchsgüter im Supermarkt einerseits und das Leiden der Businsassen am Hunger andererseits einander gegenübergestellt (0: 45: 38). Sie verlassen nachts den Bus und suchen in den Mülltonnen nach etwas Essbarem. Dabei wird die Ohnmacht und Hilfslosigkeit der Businsassen kinematographisch immer wieder durch die Weitaufnahme und Vogelperspektive zur Darstellung gebracht. Den Höhepunkt des Kulturschocks bildet jedoch eine Sequenz, in der einer der Businsassen von einem Einheimischen zu einem Erotiklokal geführt wird. Es stellt sich heraus, dass der Mann, der ihn in das Lokal mitgenommen hat, ein Homosexueller ist, und im Lokal erotische Praktiken ausgeübt werden. An dieser Stelle wird durch eine Parallelmontage eine Kontrastscene in Form einer Analepse gezeigt, die die betreffende Figur erneut in einem Baumwollfeld zeigt. In dieser Kontrastierung sieht der Zuschauer die extreme Andersheit der Referenzbereiche der beiden Seiten (0: 56: 26). Der mitgenommene Fremde kann das, was er da sieht und erlebt, auf Grund seiner kulturellen Formation nicht verkraften und gerät außer sich, worauf er hinausgeworfen und dort von drei Leuten zu Tode geschlagen wird. Was im Lokal vor sich geht, übersteigt nicht nur seine Vorstellungskraft, sondern auch seine Toleranzgrenze, so dass er im Lokal nur noch als Störfaktor erscheint. Er kann das Erlebte nicht mit seinen kulturellen Codes in

Einklang bringen, ihm bleibt nur noch eine instinktive Reaktion darauf übrig, die jedoch nicht im Referenzbereich der einheimischen Kultur liegt. Diese Unvereinbarkeit der beiden Referenzbereiche kostet ihm das Leben. So unterstreicht auch Evren, dass im Film die Unterschiede in den Lebensweisen der Menschen aus einem Entwicklungsland einerseits und aus einem Industrieland andererseits und die daraus resultierenden Konflikte dargestellt werden (2006: 288). Auch im Zitat von Tunç, das von Scognamillo ausgehend von einem Interview Zeynep Orals mit Tunç, wiedergegeben wird, kommt eine ähnliche Argumentation zum Ausdruck: „,Mein Ziel war, die Menschen aus einem Industrieland mit seiner Technik und seinem Konsumverhalten mit den Menschen aus einem Entwicklungsland zusammenzubringen.““ (2010: 344) Ähnlich argumentiert Dorsay und fügt hinzu, dass es Okan vor allem darum geht, den Zusammenprall von zwei gesellschaftlichen Systemen zu zeigen, die sich in einem anachronistischen Verhältnis zueinander verhalten (1989: 242).

In Bezug auf die Begegnung der Menschen aus unterschiedlichen Kulturen kann weder von *Kulturberührung*, von *Kulturkontakt*, *Kulturzusammenstoß* noch von *Akkulturation und Kulturverflechtung* im Sinne von Bitterli die Rede sein, da aufgrund der mangelnden Extensität und Intensität eine tatsächliche Berührung zwischen zwei Kulturen nicht erfolgen kann. Daher kann hier nur eine Seite, nämlich die Businsassen ein schockierendes Erlebnis der kulturellen Andersheit erfahren, das für manche von ihnen tödliche Folgen haben wird. Für die Aufnahmegesellschaft kann diese Begegnung nicht einmal als kulturell eingestuft werden, da sie wahrscheinlich nicht unterscheiden kann, welche Kultur durch die betreffenden Reisenden vertreten wird. Die betreffende Begegnung könnte seitens der Vertreter der Mehrheitsgesellschaft höchstwahrscheinlich als eine Exotik wahrgenommen werden, was durch das Betrachten des Busses seitens der Einheimischen und durch ihre Äußerungen darüber unterstrichen wird. Das schockierende Erlebnis der Businsassen wird kinematographisch durch unterschiedliche Verfahrensweisen zur Darstellung gebracht. Das wichtigste Prinzip hier ist die Kontrastierung, die vor allem durch die Parallelmontage der gegensätzlichen Bilder entsteht. So werden Szenen und Situationen miteinander in Beziehung gebracht, die einen Gegensatz darstellen. Ferner nimmt die Perspektive, die hier vor allem als Vogelperspektive erscheint, die Hilfslosigkeit und Ohnmacht suggeriert, eine relevante Stellung ein. Das Kameraverhalten spielt durch die Nah- und Weitaufnahme auch eine entscheidende Rolle, weil einerseits durch die Weitaufnahmen wiederum die Ohnmacht der Figuren, durch die Nahaufnahmen ihre Gefühlsausdrücke signalisiert werden. Musik und Farbsymbolik unterstützen schließlich die durch die Kamera evozierten Stimmungen. Abschließend kann festgehalten werden, dass durch die einzige Prolepse am Ende des Film, in der der Bus zum Schrott zusammengepresst wird,



sich auch die Hoffnungen der sieben Businsassen verflüchtigen, indem sie zum Polizeirevier transportiert, von dort möglicherweise ausgewiesen werden.

### Literaturverzeichnis

Bitterli, Urs (1991): *Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*. München: Beck.

Dorsay, Atilla (1989): „Otobüs“. In: ders.: *Sinemanın Umut Yılları. 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. Istanbul: İnkılâp Kitabevi. 240-242

Evren, Burçak (2006): *Türk Sinema Yönetmenleri Sözlüğü*. İstanbul: Altın Portakal Kültür ve Sanat Yayınları.

Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler.

Hurst, Matthias (1996): *Erzählsituationen in Literatur und Film*. Tübingen: Max Niemeyer.

Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin / New York: Walter de Gruyter.

Mecke, Jochen (1999): „Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformationen des Film“. In: Mecke, Jochen/ Roloff, Volker (Hrsg.): *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 97-123

Mikos, Lothar (2008): *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

*Otobüs* (Schweden 1974, Regie und Drehbuch: Tunç Okan).

Scognamillo, Giovanni (2010): *Türk Sinema Tarihi*. Istanbul: Kabalcı.