



Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften
Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

**DARSTELLUNG DES FAMILIENPHÄNOMENS IN DEN
DEUTSCH-TÜRKISCHEN FILMEN-DIE UNTERSUCHUNG VON
PROBLEMATIKEN IN DEUTSCH TÜRKISCHEN EHEN IM KULTURELLEN
DISKURS**

İlknur YAVUZKANAT

Magisterarbeit

Ankara, 2018

DARSTELLUNG DES FAMILIENPHÄNOMENS IN DEN
DEUTSCH-TÜRKISCHEN FILMEN-DIE UNTERSUCHUNG VON
PROBLEMATIKEN IN DEUTSCH TÜRKISCHEN EHEN IM KULTURELLEN
DISKURS



İlknur YAVUZKANAT

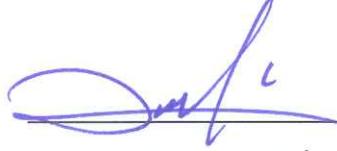
Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften
Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

Magisterarbeit

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

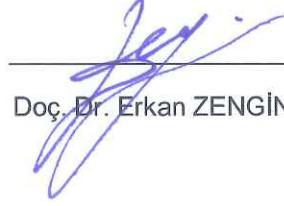
İlknur YAVUZKANAT tarafından hazırlanan "DARSTELLUNG DES FAMILIENPHÄNOMENS IN DEN DEUTSCH-TÜRKISCHEN FILMEN - DIE UNTERSUCHUNG VON PROBLEMATIKEN IN DEUTSCH-TÜRKISCHEN EHEN IM KULTURELLEN DISKURS" başlıklı bu çalışma, 11.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Dursun ZENGİN

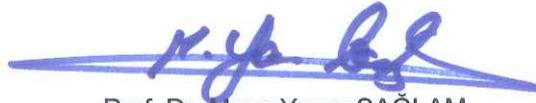


Dr. Öğr. Üyesi Sedat ŞAHİN (Danışman)



Doç. Dr. Erkan ZENGİN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.



Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

11.06.2018



İlknur YAVUZKANAT

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) 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 metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumuntarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

11/06/2018


İlknur YAVUZKANAT

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, Tez Danıřmanının **Dr. đr. yesi Sedat řAHİN** danıřmanlıđında tarafımdan retildiđini ve Hacettepe niversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Ynergesine gre yazıldıđını beyan ederim.

11/06/2018



İlknur YAVUZKANAT

DANKSAGUNG

Zunächst möchte ich mich an meinen Betreuer Assist. Prof. Sedat ŞAHİN, der mich bei der Entstehung und beim Fortschritt dieser Arbeit motiviert und geleitet hat, ganz herzlich bedanken.

Ein weiterer Dank geht an meinen Sohn Metehan, der die Hauptmotivation für das Zustandekommen dieser Arbeit gegeben hat.

Desweiteren bedanke ich mich ganz herzlich bei meiner Familie und bei meinem Ehemann, die mich stets unterstützt haben und in dieser Zeit mir Geduld gezeigt haben.



ZUSAMMENFASSUNG

YAVUZKANAT, Ilknur. *„Darstellung des Familienphänomens in den Deutsch-Türkischen Filmen. Die Untersuchung von Problematiken in Deutsch-Türkischen Ehen im Kulturellen Diskurs“*, Magisterarbeit, Ankara, 2018.

Das Ziel dieser Arbeit ist es anhand von deutsch-türkischen Filmen, die die Beziehungen von Migranten der ersten Generation der türkischen Gastarbeiter und der nachfolgenden Generationen thematisiert haben, die kulturellen Aspekte in Mann-Frau-Beziehungen und Ehen zwischen Deutschen und der in Deutschland lebenden Personen mit türkischem kulturellem Hintergrund, anhand von Dialogen und Szenen darzustellen. Dabei werden die Problematiken der Parteien, die aufgrund von kulturellen Unterschieden zu Missverständnissen und Ausgrenzungen führen, anhand der kulturellen Sichtweise dargestellt und bewertet. Untersucht wurden die Filme *Yasemin* von Hark Bohm, *Die Fremde* von Feo Aladağ und die Serie *Mardin-MüniH-Hattı* von Ünal Küpeli. In den Filmen *Yasemin* und *Die Fremde* geht es um die Beziehung zur eigenen Familie und ihrer Stellung als türkische Frau in Deutschland, die sich mit der Beziehung zu einem Deutschen Mann zuspitzt. In der Serie *Mardin-MüniH-Hattı* wird die Beziehung eines türkischen Mannes zu einer Deutschen, der aufgrund seiner Identität Schwierigkeiten erlebt, dargelegt. Die Darstellung der Problematiken erfolgt zunächst mit Darlegung von Szenen und Dialogen und anschließender Bewertung dieser, unter kulturellen Gesichtspunkten.

Schlüsselwörter:

Schamkultur, Schuldkultur, Ehre, Migration, Kollektivismus, Individualismus, Fremdheitsproblem

ÖZET

YAVUZKANAT, İlknur. “*Türk-Alman Filmlerinde Aile Olgusunun Yansıtılması. Kültürel Söylemde Türk-Alman İlişkilerinde Evlilik Bağlamında Sorunların İncelenmesi*”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

Bu çalışmanın amacı Alman-Türk filmleri ile birinci nesil Türk göçmen işçilerin ve sonraki nesillerin konu edildiği filmlerde, Almanlar ile Almanya’da yaşayan Türk asıllı kişilerin kadın-erkek ilişkilerini ve evliliklerini kültürel bakış açısıyla diyaloglar ve sahneler ile göstermektir. Tarafların, yanlış anlaşılmasına ve dışlanmalarına yol açan kültürel farklılıktan kaynaklanan problemler, kültürel bakış açısıyla gösterildi ve değerlendirildi. Hark Bohm’un *Yasemin* filmi, Feo Aladağ’ın *Die Fremde* filmi ve Ünal Küpeli’nin *Mardin-MüniH-Hattı* adlı dizisi incelendi. *Yasemin* ve *Die Fremde* filmlerinde Alman erkeği ile olan beraberlikten aileleri ile kritikleşen ilişkileri ve Almanya’da Türk kadını olarak durumları konu edilir. Mardin-MüniH-Hattı dizisinde, kimliğinden dolayı zorluklar yaşayan bir Türk erkeğinin Alman kadınla olan ilişkisi gösterildi. Problemler, diyalogların ve sahnelerin gösterilmesi ve sonrasında bunların kültürel açıdan değerlendirilmesi ile ortaya konuldu.

Anahtar Sözcükler:

Utanç kültürü, Suç kültürü, Namus, Göç, Kolektivizm-İndividualizm, Yabancılık Sorunu

INHALTSVERZEICHNIS

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM.....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	iii
ETİK BEYAN	iv
DANKSAGUNG.....	v
ZUSAMMENFASSUNG.....	vi
ÖZET	vii
INHALTSVERZEICHNIS	viii
TABELLENVERZEICHNIS.....	xiv
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	xv
1. FILM	1
1.1 HISTORISCHES ZUM FILM 1896 BIS 1918.....	1
1.1.1. Laterna-Magica-Shows.....	3
1.2. DER FILM IN EUROPA.....	6
1.2.1. Die UFA.....	7
1.2.2. Der amerikanische Film.....	8
1.3. FILM ALS WARE	8
1.4. DER FILM ALS MASSENEDIUM.....	9
1.5. DAS DREHBUCH	10
1.5.1. Definition	11
1.5.2. Die Entwicklung des Drehbuchs	12
1.5.3. Die Elemente eines Drehbuchs	12
1.5.4. Drehbuch-Format.....	13
1.5.5. “Drehbuch” eines Films und “Gebrauchstext” eines	

Theaterspiels	14
1.6. FILMGENRE.....	15
1.7. DAS DEUTSCH-TÜRKISCHE KINO	19
1.7.1. Darstellung der Probleme von Migranten in den 70er und 80er Jahren	20
1.7.2. Die zweite Generation der 90er Jahre	21
1.7.3. Filme dritter Generation.....	22
2. MEDIENLINGUISTIK.....	24
2.1. MEDIENKULTURLINGUISTIK.....	25
2.2. BESCHREIBUNG DES MEDIUMS	26
2.3. MEDIEN UND SPRACHWANDEL	27
2.3.1. Eigenschaften von (Massen-) Medien	30
2.3.2. Modi der medialen Kommunikation	31
2.4. METHODEN DER MEDIENLINGUISTIK.....	32
3. TEXTLINGUISTIK	34
3.1. ALLGEMEINES ZUM TEXT	34
3.2. TEXTWISSENSCHAFT UND TEXTLINGUISTIK	38
3.2.1. Text in der sprachlichsystematisch ausgerichteten Linguistik.....	39
3.2.2. Text in der kommunikationsorientierten Linguistik.....	40
3.2.3. Textanalyse	41
3.2.4. Textsemantische Analyse	42
3.3. TEXTUALITÄTSKRITERIEN.....	43
3.4. TEXTBESCHREIBUNGSMODELLE.....	46
3.4.1. Kommunikativ-pragmatische Wende.....	46
3.4.2. Texte als transphrastische Ganzheit.....	47
3.4.2.1. Erweiterung des Satzes und die Grammatik.....	47

3.4.2.2. Satzverknüpfungshypothese.....	47
3.4.2.3. Pronominalisierungsketten.....	48
3.4.2.4. Artikel und Tempusmorphem und ihrer kommunikationslenkende Funktion.....	48
3.4.2.5. Funktionale Satzperspektive und thematische Progression.....	49
3.4.2.6. Thematische Entfaltung eines Textes.....	51
3.5. ABGRENZUNG DER TEXTLINGUISTIK VON ANDEREN DISZIPLINEN	51
4. SEMIOTIK.....	53
4.1. BEGRIFFLICHE DEFINITION SEMIOTIK- SEMIOLOGIE.....	53
4.2. VERSCHIEDENE ZEICHENTHEORIEN UND IHRE VERTRETER.....	53
4.2.1. Realismus/Nominalismus.....	53
4.2.2. Antroposemiotik/ Zoosemiotik	54
4.2.3. Behavioristische Semiotik	54
4.3. GEGENSTAND DER SEMIOTIK.....	54
4.3.1. Zeichen: Virtualität und Aktualität	56
4.3.2. Verbale und nonverbale Zeichen	57
4.3.3. Zeichen: Situation, Kontext, System.....	57
4.4. ZEICHEN UND KOMMUNIKATION	58
4.5. DAS SPRACHLICHE ZEICHEN NACH SAUSSURE	58
4.5.1. Eigenschaften von signifiant und signifié	61
4.6. FUNKTION VON ZEICHEN NACH PEIRCE	62
4.6.1. Allgemeiner Zeichenbegriff von Peirce	62
4.6.2. Der Objektbegriff	64
4.6.3. Klassifikationen von Zeichenrelationen von Peirce um 1903.....	65
4.6.3.1. Kategorienlehre als Basis aller Differenzierungen.....	65

4.6.3.2. Drei Dimensionen des Zeichenverhältnisses: Objekt, Zeichen und Interpretant	67
4.6.3.3. Die Objektdimensionen; Ikon, Index und Symbol	68
4.6.3.4. Qualizeichen, Sinzeichen, Legizeichen; die Zeichendimensionen	70
4.6.3.5. Interpretantendimension	70
4.7. FILMSEMIOTIK	71
4.7.1. Filmtheorie	73
4.7.2. Entwicklung der Filmsemiotik	74
4.7.3. Filmsprache	76
4.7.3.1. Textuelle Codierungen im Film	77
4.7.3.2. Zeichen und Codes im Film	80
5. KULTUR	83
5.1. KULTUR- UND KULTURBEGRIFFE VON JOHANN GOTTFRIED HERDER, WILHELM VON HUMBOLDT, JACOB BURCKHARDT UND FRIEDRICH NIETZSCHE	83
5.1.1. Kultur als Singularetantum bei Herder	83
5.1.2. Kultur bei Wilhelm von Humboldt: 'Ideal der Menschheit' und 'Contrastierende Verschiedenheit'	84
5.1.3. Jacob Burckhardt; 'Kulturen'	84
5.1.4. Friedrich Nietzsche; 'Kulturen'	85
5.2. KULTURBEGRIFFE	86
5.2.1. Anthropologischer Kulturbegriff	86
5.2.2. Affirmativer Kulturbegriff	86
5.2.3. Soziologischer Kulturbegriff	86
5.2.4. Ethnologischer Kulturbegriff	87
5.3. DER ANGEMESSENE KULTURBEGRIFF	87
5.4. ALLTAGSVERSTÄNDNIS VON KULTUR	90

5.5. KULTURELEMENTE	91
5.6. KULTURDIMENSIONEN.....	93
5.6.1. Hofstede's Kulturdimension	93
5.6.1.1. Individualismus-Kollektivismus	94
5.6.1.2. Machtdistanz.....	95
5.6.1.3. Unsicherheitsvermeidung	97
5.6.1.4. Maskulinität-Feminität.....	98
5.6.1.5. Nationale Kultur	99
5.6.2. Kulturtypen nach Richard Lewis	99
5.7. MIGRATION	100
5.8. ENKULTURATION.....	101
5.9. AKKULTURATION.....	102
5.10. ASSIMILATION	103
5.11. INTEGRATION	103
6. DEUTSCHLAND UND DIE TÜRKISCHEN GASTARBEITER	105
6.1. GESCHICHTE DER TÜRKEN IN DEUTSCHLAND	105
6.1.1. Das Familienzusammenführungsgesetz - 1974.....	107
6.1.2. Wohnlage der Türken in der Türkei, Ghettosierung.....	107
6.1.3. Sprachbarriere und Sprachbarrierenforschung.....	108
6.1.3.1. Bernsteinrezeption	108
6.1.3.2. Elaborierter Code und restringierter Code	109
6.1.3.3. Pidgin-Deutsch	111
7. EMPIRISCHER TEIL	112
7.1. DIE SERIE "MARDIN-MÜNIH-HATTI".....	112
7.1.1. Zusammenfassung und allgemeine Informationen zur Serie "Mardin- Münih- Hatti".....	112

7.1.2. Darlegung von Szenen und Dialogen in der Serie "Mardin- Münih-Hattı" - ausgewählt nach kulturellen Aspekten	113
7.1.3. Bewertung der Szenen und Dialoge im kulturellen Diskurs	141
7.2. DER FILM "YASEMIN"	147
7.2.1. Zusammenfassung und allgemeine Informationen zum Film "Yasemin"	147
7.2.2. Darlegung von Szenen und Dialogen im Film "Yasemin" – ausgewählt nach kulturellen Aspekten.....	149
7.2.3. Bewertung der Szenen und Dialoge im Film im kulturellen Diskurs	164
7.3. DER FILM "DIE FREMDE"	170
7.3.1. Zusammenfassung und allgemeine Informationen zum Film "Die Fremde"	170
7.3.2. Darlegung von Szenen und Dialogen im Film "Die Fremde " – ausgewählt nach kulturellen Aspekten	172
7.3.3. Bewertung der Szenen und Dialoge im Film "Die Fremde" im kulturellen Diskurs.....	180
8. SCHLUSSFOLGERUNG	187
9. LITERATURVERZEICHNIS.....	193
ANHANG	198
ANHANG-1. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU...	198
ANHANG-2. ORİJİNALLİK RAPORU	200

TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 1. Filmgenre.....	16
Tabelle 2. Tabellarisches Beispiel für Deutsch-Türkische-Filme	23
Tabelle 3. Kategorienlehre	66
Tabelle 4. Interpretantendimension	71
Tabelle 5. Ansätze, Fragestellungen und Methoden der Filmwissenschaft.....	73
Tabelle 6. Ordnung der Kulturelemente	91
Tabelle 7. Ausländische Arbeitnehmer in der BRD	105

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1. Hepp's Medienkultur-Modell.....	26
Abbildung 2. Methodenfelder der Medienlinguistik.....	32
Abbildung 3. Gliederung der Textwissenschaft	38
Abbildung 4. Textualitätskriterien.....	43
Abbildung 5. Menschliche Rede.....	59
Abbildung 6. Aufbau des sprachlichen Zeichens.....	60
Abbildung 7. Zeichendreieck.....	62
Abbildung 8. Zeichendimension	67
Abbildung 9. Konstituenten praktischer Filmanalyse.....	72
Abbildung 10. Filmische Codes.....	77
Abbildung 11. Zeichenklassen im Film.....	80
Abbildung 12. Codes im Film	81
Abbildung 13. Lesen eines Bildes	82
Abbildung 14. Kulturgliederung	89
Abbildung 15. Zwiebelndiagramm von Hofstede	94
Abbildung 16. Ablauf einer kulturellen Begegnung.....	102

1. FILM

Die Entwicklung des Kinos hängt von verschiedenen Faktoren ab. Sie ist von technischen Entwicklungen und auch von Schauspielern und dem Team hinter der Kamera geprägt. Kino wird von Entwicklungen, die in einer Nation auftreten, begleitet. Auch wenn Zuschauer außenstehende Komponente eines Kinos sind, werden in verschiedenen Generationen die audio-visuelle Sprache durch das Kino gelernt. Das Kino beantwortet Bedürfnisse einer Gesellschaft und ist auch Fundament dieser, so dass sich beide gegenseitig vorantreiben, welches auch der Grund des Erfolgs des Kinos ist, denn das Kino steht mit den Sinneseindrücken in Bezug. Mit der Geburt des Kinos wurden die Arbeiten der Darstellungen von Bildern als bewegliche Abläufe zum Leben erweckt und ausgehend von dieser Erfindung bildeten diese die Grundlage für neue Innovationen. Der Ansatz der Filmentstehung beruht auf dem Wunsch das Lebende in Abbildung darstellen zu können und kann bis auf die Tierfresken der Steinzeit zurückgeführt werden. Schon damals versuchte man die verschiedenen Abschnitte der Bewegungen abbilden zu wollen. Und auch in altägyptischen Reliefs sieht man Darstellungen der Bewegungen. In anderen Kulturen sind solche Abbildungen auch zu finden. Projektionen sind in Schattenspielen im Antiken China vorzufinden, die nicht nur auf China zu beschränkt sind. Im Jahre 1617 hat man auf 48 Tafeln den Leichenzug für Karl I. von Lothringen abgebildet. Man sieht, dass der Mensch seit längerem den Wunsch hatte Bilder der Realität als Illusion zu sehen.

1.1 HISTORISCHES ZUM FILM 1896 BIS 1918

Der Film war eine neue Begebenheit, in der bewegende Bilder dargestellt wurden, vor allem aber Laufbilder fotografisch festzuhalten und dabei als Bildträger Zelluloidband zu nutzen und diese dann zu projizieren.

Diese Bildprojektionen wurden dann von der Gesellschaft konsumiert; während zunächst die Vorführungen für das wissenschaftliche Umfeld war, wurden zwischen dem 1895 und 1896 für die Öffentlichkeit zugängliche Vorstellungen gemacht. Aufgrund, dass es nicht genügend Rohmaterial und vom Film kenntnishabende Personen gab, war die Verbreitung des Films beschränkt. Dadurch konnten die Vorführungen nicht in großem Maße, sondern in 15-30 minütigen Vorführungen stattfinden. Dies war für die Wanderkinos, die in Mitteleuropa bis etwa 1908 verbreitet waren, die Stunde der Geburt und erreichte immer mehr und neu ihr Publikum. Diese Wanderkinos, die meist durch einzelne Personen oder durch Familien geführt wurden, machten ihre Vorführungen zunächst auf Jahrmärkten und Messen. Jedoch wurden Theatersäle (Nickelodeon: zusammengesetzt aus Nickel: amerikanische 5 Cent-Münze, gr. odeion = kleine Halle für Musikdarbietungen, Rezitationen und Vorträge) für sie eine Konkurrenz, die meist einen Pianisten und einen Erzähler hatten, die auch mit der Zeit durch die Unternehmen eingesetzt wurde, und für die Bildung von Produktionsmonopolen, die auch zur Herstellung von Kameras und Projektoren beitrug. Der erste große Filmproduzent in Amerika war Edison. Zunächst zeigten Banken diesem Gewerbe Skepsis und waren bei Krediten unbeteiligt. In Städten stieg die Zahl der Kinosäle an, die meist in Lokalen oder Cafés waren und der Bedarf an Dramen und Komödien stieg an, jedoch war der Aufwand für die Produktion hoch und auch teuer. Diesem Problem kam die Lösung des Filmverleihs entgegen; die Kinos liehen sich untereinander Filme aus. Dadurch konnten die Produzenten auch sicher sein, dass ihre Filme auch angenommen wurden, und das mehrmalige Ausleihen schaffte einen wirtschaftlichen Gewinn. Mit dem Filmverleih erzielte man gute wirtschaftliche Gewinne, welches zu mehreren Firmen führte. Dadurch wiederum stieg die Konkurrenz an und auch die Preise erhöhten sich. Als Lösung entstanden durch den Zusammenschluss von Produzenten die Handelsmonopole. Diese Handelsmonopole sicherten einem Filmverleih für einen bestimmten Zeitraum das alleinige Verleihrecht. Die Bildung von Produktionsfirmen war zwischen 1907 und 1910, diese machten sowohl die Vorführungen, als auch die Filmverleihe. Vorherrschend war in Europa der französische Markt und die

Firma Pathé-Freres. Was für eine lange Geschichte sorgte, war die Erfindung einer dreiteiligen Blende im Jahr 1906. Die Franzosen bemerkten, dass Filme die mit Filmdarstellern der eigenen Nation gedreht wurde, beim Publikum beliebter waren. In Amerika bildeten wichtige Filmproduzenten sich zu "Motion Pictures Patents Company" (M.P.P.C) zusammen und beabsichtigten damit ein Monopol zu schaffen. Liefern durfte Eastman Kodak, der Rohfilm produzierte, nur an M.P.P.C. Kinos und mussten wöchentlich eine Gebühr von 2 Dollar für die Nutzung der Vorführgeräte zahlen, später dann in 1910 wurde dann die Firma für Verleih, "General Film Co." gegründet, die die anderen Verleihfirmen aufkaufte. Infolge dessen, kam der Anstieg der Filmpreise, die Kürzung von Löhnen und die Zuteilung von Filmen an Kinotheater. Der Filmtrust hielt von 1909 bis 1914 an, weil sich Filmproduzenten auf Spielfilme die längerer Dauer waren und auf die Entdeckung von Stars focussiert hatten. Die ersten Filmstars waren Asta Nielsen, Max Linder und Charlie Chaplin.

1.1.1. Laterna-Magica-Shows

Mit der Laterna-Magica war es möglich auf Leinwände transparente Bilder zu projizieren. Diese Bilder wurden mit der Hand gemalt und coloriert und waren mit mechanischen Mittel eingebaut, so dass es möglich war mit ziehenden oder drehenden Bewegungen eine Illusion zu erstellen und Bewegungsabläufe herzustellen, womit Episoden, Geschichten oder auch Erzählungen aus Reisen gezeigt wurden. Mit der Fotografie war es möglich in Laterna- Magica- Shows bildechte Darstellungen abzubilden. Thematisiert wurde alles was für den Menschen von Interesse war; wissenschaftliches, Erzählung von Reisen, von Alpträumen, oder auch Witziges oder Beschauliches, wurde vorgeführt. Eine wichtige Grundlage ist die Fotografie, dabei werden die Bilder mit Verfahren der Chemietechnik gespeichert. Gegen Ende des vorausgegangenen Jahrhunderts war man mit den Verfahrensweisen so fortgeschritten, sodass die Belichtung immer minimaler wurde, also sich von Stunde auf Sekunde und dann zu Bruchteilen einer Sekunde eingrenzte. Das 19. Jahrhundert war eine Blühzeit für viele Wissenschaften, in diesem Zeitalter wurde die Dampfmaschine, die

Eisenbahn, das Auto, usw. erfunden. Das Interesse für Technik und dessen Funktion stieg an. Und auch realistische fotografische Darstellungen- mit dem Erscheinen des Naturalismus im 19. Jahrhundert – wurden geachtet. Nach all diesen Ereignissen, war ungefähr bekannt, wie “lebende Bilder erstellt werden konnten; Bilder waren in hoher Geschwindigkeit zu zeigen, ohne dabei den Ablauf von einzelnen Bilder bewusst zu machen. Das bedeutete, dass die Bilder in einer Geschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde vorgeführt werden müssen. In verschiedenen Ländern, in denen die Technik dies anbot, arbeitete man daran eine Lösung für diese Aufgabe zu finden. Verschiedene Lösungen wurden zur gleichen Zeit vorgestellt. In Europa jedoch wurden als Erfinder die Brüder Auguste und Louis Lumière akzeptiert. Verschiedene Gründe waren für diese Auffassung relevant. Zum einen boten die Brüder Lumière eine Lösung an, die technisch so errichtet worden war, dass sie noch bis heute angewendet wird. Sie wurden nicht nur mit der technischen Erfindung dem Kinematographen populär, sondern machten auch Kinovorführungen. Der 27. Dezember 1895 kann als der Tag der Geburt des Kinos angenommen werden, denn die Brüder Lumière zeigten in Paris im Großen Salon ihre ersten Filme, womit sie auch Geld verdienten. Die ersten Kinovorstellungen wiederholten sich, so dass das Publikum neue Ideen wollte. Da aber die Brüder Lumière Techniker waren und nicht Filmemacher, waren es Andere, die sich mit dem Film beschäftigten und diese ausbauten. Der Spiel- und Trickfilm aber wurde von Georges Méliès, der eigentlich im Theater war und die Kinematographie als Vorteil nutzte, mit dem Einsatz von Kamera erstellt. Den Anfang des Films machten die Brüder Lumière mit Reportagen, Wochenschaus und Dokumentarfilmen. Spielfilme, Science Fiktion und Trickfilme hingegen richteten sich nach Méliès. Auch wenn Méliès die Möglichkeiten der Kamera nutzte und diese auch eingesetzt wurde der Einsatz der Kamera von anderen, wie in Amerika, Deutschland und Russland von der nächsten Generation eingesetzt, vor allem von Regisseuren und Stars. Denn die Lumières haben meistens aus einem bestimmten Winkel die Kamera eingesetzt. Innerhalb von 10 Jahren etablierte sich das Kino und andere Formen der Illusion wie die Laterna-Magica-Show wurden eingesetzt.

Die Grundsätze für Organisation und Produktion für den Filmvertrieb wurde vom Franzosen Charles Pathé erkannt und festgestellt, dass für das Kino Kapital durch Anleger geben müsse. Die Filme wurden an die Vorführer verkauft, die diese spielten. Später wurden von Pathé die Filme vermietet, und je Aufführung ein bestimmter Preis verlangt. Die Firma, die durch Pathé später gegründet wurde, hatte ein Kapital von 1 Million Francs. Später arbeitete Méliès für Pathé. Die Firma von Pathé war produktiv und hatte auch verschiedene Produktionsverfahren; z.B. wurden Filme nach Vorlagen coloriert. Pathés Entwicklungen beschränkten sich nicht nur am Technischen, sondern auch in literarischer und künstlerischer Sicht, sie führten die Richtung "Film d'Art" ein. Hier wurden auch Schauspieler, Schriftsteller und Theatermänner am Film beteiligt. Nach diesen Fortschritten splittete die Filmgeschichte sich in nationale Filmentwicklungen. Der Spielfilm erlangte, mit der Entdeckung der Geschichten- und Filmerzählung seinen Erfolg. Nicht nur Schauspieler wurden eingesetzt, sondern auch technische und künstlerische Möglichkeiten der Kamera wie die Optik, Perspektive, usw. ermöglichten den Spiel mit der Kamera. Der Film wird in Arbeit eines Teams, abgesehen von Schauspielern, mit Regisseuren und Schauspielern in Zusammenarbeit zur führenden konzeptuellen Arbeit. Der Stummfilm hat eine besondere Stellung, da diese international unverständlich und weltweit leicht austauschbar sind. Dies bedeutete eine Problemstellung des Klangfilms, da für viele Schauspieler von Stummfilmen, Musiker und die Produktion kostenaufwändig wurde. Die Einführung des Tons verlangte neue Techniken, z.B. mussten die Filmstudios um Tonaufnahmen zu ermöglichen, schallisoliert sein.

„[...] die Erfindung der Kinematographie war einst die Attraktion von Schaubuden und Jahrmärkten, eine sensationelle Bereicherung der Variétéprogramme in den Städten, eine Volksbelustigung niedrigen Ranges, auf die das gehobeneren Bürgertum und die Intelligenz zwar auch mitunter mit verstohlener Neugier, meist aber voller Skepsis, voller Misstrauen und Geringschätzung herabblickten. Aus der spielerischen Novität ist [...] in Jahrzehnten eine ‚Weltmacht Film‘ geworden, die aus unserem Leben nicht mehr wegzudenken ist“. (<http://www.flocolada.com/film>)

Die Bedeutung des Films wird von James Monaco in seinem Werk "Film verstehen" folgendermaßen beschrieben; für ihn scheint es ein Wunder zu sein,

dass der Film unter den Umständen und Einflüssen von Ökonomie, Politik und Technologie als eine Form der Kunst überhaupt zustande kommen kann. Nach Monaco hat der Film eine erstheitliche Bedeutung für die Gesellschaft, denn dieser lebt als ein Medium der Öffentlichkeit, von der Gesellschaft und legte verschiedene Perspektiven der Künste wie Roman, Malerei, Drama und Musik dar.

1.2. DER FILM IN EUROPA

Die Geburt des Filmes kann auf den 28. Dezember 1895 datiert werden. An diesem Datum wurden im Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris, gegen Eintrittsgebühr Filme von Louis und Lumière vorgeführt. Lumière selbst glaubte damals nicht daran, dass diese Erfindung erfolgreich sein könnte, auf die Frage, ob Méliès die Erfindung kaufen könnte gab dieser zu Antwort;

„Junger Mann, diese Erfindung ist nicht zu verkaufen, und für Sie wäre sie der Ruin. Man kann sie einige Zeit als wissenschaftliche Kuriosität ausbeuten, aber davon abgesehen besitzt sie keine kommerzielle Zukunft“
(<http://www.flocolada.com/film/html/geschichte2.htm>)

Die Filme von Lumière waren Szenen aus dem Alltag, als legendär gewordene Filmkomödie gilt der Film *“Der übergossene Gärtner”* und *“Die Ankunft des Zuges”*. Die Brüder Lumière wendeten sich ab 1898 der Kamera- und Projektorherstellung zu. Georges Méliès zeigte mit seiner Star Film Firma auch in den USA große Erfolge und eine Filiale in New York wurde im Jahre 1904 eröffnet. In 1908 schaffte er es den internationalen Filmdurchbruch zu vereinheitlichen. Charles Pathé beherrschte von 1903 bis 1909 die Filmszene. Er besaß Rohfilmfabriken und auch machte er den Verleih für Filme, Serienfilme wurde massenhaft produziert. In diesen Serienfilmen wurden gegenwärtige ethische Werte wiedergespiegelt. Der Erfolg von Pathé ging nach Societe Gaumont zurück, der aber diesen Erfolg nur bis zum 1. Weltkrieg führen konnte. Ab dem ersten Weltkrieg wurde der amerikanische Film erfolgreich.

Während der Jahrhundertwende wurden in England von William Paul, James Williamson und Cecil Hepworth Filme für den lokalen Markt produziert, die aber aufgrund des Erfolgs von Pathés und dem Erfolg in Hollywood nicht erfolgreich sein konnte. Im Jahre 1905 hatte Italien eine lokale Filmproduktion, die Gesellschaft Cines. Hauptsächlich wurden den Filmen Themen der Historie wie z.B. *“Die Einnahme von Rom”* oder *“Die letzten Tage von Pompeji”* vorgeführt. Sechs Monate lang wurde der Film *“Cabiria”* von Giovanni Pastrone in New York vorgeführt. Die Schauspieler wurden zum Kult, was aber nicht lange anhielt, denn mit der Herrschaft durch Mussolini kam der italienische Film seinem Ende. Der Chaos, verursacht durch den Krieg, war zum Vorteil der dänischen Filmproduktion Nordisk Film Compagni. Mit dem Verbot im Jahre 1914 durch die Alliierten, Filme dieser Firma, die mit Kapital aus Deutschland arbeitete, einzuführen, kam auch dieser seinem Ende zu. In der deutschen Filmproduktion waren die Brüder Skladanowski schon vor der Jahrhundertwende engagiert, die aber das französische und italienische Niveau nicht erreichen konnte. Doch im ersten Weltkrieg erfasste man die Wichtigkeit des Films und im Jahr 1917 wurden aus den Filmgesellschaften Messter, PAGU und der deutschen Nordisk die UFA.

1.2.1. Die UFA

Neben den Nachteilen des ersten Weltkriegs, gab es auch manche Entwicklungen wie in England und anderen Ländern, die den Film als eine Möglichkeit zur Propaganda nutzten. Durch den Generalstabchef Ludendorff wurde im Jahre 1917 die UFA mit hohem Kapital zum Leben erweckt. Die UFA ist die Abkürzung von Universum-Film-AG. Zu den UFA-Stars sind Namen zu zählen wie Marlene Dietrich, Zarah Leander, Brigitte Helm, Hans Albers, Emil Jannings, Heinz Rühmann und Heinrich George. Bekannte Filme wie *“Metropolis”*, *“Der Blaue Engel”*, *“Feuerzangenbowle”*, *“Der letzte Mann”* und *“Münchhausen”* entsprangen von Fritz Lang, Erich Pommer, Josef von Sternberg und Billy Wilder, die Produzenten und Regisseure in der UFA waren.

1.2.2. Der amerikanische Film

Der erste Film wurde in New York um 1896 aufgeführt. Filme und Apparate für die Vorführungen, die von Thomas A. Edison waren, wurden in Laden in sogenannten "Penny Arkaden" verbreitet. Zum ersten mal wurde im Jahr 1905 ein Kinosaal wie ein Theater errichtet, der "Nickelodeon" hieß. Zu Beginn wurde die Filmproduktion von Firmen Edison, Biograph und Vitagraph geformt, die mit der Zeit weitere Konkurrenz bekam. Hollywood wurde ab 1917 zum wichtigsten Ort für die Filmproduktion in Amerika. Die Filme waren meistens realistischen Ursprungs.

1.3. FILM ALS WARE

Nach Bachlin ist der "Film ein Produkt des hochkapitalistischen Zeitalters" (<http://www.flocolada.com/film/html/ware.htm>) Der Film entsprang aus den Entwicklungen in den Wissenschaften der Physik, Chemie, Optik und Mechanik. Das Fundament der Kinematographie stellte die Entwicklung in der fotografischen Laufbildprojektion dar. Wissenschaftler waren daran interessiert den Film für Bilder, in der Bewegungen dominierten zu entwickeln, was aber in kurzer Zeit zu einer wirtschaftlichen Nutzung führte. Marx betont,

"..., dass die Art der geistigen Produktion bestimmt wird durch die aus einer materiellen Produktion hervorgewachsenen gesellschaftlich- politischen Beziehung der Menschen." (<http://www.flocolada.com/film/html/ware.htm>)

Dies ist auch beim Film zu sehen, denn bekannt wurde der Film dadurch, dass diese Gedanken, Vorstellungen und Wünsche in der Gesellschaft schon existierten. Nach Bachlin wird bei minimaler geistiger Aktivität, die Befriedigung der gesellschaftlichen Bedürfnisse durch den Film erreicht. Durch kinematographische Bilder war es möglich die Realität und die Scheinrealität zu schildern, überwiegend aber werden Filme in der Scheinrealität produziert. Wenn der Film durch diejenigen, die in der Gesellschaft herrschend sind produziert wird, kann er nach Bachlin sozial und politisch als ein sehr effektives Instrument eingesetzt werden.

Konsumenten des Films sind vorwiegend die mittlere und kleinere Schicht der Großstadt und auch die Filmproduktion in Massen wurde durch diese Schicht erst möglich. Nach Bachlin wird die Filmwirtschaft als ein Zweig der Wirtschaft ohne Tradition beschrieben. Denn nicht nur technische Fortschritte sondern auch andere Gebiete aus der Wirtschaft werden als Organisationsform übernommen.

1.4. DER FILM ALS MASSENEDIUM

Eine wesentliche Bedeutung für die Produktion, die Distribution und dem Konsum des Films ist, dass dieser in Massen erzeugt werden kann. Wenn der Film in Massen produziert wird, muss dieser auch von Massen konsumiert werden, die wiederum einzeln oder in Massen erfolgen kann und die Produktion in Massen voraussetzt. Für diesen Vorgang wird eine Form des "Warenvertriebs" an den Kunden (Distributionsform) erforderlich, damit das Produzierte für den Konsumenten (Zuschauern) zugänglich wird, und von den Massen konsumiert werden kann. Der massenhafte Konsum ist das Resümee von vorhandenen und befriedigten Bedürfnissen von einer Vielzahl von Menschen (nach Bachlin). Die Produktion von Massenkonsumsgütern ist ein kapitalistisches Verfahren, welches auf Gewinn abzielt. Eine weitere Eigenschaft des Films ist es, nicht lokal gebunden und für den Konsum an verschiedenen Orten offen zu sein, dass vor allem aufgrund des aufgehobenen sprachlichen Hindernisses auf den Stummfilm zutrifft. Zunächst erfolgte die Herstellung von, für die Produktion und Vorführung von Filmen erforderlichen Geräten, durch Mechaniker, Fotografen und Wissenschaftler. Doch später wurde diese Arbeit durch die industrielle Erzeugung abgenommen, die eine eigene Gestaltung in Technik, Mechanik und Optik ermöglichte. Filme mit hohen Produktionskosten erhielten die Bezeichnung "A-Movies", während die Produktionen mit geringerem Aufwand als "B-Movies" bezeichnet wurden. Der Film musste, mit simplen und niedrigen Kosten für Vervielfältigungsmöglichkeiten massenhaft vermarktet werden und dabei auf die Bedürfnisse zugerichtet sein. Im Jahre 1910 war die Zuschauerzahl eines Filmes rund 77.000, mit dessen Replikationen aber die Gesamtzahl der Zuschauer vermutlich bei 3.465.000 Zuschauern lag. Nach Pfemfert wird das Kino als "der Unterhalter der breiten Volksschichten, ihr Lehrer und Erzieher" (<http://www.flocolada.com/film/html/massen.htm>) bezeichnet. Doch für viele

Intellektuelle wurde der Film als ein blödsinniges Produkt kritisiert, wiederum Andere fanden im Film die Chance die Gesellschaft somit zu beeinflussen.

Mit dem Film entstand durch die industrielle Gesellschaft für Schriftsteller eine neue Erschwernis. Neue Betrachtungsweisen in Publizistik und Ästhetik kamen auf, und inhaltliche und gestalterische Veränderungen im Film waren an gesellschaftliche Veränderungen und Lebensumstände gebunden. Die Faktoren die die Entwicklung des Films beeinflusst haben, sind Heller zufolge die wirtschaftliche Organisation, die gesellschaftlich kulturelle Bedeutung und das ästhetische Material des Films. In der wirtschaftlichen Organisation sieht man den Film zunächst auf Jahrmärkten. Mithilfe der industriellen Entwicklungen kam der Film auf die Leinwand und erhält eine wesentliche Stellung in der modernen Kunst. Im gesellschaftlichen Aspekt schafft der Film es ein breites Publikum zu erreichen und somit publik zu werden, das Theater und die Literatur wesentlich zu überschreiten und mit der geistigen Kreativität eine leitende und orientierende Funktion in der Gesellschaft zu repräsentieren. Die Ästhetik des Films basiert auf den Instrumenten, mit der eine neue Kunstform hergestellt wurde. Anhand des Filmapparates war es möglich die Realität auf eine neue Art anzueignen und zu gestalten. Außerdem war es anhand von Manipulation durch die eingesetzten Instrumente möglich, von allen anderen Gattungen der Kunst sich unterscheidende Wahrnehmungen und Darstellungen herzustellen.

1.5. DAS DREHBUCH

Ein Drehbuch dient für Filme als Vorlage, erhält Angaben zu einzelnen Aufnahmen und ist für die Umsetzung des Films. Dieser Gebrauchstext enthält alle Angaben, um einen Film oder eine Fernsehsendung auf eine geplante Weise zu leiten. Das Drehbuch zeigt für einen Leser das dar, was aus der Sicht Der Kamera gezeigt wird. Hierbei werden auch in Punkten wie Bewegung, Kulisse, Beleuchtung, Requisite, Ton und Technik über die Aufnahme Informationen gegeben. Bis ein Drehbuch ausgefertigt werden kann, durchläuft es verschiedene Entwicklungen; das Exposé verschafft eine Idee über den Film, beim Treatment werden Informationen über die Handlung und den optischen und akustischen

Einsatz gegeben. Das Drehbuch ist dann die schriftliche Form, in der über den Verfilmungsprozess Angaben gegeben werden. Dabei ist die Faustregel, dass eine Seite eines Drehbuchs eine Minute eines Films/Sendung ist.

1.5.1. Definition

Das Drehbuch kann unterschiedlich definiert werden, das vom Zweck abhängig ist. Im Englischen kann man insbesondere zwischen Shooting Scripts und Spec Scripts unterscheiden. Shooting Scripts entstehen während der Produktion und die Szenen werden nummeriert. Beim Spec Scripts geht es um die vom Autor verfassten Texte, die erst an einen Sender oder eine Produktionsfirma verkauft werden müssen. Drehbücher dienen zur Verfilmung und jeder Film basiert auf einem Drehbuch. Bevor ein Film gedreht werden kann, muss erst eine funktionierende Filmgeschichte vorliegen. In Deutschland ist auf das Exposé zu treffen, welches eine Vorstufe des Drehbuchs ist. Im Exposé wird die Geschichte in Form einer Vorstufe skizziert. Drehbücher sind dann der nächste Schritt. Es ist möglich, dass aus einem Drehbuch unterschiedliche Filme gedreht werden. Weder vom Film kann immer auf das Drehbuch geschlossen werden noch umgekehrt. Nach Elia Kazan sind „Drehbücher mehr Architektur als Literatur“. (<http://www.ergocinema.de/drehbuch>) Nach der Filmidee, kommt die Ausarbeitung der Geschichte. Hier stehen im Mittelpunkt die Figuren. Zwar gibt es die Erzählstile character driven und plot driven storytelling (figuren- und handlungsgetriebenes Erzählen), dennoch sind in beiden Erzählrichtungen die Charaktere das Wichtigste. Während man beim handlungsgetriebenem Erzählen sich an die Figuren von außen nähert, erfolgt die Annäherung beim figurengetriebenem Erzählen von innen.

Beides hat jeweils seine Vor- und Nachteile. Ist man auf das Innenleben der Figur konzentriert, kann die äußere Spannung kurz kommen, steht jedoch das Handeln der Figur im Vordergrund kann die Tiefe fehlen. Beides sollte kombiniert werden. Das Ziel der Hauptfigur ist der wichtigste Bestandteil der Hauptfiguren, dessen Ziele mit dem Filmgenre und dessen Eigenschaft verknüpft sind. Ein

wichtiges Element sind die Dialoge, denn durch schwache Dialoge kann auch das Motiv der Figuren Unklarheit haben, und der Zuschauer kann nicht wissen worauf der Film hinausgeht und der Charakter der Figuren kommen sehr schwach rüber.

1.5.2. Die Entwicklung des Drehbuchs

Die ersten Produktionen des Films waren zunächst experimentiell und wurden ohne eine Vorlage gedreht. Später entstanden als Vorlage Konzepte, doch eine Art Drehbuch, in der die technischen und künstlerischen Elemente waren, kam selten vor. Später entstand eine Art Handbuch, die über die Technik der Arbeit und der Produktion Informationen enthielt. Einer der ältesten Handbücher ist, "Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet" (1919) von Ewald Andre Dupont. Später entstanden weitere Handbücher, jedoch wurde das Drehbuch nur nebenbei erwähnt. Durch den Filmpionier Carl Mayer wurden die Stummfilme "Das Cabinet des Dr. Caligair" und "Genuine" in einer literarischen Form verfasst, währenddessen gab es aber auch in Frankreich eine Bewegung, die sich für die Abgrenzung des Drehbuchs von der Literatur einsetzte. Mit dem Tonfilm im Jahre 1929 gewann das Drehbuch, aufgrund des EinSätzes von Bild und Sprache gewann das Drehbuch an Bedeutung. Für Filmtheoretiker wie Béla Balázs war das Drehbuch, wie ein Drama, ein Roman oder eine Novelle eine neue Gattung der Literatur.

1.5.3. Die Elemente eines Drehbuchs

Das Drehbuch besteht fundamental auf den drei Säulen; Charakter, Conflict, Concept (Schnell/ Simonović, 2017). Charakter sind die Protagonistin/der Protagonist oder die Hauptfigur, der durch die Geschichte führt. Conflict beschreibt was die Hauptfigur will, mit wem diese in Konflikt steht und wer der Gegenspieler ist. Der Konflikt stellt ein zentrales Problem des Filmes dar, welches am Ende Klarheit erhält oder aber der Film endet mit einem offenem Ende und das Ende wird dem Zuschauer überlassen. Im Concept geht es um die

Welt, in der der Film spielt; um das Genre, um den Dialekt der Darsteller, wo der Film spielt, ob es ein offenes Ende oder eine Pointe gibt, etc. Der Aufbau des Drehbuchs wird wie folgt beschrieben:

“Es gibt 4 Grundelemente des Drehbuchs: den Schluss, den Anfang, den Plot Point am Ende des 1. Akts und den Plot Point am Ende des 2. Akts.” (http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/ehrenhart_goeckeler_jura/theorie/aufbau.html)

Der erste Akt umfasst die Eröffnung bis Plot Point des ersten Aktendes. Der zweite Akt besteht aus dem Mittelteil bis Plot Point des zweiten Aktendes und gilt als der Hauptteil der Handlung. Der 3. Akt ist der Schluss oder die Geschichte kommt zur Auflösung, welches auch der dramatische Kontext ist

1.5.4. Drehbuch-Format

In Deutschland bzw. Europa gibt es keinen Standard Format, sondern richtet sich an den amerikanischen Format. Auf dem Deckblatt sollten folgende Angaben sein; Titel, Version, Autor(en) und Anschrift. Danach findet man die Szenenüberschrift. Die Szenen sollten eine Überschrift haben. z.B:

AUFBLLENDE:

INN. KLASSENZIMMER – TAG AUSS. SCHULHOF - NACHT

Die erste Information, stellt dar wor die Szene sich abspielt, ob innen oder außen, also in einem geschlossenen Raum oder im Freien. In der Mitte folgt die Information über den Ort der Szene. Und zuletzt, zu welcher Tageszeit die Szene spielt, ob am Tag oder Nacht, oder Morgen oder Abend. Überschriften von Szenen werden in Großbuchstaben geschrieben. Numerierung von Szenen sind erst in shooting scripts, also in drehfertigen Drehbüchern zu finden. Im nächsten Schritt gibt es die Handlungsanweisung, in der über die eigentliche Handlung erzählt wird. Ist die Person zum ersten mal zu sehen, wird der Name groß geschrieben. Beispiel:

MARKUS läuft die Straße entlang. In der Hand trägt er eine blaue Tasche.

Dann folgt der Dialog, welches der wichtigste Teil des Films ist. Diese wird mittig geschrieben. Beispiel:

MARKUS
(zu Mehmet, lachend)

Seit wann lebst du in Deutschland ?

Der Name der sprechenden Person wird immer groß geschrieben. Darunter werden in Klammern weitere Informationen gegeben, wie z.B. in welche Richtung die Person spricht, und andere Bemerkungen wie etwa Emotionen oder die Art des Sprechens oder auch die Sprache in der gesprochen wird. Darunter folgt dann der Dialog.

Szenenübergänge gibt es meistens am Ende einer Szene und am Anfang der neuen Szene. Folgende Szenenübergänge sind möglich:

SCHNITT AUF oder auch *CUT TO*: Der Szenenübergang erfolgt radikal.
ÜBERBLENDUNG oder *DISSOLVE TO*: Das Ende einer Szene wird vom Anfang einer anderen Szene überblendet und wird in der Regel, um einen Zeitsprung zu zeigen, eingesetzt.

AUFBLENDE/ABBLENDE oder *FADE IN/FADE OUT*: Der Anfang oder das Ende eines Filmes erfolgt durch diese Anweisungen. Entweder erfolgt der Übergang zum schwarzen Bildschirm hin- oder weg.

1.5.5. "Drehbuch" eines Films und "Gebrauchstext" eines Theaterspiels

Für eine Differenzierung sollte zunächst bewusst sein, dass das Theaterspiel vor allem eine Bühnenkunst ist. Die Geschichte spielt auf der Bühne auf der Bühne ab im Vordergrund steht die Performance der Schauspieler. Beim Film

jedoch gibt es keinen bestimmten festen Ort, die Szenen werden an realen oder an fiktionalen Orten gedreht. Auch wenn die Performance der Schauspieler eine Rolle spielen, erfolgt die Interaktion zwischen dem Publikum und dem Schauspieler nicht wie beim Theater direkt, sondern über die Kamera. Beim Film spielt die Kamera und die visuelle Darstellung eine große Rolle, sodass die Leitung der Kamera durch einen Regisseur eine zentrale Rolle spielt. Man kann sagen, dass beim Theater die Szenen eine große Rolle spielen, während beim Film die Art und Weise wie diese Szenen durch die Regie 'übertragen' werden eine große Rolle spielt. Wenn zum Beispiel Mond und Stern nebeneinander zu sehen sind, dann denotiert dieses für die in der Türkei lebenden Menschen die türkische Flagge und somit die Türkei. Die Zwillingstürme vom World Trade Center waren vor dem Anschlag am 11. September das Wahrzeichen des Welthandels. Wenn man aber den Mond und den Stern über den Zwillingstürmen darstellt, so erhält diese Kombination eine neue Bedeutung; "Wir Türken haben uns auf den Gipfel des Welthandels platziert" (frei übersetzt nach İlnur Yavuzkanat "Türkler olarak bizler, dünya ticaretinin tepesine yerleştik" İlerialkan/Yılmaz S.129). Im Kino wird mit dem Einsatz von Zeichen, seien es ikonische, indexikalische, symbolische Zeichen oder auch signifikante Zeichen (belirtisel), jedesmal und immer wieder neu produziert. Jedes Zeichen stellt eine Bedeutung dar, die im Zusammenhang mit anderen bedeutungstragenden Einheiten jeweils eine neue Bedeutungen herstellt.

1.6. FILMGENRE

Ein Genre ist eine künstlerische und literarische Gattungsform. Auch Filme werden in Genres eingeordnet. Dabei werden die Filme nach ihren Textformen und -inhalten klassifiziert. Ein Genre kann weiterhin als Klassifikationsinstrument, mit der eine Unterteilung von Textgruppen möglich ist, als Herstellungsinstrument das zur Leitung der Textproduktion und Textrezeption dient und als Kommunikationsinstrument für Bedeutungen, in der der Sender und der Empfänger über der Aussage des Textes zustimmen, definiert werden. Im folgenden sehen wir eine Tabelle mit Filmgenres und Beispielen, bei dem das Ziel des Hauptcharakters angegeben ist. Ein tabellarisches Beispiel für Filmgenre mit Filmbeispiel und Ziel der Hauptfigur:

Tabelle 1. Filmgenre

Filmgenre	Ziel der Hauptfigur	Filmbeispiel
Action	Auf eine Reise gehen	STAR WARS
Abenteuer	Einen Kampf gewinnen	STIRB LANGSAM
Liebe	Liebe finden	DER STADTNEUROTIKER
Horror	Ein Monster besiegen	PSYCHO
Fantasy	Eine erfundene Welt erkunden	HARRY POTTER UND DER STEIN DER WEISEN
Science-Fiction	Mit erfundener Technologie umgehen	ALARM IM WELTALL
Krimi	Ein Rätsel lösen	L.A. CONFIDENTIAL
Actionkrimi	Einen Verbrecher fangen	HEAT
Thriller	Ein Rätsel lösen und Angriffen ausweichen	AUF DER FLUCHT
Filme nach wahren Begebenheiten	Einen Sinn in den Ereignissen des Lebens finden	AMADEUS
Drama	Eine tiefere Wahrheit hinter dem System finden	THE WRESTLER
Komödie	Erfolg oder Liebe finden	FERRIS BUELLER MACHT BLAU

Tabelle nach <http://www.ergocinema.de/drehbuch/was-sind-film-genres>

Action= Der Ursprung der Actionfilme sind der Western, bei dem es darum geht, dass die Wildnis; die Wilden, Indianer oder Banditen, von den Cowboys überwältigt wird. Heutzutage wird in Actionfilmen statt der Postkutsche ein Geldtransporter und statt Pferde Motorräder und Autos genutzt.

Abenteuer= Der Abenteuerfilm ist das älteste Genre und nimmt heute noch eine wichtige Rolle ein und bildet die Basis vieler US-Blockbuster. Der Abenteuerfilm wird auch Monomythos oder Heldenreise genannt. Die Hauptfigur im Actionfilm hat die Absicht auf eine zu ihr führenden Reise zu gehen. Die Hauptfigur steht bezogen auf das Universum und die Figuren und Situationen werden mit Mythos überhöht. Das Schicksal der Hauptfigur ist im Vordergrund, die mit mehreren Gegnern begegnet und diese besiegt. Abenteuerfilme sind meist in Episoden. Subgenres sind die Abenteuerkomödie und das Abenteuerdrama. Bei der Abenteuerkomödie ist die Hauptfigur auf einer Reise, als besondere Unterkategorie kann der Roadmovie gezählt werden. Beim Abenteuerdrama gibt es die aristotelischen Einheiten von Zeit, Raum und Handlung, hier wird auch dramatisiert.

Liebesfilm= In Liebesfilmen werden romantische Liebesbeziehungen oder auch platonische Beziehungen thematisiert. Die Liebesgeschichte wird in vielen Filmen als Nebenhandlung eingesetzt. In sogenannten richtigen Liebesfilmen jedoch ist die Liebesgeschichte die Haupthandlung. Im Vergleich zu anderen Genres, gibt es in Liebesfilmen zwei Hauptfiguren: Geliebte und Liebhaber, die nach klassischem Verständnis meist Mann und Frau sind aber auch eine Liebesbeziehung zwischen gleichgeschlechtlichem sein kann. Ein Liebesfilm kann eine Liebeskomödie, Liebesdrama, Buddy-Film, Coming-of-Age-Liebesfilm, Liebes-Epos oder Film noir sein.

Horrorfilm: Der Horrorfilm gehört zu den ältesten Genres, dessen Ziel es ist Angst hervorzurufen, und erforschen was menschlich und was unmenschlich ist. Der Horrorfilm ist meistens folgendermaßen aufgebaut; der Mensch wird entweder zu einer Maschine oder zu einem Tier, der gefühllos ist und seine Gefühle nicht mehr unter Kontrolle hat. Meistens sind die Maschinen in Filmen Monster.

Fantasy: Meist ist im Fantasyfilm eine Figur, die ein Handicap hat und in eine Fantasywelt eintaucht. Hier wird die Figur mit seiner Schwäche konfrontiert und kommt zu einer Erkenntnis mit dieser die Figur in die "reale" Welt wieder zurückkehrt und waiser ist ein besseres Leben zu führen. Dieses Genre wird nicht allein sondern in Kombination (meist mit Abenteuern) mit anderen Genres dargestellt.

Science-Fiction-Filme: Science Fiction ist das Genre, dessen Filmwelt am größten ist. Hier sind das Universum, und auch andere Universen miteingegliedert. Hier haben die Hauptfiguren Umgang mit fantastischer Technologie.

Krimi: Das Genre des Krimis handelt um ein Verbrechen und es handelt sich um ein Rätsel, meist um ein Mord oder einen ungeklärten Fall, der aufgedeckt werden soll. Der Krimi wird auch als "Detektivgeschichte" bezeichnet. Krimis kommen eher im Fernsehen vor, im Kino eher selten.

Actionkrimi: Der Actionkrimi unterscheidet sich vom Krimi dadurch, dass im Actionkrimi von der Hauptfigur abgezielt wird den Verbrecher zu fangen bzw. mit einem Verbrechen den die Hauptfigur begangen hat durchzukommen.

Thriller: Der Thriller wurde früher Reißer genannt, da er mitreißen sollte. Er besteht aus dem Rätselkrimi und Horror. Ein Ziel der Hauptfigur ist es die Wahrheit aufzudecken und nicht Ziel der Angriffe der Gegner zu sein.

Filme nach wahrer Begebenheit: Diese Filme beabsichtigen, den Sinn des Lebens zu finden. Aus diesen echten Geschichten können dann spannende Geschichten geschrieben werden. Subgenres sind Filmbiografie und Historienfilm. In Biografien geht es um das Leben einer Person, bei historischen Filmen um das Leben mehrerer Personen.

Drama: Nach Aristoteles werden sowohl Tragödien als auch Komödien als Drama bezeichnet. Jedoch kann nicht alles als Drama bezeichnet werden, wobei viele Erzählformen dramatisiert werden können.

Geschlossenes Drama: Das geschlossene Drama, ist die Form die die aristotelischen Einheiten enthält und dessen Figuren in einem *System* eingefangen sind. Die Hauptfiguren sind dabei auf der Suche nach tieferen Wahrheiten im System.

Sozialdrama: Beim Sozialdrama ist das System, indem die Figuren gefangen sind das soziale Mileu, und die Figuren sind Opfer dieses sozialen Umfelds und wollen von diesem auf ein Ziel hinarbeiten.

Satire: Hier wird Drama und Komödie gemischt und ist mal ernst mal komisch. Systeme, an denen man glaubt sie seien richtig aber falsch sind, führen dazu, dass die Figuren falsches tun um das Ziel zu erreichen.

Schwarze Komödie: Dies ist auch eine Mischung aus Drama und Komödie, jedoch geht es um Systeme die zerrüttend und zerstörerisch sind, wie z.B. die Mafia.

Komödie: In einer Komödie geht es darum, dass der Zuschauer lacht, und es gibt kein bestimmtes Ziel der Hauptfigur. Dabei kann dies ein soziales Bestreben wie Arbeit oder die Liebe sein.

1.7. DAS DEUTSCH-TÜRKISCHE KINO

Der Begriff deutsch-türkisches Kino ist laut australischem Filmwissenschaftler Roger Hillman ein fester Begriff des 20. Jahrhunderts. Deutsch-türkische Filme werden laut dem Deutschen Filminstitut als ein "Teil des internationalen Phänomens, des 'Cinema du metissage'" auf deutsch 'Kino der doppelten Kulturen, und auch "(als) Zeichen für ein neues selbstbewusstes Auftreten der Türken innerhalb der deutschen Kulturszene" definiert. Diese Filme von Migranten, können manchmal rein deutsche Filme sein, wie z.B. "Lautlos" (2004) oder rein türkische, wie z.B. "Bende Sıra" (2007). Filme von türkischstämmigen Filmemachern in Deutschland, sollten nicht mit Begriffen wie Migranten- oder Gastarbeiterkino gleichgesetzt werden, sondern sind ein Phänomen des Nationalkinos im deutschen Sprachraum oder auch als eine weltweite Erscheinung des transnationalen Kinos. Man kann im Allgemeinen zwischen drei Entwicklungsphasen differenzieren; die in Beziehung mit der Generation, jeweils unterschiedliche Themenbereiche haben. In den 1970er Jahren wird auf die Probleme der ersten Generation eingegangen, weshalb die Filme Problemfilme genannt wurden. Gedreht wurden diese Filme insbesondere von deutschen Regisseuren und Autoren. In den Filmen der 1970er Jahre erfolgt die Darstellung des Fremdheitsproblems (z.B. "Was will Niyazi in der Naunynstraße" – 1979), in den 1980er Jahren das Unterdrückungsproblem, in der als Opfer türkische Frauen vorgestellt werden und auch Themen wie über den Schmerz der verlorenen Heimat und das Leben in Mietskasernen der Gastarbeiter. Ab den 1990er Jahren werden die Probleme von der zweiten Generation und aus

der Sicht als "Deutschtürken" dargestellt. Migrationsprobleme stehen hier nicht mehr im Vordergrund und werden in den Filmen als perspektivische Rückblenden thematisiert, im Focus stehen das Miteinanderleben der Kulturen und der Generationen. Von der dritten Generation werden jedoch in den Filmen der Bezug auf den Migrationshintergrund und die Zugehörigkeit zur sozialen Klasse kaum noch thematisiert.

1.7.1. Darstellung der Probleme von Migranten in den 70er und 80er Jahren

Ab den 1960er Jahren kamen Türken als Gastarbeiter nach Deutschland und versuchten sich in Kunstformen wie Literatur und Theater zu äußern. Der deutsche Film aber, wurde damals noch nicht beeinflusst.

"Eine als türkisch identifizierbare Stimme innerhalb des deutschen Kinos gab es bis in die Mitte der 1980er-Jahre ebenso wenig wie die anderer Ethnien. Mehr noch: das Thema interkultureller Konfrontationen und Integration kam im bundesdeutschen Film über Jahrzehnte quasi nicht vor."
(<http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/321644>)

Dennoch gab es einige Ausnahmen wie z.B. der Fernsehfilm *Shirins Hochzeit* (1975), weil am Drehbuch unter anderem der Schriftsteller Aras Ören, der sich mit den Problemen der türkischen Gastarbeiter in Deutschland beschäftigte, mitgewirkt hatte oder auch der Film *Angst essen Seele auf*, von Rainer Werner Fassbinder, dessen Originaltitel *Alle Türken heißen Ali*, ist. Darüber hinaus gibt es das deutsch-türkische Liebesdrama *Daheim unter Fremden* (1978) von Peter Keglevic, in der die Hauptrollen von Herbert Grönemeyer und Aysun Bademsoy gespielt werden. Der Jugendfilm *Nacht der Wölfe* (1981) von Rüdiger Nüchtern, stellt angefeindete türkische und deutsche Jugendbanden dar. Unterdessen gab es an Filmhochschulen Regiestudenten, die ihren Migrationshintergrund in ihren Filmen einsetzen, wie z.B. Sema Poyraz, die in ihrem Abschlussfilm *Gölge* (1980), das Leben eines Gastarbeiterkindes in Berlin-Kreuzberg thematisiert. Ein wichtiges Werk war *40 qm Deutschland* (1985) der vom türkischstämmigen Regisseur Tefik Başer geschrieben und unter anderem produziert wurde.

Dieser Film wurde damals als der Anfang des deutsch-türkischen Kinos bewertet. Ausgezeichnet wurde dieser vom Internationalen Filmfestival von Locarno mit dem Silbernen Leoparden (1986) und wurde vom Bundesfilmpreis als "bester Film" ausgezeichnet und nominiert.

„was als Startschuss für neue Tendenzen eines multi-ethnisch geprägten deutschen Kinos hätte fungieren können, [war] innerhalb weniger Jahre scheinbar ungehört verpufft [...]. Basers Impuls reichte nicht zur Initiation einer Bewegung, begründete keine Schule und zog nicht einmal Nachahmer auf sich.“
(<http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/325292>)

Zum ersten Mal erscheint im Jahr 1988 eine deutsch-türkische Komödie; *Vatanyolu – Die Heimreise*, gedreht von Enis Günay und Rasim Konyar. Der halbtürkisch, halbdeutsche Film *Polizei* erschien ebenfalls im Jahr 1988, dessen Filmemacher Şerif Gören ist.

1.7.2. Die zweite Generation der 90er Jahre

Filmstudenten der zweiten Generation, also Kinder der Gastarbeiter, drehten ab 1993/1994 überwiegend Kurzfilme, die auf Filmfestivals damit Erfolge erzielten. Diese Filmemacher waren Thomas Arslan, Ayşe Polat, Buket Alakuş, Aysun Bademsoy, Ayhan Salar, Hatice Ayten, Seyhand Derin und Fatih Akın, die in ihren Filmen beide Kulturen darstellen. Thematisiert werden weiterhin Migration. Doch das Leben zwischen der türkischen und deutschen Kultur spielt keine große Rolle mehr, sie sind integrierter als die vorherige Generation, also der Eltern zuvor.

“Das was wir hier machen ist kein Kino der Migration, sondern der Adaption. Es geht um Ambivalenzen. Was in der einen Generation richtig ist, kann in der nächsten gerade falsch sein.” (Fatih Akın in Soyka 2009, S. 26).

Im Debütfilm *Kurz und schmerzlos* von Fatih Akın, wird das Klischee des kriminellen Ausländers dargestellt. Die Filme *Dealer* (1998) von Tomas Arslan, *Aprilkinder* (1998) von Yüksel Yavuz und *Lola und Bilidikid* (1999) von Kutluğ Ataman befassen sich mit Themen wie dem deutsch-türkischen Untergrund oder auch der schwulen Subkultur. Arslan beschäftigt sich in den Filmen, mit

Auswegen aus der Kriminalität oder der Anpassung an die neue Kultur und Rückkehr in die Heimat oder auch die Bestimmung über sich selbst. Diese sind auf die Ästhetik und die Dramaturgie der *Nouvelle Vague* in Frankreich zurückzuführen. Desweiteren kam in diesen Filmen der zweiten Generation, nicht mehr das melancholische, die Depression oder Heimweh in den Vordergrund, sondern die Figuren die dargestellt wurden waren energievoll und mit Lebenslust. Migration wurde zwar immer noch thematisiert, jedoch war die Zwischenkulturalität nicht mehr ein großes Thema.

1.7.3. Filme dritter Generation

„Die zweite Generation hat die Problematiken thematisiert, die die ersten Kinder die hier aufgewachsen sind hatten. Die dritte Generation erzählt wiederum von etwas ganz anderem. Dadurch dass wir das schon erlebt oder in Filmen gesehen haben, befassen wir uns mit manchen Sachen nicht mehr, die schon von der zweiten Generation aufgearbeitet wurden. Dann erzählt man natürlich über Dinge, die die zweite Generation noch nicht erzählt hat.“ (Özgür Yildirim in Soyka 2009, S.30)

In der dritten Generation ist zu sehen, dass die deutsche Kultur für die Filmemacher vertrauter ist, als die türkische Kultur. Manche dieser Generation sprechen kein türkisch oder nicht mehr so gut wie die Generationen vorher. Die Sprache, die sie entwickelt haben wird „Mischsprache“ genannt, beide Sprachen und auch beide Kulturen werden gleichzeitig „gelebt“. Statt wie die zweite Generation zwischen zwei Schranken zu stehen, steht die dritte Generation in der Mitte. Der kulturelle Hintergrund als Gastarbeiter wird nicht ganz beiseite gelegt, sondern spielt keine bedeutende und ausschlaggebende Rolle mehr. In den Geschichten werden Geschichten von Personen erzählt.

Ein Merkmal von Filmen, die von der Türkei und über die Türkei sind, ist, dass sie meistens zwei- oder sogar drei- oder viersprachig, also mehrsprachig dargestellt werden. Diese Sprachen sind meist Deutsch und Türkisch, manchmal Kurdisch und auch Sprachen die von Minderheiten in der Türkei gesprochen werden oder auch manchmal Englisch. Nach Mark Terkessidis, tritt in den Filmen um 1998 die Subjektivität von jungen Männern hervor, sodass diese in den Filmen mit Tod, Gefängnis oder Rückkehr in die Heimat endeten. In Filmen der Deutschtürken

besonders in den Jahren um 1998/1999 werden Mischung der Kulturen und auch Begegnungsprozesse thematisiert.

Tabelle 2. Tabellarisches Beispiel für Deutsch-Türkische-Filme

TITEL	GENRE	REGIE	PRODUKTION
<i>Evet, ich will</i>	Komödie, Romanze	Sinan Akkuş	2009- Deutschland
<i>Die Fremde</i>	Drama	Feo Aladağ	2010- Deutschland
<i>Haymatloz-Exil in der Türk ei</i>	Dokumentation	Eren Önsöz	2015-Deutschland
<i>Düğün-Hochzeit auf Türk isch</i>	Dokumentation	Marcel Kolvenbach, Ayşe Kalmaz	2016- Deutschland
<i>3 Türk en & ein Baby</i>	Komödie	Sinan Akkuş	2014- Deutschland
<i>The Cut</i>	Abenteuer, Drama, Geschichte	Fatih Akın	2014-Türkei, Deutschland, Frankreich, Italien
<i>Fack ju Göhte</i>	Komödie	Bora Dağtekin	2013- Deutschland
<i>Karaman</i>	Drama	Tamer Yiğit, Branka Plić	2012- Deutschland
<i>Geschwister</i>	Drama	Thomas Arslan	1996- Deutschland
<i>Der schöne Tag</i>	Drama	Thomas Arslan	2001- Deutschland
<i>Aus der Ferne</i>	Dokumentation	Thomas Arslan	2005- Deutschland
<i>Zeit der Wünsche – Dilek ler Zamani</i>	Drama	Rolf Schübel	2005- Türkei, Deutschland
<i>Mein Vater, der Türk e</i>	Dokumentation	Markus Vetter, Attila Ariane, Riecker	2006- Türkei, Deutschland
<i>Vatanyolu – Die Heimreise</i>	Komödie	Enis Günay, Rasim Konyar	1988- Deutschland
<i>Meine verrück te türk ische Hochzeit</i>	Komödie,	Stefan Holtz	2006- Deutschland
<i>Kück ück skind</i>	Komödie	Christoph Schnee	2014- Deutschland
<i>Kuma</i>	Drama	Umut Dağ	2012- Österreich
<i>Anam</i>	Drama, Komödie	Buket Alakuş	2001- Deutschland
<i>Crossing The Bridge – The Sound of Istanbul</i>	Dokumentation	Fatih Akın	2005- Türkei, Deutschland
<i>Hadi Tschüss</i>	Dokumentation	Matthias Ditscherlein	2013- Türkei, Deutschland
<i>Kurz und schmerzlos</i>	Drama	Fatih Akın	1998- Deutschland
<i>Gegen die Wand</i>	Drama, Romanze	Fatih Akın	2003- Türkei, Deutschland
<i>40 qm Deutschland</i>	Drama	Tevfik Başer	1985- Deutschland
<i>Getürk t</i>	Komödie	Fatih Akın	1996- Türkei, Deutschland
<i>Die Fremde</i>	Drama	Feo Aladağ	2010- Deutschland
<i>Die Liebenden vom Hotel von Osman</i>	Drama, Komödie	Idil Üner	2001- Deutschland
<i>Almanya – Willk ommen in Deutschland</i>	Drama, Komödie	Yasemin Şamdereli	2010- Türkei, Deutschland

2. MEDIENLINGUISTIK

In der traditionellen Begriffsdefinition, wird Medienlinguistik als 'Linguistik der Medien' oder 'Sprachgebrauch in den Medien' beschrieben. Grob definiert ist Medienlinguistik die Wissenschaft der Sprache, die in Medien verwendet wird. Die Frage nach der Definition des Mediums kann von der Soziologie als "soziotechnisches Ensemble von Artefakten, Handlungen und Formen der sozialen Organisation" (Schmitz 2015, S.7 nach Schmidt) definiert werden, doch ist diese Definition für die Medienlinguistik etwas fehlhaft, da man hiermit auf Medien bezogene, sprachliche Äußerungen untersuchen würde. Das Medium in der Medienlinguistik jedoch ist das technische Hilfsmittel, das für die Kommunikation sorgt. In der 'Sprache der modereren Medien' wird bei der Behandlung der Medienlinguistik die Linguistik und die Parole miteingeschlossen und beherbergt Disziplinen wie Textlinguistik, Diskursanalyse, Stilistik und Soziolinguistik und beschäftigt sich mit dem Wandel des Sprachsystems bei medialen Texten.

Kommunikationsform, Textsorte, Modus und Zeichen sind weitere Begriffe, die für das Beherrschen der Medienlinguistik relevant sind. Die Kommunikationsformen werden nach Emert durch Umstände der kommunikativen Lage bezeichnet und differenziert. Je nach den Situationsumständen und der Grenzen des eingesetzten Mediums in der Kommunikation, wird die Form bestimmt. Nach Brinker wird die *Kommunikationssituation* durch das Medium festgelegt, denn das jeweilige Medium hat seine Grenzen und Optionen, in der die Kommunikation erfolgen soll, wie etwa monologisch, dialogisch, gleichzeitig oder zeitversetzt. Während die *Kommunikationsform* durch die Situation und das Medium bestimmt werden und für die kommunikative Funktion nicht relevant sind, stehen Textsorten in Verbindung mit der Kommunikationsfunktion (Textfunktion). Z.B. kann die Textsorte eines Briefes ein Liebesbrief, Mahnbrief etc. sein.

“Textsorten sind konventionell geltende Muster für komplexe sprachliche Handlungen und lassen sich als jeweils typische Verbindungen von kontextuellen (situativen), kommunikativ-funktionalen und strukturellen (grammatischen und thematischen) Merkmalen beschreiben.” (Schmitz 2015, S.10)

Z.B. stellt ein Wetterbericht eine Textfunktion dar, ganz unabhängig davon ob sie durch das Medium des Fernsehens, des Hörfunks oder der Zeitung eingesetzt wird. Sowohl schriftliche als auch mündliche Kommunikate werden in der Medienlinguistik allgemein als Text definiert, ohne dabei in ihre Gesprächs- oder Textsorten unterschieden zu werden. Der *Modus* ist die sinnliche Form der Zeichen, die durch *Kommunikationsträger* erfolgen kann; entweder als gesprochene oder geschriebene Sprache, als stehendes und bewegtes Bild oder Audio. Bei multimodalen Kommunikationsträgern werden mehrere Modi kombiniert, wie Film und Ton im Fernsehfilm. Das *Zeichen* hat eine Bedeutung und es steht für etwas, die in Ikon, Index und Symbol unterschieden werden kann. Für die Modi gesprochene und geschriebene Sprache werden Symbole angewendet, da sie konventionell sind. Die Modi statische und bewegte Bilder sind ikonisch, denn sie ähneln dem was sie darstellen. Durch ihre physikalischen Entstehung und die konventionellen Bedingungen sind auch indexikalische und symbolische Momente beteiligt. Das Modus des Audio kann ikonisch (R. Strauss Alpensinfonie), indexikalisch (Donnerschlag für regnerisches Wetter) oder symbolisch (Klingellaut in Schulen für Pausen) sein.

2.1. MEDIENKULTURLINGUISTIK

Das Wort Medienkultur wurde von Andreas Hepp als mediatisierte Welt der Kultur beschrieben. Mit Mediatisierung ist der Einfluss und die Bestimmung des Menschenlebens durch Menschenleben gemeint. Dieser Einfluss und Bestimmung führt unter anderem zu Kommunikationswandel. Es ist kaum möglich sich eine Kultur ohne Medien vorzustellen. Hepp's Konzept von Medienkultur ist in der Form eines Kreislaufs; Produktion – Repräsentation – Aneignung abgebildet. Nach der Aneignung kann die Identifikation entstehen, während die Regulation kognitive, moralische und emotionale Prozesse des Diskurses voraussetzt, um die Persönlichkeit beeinflussen zu können.

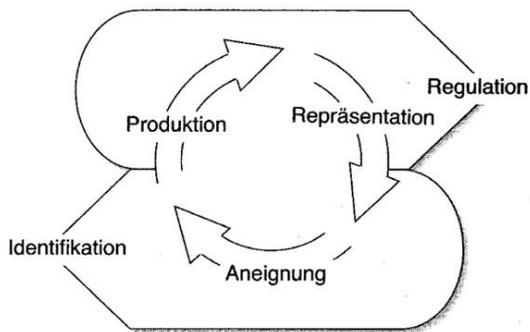


Abbildung 1. Hepp's Medienkultur-Modell

(Hepp's Medienkultur-Modell nach Klemm/Michel 2014 S.193)

2.2. BESCHREIBUNG DES MEDIUMS

Bei der Beschreibung des Begriffs 'Medium' kann auf die Definition von Posner zurückgegriffen werden. Dieser beschreibt das Medium als biologisch, technologisch, soziologisch, kulturbezogen und kodebezogen.

- 1- Biologisch: die Sinneswahrnehmung des Mediums setzt Körperlichkeit voraus.
- 2- Physikalisch: Die Kommunikativität des Mediums setzt die Materialität voraus.
- 3- Technologisch: Das Medium dient für die Kommunikation als technisches Mittel oder Gerät.
- 4- Soziologisch: Damit Botschaften hergestellt werden können, dient das Medium als soziale Institution.
- 5- Kulturbezogen: Das Medium erfüllt konventionell nach Genre/ Textsorte eine Funktion.
- 6- Kodebezogen: Das Medium besteht aus einem System aus Zeichen.

Der Sinn der Kommunikation wird nicht über die technischen Mittel übertragen, jedoch wird der Kontakt des Produzenten sowie des Rezipienten bis zu einem bestimmten Grad durch die Textmedialität bestimmt. Bei dem Physikalischen wird im Groben zwischen dem Schreiben und dem Sprechen unterschieden. Mit Massenmedien wie Zeitung/ Zeitschrift, Radio oder Fernsehen werden Institutionen die Medientexte produzieren und die Zielgruppen wichtig, weil

Institutionen die Kommunikation und Stile der Zielgruppe bei der Gestaltung von Texten mitwirken. Wichtig jedoch sind die Kultur und die Kode des Mediums. Die kulturellen Merkmale werden konventionell dargestellt oder der Text hat bestimmte stilistische Merkmale, die von der jeweiligen Sprachkultur, des Textstils des Mediums und der Rezeption bestimmt wird.

Nach Hartmut Stöckl gibt es 3 Seiten, wonach das Medium aufgefasst werden kann; es kann als technisches Medium (z.B. Radio, TV, Print, Mail, SMS), als Zeichenmedium (Sprache, Bild, Musik) oder als eine Verfahrensform, die sozial konstituiert ist. Letzlich werden nach Bolter/Grusin Medien, als 'formal, social and material networks practices' (Stöckl, 2012, S. 18) definiert. Zeichen bilden mit technischen Mitteln und mit Hilfe von sozialen Institutionen Kommunikate, die verteilt und rezipiert werden. Dies ruft folgende Fragen hervor:

1. Das Medium wird bei der Texterstellung, -verteilung, und -rezeption eingesetzt. Wie werden der Textinhalt, die Textstruktur und die Textdarstellung durch das Medium beeinflusst ?
2. Wie ist die Zusammenwirkung bei Kombinationen von unterschiedlichen Zeichenmodi ? Wie ist die Beeinflussung der Medienkultur durch den Einsatz von verschiedenen Medienkombinationen.
3. Welchen Einfluss hat das Medium bei der Textproduktion und – rezeption auf soziale und kommunikative Relationen ? Wonach werden Themen und Perspektiven, Gestaltung und Textrezeption, -produktion, und -verteilung gewählt ? Wie ist die soziale und kommunikative Relation von Textproduzent und Textrezipient ?

2.3. MEDIEN UND SPRACHWANDEL

Sprache steht im Wandel, welches durch Medien zusätzliche angekurbelt werden kann. Sprache wird von Humboldt als die wiederholende Arbeit des Geistes, die mit dem artikulierten Laut die Gedanken zum Ausdruck bringt beschrieben und Saussure betont das in der Sprache nichts Festes existiere. Die Sprache existiert als willkürliches, flexibles System, und die Regeln werden durch die

Anerkennung von Sprachnutzern gültig. Ändernde gesellschaftliche Strukturen, Lebensverhältnisse, technische Entwicklungen sorgen für einen beschleunigten Sprachwandel. In der Medienlinguistik wird der Effekt des sprachlichen Gebrauchs in den Medien auf das Sprachsystem untersucht. Der sprachliche Gebrauch, also die Zeichen die in der Kommunikation eingesetzt werden, herrschen zunächst aufgrund der existentiellen Notwendigkeit, dann bei Uneinigkeiten und dann auch um verschiedene Emotionen zum Ausdruck zu bringen, zunächst waren es Signale und Laute, dann Gespräche, Bilder, Inschriften, Briefe und Bücher. Mit den hinzukommenden technischen Entwicklungen im 19. und 20. Jahrhundert, wie Telefon, Hörfunk, Fernsehen und der digitalen Informationswelt und des im Anfang der 1990er Jahre gegenwärtigen Computers, entstanden neue Möglichkeiten der Kommunikation.

Die menschliche Kommunikation basierte zunächst wie auch im kindlichen Spracherwerb auf medienloser Kommunikation, durch den Einsatz körperlicher Mittel wie Mund, Auge, Ohr, Mimik, Gestik, Berührung und Geruch und erfolgte durch direkten Kontakt. Später mit der Erfindung der Schrift und der Schreibwerkzeuge wurden sprachliche Nachrichten transportiert. Mit der Erfindung des Buchdrucks wurde die schriftlich fixierte Sprache vervielfältigt und verbreitet. Sowie sich der Buchdruck verbreitete, wurden auch nachfolgende kommunikationstechnische Erfindungen wie Fotografie, Telefon, Film, Rundfunk etc. verbreitet. Die Kommunikationsmöglichkeiten erweitern sich weiterhin, und weitere technische Entwicklungen kommen hinzu, wobei aber die alten Mittel weiterhin bestehen. Durch jedes neue Medium wird das Kommunikationsareal und die Möglichkeiten die es anbietet erweitert und neue Möglichkeiten in der Textsorte und Sprachmöglichkeiten geschaffen. Die bestehenden Formen und Techniken werden verändert, existieren entweder gar nicht mehr oder Neue entstehen. Neue Kommunikationsformen entstehen aus neuen Medien und entspringen aus dem sich ändernden Gesellschaftsaufbau und Bedürfnis, doch bleibt man gern bei der alten Kommunikationsform und Textsorte und pflegt die alte Gewohnheiten bis diese es zulassen weiterhin fort. Z. B. wurden die ersten Filme als Stummfilme eingesetzt und die technischen Möglichkeiten kamen nach und nach hinzu so wie nach Füssel die Tradition des

Alten weitergeführt wurde (Schmitz, 2015) und Hörfunk und Fernsehen nach Burger für einen längeren Zeitraum noch an ihrem Vorbild, dem Zeitungstext, folgten (Schmitz, 2015). Dieses wurde nach Bausinger als das "stilistische Trägheitsgesetz" (Schmitz 2015, S.29) genannt; Homepages waren in den 90er Jahren zunächst auf den Text focussiert und sind jetzt multimodal, denn neue Medien und Kommunikationsformen werden zu einem gewohnten Bereich und werden auch von mehr Personen eingesetzt. Die Semiotik erweitert das Spektrum der Möglichkeit für die Anwendung, womit Textsorte und Sprachform auch verschiedener sein können, und die neue Kommunikationsform zu einem gängigen Mittel der Menschen wird. Doch jedes Medium bringt nicht nur neue Möglichkeiten der sprachlichen Kommunikation sondern schränkt diese auch ein; wie z.B. die Einschränkung in Büchern nicht sprechen zu können. Die Kommunikation erfolgte anfänglich mündlich und von Angesicht zu Angesicht, so dass eine wechselseitige Kommunikation mit unverzügter Rückmeldung und im Allgemeinen die sofortige Behebung von Missdeutungen möglich war. Bei der schriftlichen Kommunikation verzögert sich das Feedback durch den zeitlichen und räumlichen Unterschied und erfolgt meist nach längerer Zeit, was eine genauere Ausarbeitung der schriftlich niedergelegten Information verlangt, um mit dem Empfänger sich auf die gewünschte Art verständigen zu können. Der Text der schriftlich ist, wird nach einer gewissen Bearbeitung niedergelegt. Diese genau erfassten Texte sind vor allem als Quelle aus dem jeweiligen Hinterlassenen von wichtiger Bedeutung. Da angenommen wird, dass solche Texte das Resultat gut durchgearbeiteter Arbeit sind und wichtige Informationen auch in sprachwissenschaftlicher Hinsicht liefern, wurden diese monologischen Schriften so bewertet, wie als wären sie das Maßstab von Sprachstudien. Später entwickelte sich ein verstärktes Bewusstsein für Medien, denn die Kommunikation erfolgte ja nicht nur entweder schriftlich oder mündlich, sondern man versuchte mit kommunikationstechnischen Mitteln die Begrenzung der schriftlichen Kommunikation mit anderen technischen Mitteln aufzuheben. In der Kommunikationsgeschichte im 20. Jahrhundert waren das Telefon, audiovisuelle Medien und der Computer große Entwicklungen. Die mündliche Ausdrucksmöglichkeit und nichtsprachliche Modi erforderten eine Technisierung,

die nun realisiert werden konnte und ungebunden an Raum und Zeit war. Nach Frank-Job wird mit dem Medienwandel "das sprachliche Routinehandeln problematisch" (Schmitz 2015, S.31) und die bestehenden Gewohnheiten müssen nach neuen Umständen geformt werden. Bisher kann man von fünf Entwicklungen sprechen; die Sprache in Medien erscheint immer mehr im multimodalen Umfeld, durch Korrelation im mündlichem und schriftlichem Sprachgebrauch entstehen neue Sprachformen. Sprachliche Variationen breiten sich durch Sprachkontakt aus, mit zunehmenden Informationen und hohen Umschlagsraten wird eine zielorientierte und ausgewählte Nutzung beschleunigt, und die Grenzen der sprachlichen Form in der massenmedialen Kommunikation und in zwischenmenschlicher Kommunikation mit Medien werden langsam aufgehoben.

2.3.1. Eigenschaften von (Massen-) Medien

Die Eigenschaften von Massenmedien werden folgendermaßen zusammengefasst:

1. *Technische Mittel*: Durch den Einsatz von technischen Mittel wird die mediale Kommunikation verstärkt und/ oder fixiert. Es ist möglich die räumliche Distanz der Kommunikation zu erweitern wie z.B. durch Telefon, oder die zeitliche Distanz der Kommunikation zu fixieren, wie z.B. durch einen Brief.
2. *Vervielfältigung*: Mediale Kommunikate kommen oftmals in gleicher Form als vervielfältigt vor.
3. *Zugänglichkeit*: Mediale Kommunikate ermöglichen zumal in der Gesellschaft, in der sie produziert werden und auch weltweit, Zugänglichkeit.
4. *Einweg-Kommunikation*: Mediale Kommunikation erfolgt nicht in Interaktion, sondern in Einwegform. Die Nachricht wird durch den Sender ausgetragen, aber die Empfänger sind nicht präsent, weshalb es keinen Feedback geben kann.
5. *Unspezifizierte Empfänger*: Mediale Kommunikate haben keinen spezifischen Empfänger und richtet sich an eine Großmenge.

2.3.2. Modi der medialen Kommunikation

Als Modus wird die Übermittlung der Zeichen bezeichnet; die Kommunikationsträger sind die Modi gesprochene Sprache, geschriebene Sprache, stehendes Bild, bewegte Bilder und Audio. Der Mensch kommuniziert über mehrere Modi zugleich, also multimodal, in der Kommunikation sind neben der gesprochenen Sprache z.B. auch Mimik, Gestik und Stimme relevant. Die menschliche Kommunikation erfolgt wie Norris es beschreibt multimodal "All interactions are multimodal" (Schmitz 2015, S.34).

Nach Hartmut Stöckl sind die Kriterien der Zeichenmodalität der Medientexte zu typologisieren. Demnach kann der Medientext in Print-, Audio- und Audiovisueller Textunterschieden werden. Für Printmedien gibt es die Zeichenmodalität der Schrift, des Bildes (statisch) und der Typographie (statisch). Bei Audiomedien sind als Zeichenmodalität zwischen Sprache (gesprochen), Musik und Geräusch zu unterscheiden. Bei audiovisuellen Medien kann zwischen folgenden Zeichenmodalitäten unterschieden werden; der Sprache (geschrieben und gesprochen), der Typographie (statisch und dynamisch), dem Bild (statisch und dynamisch), der Musik und des Geräuschs. Der audiovisuelle Text ist semiotisch komplexer als das Audio, das Audiomedium semiotisch komplexer als das Printmedium. Der Text kann dabei je nach Themengebiet klassifiziert werden in journalistische, fiktionale, Werbe- oder Rezipiententexte. Oder nach der Form wie sie journalistisch dargestellt werden; Reportage, Kommentar oder Glosse. Oder nach ihren textualen Funktionen, die z.B. informationsbetont, meinungsbetont oder kontaktorientiert sein können. Oder nach ihrer thematischen Entfaltung, die deskriptiv, argumentativ oder explikative sein können. Ein Medientext kann in 3 Dimensionen erforscht werden; Textproduktion, Textprodukt und Textrezeption. Bisher wurde in der Medienlinguistik das Textprodukt untersucht und beschrieben, bei der die Produktion und Rezeption im Hintergrund sind. Jedoch wird von Daniel Perrin die Textproduktion systematisiert und die Zusammenarbeit mit Versionenanalyse, Progressionsanalyse, Variationsanalyse und Metadiskursanalyse geführt. Bei der Untersuchung der Rezeption liegt die Konzentration in der Rezeption, wie bei Hans- Jürgen Bucher, der die Frage

aufstellt, ob der Fokus auf dem Textverstehen (Kognition) oder auf der Wahrnehmung (Rezeption) liegt.

2.4. METHODEN DER MEDIENLINGUISTIK

Die Methoden, die auch eine Orientierung zum beabsichtigten Ziel geben, wurden von Stöckl unter folgenden Methoden und Perspektiven wiedergegeben, wofür die Abbildung über Methodenfelder einen Überblick gibt:

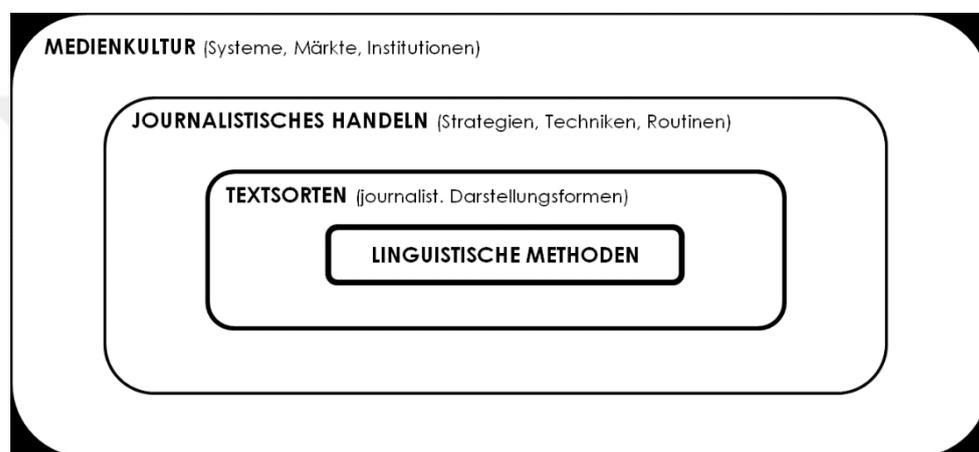


Abbildung 2. Methodenfelder der Medienlinguistik

(Methodenfelder der Medienlinguistik nach Stöckl 2012, S.24)

1. *Medienkultur – Journalistische Kultur:* Die Eigenschaften eines Textes sind ein Indiz der semiotischen Handlung; dabei untersucht man die Relation zwischen Medieninstitution, -system, und -markt und Text.
2. *Journalistisches Handeln – Prozedurale Medienlinguistik:* Hier ist der Schreiber inklusive seiner Strategie, Technik und sozialer Rolle ausschlaggebend. Über Untersuchungen am Arbeitsplatz, will man den Textproduzenten also den Schreiber und seine Schreibkunst näher kennenlernen und den produzierten Text aus der Sicht des Journalisten erklären.
3. *Textsorten – Journalistische Darstellungsform:* Das Medienprodukt also der Medientext wird der Textanalyse zufolge auf; thematische Struktur, logisch-

semantische Struktur, Handlungsstruktur, Formulierung/Stil, materielle Gestaltung, Funktion des Textes untersucht.

4. *Kontrastive Textologie*: Die Medientexte werden kontrastiv, also vergleichend untersucht. Verglichen werden kann z.B. die Sprache, Kultur, Typ des Mediums, Textsorte, etc.
5. *Korpuslinguistik*: Durch die Korpuslinguistik werden große Texte analysiert, vor allem wenn sie elektronisch sind. Mit der Größe der Korpora und der Technik werden Befunde präsentabel und genauer. Doch focussiert man sich meist vom Ganzen auf ausgewählte Indizes, wie etwa Lexik, Phraseologie, Metaphern, etc.
6. *Diskursanalyse*: Die Diskursanalyse ist für die Medienlinguistik dann relevant, wenn zwischen Serientexten und Themen Verbindungen aufzubauen gilt oder die Sichtweise der Themen in den Medien darzustellen gilt.
7. *Funktionale Linguistik*: Journalistische Ziele die Funktion der Sprache in den Medien wie etwa gewinnen von Lesern, Distanzierung, Intimisierung, Humorisieren, etc bestimmen die Gestaltung der sprachlich-textuellen Struktur des Textes.
8. *Inhaltsanalyse*: Für linguistische Untersuchungen ist die Inhaltsanalyse von grundlegender Wichtigkeit bei Herstellung von systematische Relationen zwischen Teilthemen, Fames, Stereotyp/Mythos und der in Zeichen umgesetzten Ausführung und Versprachlichung.
9. *Diachronie – Textsortenwahl*: So wie die Kontrastivierung wichtig ist, ist auch die Diachronie in der sich schnell verändernden Medienwelt wichtig. Schlagwörter sind hier; Ausdifferenzierung, Hybridisierung und Medienkonkurrenz (Stöckl 2012, S.26).
10. *Visualität – Multimodalität*: Eine reine Visualisierung reicht nicht mehr aus, sodass multimodale Gesamttexte mit verschiedenen Typ von Zeichen vernetzt werden. Dies ist noch in der Entwicklungsphase.

3. TEXTLINGUISTIK

Jede menschliche Gesellschaft existiert mit sozialen Beziehungen. Diese sozialen Beziehungen fundieren auf Kommunikation, die größtenteils mittels Sprache erfolgt. Sei es in mündlicher oder in schriftlicher Form, die Kommunikation erfolgt (meist) durch einen Text. Sei es beim Arzt seine Beschwerde zu äußern, im Handelsgeschäft nach Eigenschaften einer Ware Auskunft zu bekommen oder mit dem Kommilitonen über ein Thema zu reden oder mit den Mitbewohnern über die Hausarbeiten zu redern, erfordert den Einsatz von Texten. Verschieden Textklassen sind daher für sprachlich-kommunikative Fähigkeiten in einer Gesellschaft unabdingbar. Inwiefern dies beherrscht wird, beeinflusst die Funktion der kommunikativen Prozesse, die dann in den sozialen Beziehungen in der Gesellschaft reflektiert werden.

Für die menschliche Gesellschaft, bildet der Text einen grundlegenden Baustein, die von existenzieller Wichtigkeit ist. Denn durch das Medium des Textes werden soziale, gesellschaftliche Beziehungen hergestellt, aufgebaut und weitergeführt. Damit die Mitglieder einer Gesellschaft sprachlich-kommunikativ sein können ist es wichtig, das sie mit verschiedenen Textsorten angemessen umgehen können. Damit soziale Beziehungen 'problemlos' funktionieren können ist die Beherrschung der Kommunikation unabdingbar. Vieles wie Erfahrungen, Einstellungen und Wertvorstellungen werden mittels Text vermittelt und stellen eine fundamentale Grundlage für die Entwicklung und Vervollkommnung des Menschen in jeder Gesellschaft dar.

3.1. ALLGEMEINES ZUM TEXT

Gegenstand der Textlinguistik ist der Text und ist das aus dem Lateinischen 'texere' abgeleitete Substantiv, was Gewebe bedeutet. Sprachlich zusammengefügte Zeichen sind metaphorisch in Text übertragen worden. Somit ist mit Text 'Webart', also der Stil in einem Textgemeint.

Formell wird ein Text mit folgenden Punkten beschrieben:

- Umfasst mehr als einen Satz
- Ist eine Folge von Sätzen, die inhaltlich zusammenhängend sind.
- Das Gebilde ist ein abgeschlossenes Ganzes.
- Sie ist schriftlich fixiert.

Die Form der Kommunikation ist schriftlich, aber wie werden mündliche Reden wie Vorlesungen bewertet. Manche Reden werden vorher schriftlich erstellt (wie in Reden, Vorlesungen). Bei einem Sportkommentator aber ist die Rede spontan. Dennoch kann man beim Letzteren, von einem inhaltlichen Zusammenhalt – Beziehung der Kommentare auf einen Text- von Texthaftigkeit ausgehen. Das Problem bildet aber die Satzstruktur, die aus Teiläußerungen besteht. Wie also die Satzstruktur oder die sprachliche Struktur zu sein hat, wird durch die Kommunikationsform festgelegt.

“Der Begriff “Kommunikationsform” bezeichnet eine bestimmte Kombination aus Medium, Zeichensystem, Zeichentyp und Interaktionsmodus, wobei nicht alle Kombinationen möglich sind. Je nach Medium können bestimmte Zeichentypen eingesetzt werden, zudem besteht je nach Medium die Wahl zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen. Der Interaktionsmodus bestimmt dabei, in welcher Form die Kommunikationsteilnehmer miteinander interagieren können.”
(Gansel, C. / Jürgens, F. 2007, S.15)

Das Medium ist also bestimmend, welcher Zeichentyp eingesetzt wird. Beim Text kann man sagen, dass das Medium die Schrift ist. Medien bezeichnen allgemein jene technischen Hilfsmittel, die zur Speicherung, Übertragung oder Verstärkung von Sprach- und Schriftzeichen oder dem Sprechen sind. Dabei treten diese nicht isoliert, sondern interaktiv auf. Das heißt eine schriftliche oder mündliche Äußerung wird mit Musik, Bilder oder anderen Medien kombiniert. Dies kann vor allem in Werbungen sein. Bei solchen Text-Bild-Kombinationen entfaltet sich der Text in Kontext mit dem Bild. Bei diesen muss dann der Text nicht nur auf der sprachlichen Ebene, sondern mit dem Medium zusammen betrachtet werden. Unter dem Einsatz von verschiedenen Medien ist dann der Text nicht nur auf das sprachliche beschränkt, sondern bildet mit den anderen

Bildern eine Einheit. Produkte sprachlicher Handlungen können demnach (mit Medieneinsatz); gesprochene Texte, geschriebene Texte und visuelle Texte sein. Bezieht man die Texte, die in der Computer- und Internetkommunikation eingesetzt werden, bedarf unter den methodologischen und terminologischen Aspekt, der Unterscheidung von Diskurs und Gespräch/Dialog. Während Texte Produkte sind, sind Dialoge Prozesse. Im Gespräch können sich die Teilnehmer während des Prozesses wechselseitig beeinflussen. Chat- und E-Mail-Kommunikation beeinflussen sich nicht wechselseitig, für diese Formen wurde von J. Bittner der Begriff 'Diskurs' eingeführt. Daraus resümiert, dass Diskurs/Gespräch und Text im Gegensatz zueinander stehen. Während Diskurse/Gespräche interaktiver Informationsaustausch zum Prozess sind, sind Texte sprachliche Handlungen eines Kommunikators und werden als Produkt bezeichnet. Grund hierfür ist ihre materielle Konstanz und Reproduzierbarkeit, die nicht immer in der Form der Schriftlichkeit sein muss. G. Zifonun beschreibt in ihrem Buch 'Grammatik der deutschen Sprache' (GDS) den Text wie folgt; der Text sei Produkt sprachlichen Handelns, die ortsunabhängig und zeitunabhängig, aufgrund des Mediums in der es repräsentiert und gestaltet wird, immer wieder neu rezipierbar ist (Gänsel/Jürgens, 2007). Aus den obigen Erklärungen sieht man, dass der 'Text' komplex und vielschichtig ist. Er kann mündlich, schriftlich, einsatzig vs. mehrsatzig, monologisch vs. dialogischen Passagen, sprachlich vs. gemischt mit anderen Zeichensystemen sein. Bevor wir den Begriff 'Text' linguistisch behandeln, sollten wir zunächst wissen, wie der alltagssprachliche Gebrauch von 'Text' ist und wann eine Anreihung von Sätzen als Text wahrgenommen wird. Denn, wie in der Alltagssprache eine Komponente von Sätzen als Text verstanden wird, deutet an, wie die Regeln der Vertextung entstanden sind. Hierbei hat man feststellen können, dass in der Alltagssprache eine Satzfolge dann als Text bezeichnet wird, wenn sie inhaltlich und thematisch zusammenhängend ist, also kohärent ist. Somit geht hervor, dass eine wesentliche Eigenschaft des alltäglichen Textbegriffs, das Merkmal der *Kohärenz* ist. Demzufolge sind die Beantwortungen folgender Fragen nach Wampfer, für die Definition von Text von Wichtigkeit, wobei erwähnt wird, dass die

Textlinguistik einerseits syntaktisch- systemlinguistische und andererseits auch pragmatisch orientiert ist:

- “1. Was ist überhaupt ein Text?
2. Wie lässt sich die Einheit »Text« abgrenzen?
3. Wie hängen die Konstituenten eines Textes zusammen?
4. Welche Verknüpfungsmittel gibt es und wie werden sie eingesetzt bzw. rezipiert?
5. Welche Funktion haben Texte? Und damit zusammenhängend . . .
6. . . .welche verschiedenen Gruppen von Texten gibt es? Kann man bestimmte Texte aufgrund ihrer sprachlichen Merkmale und ihrer Funktion zu Gruppen klassifizieren?
7. . . .warum werden bestimmte Texte als Texte wahrgenommen, andere eher nicht?“ (Wampfer 2009, S.15)

Verschiedene Textdefinitionen, die dieser Frage möglicherweise als Antwort dienen könnten, hat Wampfer in seinem Skript angegeben. Demnach wird der Text nach Isenberg (1968) als eine Satzfolge, welches mit Verknüpfungsmittel zusammengebracht wird definiert. Nach Agricola (1969) wird anhand der Satzmenge ein Thema erstellt. Nach Pfützte (1970) besteht der Text aus Sätzen, die aus sinnvolle (semantische) und zweckvolle (pragmatischen) Beziehungen und Funktionen vorhanden sind; sie stellt als ein Gesamtes eine linguistische Einheit dar, die in sich abgeschlossen ist und etwas Komplexes wiedergibt. Nach Viehweger (1976) wird der Text als ein Ergebnis der menschlichen Kommunikation, in der Bewusstseinsinhalte und Lautfolgen durch Regeln eines Sprachsystems wahrheitsgetreu folgen. Nach Bussmann (1990) ist mit dem Text eine begrenzte in der Regel schriftlich erfolgte Äußerung, welches aus mehreren Sätzen besteht, gemeint. Darüber hinaus, ist die Textlinguistik eine Form der sprachlichen Äußerung einer Kommunikationshandlung die zum einen nach Kriterien bestimmt wird die pragmatische, textinhaltliche Punkte der Kommunikationsabsicht betreffen und der Situation getreu produziert wird und ist dem Hörerpublikum entsprechend, die nochmals unter zwei Punkten definiert wird:

- „a) nach den pragmatischen, 'textinternen' Kriterien einer kommunikativen Intention, die situationsspezifisch ist und auf eine bestimmte Hörererwartung trifft und

b) nach den sprachlichen, »textinternen« Merkmalen einer konsistenten, in der Regel wort- und satzübergreifenden Struktur, nämlich: Grenzsignale, grammatische Kohäsion, dominierendes Textthema und inhaltliche Kohärenz [...]“ (Wampfer 2009, S.16)

3.2. TEXTWISSENSCHAFT UND TEXTLINGUISTIK

Wenn man den Oberbegriff Textwissenschaft betrachtet, so geht nach van Dijk hervor, das sich Textwissenschaft neben der Textlinguistik sich auch für Texte in der Theologie, Geschichtswissenschaft, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft, Pädagogik, Rhetorik, Psychologie und Literaturwissenschaften beschäftigt und sich anhand dieser Disziplinen entwickelt hat. Die Textwissenschaft wird demnach wie folgt gegliedert:

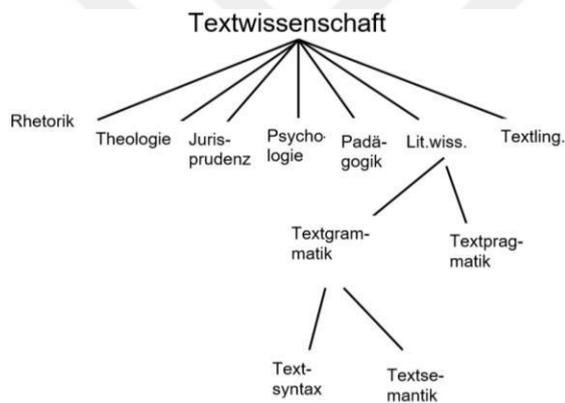


Abbildung 3. Gliederung der Textwissenschaft

(Abbildung nach Vater 2001, S.9)

Die Wissenschaft der Textlinguistik ist relativ jung, die sich in der 2. Hälfte der 60er Jahre und der 1.Hälfte der 70er Jahre entwickelt hat. Bevor wir die Wissenschaftsdisziplin der Textlinguistik beschreiben, muss zunächst der Gegenstand der Textlinguistik definiert werden. Da der Gegenstand der Textlinguistik der Text ist, sollte es Abgrenzungen zu Nicht-Texten geben. Nach Heinemann und Viehweger soll die Textlinguistik die Strukturen und Formulierungen des Textes, welches kommunikativ ist und allgemeine soziale und psychologische Relationen hat, erforschen und sich darauf beschränken.

Mitte der 60er Jahre entstand die Textlinguistik, die den Satz, als 'oberste und unabhängigste sprachliche Einheit', kritisierte und nicht den Satz, als 'das primäre sprachliche Zeichen' sondern den Text als primäre sprachliche Zeichen definierte, Grund hierfür war, dass texttheoretische Fragen Mitte der 60er Jahre verstärkt in den Vordergrund traten. Karl Boost sprach 1955 von einer 'Satzgemeinschaft'. Die Entstehung der Textlinguistik war auch eine Reaktion auf die Linguistik, die auf den Satz fokussiert war. Deshalb vertrat man die Ansicht, die linguistische Analyse solle sich mehr an den Text richten. Die sprachtheoretische Grundlage aber wurden dadurch nicht geändert. Denn die Textlinguistik (wie vorher die Satzlinguistik) ist weiterhin die Linguistik der Langue, die nur die sprachlichen Einheiten im System; Phonem, Morphem/Wort, Satzglied, Satz um die Einheit Text erweitert hat und auch die Textbildung unterliegt wie der Wortbildung oder der Satzbildung dem Regelsystem der Sprache. Man kann bei der Entwicklung der Textlinguistik von zwei Richtungen sprechen, der Textlinguistik, die sprachlichsystematisch ausgerichtet ist und in eine Textlinguistik, die kommunikationsorientiert war. Während in der 1. Phase der Textlinguistik verstärkt die Grammatik im Vordergrund war, waren in der 2. Phase die Pragmatik, die Sozio- und Psycholinguistischen Einflüsse wichtig. In dieser Phase wurde auch die Funktion, der Zweck, die sprachlichen Mittel, das Textthema, die den Text kommunikativ steuern, relevant.

--> Text in der sprachlichsystematisch ausgerichteten Linguistik

--> Text in der kommunikationsorientierten Linguistik

3.2.1. Text in der sprachlichsystematisch ausgerichteten Linguistik

Im Hintergrund der ersten Richtung der Textlinguistik liegt die strukturelle Linguistik und die Transformationsgrammatik. In beiden Richtungen wird das Sprachsystem (Langue, Kompetenz) als spezieller Untersuchungsgegenstand definiert und als Sprachbesitz einer Gruppe, also eines einzelsprachlichen Systems verstanden. Die Sprachverwendung in diesem Sprachsystem unterliegt einer unendlichen Menge von Sprech- und Verstehensakten und sprachlichen Gebilden. Die Linguistik hat sich zur Aufgabe gemacht, die

jeweiligen sprachlichen Systeme mit Einsatz geeigneter (intersubjektiver) Methoden (Analyseverfahren, Operationen) darzustellen (strukturelle Linguistik) und die Aspekte der Kommunikation indifferenten Sprecher-Hörers zu beschreiben (generative Transformationsgrammatik). Betrachtet man die linguistischen Richtungen, gilt der Satz als die oberste linguistische Bezugseinheit. Während die strukturalistische Linguistik sich mit der Analyse und Deskription der Satzstruktur, der Segmentierung und Klassifikation sprachlicher Einheiten in der Satzebene (wie Satzglieder, Morpheme, Phoneme) beschäftigt, ist Gegenstand der generativen Transformationsgrammatik die Sprachkompetenz, unter der die Fähigkeit des kompetenten Sprechers einer Sprache, Sätze zu bilden und zu verstehen, verstanden wird. Das Ziel der sprachsystematisch orientierten Textlinguistik ist es die Regeln des Sprachsystems aufzuklären und systematisch zu beschreiben. Einbezogen wird hierbei theoretisch, begrifflich und methodologisch die Satzbestandteile der Satzlinguistik, die strukturalistischer bzw. generativ-transformationeller Herkunft sind, denn die Struktureinheit des Textes ist weiterhin der Satz. Denn nur aus der kohärenten Folge von Sätzen kann man von einem Text sprechen. Die Textkohärenz kann sich entweder auf Sätze oder Sprachelemente beziehen und beschäftigt sich mit dessen syntaktische und semantische Relationen.

3.2.2. Text in der kommunikationsorientierten Linguistik

Anfang der 70er Jahre entstand die zweite Richtung der Textlinguistik, die die erste Richtung kritisierte; sie wäre mit dem Text zu isoliert und statisch vorgegangen. Denn ein Text ist immer an eine Kommunikationssituation gebunden. Der Text stehe immer in einem Kommunikationsprozess, in der Sprecher und Hörer bzw. Autor und Leser, abhängig von ihren sozialen und situativen Voraussetzungen und Beziehungen, die wichtigsten Faktoren bilden. Im Hintergrund dieser Textlinguistik ist die linguistische Pragmatik, sie beschreibt und erklärt die Voraussetzungen zwischen den Kommunikationspartnern einer bestimmten Kommunikationsgemeinschaft. Dabei wendet sie sich an die Sprechakttheorie von J.L. Austin und J.R. Searle. Wichtig wird hier der Text nicht

mehr in ihrer grammatischen Ausstattung, sondern als komplexe sprachliche Handlung. Bedeutend wird die kommunikative Funktion des Textes, also der 'Zweck', in denen ein Text in einer Kommunikationssituation eingesetzt wird. Die kommunikative Funktion bestimmt den Handlungscharakter des Textes, also was der Emittent (Sprecher oder Schreiber) dem Rezipienten (Hörer oder Leser) mit dem Text vermittelt. Begriffe wie Sprachsystem, Sprachkompetenz werden in der zweiten Phase der Textlinguistik um die kommunikative Kompetenz erweitert. Mit der kommunikativen Kompetenz sind die Strukturen und Regeln gemeint, die die sprachliche Kompetenzen in konkreten Kommunikationssituationen bestimmen. Die Beschreibung und Erklärung der Beziehung von sprachlicher und kommunikativer Kompetenz kann im Rahmen des kommunikativen Handelns erfolgen, hierzu gibt es verschiedenartige Forschungsansätze, jedoch keine Theorie. Da der pragmatische Ansatz den umfassendsten Aspekt der Textlinguistik repräsentiert, hat er in der textlinguistischen Forschung eine dominierende Bedeutung, weshalb es mehr Sinn macht, den sprachsystematischen Text in den pragmatischen bzw. Handlungstheoretischen Ansatz zu integrieren.

3.2.3. Textanalyse

Textelemente stehen nicht unabhängig voneinander in einem Text beieinander. Ihre Bedeutung ist auch nicht nur durch zusammenzählen der Elemente zu erfassen. Textelemente stehen in Beziehung zueinander, und erläutern sich gegenseitig. Textsemantik bezieht sich zum Einen auf Texteigenschaften und zum Anderen mit auf textsemantische wissenschaftliche Arbeiten. Bei Arbeiten in diesem Bereich, erfolgt die Untersuchung von separaten Texten. Dennoch kann man über ihre Semantik textsortenspezifische Aussagen treffen. In der Texttheorie, steht der Text, mit seiner Bedeutung und seinem Verständnis in einer Beziehung, die entweder in ihrer Ganzheit oder teilweise sein kann. Die Bedeutung des Textes ist ein kognitiver Prozess, der entweder erst durch Erfassung von Textteilen und dann zur Erlangung der Bedeutung hin sich entwickeln kann die Bedeutung wird erst erlangt und erst dann der Text

rezipiert. Eine weitere Theorie ist, dass die Bedeutung nicht anhand des Textes erfasst wird sondern durch den Leser erst zum Vorschein kommt. Auch der Autor des Textes spielt bei der textsemantischen Analyse eine wichtige Rolle, da Texte in der Pragmatik als Kommunikationshandlungen zwischen Autor und Rezipienten sind.

3.2.4. Textsemantische Analyse

Eine Analyse kann sich auf einen bestimmten Bereich konzentrieren. Bei einem Text kann dies z.B. auf die Eigenschaften der Textsorte, der Textargumentation, etc. sein. Meist ist es möglich den Text anhand seiner Eigenschaften wie Thema, Sorte, Verfasser hin zu bestimmen. Die Analyse bezieht sich auf den kommunikativ-pragmatischen Rahmen, der Makrostruktur und der Mikrostruktur. Der Text ist in eine Handlung eingebettet, bestehend aus Verfasser, Situation und einem zu erwartendem Leser.

Text im Rahmen der Kommunikation und Pragmatik (kommunikativ-pragmatischer Rahmen) wird in a. Textproduzent, dem b. Leser, dem c. Medium und der d. Situation unterteilt. Beim Textproduzenten und Leser sind Eigenschaften wie Alter, Geschlecht, Bildung, Tätigkeit/Beruf, der kulturelle Background die Stellung und Interesse zum Diskurs relevant. Das Medium kann entweder schriftlich, bildlich dargestellt werden welches auf verschiedenen Trägern wie Zeitung, Buch etc. oder auch im Internet erscheinen kann. Desweiteren spielen die Ausgangssituation und Zielsituation eine Rolle. Die Makrostruktur eines Textes wird in der Analyse in die a. Textsorte und des b. Binnenaufbaus unterteilt. Die Textsorte wird in ihre Domäne bzw. dem Bereich mit dem sie sich befasst wie z.B. Politik, Kunst, Wirtschaft, etc und in ihre Handlungsform, bzw. ihrer Absicht wie informieren (z.B. Fachtext), agitieren (z.B. politische Rede), anleiten (z.B. Gebrauchsanweisung) unterteilt. Die Binnenaufbau beinhaltet; den Layout, die Beziehung von Text und Bild, dem Textthema, der Themenentfaltung, des Textaufbaus und dem bildlichen Aufbau.

Die Mikrostruktur lässt sich in a. Phonie (z.B. Rhythmus, Metrum) b. Graphie (z.B. Schrifttyp) c. Wortbildungsmorphologie (z.B. Wortbildung) d. Lexik Phraseologismen (z.B. Fachwort, Schlagwort) der e. Bildzeichen (z.B. Farbe, Schlagbild) der f. Argumentationsformen (z.B. stringente Argumentation) g. Syntax und Flexionsmorphologie (z.B. Satzart, Wortstellung) und h. Interpunktion unterteilen.

3.3. TEXTUALITÄTSKRITERIEN

Nach Beaugraude/Dressler gibt es für die Textualität 7 Kriterien, wonach ein Text erst bei Erfüllung von allen Kriterien als kommunikativ und somit als Text eingestuft werden kann. Wird eins dieser Kriterien nicht erfüllt, wird dieser als Nicht-Text betrachtet. Diese Kriterien sind Kohäsion, Kohärenz, welche am Text festzumachen und textzentriert sind und Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität, Situationalität und Intertextualität, welche vom Textproduzenten oder vom Textrezipienten ausgehen und als verwendertzentriert und Kontextzentriert eingeordnet werden können. Folgende Kriterien sind textzentriert (intern):



Abbildung 4. Textualitätskriterien

(Abbildung nach Wampfer 2009, S.23)

Kohäsion umfasst die Oberflächeneinheiten des Textes und dessen Beziehungen zueinander. Kohäsionsbeziehungen können Substitutionen, Ellipse oder Rekurrenz sein, welches für die Koreferenz (inhaltliche Beziehung) Mittel sind. Wichtige Mittel hierfür sind Junktionen und Tempora. Junktionen zeigen kausale oder temporale Beziehungen zwischen Sätzen (z.B. deshalb, dennoch). Tempora sind obligatorische Mittel. Die Kohärenz beschäftigt sich im Gegensatz zur Kohäsion, welches sich mit der Oberflächenbeschaffenheit beschäftigt, mit der inhaltlichen Seite von Textteilen. Das Wissen wird mit dem vorhandenen Wissen der Kommunikatoren verknüpft, weshalb sie kognitive Prozesse der Textnutzer miteinschließt.

Der Text basiert auf der Sinnkontinuität. Mehrere Bedeutungen sind für einen Ausdruck möglich, jedoch hat dieser im Text nur einen Sinn (Disambiguierung von sprachlichen Zeichen). Mit Ausdrücken im Text gelangt man zur Sinnkontinuität, was den Sinn des Textes darstellt. Die Sinnkontinuität bildet nach Beaugraude & Dressler die Basis der Kohärenz, diese unterliegt einem kognitiven Prozess; mit Zugriff auf den Konzept und den Relationen dieser. Daraus wird die Textwelt gebildet, die nicht unbedingt mit der realen Welt abdeckend sein muss. Das 'Konzept' wird in der Psychologie bzw. In der Kognitionswissenschaft als Einheiten bezeichnet, die durch Wahrnehmung und Erfahrung akzeptiert und in unser Wissen eingepägt werden. Wenn zwischen der Konzeptkonstellation und unserem Wissen eine Diskrepanz herrscht wird die Herstellung der Sinnkontinuität nicht möglich, weshalb der Text für uns sinnlos erscheint. Mit der Intentionalität will der Textproduzent einen Text bilden, womit er beabsichtigt ein Wissen zu verbreiten oder ein geplantes Ziel zu verfolgen. Nach Vater ist für jede Art von (bewusster) Kommunikation die Intention eine Voraussetzung. Jedoch gibt es Äußerungen, die als Text aufgefasst werden, aber vom Produzenten keine Intention zur Kohärenz oder Kohäsion gibt. Der Rezipient erwartet einen Text der kohäsiv oder kohärent ist und zugleich vom Text Nutzen hat oder von Wichtigkeit ist. Durch die Schlussfolgerungen entsteht Wissen, womit Kohärenz und Textsinn gebildet wird. Nach Vater wird die Akzeptabilität, wie die Intention als allgemeine Voraussetzung für

erfolgreiche Kommunikation eingestuft und sollte nicht nur auf Texte beschränkt werden. Ein Problem der Akzeptabilität ist, dass die Einordnung der Akzeptabilität subjektiv sein kann, was von einem Rezipienten als Text aufgefasst wird, kann vom anderen nicht als Text aufgefasst werden. Mit der Informativität bezieht man sich auf das Textelements Ausmaß an Erwartetheit und Unerwartetheit, Bekanntheit oder Unbekanntheit, Gewissheit oder Ungewissheit. Je nachdem wie informativ ein Text ist, wird der Text für den Rezipienten dementsprechend interessant. Ist die Informativität des Textes gering, wird beim Rezipienten langeweile hervorgerufen, im gegensätzlichen Fall, also wenn die Informativität des Textes zu hoch ist, kann der Rezipient überfordert werden. In beiden Fällen, also bei Untermaß oder Übermaß an Informativität führt dies zu Desinteresse des Rezipienten. Je nachdem wie die Intention, Erwartung und Situation des Rezipienten ist, wird der Text als informativ oder als nicht-informativ eingestuft. Mit Informativität will man auch Thematizität meinen. Das Thema ist sozusagen der Text in 'konzentrierter' Form. Nach Jaeschke wiederum ist Thematizität nicht notwendig, aber nach Mackeldev gibt es keine Texte die kein Thema haben.

Situationalität beschreibt Faktoren, wonach ein Text für die jeweilige Situation wichtig wird. Es existiert kein Text, der nicht auf eine Situation bezogen ist. Die Bedeutung und die Anwendung des Textes wird über die Situation bestimmt. Mit Intertextualität meint man den Bezug von Texten untereinander und wie die Elemente dieser Textsorte bzw. Textklasse sich gegenseitig prägen. Abgesehen von den 7 Textualitätskriterien gibt es Prinzipien zur Regulation der Textkommunikation wie Effizienz, Effektivität, Angemessenheit, etc. Je kleiner der Arbeitsaufwand von Produzent und Rezipient bei der Textverwendung ist, desto höher ist die Effizienz eines Textes. Ein Text ist dann effektiv, wenn beim Rezipienten durch den Text ein stärker Eindruck hinterlassen wird und das Ziel des Textproduzenten geschafft wird. Die Angemessenheit zeigt inwieweit die Textualitätskriterien in der Realität an die Situation angepasst werden.

3.4. TEXTBESCHREIBUNGSMODELLE

Bevor es die Textlinguistik als wissenschaftliche Disziplin gab, versuchte man die Satzgrammatik auszuweiten. Die Rhetorik und die Stilistik können hierbei als Vorläufer der Textlinguistik gelten, da beide sich auf die Ganzlichkeit des Textes orientieren.

3.4.1. Kommunikativ-pragmatische Wende

Mit der kommunikativ-pragmatischen Wende - von der systemorientierten Sprachwissenschaft zur kommunikativen und funktionalen Linguistik- wurde es wichtig den Text als Ganzes zu analysieren. Die kommunikativ-pragmatische Wende ist ein Paradigmenwechsel, der durch verschiedene Faktoren verursacht worden ist. Jedoch gelten Bedürfnisse und Interessen der Gesellschaft als ausschlaggebende Faktoren, sich von der systematischen Sprachwissenschaft auf die Linguistik, die kommunikativ und funktional orientiert ist, zu wenden. Die Sprachwissenschaft in der Gesellschaft wurde neu definiert und als Herausforderung von Sprachwissenschaftlern galten Probleme in der Sprachpraxis in Information und Dokumentation, der automatischen Sprachverarbeitung, des Spracherwerbs, des Sprachunterrichts, der Theorie in Übersetzung, der Lenkung und Manipulation der Sprache, der Sprachtherapie, usw. usf. (Heinemann/ Viehweger 1991). Bis Mitte der 60er Jahre war der Satz die Basiseinheit der Sprachwissenschaft, daher bemühte man sich den Satz so genau wie möglich zu beschreiben; dieser Analyse wurde vom Einzelsatz zum Satzpaar erweitert, demzufolge wurden Regeln für die Verkettung von Sätzen aufgestellt. Die Grammatik des Satzes wurde hier durch den nachfolgenden Satz bestimmt, der als Minimalkontext gilt. Nach der Argumentation von Harris kann die Analyse von Sätzen als Diskurse, nur im Textzusammenhang erfolgen. Die Analyse im Satz wurde auf die Textebene übertragen. Mit dieser Erweiterung wurden pragmatisch-kommunikative Faktoren, für die Textproduktion relevant, denn die Produktion und Rezeption eines Textes wurde als eine kommunikative Tätigkeit angesehen.

Nach Hartmann waren nicht Sätze sondern Texte der eigentliche Gegenstand der menschlichen Kommunikation, denn das Sprechen erfolge in Texten und forderte, dass Sätze und sonstige linguistischen Einheiten aus dem Text abgeleitet werden müssen. Er bekräftigte das Sender-Empfänger-Verhältnis, die Situation in der der Text vorkam wurde als Kontext mitberücksichtigt und machte erste Arbeiten um Textklassen/Textsorten zu unterscheiden.

3.4.2. Texte als transphrastische Ganzheit

3.4.2.1. Erweiterung des Satzes und die Grammatik

Da man davon ausging, dass Texte wie einzelne Sätze erklärt werden können, wurde die Grammatik nicht verändert, sondern als Mehrsatzgrammatik verstanden und diese wurden als transphrastische (Einheiten die jenseits der Grenze der Phrase sind) Ganzheit dargestellt, die auf die Hypothese der weltweiten gemeinsamen Eigenschaften von Sätzen und Texten beruht. Die Menge der Anzahl von Satz oder Text von Sprachen kann nicht bestimmt werden, sowohl Sätze als auch Texte sind vom Tempus geprägt und sind Darstellungen von Sachverhalten, Sätze und Texte weisen in sich eine Struktur auf und stehen durch Elemente miteinander in Beziehung, Sätze und Texte können nach bestimmten Muster kategorisiert werden.

3.4.2.2. Satzverknüpfungshypothese

Nach dem Konzept der Textgrammatik, ist der Text eine Folge von Sätzen, in der die Sätze in kohärenter Beziehung zueinander stehen. In der Textgrammatik hat der Text folgende Eigenschaften; die Texteigenschaften in der Textgrammatik sind; die Erscheinung von Sätzen in linearer Abfolge, sie sind rechts- und linksbündige Begrenzung, sie sind ein abgeschlossenes Ganzes, Sätze folgen in kohärenter Form und zwischen den Oberflächeneinheiten besteht eine semantische Beziehung. In der Textgrammatik ist die wichtigste Eigenschaft die Regel für Satzverknüpfungen, da der Text als eine Anreihung von Sätzen verstanden wird. Deshalb muss die Textgrammatik Text-Regeln für die Anreihung

von Sätzen herleiten können. Der Text kann nach verschiedenen unterschiedlichen Typen der Vertextung aufgebaut werden; Anknüpfungen die Kausal oder Temporal sein können, gegensätzlicher Kontrastierung, Korrespondenz in Frage- Antwort, der inhaltlichen Spezifizierung des vorausgehenden Satzes, zur Korrigierung von vorausgehenden Aussagen im nachfolgenden Satz, und andere. Dabei steht die Frage, wie diese Vertextungstypen aufgebaut werden und damit ein kohärenter Text entsteht. Diese Vertextungselemente können nach Heinemann/ Viehweger einzelne Elemente wie Konjunktionen, Pronomina, Artikel, Proadverbien, Frage- und Antwortpartikel, Gliederungssignale, situationsdeiktische Elemente, Anredeformen, verbale Morpheme zum Ausdruck von Temporalität und Modalität, Satzadverbien oder weltweite Eigenschaft von Sätzen wie Intonation, Satzakkente, Emphase und Kontrast oder als Folge von Satzgliedern wie Thema- Rhema-Gliederung, Ellipsenbildung sein. Diese Vertextungsmittel konstituieren mehrere Sätze, Texte und die Kohärenz der Texte oder Textteile.

3.4.2.3. Pronominalisierungsketten

Nach Harweg ist die Pronominalisierung eine grammatisch-syntaktische Bedingung für die Textkohärenz (Heinemann/ Viehweger, 1991). Durch den Einsatz von verschiedenen sprachlichen Mitteln wie Substantive, Verben und der Wiederaufnahme von Sprachzeichen die auf den vorherigen Satz referieren, werden die Sätze miteinander verknüpft. Sätze die durch die Pronominalisierung miteinander verknüpft werden vereinheitlichen die Sätze zu einem einheitlichen Text. Harweg zufolge endet mit Ende oder Ersatz der Pronominalisierung der Text. Diese Theorie jedoch hielt nicht an.

3.4.2.4. Artikel und Tempusmorphem und ihrer kommunikationslenkende Funktion

Mit dem bestimmten Artikel wird auf etwas, dass bereits bekannt ist hingewiesen, während beim unbestimmten Artikel auf etwas nachfolgendes hingewiesen wird. Nach Weinrich 1969 wird mit dem Einsatz von Nullartikel, wird die Opposition

des Verweises auf etwas bereits bekanntes und etwas nachfolgendes neutralisiert. Jedoch gibt es Zweifel, denn die grammatische Umschreibung ist für nachfolgende Informationen sehr vage und es bestehen Zweifel, dass nach dem Einsatz von unbestimmten Artikel eine Nachinformation folgt. Das Tempusmorphem hat eine spezielle Bedeutung, denn nach Weinrich wird das Verständnis für gesamte Text durch diese Morpheme erleichtert, indem der einheitliche temporale Aufbau durch sie wiedergegeben wird (Heinrich/Viehweger, 1991) . Nach Weinrich gibt es 2 Grundtypen des temporalen Textaufbaus, diese sind; 1. Besprechende Tempora (Präsens, Perfekt, Futur I und Futur II) und 2. Erzählende Tempora (Präteritum, Plusquamperfekt, Konditional I und II). In jedem Text gibt es einen Typ, welches hervortritt, und dieser Typ ist dann auch für die Rezeption relevant, denn nach Weinrich sorgt Typ I für Gespanntheit und Typ II für Entspannung. Jedoch ist dieses Modell kritisiert worden.

3.4.2.5. Funktionale Satzperspektive und thematische Progression

Schon in der Prager Schule entwickelte man die Funktionale Satzperspektive, bei der man versuchte die Informationsverteilung im Satz zu beschreiben. Thema; ist das, worüber die Mitteilung erfolgen wird und Rhema, die Mitteilung über das Thema. Während das Thema über etwas bereits Bekanntes mitteilt, vermittelt das Rhema für den Hörer neue oder weiterführende Informationen und hat somit zum Thema hingegen hohen Mitteilungswert. Dazu folgendes Beispiel:

“ Der Prinz trat aus dem Tor und ging die Mauer entlang. Thema---- Rhema-----
----- “ (Heinemann/Viehweger 1991 S.32)

Es muss erwähnt werden, dass die Thema-Rhema-Struktur nicht konstant, sondern vom Kontext abhängig ist. Hierzu ein Beispiel;

“Alle schauten wie gebannt auf den Eingang des Schlosses.
Aus dem Tor trat der Prinz und ging die Mauer entlang. Thema----- Rhema-----
----- “ (Heinemann/Viehweger 1991, S.32)

Je nach Textumfeld, und des Syntax des Textes wird der einzelne Satz strukturiert und abhängig von der Topologie der jeweiligen Sprache. Diese syntaktische Strukturierung wurde von Daneš für Texte wichtig. Denn besonders sind Themen für die Vereinheitlichung eines Textes sehr wichtig. In einem Text müssen die Themen nach einer bestimmten Abfolge erfolgen und sind ein Zeichen für das folgende Thema-Rhema. Die thematische Reihenfolge, der Textfortschritt wird als thematische Progression definiert. Nach Daneš werden für thematische Abfolge fünf Haupttypen unterschieden:

Als einfache lineare Progression; bei der das Rhema im nachfolgenden Satz, das Thema des folgenden Satzes ist.

Als Progression mit einem durchlaufendem Thema; wobei von einem Thema nacheinanderfolgend mehrere Rhemen abgeleitet werden.

Als progressive Ableitung von einem Hyperthema; in der die abgeleiteten Themen nicht gleich sind, sondern verschiedene Sichtweisen des Hyperthemas zeigen. Einem Hyperthema können einzelne Themen-Rhemen eingegliedert werden.

Entwicklung eines gespaltenen Themas von einem Rhema; dies ist eine Progression die von der einfachen linearen Progression abgeleitet ist. Zum Beispiel kann in einem medizinischen Fachtext über Viren im ersten Satz generell über Viren, dann über eine bestimmte Art von Viren und dessen Eigenschaft die Rede sein.

Die Progression mit thematischen Sprung kommt häufig vor und wird auch 'Text-Ellipse' genannt, weil es ähnlich wie bei der linearen Progression verläuft und in der Alltagssprache typisch angewandt wird. Es wird z.B. über ein Thema und über das implizierte Thema erzählt. Bsp.: Gestern gingen wir ins Kino. (Kino → Film). Die Schauspieler haben hervorragend gespielt. (Kino impliziert Film und somit Schauspieler)

3.4.2.6. Thematische Entfaltung eines Textes

Die thematische Entfaltung eines Textes stellt den eigentlichen Gedanken eines Textes dar. Das Thema eines Textes ist hauptsächlich durch Faktoren die Kommunikationsabhängig sind und Faktoren die die Situation betreffen, bedingt. Das Thema kann sich entweder an den gesamten Inhalt oder an bestimmte Teile des Inhalts richten. Diese können die deskriptive Themenentfaltung, die narrative Themenentfaltung, explikative Themenentfaltung und die argumentative Themenentfaltung sein.

3.5. ABGRENZUNG DER TEXTLINGUISTIK VON ANDEREN DISZIPLINEN

Abgrenzung der Textlinguistik von System-oder Satzlinguistik:

Nach Heinemann und Viehweger gibt es eine wechselseitige Beziehung zwischen Text- und Satzlinguistik. Es ist nicht zu sagen, dass das Eine das Andere ausschließt oder dass beide Ansätze miteinander zu identifizieren sind. Zum Einen stellt die Satzlinguistik eine Voraussetzung für die Textlinguistik, zum Anderen werden Untersuchungen in der Satzlinguistik durch die Textlinguistik aufgehoben.

Abgrenzung der Textlinguistik von der Kommunikationswissenschaft:

Die Textlinguistik beschäftigt sich nicht nur mit Textstrukturen sondern auch mit der Kommunikationsfunktion von Texten. In der Kommunikationswissenschaft ist der Text umfangreicher.

“Ein Text ist die Gesamtmenge der in einer kommunikativen Interaktion auftretenden kommunikativen Signale” Heinemann/Viehweger, 1991, S.16)

Mit dieser Textdefinition ist auch nichtsprachliche Kommunikation wie Mimik oder Gestik, Piktogramm, etc. miteingeschlossen. Die Verbindung von sprachlichen und nichtsprachlichen Äußerungen ist wichtig, um einen Text

verstehen zu können. Außersprachliche Erscheinungen können von Zeichensystemen eingenommen werden, die bestimmte sprachliche Signale ersetzen können.

Abgrenzung der Textlinguistik von der Soziologie/ Soziolinguistik:

Die Abgrenzung von Soziologie und Textlinguistik besteht darin, dass Texte in sozialen Kontexten vorkommen. Ohne einer Kooperation zwischen gesellschaftlichen Strukturen könnte ein Text nicht zustande kommen, denn ein Text beabsichtigt gesellschaftliche oder individuelle Ziele durchzusetzen. Dafür wird von Kommunikationsmitgliedern der Text sowohl inhaltlich als auch in seiner Organisation und Formulierung, entsprechend des beabsichtigten Zieles, eingesetzt.

Abgrenzung der Textlinguistik von der Psychologie:

Bei der Psychologie ist es ähnlich wie bei der Soziologie. Ein Text wird vom Produzenten unter einem psychischen Prozess produziert und vom Rezipienten aufgenommen. Sie ist das Resultat kognitiver Prozeduren, bei der folgende Punkte eine Rolle spielen:

- Kenntnis und Wissen der Kommunikationspartner,
- die Fähigkeit, mental zu verarbeiten,
- Motivation und Ziele, die auf Einstellungen der Kommunikationspartner zu bestimmten Sachverhalten und zu Kommunikationsteilnehmern basiert,
- Emotionen der Beteiligten.

4. SEMIOTIK

4.1. BEGRIFFLICHE DEFINITION SEMIOTIK- SEMIOLOGIE

Die Begriffe Semiotik und Semiologie können als Zeichenlehre oder als Wissenschaft der Zeichen oder Wissenschaft der Zeichensysteme übersetzt werden. Der Begriff Semiologie wurde von Saussure eingesetzt, und fand ihren Einsatz im französischen, deutschen und italienischen Raum. Der Begriff Semiotik, welches durch Peirce bevorzugt wurde fand ihr Einsatzgebiet im amerikanischen, russischen, deutschen und italienischen Raum. Im Januar 1969 jedoch einigte man sich im internationalen Komitee in Paris, womit auch die International Association for Semiotic Studies gegründet wurde, auf den Begriff 'Semiotik'.

4.2. VERSCHIEDENE ZEICHENTHEORIEN UND IHRE VERTRETER

4.2.1. Realismus/Nominalismus

Der Realismus stellt universelle allgemeine Wirklichkeit dar, das für alle Menschen gleich ist. Auslöser sind allgemeine Begriffe vor allem nach der Scholastik, welches für Begriffe wie wie "Menschheit", "Das Weiße" stehen und ein universelles, allgemeines Bewusstsein für alle Menschen darstellen. Diese Wirklichkeit und Ursprünglichkeit macht den Realismus aus. Erst von diesem Allgemeinen entsteht das Einzelne. Diese Richtung wird von Anselm von Canterbury und Wilhelm von Champeaux vertreten (Müller, 1999). Beim Nominalismus hingegen entwickelt sich die Wirklichkeit vom Einzelnen, wodurch das Allgemeine gebildet wird. Einzelne Terminologien stehen vor dem Allgemeinen und waren gegen vorgegebene Ideen und Gedanken, somit wurde die Realität durch die materielle Welt dargestellt. Gedanken und Ideen wurden nach Anerkennung durch die Gesellschaft von Generation zu Generation weitergeführt.

4.2.2. Antroposemiotik/ Zoosemiotik

Bei der Antroposemiotik werden Signale die spezifisch für das menschliche Wesen sind berücksichtigt. Sie behandelt Zeichensysteme von Menschen. Die Antroposemiotik ist auf Sebeok zurückzuführen, der zwischen tierischem und menschlichem Kommunikations- und Signalsystem unterschied. In der Zoosemiotik werden Zeichen von Nichtmenschen berücksichtigt. Hier werden Grundlagen des Gebrauchs von allgemeiner Kommunikation und Zeichen von Tieren.

4.2.3. Behavioristische Semiotik

Morris ist der Begründer der behavioristischen Semiotik. Er untersucht auf der Grundlage von naturwissenschaftlicher Verhaltensforschung, womit sie zu einer wissenschaftlichen Disziplin wird. Sie ist nominal, und hat drei Punkte; den objektiven Beobachtungsstandpunkt, Zeichenrezeption und der Ergänzung um das Designat des nominalistischen Behaviorismus.

4.3. GEGENSTAND DER SEMIOTIK

Schon im antiken Griechenland trifft man auf die Semiotik/ Zeichenlehre. Bei Aristoteles kommt das griechische Wort semeion 'Zeichen' vor. Gegenstand der Semiotik ist das Zeichen. Was macht ein Zeichen zum Zeichen, wie kann man Zeichenarten und Zeichensysteme beschreiben, wie werden Zeichen eingesetzt und was sind die Ausdrucksmöglichkeiten der Zeichenbenutzer sind Fragen mit denen sich die Semiotik beschäftigt. Das Zeichen ist das, womit die Gedanken nach außen getragen werden. Das Zeichen ist auch relevant, um die Umwelt in Gedanken zu definieren und zu verarbeiten. Die Relation von Zeichen und dem Bezeichneten ist ein Thema der Philosophie, wobei die Semiotik eher zur Erkenntnistheorie und Logik eingeordnet werden kann. Sprachliche Aussagen sind komplex. Philosophische Herangehensweisen im Focus der Semiotik

waren vorerst auf die Sprache bezogen und stellten verschiedene Punkte der Logik und Erkenntnistheorie in den Vordergrund. Erst durch Charles Sanders Peirce, Charles Williams Morris und Ferdinand de Saussure wurde die Semiotik zu einer eigenständigen Wissenschaft der Zeichen. Peirce führte Arbeiten zu Eigenschaften verschiedener Zeichen, wodurch sich die Semiotik emanzipierte. Zeichen waren nicht nur etwas, die für die etwas anderes standen, einem Gegenstand oder auf eine Idee verweisen sondern auch in der Kommunikation funktional waren. Saussure's Focus lag auf sprachlichen Zeichen. Nach seiner Definition waren Zeichen etwas, die vom Gebrauch des Zeichens und dem Zeichen selbst abgegrenzt werden können und zugleich in Beziehung zu anderen Zeichen stehen. Relevant war bei Saussure's Theorie, die Arbitrarität des Sprachzeichens. Er sprach, als die Geburtsstunde der Semiotik noch nicht schlug von einer

“Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht.” (Saussure 2016, S. 20)

Die Sprache ist Gegenstand, die Gedanken und Ideen ausdrückt. Nach de Saussure sind Linguistik und Semiologie ein Teilgebiet der Sozialpsychologie. Saussure's Zeichenvorstellung zeigt sich gegen fertige Vorstellungen, die vor den Werten existieren, denn nach Saussure wird nichts vor dem Erscheinen der Sprache bestimmt. Peirce ist der Begründer der modernen Semiotik und auch ein wichtiger Name der Textsemiotik, seine Definition und Klassifikation von Zeichen und die universale Zeichentheorie bilden das Fundament der Semiotik. Demnach wird in Zeichen gedacht. Ein Gedanke verweist auf einen anderen objektbezogenen Gedanken. Das Zeichen steht in Relation zwischen Zeichen, Objekt und Bedeutung. Zeichen sind im Bewusstsein des Interpreten, dieser stellt eine Verbindung zwischen Zeichen, Objekt und Bedeutung. Peirce und Saussure legten das Fundament der modernen Semiotik als unabhängige Disziplin dar. Ein Beitrag, der zur Unabhängigkeit der Disziplin führte war auch, dass die Kommunikation im letzten Jahrhundert zu einem gesellschaftlichem Phänomen wurde.

Die Semiotik als Wissenschaft bedeutet 'Die Lehre von Zeichen', dessen Aufgabe es ist; Zeichen und deren Funktionen für eine bessere Verständigung zu verstehen. Das Zeichen wurde unter anderem als Informationslieferant und Mittel für die Kommunikation definiert. Nach Sottong beschäftigt sich die Semiotik mit der Funktion von Zeichen und Codes der menschlichen Kommunikation und es wird zwischen der Entnahme von Informationen durch Zeichen und der Mittel für die Kommunikation durch Zeichen unterschieden. Betrachtet man von der Semiotik aus, ist die Sprachwissenschaft eine Teildisziplin der Semiotik und der Untersuchungsgegenstand ist die menschliche Sprache, welches das komplexeste und am meisten geforschte Zeichensystem ist. Zeichen stehen in Beziehung zu etwas Anderem, sie repräsentieren etwas oder zeigen etwas an, ohne dabei selbst als Physisches existieren zu müssen. Der Zeichenbenutzer benützt das Zeichen stellvertretend für Etwas. Alles, was wir mit unseren Sinnesorganen wahrnehmen können, kann ein Zeichen sein. Das, was man Bezeichnet ist x-beliebig und alles was mit einem Zeichen definiert wird und durch den Menschen wahrgenommen oder wahrgestellt werden kann wird als Zeichen bezeichnet.

4.3.1. Zeichen: Virtualität und Aktualität

Ein Wort entspricht trotz seiner x-beliebigen Verwendung nur einem Zeichen. Das Wort Kopf ist unabhängig seiner Anwendungszahl nur einmal vorhanden. Die x-fache aktuelle Verwendung, also Aktualität eines Wortes, entspricht im Gegenzug nur einem Zeichen. Das deutsche Wort *Kopf* ist ein Muster, welches x-beliebig mal angewendet werden kann. Das Muster ist virtuell, weil sie jedesmal angewendet werden kann, aber nicht auf diese Weise realisiert wird, denn der Bezug wird erst im aktuellen Kontext durch den Zeichenbenutzer hergestellt. Demnach ist das Zeichen als Muste (ein type), virtuell. Das realisierte Zeichen (als token), aktuell.

4.3.2. Verbale und nonverbale Zeichen

Gegenstand der Sprachwissenschaft sind natürliche Sprache und natürlich-sprachliche Kommunikation und diese Zeichen werden als verbale Zeichen definiert. Zu nicht-verbale Zeichen zählen Paraverbale und Nonverbale Zeichen. Paraverbale Zeichen sind nicht-sprachlich, jedoch Teil des sprachlichen Ausdrucks, wie z. Bsp. die Stimme, die Informationen über das Geschlecht, die Stimmung in der sich die Person befindet gibt, usw. Nonverbale Zeichen sind jene Zeichen, die eigenständig vorkommen wie Gestik, Mimik, Blickkontakt, Körperhaltung, desweiteren Kleidung, Frisur usw. Für die Kommunikation sind nonverbale Zeichen unabdingbar und sie sind auch Begleiter sprachlicher Kommunikation. Desweiteren gehören auch Verkehrszeichen, Piktogramme zu nonverbalen Zeichen.

4.3.3. Zeichen: Situation, Kontext, System

Die Aktualität eines Zeichens ist in der Situation des psychischen, physischen und sozialen Kontextes eingebettet. Das Zeichen wird in dem Kontext mit den Informationen unserer Erfahrungen in Verbindung gebracht und wird so verstanden. Das Zeichen wird in der Gesamtheit der Situation interpretiert. Zeichen, die aktualisiert werden, sind komplexe Zeichen, die aus Wortkombinationen, Sätzen und Texten bestehen. Diese komplexen Zeichen können wiederum in ihre Einzelzeichen zerlegt werden. Virtuelle Zeichen, sind Teil eines Systems, das am besten in der Sprache verdeutlicht werden kann, wie z.B. der deutschen Sprache. Es gibt zwei Sichtweisen dieses Systeme; zum einen die in paradigmatischen, also Beziehungen von Zeichen der gleichen Art bzw. gleicher Funktion stehen und syntagmatischen, also Beziehungen von unterschiedlicher Art bzw. unterschiedlicher Funktion stehen.

4.4. ZEICHEN UND KOMMUNIKATION

Das Zeichen kommt am meisten in der Kommunikation zum Einsatz. Dabei werden Gedanken an andere mitgeteilt, Beziehungen zu anderen geregelt, und die Handlungen mit anderen koordiniert. Kann jeder Zeichengebrauch als Kommunikation eingestuft werden und welche Bedeutung hat es bei all der vielen Art und Weise der Sprach- und Zeichenverwendung sind Fragen, die unterschiedlich beantwortet werden können. Nach manchen Wissenschaftlern ist fast jeder Sprachgebrauch Kommunikation, wie z.B. Tagebücher. Hier fehlt zwar der Partner und es findet kein kommunikativer Austausch statt, doch ist diese Form des Sprachgebrauchs spekulativ. In der sprachlichen Kommunikation werden nicht nur sprachliche Zeichen eingesetzt, sondern auch nichtsprachliche und paraverbale Zeichen sind ebenfalls ein wichtiger Teil der Kommunikation. Neben der gesprochenen Sprache sind Mimik, Körperhaltung, Kleider etc. Zeichen die zur Interpretation miteinbezogen werden und für das Verstehen der Gesamtsituation beitragen. Nach Watzlawick, Beavin und Jackson weisen in ihrem Buch "Menschliche Kommunikation" darauf hin; dass, nonverbale und paraverbale Zeichen für uns Indize für die Glaubwürdigkeit und Ernsthaftigkeit sind und wir den Charakter unseres Kommunikationspartners mit diesen Merkmalen beurteilen und nehmen diese Informationen sehr ernst (Linke/ Nussbaumer/ Portmann, 1996).

4.5. DAS SPRACHLICHE ZEICHEN NACH SAUSSURE

Vor der Beschreibung des sprachlichen Zeichens nach Saussure, wird der Vorgang der sprachlichen Rede kurz erläutert. Der sprachliche Akt zwischen Sender und Empfänger wird von Saussure folgendermaßen beschrieben. Dabei wird das Sprachsystem langue, die Sprache der menschlichen Rede langage und das Sprechen als parole bezeichnet. Der sprachliche Akt, dass ein Kommunikationsprozess ist, setzt mindestens zwei Personen aus, die wir als A und B nennen. Im Gehirn des Sprechers sind bestimmte Repräsentationen von Lautbildern und sprachlichen Zeichen. Die jeweilige Vorstellung, dass die

psychische Ebene ist, wird mit seinem Lautbild durch die Sprechorgane zum Ausdruck gebracht, welches die physiologische Ebene darstellt. Das Lautbild, also die Schallwellen gelangen vom Mund des Sprechers zum Ohr des Hörers und stellen den physikalischen Prozess dar. Beim Hörer gelangt dieses Lautbild vom Ohr zum Gehirn des Hörers, das physiologisch ist und ruft beim Gehirn eine Vorstellung hervor, die beim Hörer psychisch assoziiert wird.



Abbildung 5. Menschliche Rede

Abbildung nach Saussure 2016, S.13

Sprachliche Zeichen besitzen eine Bedeutung. Damit Zeichen etwas bezeichnen und für etwas stehen können, müssen sie eine Bedeutung haben. Das heißt die Zeichenform ist gemeinsam mit der Bedeutung ein Zeichen. Das symbolische Zeichen, wird aus hinsichtlich zwei Aspekten gebildet und wird bilaterales Zeichen genannt. Dabei wird der Inhalt mit einer Zeichenform verbunden. Mit einem Zeichen wird meistens das bilaterale Zeichen gemeint. Nach Saussure ist das Zeichen etwas Soziales und in der Psyche schon etwas Existierendes. Diese Beschreibung des Zeichens wird vom Zeichenmodell von Ferdinand de Saussure abgeleitet, der die Zeichenform als signifiant und der Zeicheninhalt als signifié unterteilt. Die Relation beider Seiten macht das Zeichen aus und die Beziehung zum Bezeichneten wird vom Zeichenbenutzer hergestellt. Das Zeichen wird von de Saussure nur unter Berücksichtigung des sprachlichen Bezugs in die Hand genommen und stellt den Aufbau des sprachlichen Zeichens wie folgt dar:

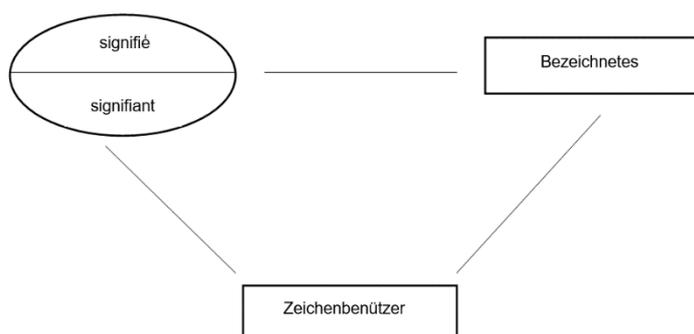


Abbildung 6. Aufbau des sprachlichen Zeichens

Abbildung nach Linke, Nussbaumer, Portmann 1996, S.31

Für beiden Seiten des Zeichens werden der Begriff Inhaltsseite – Ausdrucksseite oder Inhaltsebene – Ausdrucksebene verwendet, für die von de Saussure auch signifié - signifiant verwendet wird. Um die durch den Menschen im Kopf vorgestellte Form zu betonen und die psychologische Charakteristikum auszudrücken werden das Word concept (Vorstellung) und image acoustique (Lautbild) verwendet, die auf das virtuelle Zeichen zutreffend sind.

Die signifié, also die Inhaltsseite des Zeichens, bildet zwischen dem Zeichenausdruck und dem Zeichengebrauch eine Referenz, damit das Zeichen für etwas stehen kann. Sie ist die inhaltliche und 'innerliche' Seite des Zeichens. Das signifiant oder auch die Ausdrucksseite ist abstrakt und willkürlich. Sie kann in zweierlei Form realisiert werden. Zum einen mündlich und zum anderen schriftlich. Die schriftliche Seite bildet das Schriftbild, die lautliche Seite das Lautbild. Das Lautbild ist die Form des Zeichens, die schriftlich oder mündlich sein kann. Sie ruft beim Hörer eine Vorstellung im Kopf hervor, welches mit der Bedeutung assoziiert wird. Die Bedeutung ist von der Gesellschaft konventionell festgelegt. Die Beziehung von signifié und signifiant wird von de Saussure, wie die Vorder- und Rückseite eines Blattes beschrieben. Dabei ist das Eine ohne das Andere nicht vorstellbar. Dennoch sind diese Seiten nicht füreinander bezwinglich, wie die Vorder- und Rückseite eines Blattes; denn wir können eine Zeichenform die keine Bedeutung hat uns vorstellen, oder es gibt auch Gedanken, denen wir keine Zeichenform zuordnen können. Diese sind

dann aber keine Zeichen sondern eine Lautkette oder ein gedankliches Konzept. In der Geschichte der Sprache kommt es vor, dass sich die Bedeutung eines Wortes verändert (wie z.B. Bedeutungsverbesserung, -verschlechterung, Bedeutungserweiterung, Verengung, usw.) aber das Lautbild bleibt gleich oder das Umgekehrte kommt vor. Für Saussure bedeuten Zeichen, Wörter. Jedoch ist das bilaterale Zeichen alles, was bedeutungshaft und sprachlich ist.

4.5.1. Eigenschaften von signifiant und signifié

Das Verhältnis von signifié und signifiant also wie der Zeicheninhalt und die Zeichenform zueinander geordnet werden beruht nach Saussure auf Arbitrarität, Konventionalität und Assoziativität. Wie erwähnt bedarf das Zeichen um ein Zeichen zu sein einer Zeichenform und einem Zeicheninhalt, die wie eine Vorder- und eine Rückseite zueinander gehören. Jedoch ist diese Zugehörigkeit nicht etwas von Natur aus Bestimmtes, sondern Willkürliches; also Arbitrarisches. Weder der Zeichenausdruck wird durch den Zeicheninhalt, noch der Zeicheninhalt durch den Zeichenausdruck bestimmt. Vor allem im Gebrauch in anderen Sprachen wird dies deutlich; für das deutsche Lautbild *Baum* steht im Englischen das Lautbild *tree*, doch die Vorstellung, die dadurch hervorgerufen wird das Gleiche Zeichen.

Die Arbitrarität des Zeichens ist ein logisch-analytischer Aspekt des Zeichens, der aber trotz dessen nicht nach Beliebigkeit durch den Zeichenbenutzer willkürlich verändert werden darf. Das Zeichen des jeweils Bezeichneten muss eine Stabilität aufweisen, um eine Kommunikation herstellen zu können. Der signifiant muss beim X-Zeichenbenutzer dasselbe hervorrufen wie beim Y-Zeichenbenutzer. Dieser kommunikative Aspekt wird von Saussure auch als der konventionelle Gesichtspunkt genannt. Das arbiträre Zeichen wird durch die Nutzer der Sprachgemeinschaft in einer Abmachung und Verbindlichkeit eingesetzt. Diese implizite Abmachung ist eine Norm der jeweiligen Gesellschaft, die einen wichtigen Teil der Gruppe ausmacht und ein wichtiger Teil der Identifikation und der Ab- und Ausgrenzung des Fremden ist.

Der signifiant und die signifié sind zwei Seiten des Zeichens, die im psychologischen Charakter miteinander verbunden sind und in Beziehung stehen. Diese Beziehung von Zeichenform und Zeicheninhalt wird aus der psychologischen Ebene, nach de Saussure Assoziativität genannt. Miteinander in Verbindung stehende, unterschiedliche und im Gedächtnis existierende Inhalte werden assoziiert.

4.6. FUNKTION VON ZEICHEN NACH PEIRCE

Nach Charles Sanders Peirce soll das Zeichen zwei Funktionen erfüllen; Zum Einen soll es ein für den Interpretanten repräsentieren und zum Anderen ist es möglich mit dem Zeichen zur Erkenntnis zu gelangen, und es ist für die Kognition eine wichtige Voraussetzung. Die Repräsentation des Zeichens ist von entscheidender Wichtigkeit, denn die Kommunikation erfolgt über Zeichen, wie Wörter, Bilder, Texte, etc, das jeweils etwas repräsentiert. Der Grund warum der Zeichenbegriff von Peirce komplex ist, liegt daran, dass Peirce diese beiden Funktionen des Zeichens, der Erkennung und die Repräsentation versucht so gut wie möglich zu entwickeln.

4.6.1. Allgemeiner Zeichenbegriff von Peirce

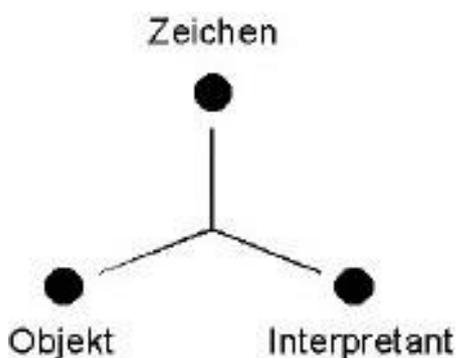


Abbildung 7. Zeichendreieck

Abbildung nach Hoffmann, S.3

Nach Peirce stehen Zeichen in dreierlei Beziehung zueinander. Sie haben eine triadische Struktur und ihre drei Relationen haben folgenden Bezug zueinander:

"Ein Zeichen, oder *Repräsentamen*, ist etwas, das für Jemanden in einer gewissen Hinsicht oder Fähigkeit für etwas steht. Es richtet sich an jemanden, d.h., es erzeugt im Bewußtsein jener Person ein äquivalentes oder vielleicht ein weiter entwickeltes Zeichen. Das Zeichen, welches es erzeugt, nenne ich den *Interpretanten* des ersten Zeichens. Das Zeichen steht für etwas, sein *Objekt*. Es steht für das Objekt nicht in jeder Hinsicht, sondern in bezug auf eine Art von Idee, welche ich manchmal das *Fundament (ground)* des Repräsentamens genannt habe." (Hoffmann, S.3 in: https://www.researchgate.net/profile/Michael_Hoffmann8/publication/228367348_Peirces_Zeichenbegriff_seine_Funktionen_seine_phanomenologische_Grundlegung_und_seine_Differenzierung/links/00b4951cddfce8041000000/Peirces-Zeichenbegriff-seine-Funktionen-seine-phaenomenologische-Grundlegung-und-seine-Differenzierung.pdf)

Diese Aussage von Peirce beinhaltet die Repräsentationsfunktion des Zeichens. Der Interpretant wird nach Peirce durch das im Bewusstsein einer Person "erzeugte Zeichen" determiniert. Das heißt die Relation zum Zeichen steht in einer Kette von fortzeugenden Zeichen. Und der Interpretant ist Zeichen für einen anderen Interpretanten und es besteht die Notwendigkeit, das determinierende vom erzeugten Zeichen unterscheiden zu müssen. Doch ab 1905 wird von Peirce, für das Zeichen der Interpretant als die eigentliche, bedeutungstragende Wirkung beschrieben. Somit sind Gefühlsqualitäten, Ereignisse, Fakten, körperliche Reaktionen auf Zeichen und Gewohnheitsveränderungen Interpretanten eines Zeichens. Nach der Semiotik von Peirce ist die Erkenntnistheorie von besonderer Wichtigkeit, denn alle Schwierigkeiten in der Bedeutung werden hier abgehandelt. Sie bildet auch den Unterschied zum Semiotikverständnis von Saussure. Im triadischen Zeichendreieck gehören Determination und Repräsentation zusammen. Nach Parmentier sind diese Beiden Determination und Repräsentation "zwei im Zeichenprozess entgegengesetzte, jedoch miteinander verschränkte Vektoren" (Hoffmann, S.4) und nach Peirce lässt sich dies wie folgt definieren; der Interpretant wird durch das Zeichen bestimmt, damit der Interpretant das Zeichen auf eine Weise repräsentiert. Das Zeichen bestimmt ein Spielfeld, eine Grenze der Interpretation. Das Zeichen ist im triadischen Zeichendreieck und in ihren

Relationen in ein Zeichenprozess eingewickelt. Die Relation zwischen dem Zeichen und dem Objekt führt seinen Interpretanten zu dem gleichen Objekt.

4.6.2. Der Objektbegriff

Durch Kant's Ausgang der Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie wissen wir, das wir kein Wissen von der Welt, von den Dingen, welches nicht vermittelt ist, haben können. Was wir als Erkenntnis haben, sind durch Theorien, Begriffe, Möglichkeiten und Wahrnehmungssysteme, etc. verschaffene "Wissen von den Dingen". Ausgehend von der semiotischen Erkenntnistheorie muss es möglich sein das Wissen darzustellen und zu repräsentieren. Daraus kann ein Problem des Verhältnisses der Darstellungen von Gegenständen und ihrer uns paraten Darstellung auftreten, also das Verhältnis von Gegenstandsdarstellungen und ihrer gegenwärtigen Darstellung. Ist der einzige Zugang zu Darstellungen von Objekten, die in unserer Erkenntniswelt sind, durch Darstellung von Gegenständen, die uns zugänglich sind, möglich ?. Es stellt sich auch die Frage, ob die Bezeichnung von Zeichen nur eine Fiktion sind und inwiefern Gegenstände von ihrer Repräsentation abhängig sind. Gegenstände können nie ganz von ihrer Repräsentation abhängig sein, da sich sonst, die Sicht auf Gegenstände nie ändern würde. Es ist schwierig das Objekt von seiner Repräsentation abzugrenzen, doch die Abgrenzung zur Eigenständigkeit ist ebenfalls schwierig. Nach Peirce ist das Objekt eher etwas Eigenständiges und Unabhängiges das mit dem Zeichen gemeinsam als Kommunikationsmittel definiert wird. Das Objekt bestimmt das Zeichen und das Zeichen ist in ihrer Relation zum Objekt passiv. Das Zeichen determiniert den Interpretanten, die in einer aktiven Beziehung zueinander stehen. Aus dieser Definition geht nicht hervor, dass das Objekt bestimmt ist und man nicht hinterfragen braucht. Das Gegenstand eines Zeichens wird vom Interpretanten bestimmt bzw. repräsentiert. Nach Peirce wird das Objekt in "*dynamischem*" und "*unmittelbarem*" Objekt unterteilt. Das "unmittelbare Objekt" stellt die Repräsentation des Objekts dar, das "dynamische Objekt" das wirkliche Objekt.

In jeder Kommunikation kommen das Unmittelbare und das dynamische Objekt zum Einsatz. Wenn wir ein Zeichen interpretieren, dann zunächst als "unmittelbares Objekt", also das was gemeint ist und wir verstehen. Jedoch kann damit auch etwas gemeint sein, welches mit dem des Unseren nicht übereinstimmen könnte. Wir ziehen die Möglichkeit des dynamischen Objekts in Betracht. Durch diese Unterscheidung, sehen wir den Bedarf im Gespräch unsere Interpretation zu korrigieren.

Die Repräsentation eines Objekts kann durch verschiedene Zeichen erfolgen und die Interpretation eines Zeichens kann unterschiedlich sein, welches vom Einzelnen oder von der Situation bedingt sein kann. Die eine Konsequenz dieser vielen Interpretationsmöglichkeiten ist; das während des Erkenntnistaktes unterschiedliche, unmittelbare Objekte in Frage kommen können und erst durch die Reflexion auf verschiedene Interpretationen, eigenständig werden kann. Im Alltag vorkommende Zeichen können nicht leicht in die Zeichenarten Index, Ikon und Symbol differenziert werden, denn Symbole können als Index eingesetzt werden und Indize können oder auch Indize können Elemente von Symbol oder Ikon enthalten, usw.

4.6.3. Klassifikationen von Zeichenrelationen von Peirce um 1903

Wie bereits erwähnt sind nach Peirce "Zeichen" in einer Zeichentriologie eingebettet und steht in Relationen, als Vermittler zwischen Objekt und Interpretant. Jeder der Relationen kann auf drei unterschiedliche Arten existieren.

4.6.3.1. Kategorienlehre als Basis aller Differenzierungen

Nach Peirce sind Kategorien, von dem drei vorhanden sind, die Weise wie uns etwas erscheinen kann. Dies ist für die Erkenntnistheorie und Semiotik von Peirce von fundamentaler Bedeutung. Diese Kategorien werden in "*Erstheit*", "*Zweitheit*" und "*Drittheit*" unterteilt. Die Erscheinung von Etwas kann nur in

einem dieser Kategorien vorkommen, denn nach der Philosophie von Peirce gibt es drei Arten des Seins, die in jedem Element in einer Zeit und auf irgendeine Weise vorkommt. Die Erstheit ist das positive bestehen von Sein von Etwas, ohne dabei in Bezug zu etwas zu stehen. Wenn Dinge nicht zueinander wirken ist es sinnlos, über das Sein zu sprechen. Peirce gibt anhand der "Röte" dieses Beispiel; vor der Existenz von etwas Rotem, war dennoch die Röte an sich etwas positives, die Erstheit genannt wird. Im Leben gibt es keinen Moment, in der wir keine Voraussagen machen. Einer dieser Voraussagen wird meist in einem Geschehnis erfüllt. Doch um eine Voraussage zu behaupten, diese hätte eine entschiedene Tendenz sich zu verwirklichen ist wie wenn es eine Neigung hatte mit einer Regel übereinzustimmen.

"Eine Regel, mit der zukünftige Ereignisse die Tendenz haben übereinzustimmen, ist ipso facto eine wichtige Sache, ein wichtiges Element im Geschehen solcher Ereignisse. Diese Seinsweise, die in dem Faktum besteht – achte bitte auf dieses Wort --, die Seinsweise, die in dem Faktum besteht, dass zukünftige Fakten von Zweitheit erwartungsgemäss einen bestimmten allgemeinen Charakter annehmen werden, die nenne ich Drittheit." (Hoffmann S.9 in: https://www.researchgate.net/profile/Michael_Hoffmann8/publication/228367348_Peirces_Zeichenbegriff_seine_Funktionen_seine_phanomenologische_Grundlegung_und_seine_Differenzierung/links/00b4951cddfdce8041000000/Peirces-Zeichenbegriff-seine-Funktionen-seine-phaenomenologische-Grundlegung-und-seine-Differenzierung.pdf)

Tabelle 3. Kategorienlehre

Erstheit	Erscheinungsweise unmittelbarer Gegenwärtigkeit, ohne dass uns überhaupt eine Trennung zwischen uns und einem Gegenstand bewusst wird (wie z.B. bei einer intensiven Rotempfindung). Da auf diese Weise nicht einmal ein Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt erfahrbar ist, sind erstheitliche Phänomene nur als "positive qualitative Möglichkeit" denkbar.
Zweitheit	Erscheinungsweise aktueller Fakten. Zweistellige Relation zwischen Fakten (z.B. <i>ego -- alter</i>), ohne Vermittlung. Erfahrung reiner Widerständigkeit, ohne Erkenntnis von etwas "als" etwas.
Drittheit	Erscheinungsweise einer Gesetzmäßigkeit, die jeweils aktuelle Fälle von Zweitheit bestimmt. Z.B. wenn etwas regelmäßig <i>als</i> etwas bestimmtes wahrgenommen wird. Bewusstsein der Realität von Drittheit ist Bedingung der Möglichkeit von Prognosen. Die Realität der Drittheit erweist sich oder, wie Peirce hier sagt, besteht in nichts anderem als der Bestimmung "zukünftiger Fakten von Zweitheit".

Abbildung nach Hoffmann S.10

Basis von Peirce' Erkenntnistheorie und Phänomenologie ist die oben aufgeführte Kategorie. Jede Erscheinung ist in eins dieser Kategorien einzuordnen, die aus der jeweiligen Perspektive für den Einzelnen erscheint. Was für einen zweitheitlich ist kann für den anderen drittheitlich sein. Wenn z. B. Ein Computer nach einem Input eine Folge von Ziffern anzeigt, dann werden wir dies als eine Erscheinung von Fakten bewerten, also zweitheitlich. Wenn man aber weiß, dass diese Folge von Ziffern nicht zufällig, sondern durch ein Algorithmus also einer Gesetzmäßigkeit bestimmt wird, dann ist diese Erscheinung drittheitlich. Durch diese Realität erscheint die Gesetzmäßigkeit, der Folge dieser Ziffern als eine Zweitheit.

4.6.3.2. Drei Dimensionen des Zeichenverhältnisses: Objekt, Zeichen und Interpretant

Im Verhältnis der Zeichenrelation, stehen die drei Strahlen für drei Dimensionen des Zeichenverhältnisses, diese Zeichenrelation sind die Objektdimension, die Zeichendimension und Interpretantendimension. Jede Dimension kann entweder erstheitlich, zweitheitlich oder drittheitlich definiert sein. Als Beispiel:

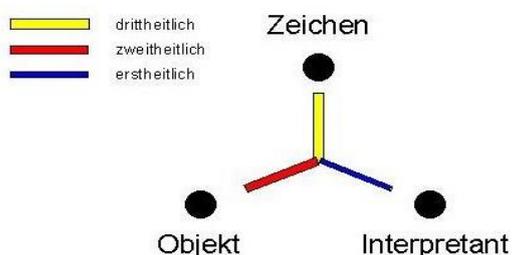


Abbildung 8. Zeichendimension

Abbildung nach Hoffmann, S.11

In dieser Abbildung ist die Zeichendimension drittheitlich, die Objektdimension zweitheitlich und die Interpretantendimension erstheitlich. Nach Peirce sind um 1903, je nachdem welche Kategorie in der Dimension der Zeichenverhältnisse verwirklicht werden, zehn Zeichenverhältnisse möglich.

4.6.3.3. Die Objektdimensionen; Ikon, Index und Symbol

Das Index steht im Folge-Verhältnis zum Bezeichneten. Das indexikalische Zeichen, das auf den Grund hin nachfolger sein muss, beruht auf unseren weltlichen Erfahrungen und kann auf natürliche oder künstliche Weise entstehen, ist objektweisend und kann entweder mit dem Objekt Ähnlichkeiten aufweisen oder nicht. Es ist eine Folgesituation, die auf die Ursache zurückschließen lässt. Rauch steht z. Bsp. für Feuer, Fieber ist ein Anzeichen auf eine Krankheit. Das Index hat laut Eco mit dem Gegenstand eine physikalische Verknüpfung.

Die indexikalische Zeichenrelation

Das Index, welches dafür da ist, auf etwas hinzuweisen wird aufgrund dessen als zweideutig eingestuft. Es verweist auf etwas, ohne dabei über den Inhalt und über die Bedeutung zu informieren. Es steht als Kennzeichen zwischen dem Objekt und dem Zeichen und ist inhaltlich beschränkt, und lenkt die Aufmerksamkeit zwingend auf diese Richtung, die aber keine Beschreibung enthält.

Das Ikon (griech. Bild) steht dem Gegenstand im Abbildungsverhältnis. Das Ikon ist dem Objekt ähnlich, die zweierlei sein kann; entweder gibt es eine direkte und primäre Erfahrung mit dem Objekt und es ist keine Relation mit dem Objekt vorhanden. Sie wird in der Ikonizität als die 'Erstheit' bezeichnet und das Zeichen wird als 'genuines Zeichen' definiert. Oder das Ikon hat mit dem Objekt eine Relation, die auf Grundlage von unabhängigen Merkmalen oder Qualitäten zum Objekt sind, wodurch nach Peirce, Zeichen ikonisch werden. Wenn das was Bezeichnet wird, als Abbildung wiedererkennbar ist, spricht man von einem Ikon. Das setzt voraus, dass man weiß wie diese Dinge aussehen oder klingen. Mit diesem Vorwissen können wir Gegenstände, Ereignisse uns vorstellen und im Ikon wiedererkennen. Ein gutes Beispiel dafür sind Piktogramme, die wie auf Bahnhöfen und Flughäfen zu sehen sind und für jeden verständlich sind. Ikone waren als die Schrift entstand, wie bei der Hieroglyphenschrift oder der chinesischen Schrift von großer Wichtigkeit.

Die ikonische Zeichenrelation

Bei der ikonischen Zeichenrelation besteht zwischen den beiden Zeichen, dem Zeichen und dem Bezeichneten basierendes System, denn das Ikon ruft insbesondere beim Interpretanten eine Ähnlichkeit hervor, die zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten existiert. Das Ikon ist eine Abbildung, welches die Struktur zur Objektbeziehung hat und diese darstellt. Fotografien, Karikaturen oder auch Abdrücke (wie Fußabdrücke) können Ikone sein aber auch Diagramme sind Ikone, wobei nach Peirce Diagramme nicht nur auf geometrische Figuren beschränkt sind, sondern Urteile und auch Sätze als Diagramm gelten. Diagramme gelten nach Peirce als Objekte, die in einer rationalen Relation zueinander stehen, denn das Ikon stellt das logisch mögliche dar und deshalb sind Diagramme für die Folgerungen eine gute Darstellung.

Das Symbol steht weder im Folge-Verhältnis, noch im Abbildverhältnis zum Gegenstand. Nach Peirce sind Laut- und Schriftzeichen Symbole der menschlichen Sprache. Es ist dem Objekt nicht ähnlich und die Relation und Bedeutung wird konventionell, arbiträr vergeben und wird von Peirce als das nicht abbildliche europäische Zeichen beschrieben. Das heißt das Symbol und die Bedeutung haben eine willkürliche Relation. Das Symbol muss gelernt werden.

Die symbolische Zeichenrelation

Ein Symbol kann nur auf der Basis von Gewohnheit oder einer Regel erläutert werden. Falls ein Zeichen mit einer gewissen Sicherheit so erläutert wird, dass dabei die Denotation des Objekts in einer bestimmten Reihenfolge abfolgt, wird es nach Peirce Symbol genannt. Ein Zeichen wird erst dann zum Symbol, wenn die Relation zwischen ihm und dem Objekt durch einen Interpretanten hergestellt wird. Während bei der indexikalischen Beziehung eine zweierlei Beziehung zwischen dem Zeichen und dem Objekt vorhanden ist, wird beim Symbol die Beziehung durch den Interpretanten hergestellt.

Das Fundamentale ist, dass die Einführung eines Symbols nicht auf Konventionalität basiert, sondern die Beziehungen der Symbole und Objekte vom Interpretanten, eine "Gewohnheit" und natürliche Zuweisung sind. Ein Zeichen wird dann zum Symbol, wenn das Objekt seine funktionelle Bezeichnung durch eine allgemeine Gesetzmäßigkeit erfüllt. Das Objekt kann in die dreihheitliche Zeichenrelation ikonisch (erstheitlich), indexikalisch (zweiheitlich) oder symbolisch (drittheitlich) eingebunden sein.

4.6.3.4. Qualizeichen, Sinzeichen, Legizeichen; die Zeichendimensionen

Ein Zeichen gehört zu einem der folgenden Kategorien; einem Qualizeichen, das eine Qualität wiedergibt, einem Sinzeichen, etwas das momentan vorhanden ist, oder einem Legizeichen als allgemeines Gesetz. Für Qualizeichen wurde später *tone*, Sinzeichen *token* und Legizeichen *type* vermehrt benutzt. Das Qualizeichen oder *tone*, stellt ein Zeichen dar, dass Qualität geworden ist, aber mit dem Zeichen nichts zu tun hat. Das Sinzeichen (lat. *sin* hat die Bedeutung 'nur einmal vorkommen') oder *token* ist ein Zeichen, das ein Ding oder Ereignis ist und aktuell existiert. Es kann aufgrund der Qualitäten ein oder mehrere Qualizeichen beinhalten, so dass durch dieses nur ein Zeichen, das dieses aktuell verkörpert gebildet wird. Gesetze, die durch Menschen erstellt werden, werden Legizeichen oder *type* genannt. Jede durch Konventionalität erstellte Zeichen sind Legizeichen. Das Legizeichen, das mehrmals angewendet wird ist dann eine Replika vom Legizeichen. Jedesmal wird dasselbe Wort als Replika des Legizeichens angewendet. Diese Replika sind Sinzeichen, so dass daraus der Schluss folgt, dass jedes Legizeichen auch ein Sinzeichne erfordert.

4.6.3.5. Interpretantendimension

"Statt den Interpretanten allein auf Wort, Satz und Argument zu reduzieren, wird er nun allgemeiner als die eigentlich bedeutungstragende Wirkung eines Zeichens" oder als "das eigentliche Bedeutungsprodukt [proper significate outcome] eines

Zeichens" definiert ". (Hoffmann, S.15
https://www.researchgate.net/profile/Michael_Hoffmann8/publication/228367348_Peirces_Zeichenbegriff_seine_Funktionen_seine_phanomenologische_Grundlegung_und_seine_Differenzierung/links/00b4951cddfcdce8041000000/Peirces-Zeichenbegriff-seine-Funktionen-seine-phaenomenologische-Grundlegung-und-seine-Differenzierung.pdf).

Nach Peirce gibt es den "emotionalen, energetischen und logischen" Interpretanten und dem "unmittelbaren, dynamischen und finalen" Interpretanten, der wie folgt dargestellt wird:

Tabelle 4. Interpretantendimension

	Unmittelbarer Interpretant	Dynamischer Interpretant	Finaler Interpretant
Emotionaler Interpretant	qualitative Möglichkeit eines Gefühls	Gefühl	
Energetischer Interpretant	Vorstellung einer Anstrengung, Erfahrung, Handlung	Handlung	
Logischer Interpretant	Vorstellung einer allgemeinen Form, Bedeutung oder Gewohnheit	Einzelne Erfahrung eines allgemeinen Zeichens, z.B. in einem Gedanken	Die allgemeine Bedeutung eines Zeichens ----- Die Veränderung einer Gewohnheit

Abbildung nach Hoffmann, S.16

4.7. FILMSEMIOTIK

Die Entwicklung der Filmsemiotik kam zunächst etwas kurz. In den 70er Jahren gab es schon Titel unter der Filmsemiotik, die eine Diskussion als Teilgebiet der Semiotik nicht ersparen ließ. Da die Disziplin der Filmwissenschaft keine Tradition hatte, verhalf die Wissenschaft des Films hinsichtlich der Methodologie reflektiv einen Rahmen und zeigte sich als eine disziplinspezifische Theorie, womit es möglich war textuelle Aporien und auch Aporien in der Hermeneutik zu überwältigen. Eine wichtige Eigenschaft von Filmen ist es, außerfilmische Zeichen darstellen zu können, diese Zeichensysteme zu nutzen, sie umzuwandeln oder in ein neues System von Bedeutung zu integrieren. Für die Semiotik bildet der Film ein "sekundäres,

semiotisches und modellbildendes System" (Borstnar/ Pabst/ Wulff 2008, S.12), dass auch ein System bildet, weil dieser als Medium mit den außerfilmisch vorhandenen auf eine bedeutungsvolle Art und Weise eine Kommunikation herstellen kann. Folgende Konstituenten eines Filmes können

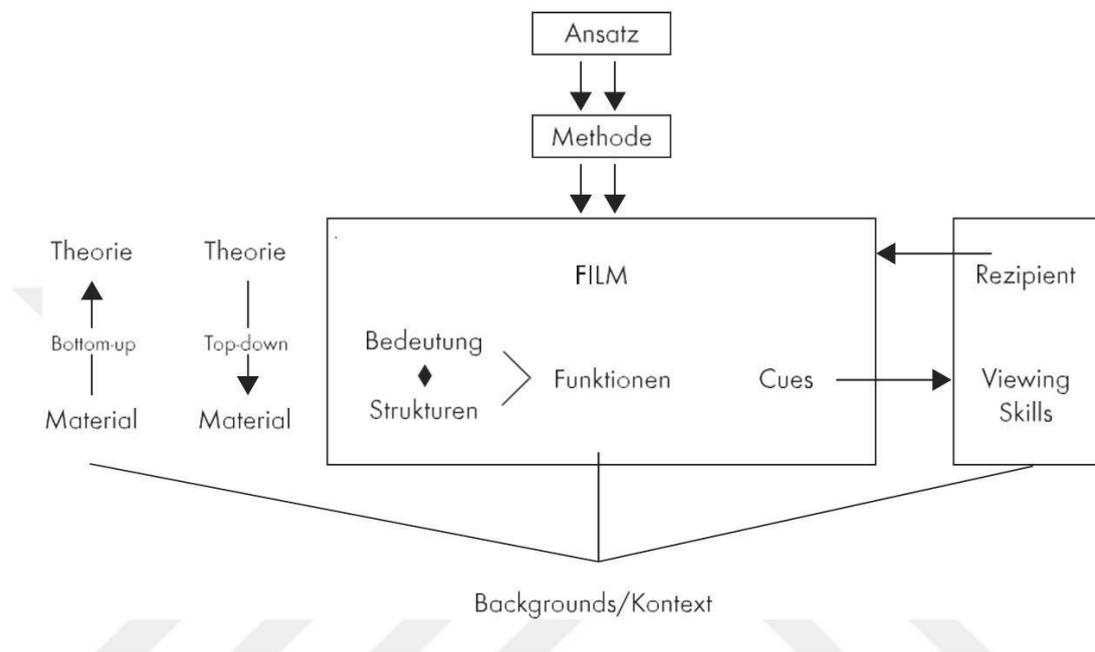


Abbildung 9. Konstituenten praktischer Filmanalyse

Abbildung nach Borstnar/ Pabst/ Wulff 2008, S. 13

Der Film ist aus Bedeutungen und Strukturen aufgebaut, die im Film jeweils Funktionen erfüllen. Alle Elemente einer Filmanalyse sind vor dem gesellschaftlichen Hintergrund platziert, in dem und für den die Filmproduktion steht, wobei man erkennt, dass Filmverstehen und -analyse im Rahmen der Gesellschaft stehen und dabei bewusst nach Perspektiven, Ausgangspunkt und Methoden gewählt werden und die Aktivierung von Wahrnehmungsrastern erfolgt.

Tabelle 5. Ansätze, Fragestellungen und Methoden der Filmwissenschaft

Ansatz	Fragestellung	Methode
Film als ästhetischer Gegenstand, Film als Kunst	Was ist schön/gut im Film? Wie ist er materialästhetisch beschaffen ?	Materialästhetische Analysen Filmkritiken, Rezensionen, Filmessayistik
Film als sprachliches und Sprache verwendendes Kommunikationsmittel	Welche Codes verwendet der Film ?	Linguistische, präsemiotische Instrumente
Film als Medium der Massenkommunikation	Welche gesellschaftlich relevanten Themen behandelt der Film explizit oder implizit ?	Kommunikationswissenschaftliche und soziologische Theorien, Theorien zur » Popular Culture «
Film als Text, Film als literaturähnliches Zeichensystem	Was und wie erzählt der Film ? Wie setzt der Film literarische Vorlagen um oder wie ist sein Verhältnis zur Literatur ?	Philologische, sprach- und literaturwissenschaftliche Methoden, Narratologie
Film als Aufzeichnungs- und Darstellungsmittel für alle sicht- und hörbaren Objekte und Ereignisse	Welche Gegenstände behandelt oder dokumentiert der Film wie ?	Abbildtheoretische, theaterwissenschaftliche, historische, psychologische etc., je fachspezifische Theorien
Film als komplexe Struktur von interdependenten Zeichensystemen	Welche Zeichensysteme verwendet oder etabliert der Film auf welche Art ?	Semiotische, systemtheoretische und diskurstheoretische Methoden
Film als Kommunikationsmittel, welches andere Kommunikationsmittel auf spezifische Weise kommuniziert	Was sind filmspezifische Codesysteme und wie überlagern sie sich mit den afilmischen ?	Filmwissenschaftliche Basiszugänge
Film als Ware		Ökonomisch-soziologische Methoden und Messungen
Film als Wirkfaktor	Welcher Film ist kommerziell erfolgreich und warum ? Wie wirkt Film auf wen ?	Rezeptionsästhetische Untersuchungen

Abbildung nach Borstnar/ Pabst/ Wulff 2008, S. 15

4.7.1. Filmtheorie

Die Filmtheorie beschäftigte sich mit der Frage, was ein Film sei. Die ersten Theorien waren normativ und eher nichtwissenschaftlichen Ursprungs. Doch Balázs setzte sich in den 1920er Jahren, für die wissenschaftliche Anerkennung

des Films ein. Diese Phase der Filmtheorie, behandelte den Film als ein Ganzheitliches. Dann erfolgte durch Analyse und empirisches Vorgehen, die Spaltung des Films in die semiotische (Eco, Garroni, usw.) und in die strukturalistisch- linguistische (Metz, Peters, Barthes) Richtung. In dieser Phase lag die Bemühung um wissenschaftliche Herangehensweisen. Die Filmsemiotik wurde ein wichtiges Teilgebiet der angewandten Semiotik.

4.7.2. Entwicklung der Filmsemiotik

Der Ursprung ist auf Barthes und Metz zurückzuführen. Sie sind von der Zeichenwissenschaft (Semiologie) von de Saussure beeinflusst, in der das Hauptelement die Arbitrarität des Zeichens ist. Ihre Annahme ist es, dass Codes vorgegeben sind und systematisch wiederaufzubauen sind, und somit nicht das Ziel sondern das Mittel der Erkenntnis sind. Dieser Ansatz steht im Gegensatz zum, den von Peirce vertretenen Ansatz in der das Zeichensystem nicht feststeht, sondern der Zeichenprozess und Nutzung im Mittelpunkt stehen. Das Wort Filmsprache wurde schon in den 1920er Jahren verwendet. Doch die Filmsemiotik entstand erst in den 1960er Jahren und war ein wichtiges Gebiet der Disziplin der Filmwissenschaft. Die Filmsemiotik beschäftigte sich mit verschiedenen Fragen, darunter gehören die Untersuchung der kleinsten Einheiten nach strukturalistischer Methode, oder auch der Versuch der Zurückführung filmischer Elemente auf menschliche Handlung, etc. Die Filmsemiotik konzentriert sich mehr auf nichtsprachliche Zeichen, wie Mimik, Gesten, etc. als auf sprachliche Zeichen, wobei Wollen erwähnt, dass das nonverbale Zeichen für seine Existenz das verbale Zeichen meistens braucht (Er, 2013). Das Bild bringt beim Rezipienten in erster Linie die Konnotation in den Gedanken, der dann mit der verbalen Mitteilung verfestigt wird. Einer der früheren Filmsemiotiker, Christian Metz, bemerkte der Film sei eine Sprache ohne Code. Viele Filmsemiotiker richteten sich an die Lehre Peirce von Ikon, Index und Symbol. Im Schwerpunkt war dabei das Ikon.

Zu den ersten Arbeiten der Filmsemiotik, können auch die Arbeiten von Peters gezählt werden, der sich an die Zeichentheorie von Morris anlehnte. Die Filmsprache wurde von Peters als ein auf Ikonen beruhendes System aufgefasst, die er nach Morphologie, Semantik, Syntax und Pragmatik unterteilte. Jedoch fanden seine Arbeiten keinen großen Anklang bei nachfolgenden Filmsemiotikern. Andere wichtige Filmsemiotiker, die die Grundlagen dieser Disziplin bildeten waren unter anderem Jakobsen, Barthes, Eco und die Theorie von Metz die weltweit eine Wichtigkeit in dieser Disziplin bildeten. In der ersten Phase der Semiotik war ein Gegenstand in diesem Untersuchungsfeld die Differenz bzw. Gleichheit zwischen Sprache und Film. Außerdem wurden die filmische Sprache und die filmischen Codes untersucht. Im russischen Raum können zu den Pionieren der Filmsemiotik Lotman und Ivanov gezählt werden. Von Ivanov wird die Relation der Realität im Film und des Zeichens untersucht. Von Lotman jedoch wird der Film als ein ikonisches und symbolisches Zeichensystem, welches zur Weltgestaltung dient, aufgefasst. Zudem steht das Zeichen mit der Wirklichkeit in Beziehung und umgekehrt; die Realität kann durch das Zeichen repräsentiert werden und auch das Zeichen kann zur Realität werden. Durch Lotman erfolgt auch eine Unterteilung der Filmcodes; "der Kode des Regisseurs, der Kode des Alltagsverhaltens und der Kode der schauspielerischen Darstellung". (Kardeş 2017, S. 17). Die Entwicklung der Filmsemiotik in Europa, erfolgt unter Beeinflussung des linguistischen Strukturalismus, dass die zweite Generation formt, die wiederum im Einfluss der marxistischen Ideologie, der lacanschen psychoanalyse und des Dekonstruktivismus sind. Die nachfolgende, dritte Generation steht unter dem Einfluss der generativen Grammatik und der Kognitionswissenschaft. Christian Metz' Untersuchungen des Films, basieren zunächst auf Saussure's Sprachtheorie. Später dann nähert er sich dem Strukturalismus, und die Verbindung beider Disziplinen der Linguistik und des Strukturalismus erzeugen eine Synthese, die nach ihm durchgegangen werden müssen um zu einer besseren Theorie zu gelangen. Diese flexible und offene Herangehensweise sind es, wodurch Metz zu einem beliebten Flmtheoretiker wurde. Metz ist unter dem Einfluss von Bazin, und sieht den Vorzug in Mise en

scene, doch im Gegensatz zu Bazin will er eine wissenschaftliche Untersuchung und Methodologie des Films, welches auch mit der Ansicht von Umberto Eco gemein ist. Beide Theoretiker möchten die Verbindung von Semiotik, Linguistik und Strukturalismus. Nach Eco sind filmische Abbildungen Transformationen, die die Wirklichkeit als Ikone abbilden. Für Metz sind diese Abbildungen nicht filmspezifisches, sondern nur Realitätsabbildungen der Wirklichkeit, die somit nur bereits vorhandene Codes beinhalten. Für Metz ist die Montage der einzelnen Abbildungen das filmspezifische, die für ihn auch die filmischen Codes enthalten. Eine weitere Uneinigkeit ist das Ikon, das nach Metz nicht zerlegbar ist für Eco jedoch auch aus den Ikonen weitere Codes erfasst werden können.

4.7.3. Filmsprache

Grundlage war wie bereits erwähnt das Zeichenmodell von de Saussure. Die Vermittlung von Zeichen erfolgt in Filmen über Wahrnehmungskanäle. In der Literatur erfolgt die Wahrnehmung über den Einsatz von Sprache. Eine wichtige Eigenschaft ist die im Film vorhandene Simultanität (Raum- oder Körperkunst) und Sukzessivität (Zeit- und Dauerkunst), und man sah, dass die Sprache im Sinne von Saussure und der Film nicht übereinstimmend und analog waren. Das Saussure'sche Zeichenmodell wurde von Barthes in das filmische Zeichen, dem filmischen Signifikanten und dem filmischen Signifikaten umformiert. Der filmische Signifikat umfasst das Kostüm, Gestik, den Aufbau der Szene und die spielenden Personen. Der filmische Signifikat kann mehrere Bedeutungen haben und kann die Zuschauer umfassen oder auch alles außerhalb des Film Existierende beherbergen. Das filmische Zeichen wird von Pasolini als das was in der Welt vorkommt, also aus Formen, Objekten und Ereignissen das in der Wirklichkeit vorhanden ist definiert. Von Möller- Nass werden im Film Nonverbales und Objekte von filmexternen Filmzeichen aufgebaut. Das filmische Zeichen beruht nach Metz auf Arbitrarität, die beeinflusst von Peirce das filmische Zeichen in Ikon und Index aufteilen, welche wiederum kodiert vorkommen.

“Zudem besteht ein Film immer aus einer geordneten Menge von Zeichen, seien sie gegenständlich und/oder abstrakt, und ist damit eingebettet in die Austauschprozesse unserer Kultur insgesamt, in denen vielfältigste Zeichenmengen, Zeichensysteme bzw. Texte ausgetauscht werden. In seiner Eigenschaft als Zeichensystem ist Film daher auch als ein solches analysierbar. Und schließlich ist Film vor allem auch im Bewusstsein der Kulturteilnehmer verankert, der jeweils rezipierte Film existiert als ein geistiges Kommunikat und hat teil an einer Kulturgeschichte des Films, an diversen gesellschaftlichen Entwicklungen sowie an fundamentalen symbolischen Ordnungen insgesamt.”
Borstnar/ Pabst/ Wulff 2008, S. 13

4.7.3.1. Textuelle Codierungen im Film

Der Film wird als eine audiovisuelle Textform angenommen. Und es gibt auch die Auffassung und die Diskussion, dass der Film eine Kunstform ist. Filme erzählen mit Bildern, die jeweils eine Bedeutung haben und Zeichen abbilden und als Texte bewertet werden können. Der Film hat, aufgrund der Zeichen und Codes mit denen bestimmt wird, wie die Zuschauer die Bedeutung festlegen, eine kommunikative Funktion.

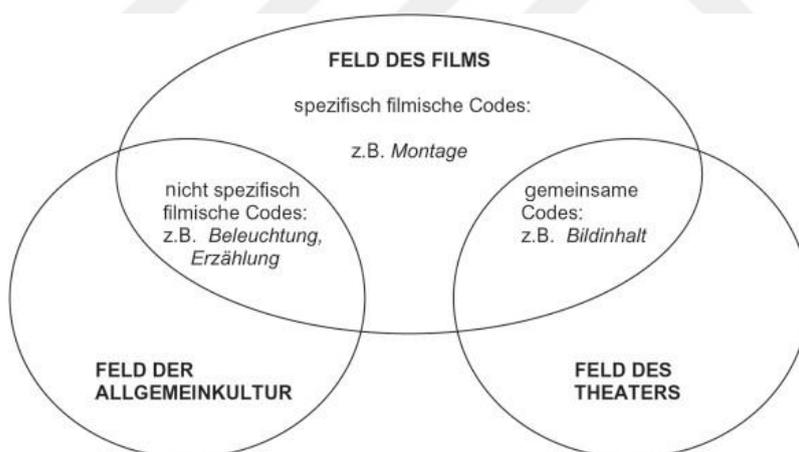


Abbildung 10. Filmische Codes

Abbildung nach Bienk 2008, S. 13

Mit dem *Code der Montage*, wird der geschichtliche Zusammenhang des Films, womit der Zuschauer eine Geschichte lesen kann, bestimmt. Beim *Code der Beleuchtung* und dem *Code des Bildinhalts*, wird eine bestimmte Atmosphäre erzeugt, mit dem die Szenen an Bedeutung gewinnen. Mit dem Zusammenwirken verschiedener Codes, wird das Endprodukt produziert. Im

Literaturunterricht von Schulen und Universitäten wird daher von Filmen als mehrfach codierter Texte gesprochen. Die Bedeutung eines Films wird erst durch Codes und dessen Zusammenwirkung mit anderen Codes analysiert, weil ihr Effekt erst durch dieses Zusammenwirken erreicht werden kann. Bei der Beurteilung von Filmtexten, können gesellschaftliche Phänomene, also die gesellschaftliche Wirklichkeit und die Komplexität, sowie politisch-historische Einflüsse nicht unbeachtet bleiben, was auch ein wichtiger Faktor ist, weshalb der Film in kurzer Zeit zum Massenmedium geworden ist.

Um den Einfluss von Film auf die Gesellschaft und der gegenseitigen Beeinflussung von Film und Gesellschaft beurteilen zu können, muss die Filmsprache analysiert werden. Der Filmtext umfasst sowohl Film als auch Fernsehen. Beide Phänomene der Kommunikation gewinnen erst mit dem Rezipienten ihre Bedeutung und sind audiovisuelle Medien, die ein Code-System haben. Filme sind ein wesentlicher Bestandteil unserer allgegenwärtigen Welt. Sie thematisieren und dramatisieren vor allem Konflikte, Wünsche, Träume und Alltagserfahrungen. Viele Menschen sehen im Kino eine Darstellung ihrer Lebensprobleme, mit der sie ihr eigen Erlebtes oder ihre Vorstellungen und Träume mit dem des Schicksals der Person im Film verbinden können. Für die soziale Wirklichkeit, der weltlichen Ausrichtung, der Bildung der Identität, das nationale und internationale Bewusstsein gewinnt der Film immer mehr an Wichtigkeit und wird somit zu einem audiovisuellen Medium der für die Sozialisation lebenslänglich dient. Die Sozialisation erfolgt auf zwei Ebenen; auf der einen Ebene erfolgt eine Veränderung der Wünsche, Emotionen, Fantasien, Meinungen und persönliche Beziehungen durch die Wechselbeziehung mit Medien und auf der anderen Ebene werden Sehgewohnheiten, durch die Montagegeschwindigkeit verstärkt. Die Filmsprache wird auf der Grundlage von kognitiven und emotionalen Aktivitäten, beim Rezipienten zum eigenem Erlebtem umgewandelt. Dieser Prozess erfolgt mit der sozialen Situation, dem Geschlecht, der medialen Erfahrung, dem Allgemeinwissen, den Erfahrungen, den Erwartungen an den Filmtext, usw.

“Das Alltagswissen ist also die entscheidende Schnittstelle zwischen der Kodierung einer Information durch den Text und der Dekodierung der Information durch den Rezipienten. Wenn der Betrachter eine durch den Filmtext transportierte Nachricht nicht in Bezug zu seinem Alltagswissen setzen kann, nimmt er sie nicht wahr; damit hat sie keinen Wert für ihn.” (Bienk 2008, S.17)

Durch die Wechselbeziehung zwischen Text und Zuschauer wird der rezipierte Text gebildet. Der Rezipient nimmt nicht nur die dargestellten Reize wahr, sondern ist aktiv, indem er das Wahrgenommene mit seiner Erfahrung kombiniert und für seinen Alltag bereitstellt. Die Zuschauer werden, abgesehen vom Regisseur zu einem Schöpfer, bei der eine individuelle Realität mit der Lebenserfahrung und dem Bewusstsein durch die dargestellten Bilder erstellt wird. In der Rezeptionsforschung wird zwischen dem Endprodukt, und dem Originaltext unterschieden, denn dieser kann vom Endprodukt abweichen. Es stellt sich also die Frage, wie die Gefühls- und Kognitionsaktivität der Zuschauer durch audiovisuelle Texte gegliedert wird und welche Basis beim rezipierten Text gebildet wird. Um die Beeinflussung von Rezipienten durch audiovisuelle Texte definieren und abgrenzen zu können, müssen zunächst die Begriffe Wirkung und Bedeutung des Filmtextes für den Rezipienten definiert werden. Die Rezeption und Wirkung von Filmen verlangt eine Wechselbeziehung zwischen Film und Rezipient. Filme wirken eher auf die Gefühlswelt ein, bevor der Rezipient die Möglichkeit hat eine Distanz herzustellen. Drei Begriffe müssen differenziert werden; Wirkungsintention, Wirkungspotential und die Wirkung auf den Rezipienten. Die Wirkungsintention ist die Intention des Drehbuchautors, der Produzenten oder des Regisseurs. Das Wirkungspotential wiederum kann mit der Intention gleich sein oder es können entweder mehr oder weniger zusätzliche Wirkungen durch den Filmtext entstehen. Die Wirkungen auf den Rezipienten sind je nach den Voraussetzungen, bei jedem unterschiedlich und im Text können auch zusätzliche Wirkungen enthalten sein. Bedeutungen des Textes, die vom Rezipienten absichtlich hervorgehoben werden, können mit Wirkungen die nicht bewusst einwirken, gleichermaßen bewertet werden. Die Bedeutung in Filmen und auch Fernsehsendungen ist nicht vollendet, sondern gewinnt ihre Bedeutung zusätzlich durch den Rezipienten.

“Der Versuch, einen Film erschöpfend analysieren und interpretieren zu wollen, erweist sich als Illusion; es können nur Resultate erzielt werden dahingehend, dass die objektiv feststellbaren filmsprachlichen Strukturen eines Films im Blick auf bestimmte Rezipienten in einer bestimmten Zeit mit bestimmten Präferenzen, mit bestimmten, historisch sich wandelnden Bedeutungen in Zusammenhang gebracht werden.” Bienk 2008, S.19

Filme sind eine Reproduktion und Rekonstruktion gesellschaftlicher Auffassungen und Realitäten, und sie übermittelt Vorstellungen und Phantasien einer Gesellschaft. Wesentlich ist, welchen Zweck durch die Perspektive und Phantasie erfüllt werden.

4.7.3.2. Zeichen und Codes im Film

Der Film kann als ein Zeichensystem aufgefasst werden. Die Sprache hat die Elemente Zeichen und Codes. Der Code wird in der Semiotik als das System bezeichnet, mit denen das Zeichen ihre Ordnung im Zeichensystem findet und die Regelung ihrer Anwendung und Verknüpfung erfolgt. Diese gibt vor, welche Zeichen in das Zeichensystem integriert werden können. Der Code ist nach Eco das Zeichen (Element) und auch die Regeln, die zu diesen Zeichen gehören wie etwa die Grammatik gehören dazu. Es gibt aber auch den Code-Begriff, der die Regeln für die Verbindung von Zeichen meint, und was auch meistens Bestandteil in der Forschung ist. Dieser Code-Begriff kommt aus der Informationstheorie und wird in der Semiotik eingesetzt, der auch bestimmt, dass das Zeichensystem erst durch die Verbindung von Zeicheninventar und Verknüpfungsregeln gebildet wird. Der Filmcode von Eco, basiert auf der Sprachtheorie von Saussure. Die Zeichenklassen werden wie folgt dargestellt:

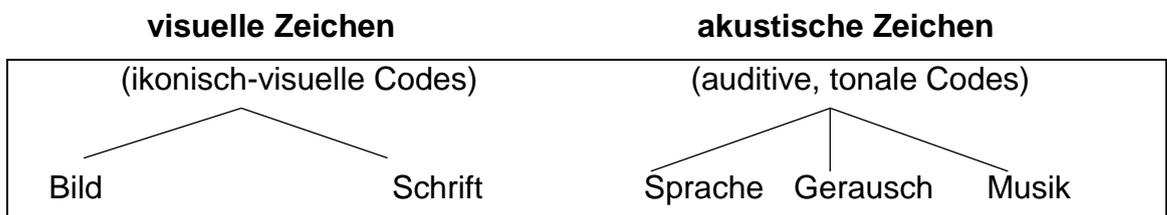


Abbildung 11. Zeichenklassen im Film

Abbildung nach Borstnar/ Pabst/ Wulff 2008, S. 16

Der Film besteht nicht nur aus Materialien, die vor dem Film organisiert werden und Bedeutungen enthalten, sondern die Nutzung und Verknüpfung von Zeichen wird durch die Codes (Regeln der Verknüpfung) bestimmbar. Die audiovisuellen Codes werden in den Ellipsen dargestellt, wobei angegeben wird, was welche Codes mitbeinhaltet. In den kinematographischen Codes sind für die technische Repräsentation und Reproduzierbarkeit enthaltenen Codes umfasst und die filmspezifischen Codes umfassen filmische Strukturen wie Textsorte, Genres, Teilstrukturen. Die filmischen Codes beinhalten kinematographische und filmspezifische Codes. Im Film existieren adaptierte Codes und kulturelle Codes. Die adaptierten Codes werden im Film gut dargestellt, die Mehrzahl ist nicht transformiert, und können durch audiovisuelle Codes im Film gut adaptiert werden (wie z.B. Codes der Rhetorik, der Erzählung, der Ikonografie). Die kulturellen Codes werden auch zum grösstenteil nicht transformiert und auch ihre Struktur (Gestik, Mimik, Proxemik, Sprache, etc.) kann nicht mittels audiovisueller Codes verändert werden.

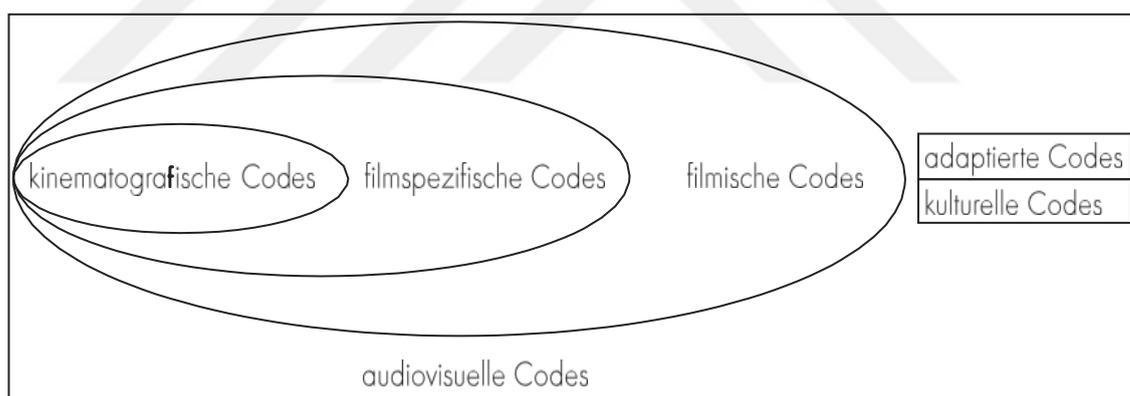


Abbildung 12. Codes im Film

Abbildung nach Borstnar/ Pabst/ Wulff 2008, S.16

Nach Umberto Eco, der sich an Metz und Pasolini anlehnt, wird zwischen kinematographischen Codes und aus ihm hervorgehenden filmischen Codes unterschieden. Dabei hat die verbale und lautliche Botschaft spezifische Codes, wobei das Ikon als temporisiertes Ikon auf speziell behandelt wird. Nach Metz

gibt es in der Filmsprache keine langue, jedoch existieren anthropologisch-kulturelle Codes, die auf individuelle Erfahrungen beruhen.

Die Interpretation eines Ikon kann durch die Kultur blockiert werden, das bedeutet, dass das durch den Rezipienten erfasste Bild kulturell eingeschränkt wird. Visuelle Bilder bestehen laut Kulturanthropologie aus kulturellen Zeichen und Symbolen. Um die konnotative kulturelle Zeichen bemerken zu können ist bedarf es nach Barthes den Rezipienten, der mit seinem Wissen diese Konnotation herauslesen kann. Die Beurteilung eines Zeichens, dass ein symbolisches Bild ist kann beim jeweiligen Rezipienten verschieden sein; die Bedeutung kann denotativ oder konnotativ sein. Die denotative Bedeutung besteht aus den einzelnen fotografischen Bildern und setzt meist keine Konnotation voraus. Die Signifikation der Konnotation jedoch wird vom Rezipienten mit jeweiliger kultureller Erfahrung und Wissen herausgefunden. Weitere wichtige Teile eines Films sind das Syntagma und das Paradigma. Die paradigmatische Ebene ist das Filmthema. Die syntagmatische Ebene stellt die Präsentation des Filmes dar. Das Sakkaden-Muster ist nach Monaco das physiologische wahrnehmen des Auges, womit es die Denotation herausfindet. Nach Monaco erfolgt das Lesen eines filmischen Zeichens sakkadisch, semiotisch (Signifikant und Signifikat) und kulturell.

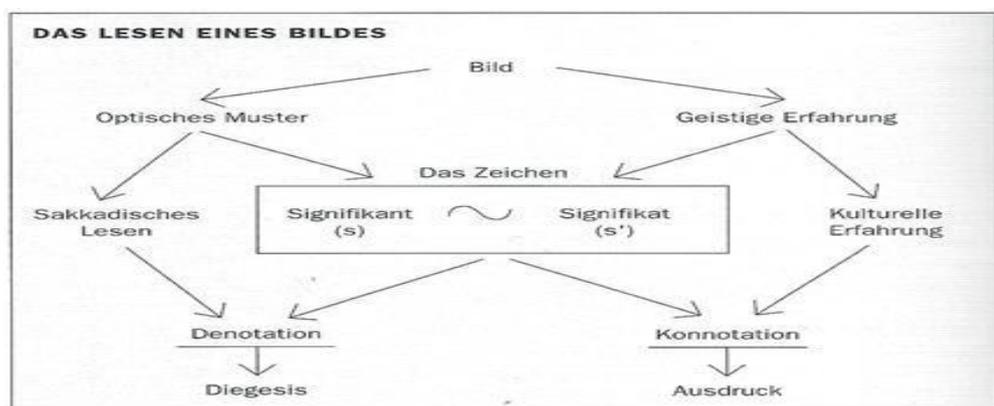


Abbildung 13. Lesen eines Bildes

Abbildung nach Er, S.7

5. KULTUR

Das Wort 'Kultur' wurde Mitte des 18. Jahrhunderts in die deutsche Sprache eingeführt. Damals galt es als Fremdwort, so das Mendelssohn 1784 Kultur, wie folgt beschreibt:

“Die Worte Aufklärung, Cultur, Bildung sind in unserer Sprache noch neue Ankömmlinge. Sie gehören vor der Hand bloß zur Büchersprache. Der gemeine Haufen versteht sie kaum.” (Rolf Elberfeld S.1)

Was am Anfang in akademischen Kreisen benutzt wurde, ist später zu einem Wort geworden, die die Menschheit nutzte um sich selbst zu beschreiben und zum alltagssprachlichen Begriff wurde. Das Wort Kultur, dass zunächst durch Herder genutzt wurde, erhielt ihre Anwendung in der Pluralform durch Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche.

5.1. KULTUR- UND KULTURBEGRIFFE VON JOHANN GOTTFRIED HERDER, WILHELM VON HUMBOLDT, JACOB BURCKHARDT UND FRIEDRICH NIETZSCHE

5.1.1. Kultur als Singularetantum bei Herder

Herder's Auffassung nach ist die Kultur, mit der Kultiviertheit und Bildung von Nationen und Menschengruppen verbunden. Nach ihm ist es eine Gradierung der Entfernung von der Wildheit, in Richtung Humanität. Nach Herder, hatte jeder Mensch eine gewisse Kultur, die unterschiedlich ausgeprägt sein konnte. Für die Zeit damals, war das nicht wie Heute etwas Normales, da die Europäer die Ansicht vertraten, dass sich Menschen den Tieren ähneln. Die Menschheit soll Herder's Ansicht nach, in der Humanität kultiviert und aufgeklärt werden. Das Wort Kultur von Herder als Singularetantum war die grundsätzliche Ansicht von Kultur im 18. Jahrhundert.

5.1.2. Kultur bei Wilhelm von Humboldt: 'Ideal der Menschheit' und 'Contrastierende Verschiedenheit'

1975 schuf Humboldt einen Plan zur vergleichenden Anthropologie, und versuchte damit die unterschiedlichen Gattungen des Menschen miteinander zu vergleichen und ein Urteil zu schließen. Um den Nationalcharakter einer Nation feststellen zu können, muss man diesen nach Humboldt, mit anderen Menschengattungen vergleichend analysieren, dabei ist dieser Vergleich nicht nur etwas was die Äußerlichkeit betrifft, sondern etwas grundlegendes um Menschlichkeitsideale zu verwirklichen.

“Ideal der Menschheit aber stellt soziale und mannigfaltige Formen dar, als nur immer miteinander verträglich sind. Daher kann es nie anders, als in der Totalität der Individuen erscheinen.” (Rolf Elberfeld S.3)

Dieses Ideal ist in individueller Form zu sehen, die auch eine historische Figur sein kann. Die Individualität der Ideale stellen für Humboldt keinen Nachteil dar, sondern sorgen zur Förderung und Ausweitung von vielfältigen Individualitäten. Mit der kontrastiven Anthropologie wird beabsichtigt, die Menschheit im Lichte von Individual-historischen Kulturen noch weiter zu erweitern und zu unterscheiden. Humboldt nach, sollen durch die Unterschiede der Individuellen in diesem Vergleich zum Vorschein kommen. Auch wenn von Kulturen noch nicht die Rede ist, gibt es eine Neigung zu Kulturen.

5.1.3. Jacob Burckhardt; 'Kulturen'

Jacob Burckhardt setzt den Begriff Kulturen in den Geisteswissenschaften ein. In seiner Vorlesung über das Studium der Geschichte 1868 ging er beim Thema 'Staaten, Religionen, Kulturen' auf den Begriff 'Kulturen' ein. Ein wichtiger Satz war folgender:

“Die Cultur des XIX. Jahrhunderts als Weltcultur im Besitz und in Verwertung der Traditionen aller Zeiten, Völker und Culturen”. (Rolf Elberfeld S.5)

Demnach steht der Begriff Kultur 'Cultur', die im 19. Jahrhundert verwendet wird, unter der Bedeutung und im wertlichen Zusammenhang mit anderen Kulturen und anderen Traditionen, die auf der Welt vorkommen. Die langsame Entwicklung zu Kulturen wird mit den Entwicklungen in diesem Bereich, wie z.B. der "Weltausstellung" in London im Jahr 1851 bemerkbar. Zumindest erhalten die Menschen jetzt ein deutlicheres Bild von anderen Kulturen, die auch seine Auswirkungen, bezogen auf die Vergangenheit, hatte. Nun wurde das Thema Kulturen ein Begriff sowohl für die Gegenwart als auch für die Vergangenheit. Der Gebrauch des Plurals Kulturen, erfolgte in einer Vorlesung. Die maßgebliche Einführung des Begriffes Kulturen in die deutsche Sprache erfolgte durch Andere.

5.1.4. Friedrich Nietzsche; 'Kulturen'

Den Begriff Kulturen führt Nietzsche nachdem er eine Vorlesung von Burkhardt hört ein. Das Wort wurde von ihm zunächst negativ konnotiert, so dass er dieses auch auf sein Buch 'Die Geburt der Tragödie' austrägt. Nach Nietzsche wird mit Durchlebung von verschiedenen Kulturen die Weltansicht, Wertungsgefühle, Gedankenwelt und Emotionen eines Mensch, vielfältiger und polyphoner. Ab 1876 sieht er mit 'Kulturen' eine Möglichkeit die Geschichte der Zukunft zu gestalten, dieses spiegelt er in seinem Werk 'Menschliches, Allzumenschliches, wieder;

"Zeitalter der Vergleichung. – Je weniger die Menschen durch das Herkommen gebunden sind, um so grösser wird die innere Bewegung der Motive, um so grösser wiederum, dementsprechend, die äussere Unruhe, das Durcheinanderfluten der Menschen, die Polyphonie der Bestrebungen. Für wen gibt es jetzt einen strengeren Zwang, an seinen Ort sich und seine Nachkommen anzubinden? Für wen gibt es überhaupt noch etwas streng Bindendes? Wie alle Stilarten der Künste nebeneinander nachgebildet werden, so auch alle Stufen und Arten der Moralität, der Sitten, der Kulturen." (Rolf Elberfeld S.6)

5.2. KULTURBEGRIFFE

5.2.1. Anthropologischer Kulturbegriff

Die anthropologische Seite des Kulturbegriffs beschäftigt sich mit der Wirkung und dem Wesen des Menschen, der im Gegensatz zur Natur entstand; denn der Mensch kann sein Handeln frei steuern und lenken, wobei in der Tierwelt die Handlungen instinktiv sich entwickeln. Die Handlungen des Menschen enthalten Sinn und sind im Rahmen einer Bedeutung. Nach Wolfgang Ipp wird alles als Kultur definiert, was der Mensch zur Herstellung von Ordnung der Welt, der Umwelt und der Mitwelt an Bedeutung beiträgt.

5.2.2. Affirmativer Kulturbegriff

Der affirmative Kulturbegriff beschäftigt sich mit der Kunst, die die Hochkultur und das Gebiet des 'Schönen, Wahren und Guten' einschließt. Nach Schiller und Kant, stehen hier die Ästhetik und die Erziehungsfunktion der Kultur im Vordergrund. Mit dem Wahren wird nicht die wissenschaftliche Wahrheit bezeichnet, sondern Wahre nach Norm, Moral und dem Gutem. Diese Bedeutung wandelte sich im Westen mit der 68er Generation zur Alltagskultur. In Verbindung mit Globalisierung wurde dieser vom ethnologischen Kulturbegriff dominiert.

5.2.3. Soziologischer Kulturbegriff

Seit 1970 wird der Begriff Soziokultur in der Kultur eingesetzt. Die Kultur wird als ein Medium in der Kommunikation eingeordnet. Für die Erforschung verschiedener Bereiche wie Esskultur, Arbeiterkultur oder bei Untersuchungen zu Rassismus wird ebenfalls dieser Kulturbegriff gebraucht. Aus der Perspektive der wissenschaftlichen Soziologie ist die Kultur Art und Weise von Gedanken und Handlungen, und ein Gemeinschaftsprodukt.

5.2.4. Ethnologischer Kulturbegriff

Der ethnologische Kulturbegriff schließt sowohl den Begriff der affirmativen Kultur als auch die soziologische Kultur mit ein und beschäftigt sich mit Lebensweisen. Hauptfelder sind zwischenkulturelle Unterschiede wie Sprache, Sitten, Aussehen, Religion und Werte. Kultur bezieht sich auf regionale Unterschiede vom Zusammenleben und schließt Werte, Bedeutungen und Ideen mit ein. Sie ist ein Gebiet das sich mit der Lebensweise von einer Gemeinschaft und ihnen eigentümlichen Denk- und Handlungsweisen und Materiellen, welches sich von anderen Gemeinschaften differenzieren lässt, beschäftigt.

5.3. DER ANGEMESSENE KULTURBEGRIFF

Die Kultur bildet einen wichtigen Teil bei Auseinandersetzungen der pädagogischen Interkulturalität und beim Antirassismus. Der Kulturbegriff, der in den Sozialwissenschaften benutzt wird, beabsichtigt bestimmte Lebensarten und ihnen spezifische Zeichensysteme und Bedeutungsmuster festzustellen. Dabei stellt man fest, dass Kulturen veränderbar sind. Sie sind nicht abgeschlossen und unterliegen einem Prozess. Außerdem kann die Lebensweise eines Kollektivs mehrdeutig sein und ist nicht klar abzugrenzen. Kulturen sind veränderbar, anpassungsfähig und überlagerbar. Hierbei wird nach folgenden Merkmalen unterschieden (Leiprecht, 2004):

- a) Von der sozial- und erziehungswissenschaftlichen Seite aus verfügen bestimmte Gruppen und Gesellschaften über bestimmte Bedeutungsraster und Zeichensystemen. Diese dienen zur Orientierung; das soziale Leben wird so unverständlicher und erhält an Bedeutung.
- b) Kultur ist nicht nur ein Phänomen einer Gesellschaft, das auf seine nationale Grenzen zu beschränken ist. Denn innerhalb einer Gesellschaft, dem eine Kultur zugesprochen wird, können Lebensarten, Zeichensysteme und Bedeutungsmuster verschiedener Kulturen herrschen.

- c) Dennoch existiert in den Gesellschaften mit verschiedenen Kulturen, eine Kulturform die überwiegt und dominiert. Diese dominante Kulturform bestimmt die Normalität dieser Gesellschaft.
- d) Aus den Lebensbedingungen, die jeweils verschiedene Anforderungen an Orientierungen haben, sind auf die Bedeutungsmuster und Zeichensysteme zurückzuführen. Diese müssen sich an Änderungen der Lebensverhältnisse anpassen, um weiterhin als Orientierung dienen zu können.
- e) Das Zeichensystem und auch die Bedeutungsmuster bilden ein kulturelles Reserve. Dieses kann durch Menschen aufgenommen, verändert und fortentwickelt oder auch auf eine unterschiedliche Art interpretiert und widergegeben werden. Somit steht nicht nur der Mensch unter dem Einfluss der Kultur, sondern beeinflusst auch diese.
- f) Die Kultur wirkt sich auf das Individuum nicht nur determinierend aus, denn so könnten keine neuen Entwicklungen oder Änderungen entstehen.
- g) Kulturelle Bedeutungsmuster und Zeichensysteme sind unterschiedlich interpretierbar und deutbar. Sie müssen nicht immer eindeutig sein.
- h) Eine wichtige Perspektive der Kultur ist das kollektive Gedächtnis der jeweiligen Gesellschaft. Ausschlaggebende oder wichtige Begebenheiten in der Geschichte der Gesellschaft können zu einem dominierenden Thema der jeweiligen Kultur werden.
- i) Kulturelle Elemente bieten die Möglichkeit in unterschiedlichen Situationen eingesetzt zu werden. Außerdem können individuelle kulturelle Bedeutungsmuster, schnell auf verschiedene Situationen und Kontexte angepasst und umgeändert werden. Zudem kann der Mensch nicht nur zu einer Kultur sondern zu mehreren Kulturen Zugehörigkeitsgefühl entwickeln, die man kulturelle Flexibilität nennen kann.
- j) Dort wo verschiedene Kulturen aufeinandertreffen, können der Person unterschiedliche Kulturen zugeschrieben werden wie Selbstzuschreibungen oder Fremdzuschreibungen. Diese kann sowohl als Zugehörigkeitsgefühl oder auch mit Abgrenzungen zu bestimmten Gruppen sein.

Die Bildung, Gliederung und Relation von Kulturelementen wurde von Edward B. Tylor als Ganzes definiert und von Roland Posner in die drei Bereiche materiale, mentale und soziale Kultur aufgegliedert. Die Kultur entsteht von Individuen, die durch ihre Beziehungen zueinander in sozialen Institutionen organisiert werden und dann ein Werte- und Normsystem bildet.

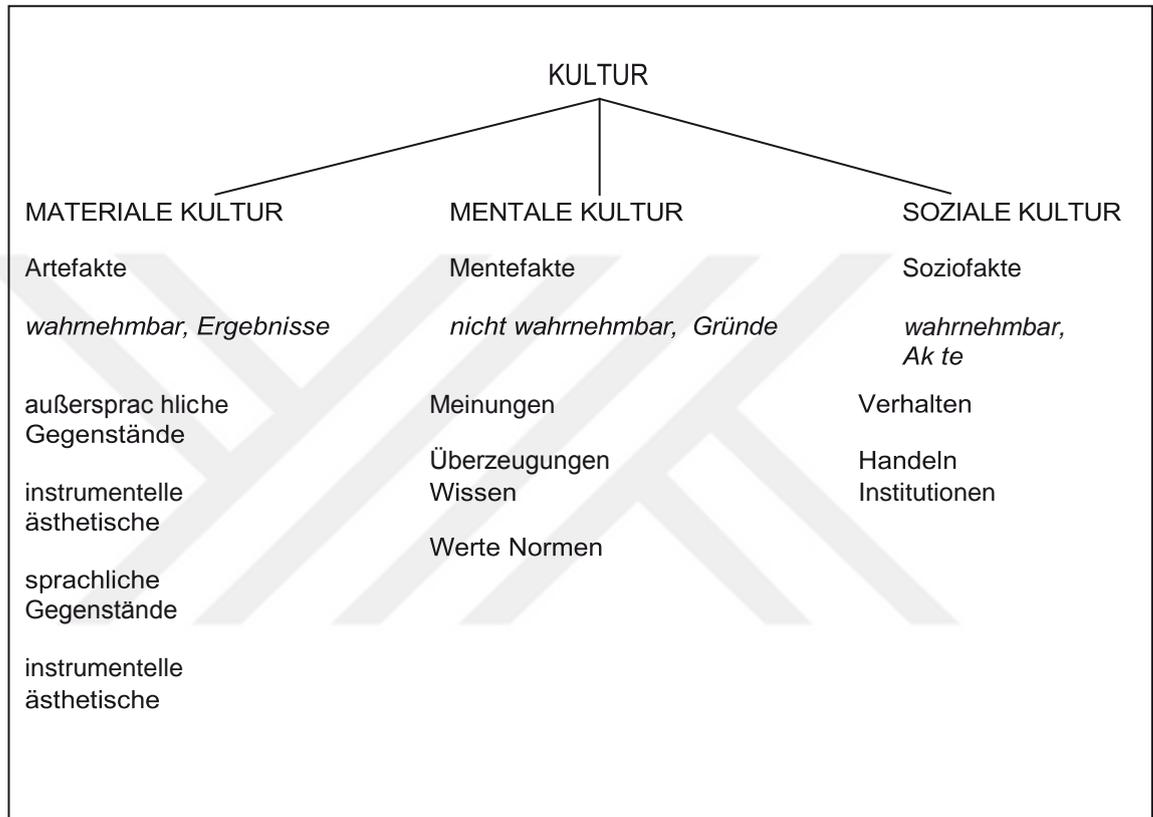


Abbildung 14. Kulturgliederung

Abbildung nach Kuße 2012, S.28

Aus den Soziefakten, die empirisch wahrnehmbar sind entstehen Artefakte die das Ergebnis von kulturellem Verhalten sind. Das kulturelle Handeln wiederum basiert auf Mentefakte, wie Werte, Normen etc. Unterschiede, die die Existenz und auch die Form einer Kultur bilden, können innerhalb der Landesgrenzen je nach Großstadt, Kleinstadt, ländlichen Gebieten und unterschiedlichen Regionen, herrschen.

Nach A. Thomas gibt es in jeder Kultur bestimmte Standards, nach denen sich die jeweilige Kulturgruppe richtet und einen Leitfaden für das Verhalten dieser Mitglieder ist, und auch eine Richtschnur für "normgerechtes, akzeptables Verhalten" liefert, das Kulturstandards genannt wird. Der Kulturstandart stellt die Kultur als etwas Statisches und Vereinheitlichtes dar, was das Verständnis für Stereotypen hervorrufen kann und dadurch der mögliche 'Fehler' entsteht, dass Person nicht mehr als Person wahrgenommen wird, sondern eine Vertreterfunktion einer kulturellen Gemeinschaft erfüllt und als ein Stereotyp wahrgenommen wird.

5.4. ALLTAGSVERSTÄNDNIS VON KULTUR

Beim alltäglichen Verständnis von Kultur kann man von einer bestimmten, prägenden Auffassung von Kultur ausgehen; Die Kultur ist ein Großkollektiv und steht unter Anderem für 'Land', 'Gesellschaft', 'Staat', 'Volk' oder 'Nation'. Dabei sind Großkollektive einheitlich (homogen) und dynamisch. D.h. den Personen, die Teil dieses Großkollektivs sind, werden bestimmte pscho-soziale Merkmale und Fähigkeiten zugesprochen, die in ihrer Denkweise, Emotionen und in ihren Handlungen ausschlaggebend sind. Sie ähneln somit den Marionetten, die ihren kulturspezifischen Merkmalen nach existieren. Dabei herrscht nach den Erkenntnissen des Sozialpsychologen Henri Tajfel das Vorurteil, das 'die Personen die der anderen Gruppe zugehören sich kulturspezifisch und gruppenspezifisch Verhalten und Personen der eigenen Gruppe als Individuen betrachtet werden. Vertreter wie Trompenaars und Hampden- Turner beschränken Kultur auf die Praxis und beschreiben Kultur als Etwas in der eine Gruppe von Menschen ihre Probleme lösen kann. Hofstede beschreibt Kultur als "the collective programming of the mind" (Thomas/Utler 2013, S.41) also die "die kollektive Programmierung des Geistes". Hierbei meint Hofstede, der Erschaffung und Konstruktion von Kultur durch Menschen. Thomas praxisbezogene Definition von Kultur ist wie folgt:

"Kultur ist ein universelles, für eine Gesellschaft, Organisation und Gruppe aber sehr typisches Orientierungssystem. Dieses Orientierungssystem wird aus

spezifischen Symbolen gebildet und in der jeweiligen Gesellschaft usw. tradiert. Es beeinflusst das Wahrnehmen, Denken, Werten und Handeln aller ihrer Mitglieder und definiert somit deren Zugehörigkeit zur Gesellschaft. Kultur als Orientierungssystem strukturiert ein für die sich der Gesellschaft zugehörig fühlenden Individuen spezifischen Handlungsfeld und schafft damit die Voraussetzungen zur Entwicklung eigenständiger Formen der Umweltbewältigung.“ (Thomas/Utler 2013, S.41)

Desweiteren erklärt Thomas, dass Kultur als ein Orientierungssystem gilt, der durch die Kulturmitglieder entsteht, aufrechterhalten und weitergegeben wird, und für den Menschen ein zentraler Bedarf ist, der auch die Wichtigkeit dieses Begriffes für das gemeinsame Miteinander von Menschen erklärt. Die Mitglieder einer Kultur erhalten durch diese Orientierung Sinn und ein Maßstab für Bewertungen im Leben, das im späteren Leben im Prozess der Sozialisation gelernt wird. Nach Hofstede gibt es zwei Definitionen des Kulturbegriffs, die Kultur eins und Kultur zwei genannt werden. Mit Kultur eins wird das Wort cultura gemeint, die von Menschenhand entwickelte Dinge einbezieht wie Landwirtschaft. Das Wort Kultur zwei bezeichnet Bereiche in der Sozialanthropologie wie Denk-, , Fühl- und Handlungsmuster. Hofstede zufolge ist Kultur die “kollektive Programmierung des Geistes” (Lang/Baldauf 2016. S.41) womit ein Zusammenhalt zwischen den Gesellschaftsmitgliedern möglich ist. Die individuelle Programmierung besteht nach Hofstede aus menschlicher Natur, Kultur und der Persönlichkeit.

5.5. KULTURELEMENTE

Mit Kulturelementen wird eine Kultur konstituiert wird. Sie sind Merkmale einer Kultur und ermöglichen eine Abgrenzung zu anderen Kulturen.

Tabelle 6. Ordnung der Kulturelemente

Vorstellungen	<i>Werte</i>
Tatsachen	<i>Geschichte, Rasse</i>
Zeichensysteme	<i>Sprache, Sitten & Gebräuche, Religion, Kunst</i>

Abbildung nach Houben 2003, S.57

Werte: Werte geben Normen, über die Gestaltung des Lebens und von einzelnen Bereichen des Lebens, vor. Diese Normen können sowohl im Öffentlichen als auch im sozialen Bereich sein.

Geschichte: Die Geschichte verschafft Wissen über die Vergangenheit und der Herkunft der jeweiligen Gemeinschaft, die für eine Beurteilung, Erläuterung und Deutung der Gegenwart hilfreich ist.

Rasse: Rasse schließt Eigenschaften Hautfarbe, Haarfarbe, Schädelform usw. ein und bietet eine Einteilung in Gruppen. Dennoch ist eine klare Trennung der Gruppierungen von Menschenrassen problematisch, denn biologische Merkmale sind vererbbar und Mitglieder verschiedener Gruppen sind im verwandtschaftlichen Verhältnis und ihre Kategorisierung erfolgt auf willkürliche Art.

Sprache: Sprache ist die verbale und schriftliche Kommunikation zwischen Menschen. Diese sind in einem System, dem Zeichensystem geordnet, in dem Zeichen eine Bedeutung zugeordnet wird. Eine wichtige Relation bildet Sprache und Denken, diese stehen im engen Verhältnis. Laut der Sapir-Whorf-Hypothese hat nicht jeder Mensch und jede Gesellschaft, der einem Ereignis gegenübersteht die gleiche Ansicht. Sie bildet eine wichtige Eigenschaft zur Gründung und Unterscheidung von Kulturen.

Sitten & Gebräuche: Sitten und Gebräuche bestehen ähnlich wie Sprache aus Zeichensystemen. Sie bilden für die Gemeinschaft eine wichtige Grundlage und spiegeln die ihre Gedankenwelt und Wertvorstellungen wieder. Die Bedeutung und der zusammenhängende Ausdruck werden nicht willkürlich hergestellt, sondern erfordern einen geschichtlichen Grund und einen Kontext.

Religion: Religion ist der Glaube und die Annahme einer übermenschlichen Kraft und Realität. Sie besteht aus verschiedenen Werten, die sich auch in den Sitten und Gebräuchen der jeweiligen Gesellschaft reflektieren kann. Sie

spiegeln meist die Identität eines Kollektivs, da sich Glauben- und Religionsgemeinschaften meist in Gemeinden zusammenschließen.

Kunst: In den künstlerischen Bereichen wie etwa Musik, Dichtung, Theater, Tanz, Malerei, Bildhauerei, etc. werden Produkte der menschlichen Kreativität reflektiert. Dabei können die dominante Werte und Vorstellungen der Gesellschaft, in künstlerischen Formen auch überwiegend vorkommen.

5.6. KULTURDIMENSIONEN

Die Basis der Kulturdimension bilden gemeinsame Themen und Bereiche, die für jegliche Kulturen relevant sein sollen. In zwischenkulturellen Untersuchungen werden Kulturen in Kategorien eingeordnet. Diese Kulturen müssen daraus Lösungen und Antworten für sich entwickeln. Die US-amerikanischen Soziologen Parsons und Shils und die US-amerikanischen Anthropologen Florence Kluckhohn und Fred Strodtbeck gehören zu den Pionieren, die bestimmte Kategorien entwickelt haben. Verschiedene Konzepte zur Kulturdimension wurden entwickelt, der bekannteste ist die Arbeit von Geert Hofstede. Diese Dimensionen sind für die Analyse von Differenzen zwischen Kulturen hilfreich. Der Kulturwissenschaftler Hofstede machte in über 70 Ländern eine Fragebogenstudie an 120.000 Mitarbeiter eines multinationalen Computerkonzerns IBM (International Business Machines Corporation), in fünfzig Ländern und drei Länderregionen. Hofstede erschloss 4 Dimensionen zu Kultur und Werten. Diese Dimensionen sind Individualismus- Kollektivismus, Machtdistanz, Unsicherheitsvermeidung und Maskulinität- Feminität.

5.6.1. Hofstede's Kulturdimension

Die Kulturdefinition von Hofstede ist, dass sie den Menschen mental programmiert. Diese Programmierung bezieht sich auf Normen, Werte und Regeln. Nach Hofstede sind Symbole, Helden, Rituale, Werte, Normen und Praktiken Kulturelemente die den Geist/ kulturelle Mentalität konstituieren.

Durch diese Elemente ist eine Gruppierung verschiedener Kulturen möglich. Das Zwiebel-Diagramm von Hofstede stellt die unterschiedlichen Schichten dar; während die äußerste Schicht, die am leichtesten zugängliche ist, ist das tiefste Element das am schwersten zugängliche und ein permanenter Baustein der Kultur.

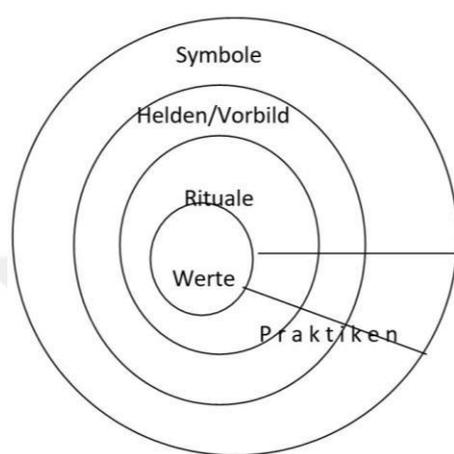


Abbildung 15. Zwiebeldiagramm von Hofstede

Abbildung nach Zeuner 2000, S. 23

5.6.1.1. Individualismus-Kollektivismus

Nach Hofstede wurde der Individualismus als 3. Dimension bewertet, und am meisten untersucht. Hierbei wird das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft untersucht. Bestehen zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft enge Beziehungen spricht man von Kollektivismus, während man bei einer eher distanzierten Beziehung vom Individualismus spricht. Während in kollektivistischen Kulturen die Interessen des Kollektivs relevant sind, ist in individualistischen Kulturen das persönliche Interesse von Bedeutung. Bei Personen, die in Großfamilien auf die Welt kommen und aufwachsen, steht das Zugehörigkeitsgefühl Wir-Gruppe vor dem Ich-Konzept. Dargestellt wird dieses von Hofstede mit dem Vergleich von Groß- und Kernfamilien (Großfamilie = Kollektivismus, Kernfamilie = Individualismus). Kollektivistische Kulturen sind z.B. China oder Pakistan, dabei stehen die gesellschaftlichen Ziele über den

individuellen Zielen. Dabei stehen den Mitgliedern von kollektivistischen Kulturen, Schutz und Unterstützung der Gemeinschaft zu. Bei individualistischen Kulturen, stehen die Interessen des Einzelnen im Vordergrund, und somit deren Unabhängigkeit und Autonomie. Auch die Bewertung des Einzelnen erfolgt unterschiedlich; in kollektivistischen Kulturen erfolgt sie über die Zugehörigkeit zur jeweiligen Gruppe. In individualistischen Kulturen werden persönliche Eigenschaften bewertet.

In individualistischen Kulturen ist das Gesagte von Wichtigkeit und der Kontext spielt eher weniger eine Rolle (low-context). Die Meinung des Einzelnen ist wichtig und Offenheit gelten als Tugend. Auch werden die eigenen Meinungen Einzelner, die unterschiedlich sein können als ein Zeichen von starkem Charakter bewertet. In kollektivistischen Kulturen werden persönliche Meinungsäußerungen eher vermieden und gelten oftmals als Unhöflichkeit und schlechtem Charakter. Wichtig ist das harmonische Zusammenleben. Auch handelt es sich in kollektivistischen Kulturen um eine Schamkultur, da sie enorme Wichtigkeit hat. Bei individualistischen Kulturen hingegen spricht man von einer Schuldkultur. In Schuldkulturen spielt der Verstoß gegen Normen Wichtigkeit. Ob dieser an die Öffentlichkeit kommt ist irrelevant. In Schamkulturen jedoch ist das Bekanntwerden der Schuld, die Scham, welches die Schuld an sich bedeutet. Hier kommt das Wort Gesicht-verlieren zum Vorschein. Wenn jemand in kollektivistischen Kulturen gegen eine Norm verstößt oder einen Fehler begeht, verliert die Gruppe sein Gesicht.

5.6.1.2. Machtdistanz

Nach Hofstede ist mit Machtdistanz die Ungleichheit zwischen Menschen gemeint, welches sich in Bereichen wie Macht, Prestige und Wohlstand zeigt. Diese Beziehung im Arbeitsleben korreliert mit der Auffassung der Macht in der jeweiligen Kultur. Die Machtdistanz ist zugleich eine Distanz auf emotionaler Ebene von Mitarbeitern und Vorgesetztem. Gibt es in der jeweiligen Kultur in der Macht einen großen Spalt, dann ist auch der Spalt zwischen Angestellte

und Chef dementsprechend groß, und Entscheidungen werden durch den Chef getroffen. Ist der Spalt der Macht gering, dann ist auch der Spalt zwischen Angestellte und Chef gering und 'untere Einheiten' wirken bei Entscheidungsprozessen aktiv mit.

Für die Machtdistanz wurden von Hofstede folgende Punkte untersucht:

- Angst von Arbeitnehmern zu Vorgesetzten
- Autokratisches oder Patriarchalisches Verhalten des Vorgesetzten
- Wunschverhältnis des Arbeitnehmers

Die Untersuchungen zu Machtdistanz sind auf verschiedene Lebensbereiche zu übertragen, die sich schon im mentalen Programm widerspiegeln:

In Familie:

- Ist die Machtdistanz hoch, werden von den Kindern durch ihre Eltern Gehorsamkeit verlangt.
- Ist die Machtdistanz in der Gesellschaft niedrig, erfolgt eine Förderung der Unabhängigkeit und Kinder werden als gleichberechtigte Personen behandelt.

In der Schule, bei Kulturen mit hoher Machtdistanz:

- Die jeweilige soziale Rolle wird in der Schule weitergeführt,
- der Lehrer erhält großen Respekt,
- der Lehrstoff wird bei hoher Machtdistanz als Wissen des Lehrers angenommen,
- die Qualität des Unterrichts ist vom Lehrer abhängig,
- körperliche Bestrafung wird akzeptiert,
- In Schulen mit niedriger Machtdistanz:
- Führungen von Diskussionen mit dem Lehrer werden ermöglicht,
- unabhängige Systemführung,
- für die Qualität des Unterrichts sind Schüler maßgebend,

- körperliche Bestrafung wird als Kindesmisshandlung akzeptiert,

5.6.1.3. Unsicherheitsvermeidung

Diese Dimension bezeichnet das in der Gesellschaft herrschende Angstpotenzial, die mit dem Gefühl der Unsicherheit in Verbindung steht. Auch die Beziehung zur Zukunft wird beim Gefühl der Unsicherheit miteinbezogen. Bei Gesellschaften mit hoher Unsicherheitsvermeidung herrschen mehr Recht und Ordnung und die Unsicherheit wird versucht mit Religion, Regeln und Technik überwunden zu werden. Je höher das Gefühl der Unsicherheit ist, desto höher ist der Bedarf, Situationen die unbekannt sind und für die keine Vorbereitung getroffen wurden zu vermeiden. Nach Hofstede wird Unsicherheitsvermeidung, definiert als;

“Grad, in dem die Mitglieder einer Kultur sich durch ungewisse oder unbekannte Situation bedroht fühlen” (Souris/ Hunscha 2002, S.19)

In Kulturen, in dem der Bedarf der Unsicherheitsvermeidung groß ist, versuchen sich die Mitglieder vor der ungewissen Zukunft durch Systeme von Regeln zu schützen. In Kulturen mit geringer Unsicherheitsvermeidung gibt es zwar weniger Regeln, jedoch werden dieser vermehrt eingehalten. Auch eine Förderung von Recht und Technik wird eingesetzt, um die Unsicherheit zu reduzieren. In der Arbeitswelt ist dies durch lange Arbeitsverhältnisse beim gleichen Arbeitgeber und der starken Konzentration auf das Aufgabenfeld geprägt. Dem gegenüber ist in Kulturen mit niedriger Unsicherheitsvermeidung ein vermehrter Arbeitsgeberwechsel vorhanden und man konzentriert sich eher an Beziehungen als an Aufgaben. In Gesellschaften mit hoher Unsicherheit, ist der sprachliche Ausdruck stark und auch die Hande werden eingesetzt. Desweiteren korrelieren Unsicherheit und Alkoholismus und Selbstmordrate. In unsicheren Kulturen kommen Gefühle starker zum Ausdruck. In Kulturen mit geringer Unsicherheitsvermeidung ist auch die Häufigkeit von Herzgefass-Krankheiten erhöht.

5.6.1.4. Maskulinität-Feminität

Die Maskulinität-Feminität macht eine Differenzierung zwischen männlichen und weiblichen Werten, bzw. mit dem Rollenverhalten. Maskulinität und Feminität werden als Synonym eingesetzt und beschreiben die persönlichen und öffentlichen jeweiligen Lebenseinstellungen und Ziele. Ist die jeweilige Kultur maskulin, wie Japan oder Österreich, werden die Rollen stark aufgeteilt und die Geschlechter getrennt. In maskulinen Kulturen werden Macht, Kraft, Gewinn, Leistung, Durchsetzungsvermögen bevorzugend repräsentiert. Ist die Kultur eher feminin, werden die Rollen nicht so stark abgetrennt und beide Geschlechter können auch die Werte des anderen übernehmen. Bei eher femininen Gesellschaften werden zwar die Berufe nicht nach Geschlecht getrennt, aber auch zielstrebiges Verhalten um beruflich in höhere Positionen aufzusteigen ist geringer als in maskulinen Gesellschaften. Bei Mitgliedern femininer Gesellschaften sind Werte wie Beziehungs- und Kooperationsorientierung oder Gemeinwohl vorrangig.

Besonderheiten von feminin geprägten Gesellschaften sind z.B.:

- Empfindung von Sympathie mit Schwachen,
 - Maßstab sind durchschnittliche Schüler,
 - keine Unterschiede bei Fächerwahl von Mädchen und Jungen,
 - Kompromissbereitschaft und Verhandlung bei Konflikten,
 - Arbeiten, um das Leben fortzuführen,
 - Lebensqualität, Solidarität und Gleichheit sind wichtig
- Besonderheit von maskulin geprägten Gesellschaften sind z.B.:
- Empfindung von Sympathie mit Starken,
 - Maßstab sind überdurchschnittliche Schüler,
 - Unterschiede bei Fächerwahl von Mädchen und Jungen
 - Leben, um zu arbeiten
 - Fairness, Leistung und Wettbewerb sind wichtig,
 - bei Konflikten gilt "let the best man win"

Das Konzept von Hofstede wird zwar kritisiert, ist aber dennoch beliebt. Grund hierfür ist, dass Hofstede's Arbeit eine pioniereigenschaft besitzt und die Resultate sich dabei auf umfangreiche Daten beziehen und leicht zu verstehen sind.

5.6.1.5. Nationale Kultur

In seiner Studie setzt Hofstede den Begriff Nationalkultur ein, die er als die "kollektive Programmierung des Geistes, die durch das Aufwachsen in einem bestimmten Land erworben wird" (Lange/Baldauf 2016, S.44). Als Nation gilt eine politische Konstitution, wobei Mitglieder dieser Nation formell sich mit einem Ausweis der jeweiligen Nation bekräftigen können. In einer Nationalkultur herrschen eine dominante Landessprache, gemeinsame Massenmedien, nationales Bildungssystem, nationale Streitkräfte und nationaler Markt. Die Landessprache ist aber nicht unbedingt mit der Amtssprache gleichzusetzen. Massenmedien sind z.B. Fernsehen, Zeitung, Radio oder auch Internet. In jeder Nation kann das überwiegende Massenmedium unterschiedlich sein. Das Bildungssystem ist von der Bildungspolitik geprägt, die in jedem Land unterschiedlich geordnet und organisiert ist. Z.B. besteht in Deutschland eine zehnjährige Schulpflicht und anschließende Pflicht zur Berufsausbildung oder dem Erwerb der Hochschulreife. Nationale Streitkräfte (in Deutschland Bundeswehr, in der Türkei TSK *Türk Silahlı Kuvvetleri* "Türkische Streitkräfte") sind ein Kennzeichen der Nation, das auch eine gewisse Macht symbolisiert. Letzlich beinhaltet der nationale Markt landeseigene Produkte, Erzeugnisse und Leistungen.

5.6.2. Kulturtypen nach Richard Lewis

Ein weiterer Ansatz zur Einteilung von Kulturen ist die Einteilung nach Kulturtypen. Nach Lewis sind Kulturtypen in 'linear-aktiv', 'multiaktiv' und 'reaktiv' einzuordnen. Länder werden nach diesen Kulturtypen geordnet. Als linear-aktiv gelten Länder wie Nordamerika, Großbritannien und nordeuropäische Länder.

Zu den multiaktiven Ländern gehören Südeuropa, arabische Länder, Indien, Afrika und Lateinamerika. Reaktiv sind asiatische Länder und Finnland. Nach Lewis werden Menschen zumal durch die Landeskultur beeinflusst, wobei die Subkultur auch eine Rolle spielt. Desweiteren prägen das Geschlecht und der Beruf auch die Kultur. Z.B. sind Frauen im Allgemeinen multiaktiver und reaktiver. In Berufen, in der soziale Beziehungen vermehrt sind, wie z.B. Lehrer herrschen überwiegend multiaktive Werte.

Linear-aktiver Kulturtyp

Linear aktive Kulturtypen orientieren sich nach Daten, arbeiten nach bestimmten zeitlichen Abläufen, folgen Plänen und richten sich nach Aufgaben. Gespräche laufen nach Frage-Antwort, Rede-Gegenrede und sind klare Aussagen.

Multiaktiver Kulturtyp

Personen in multiaktiven Kulturen sind beziehungsorientiert. Sie sind redselig, flexibel, erledigen Aufgaben zeitgleich und leben nicht nach Zeitplan. Zeitliche Vereinbarungen werden nicht eingehalten und interpersonelle Kommunikation ist für sie der beste Zeitvertreib.

Reaktiver Kulturtyp

Dialoge von Personen in reaktiven Kulturen basieren auf Respekt. Sie hören dem Gegenüber zunächst zu und sind bei Äußerungen vorsichtig, welches respektvoll und meist in indirekter Rede und in der Passivform ist. Ihre Gespräche laufen im "Monolog-Pause-Reflexion-Monolog".

5.7. MIGRATION

Migranten sind Personen, die in ein anderes Land einwandern und ihr Leben weiterhin dort führen. Migration ist die Einwanderung in andere Länder, dessen hauptsächliche Motivation die der Erhöhung der Lebensbedingungen ist. Im

Fälle der internationalen Migration geht es um ein Resultat der Nationalstaaten, da nationale Grenzen, Visum, Pass, etc. Phänomene sind die sich mit dem Aufkommen von Nationalstaaten entwickelt hat. Sie ist ein Zustand, die nur auf einen kleinen Teil der Weltbevölkerung zutrifft. Ein wichtiger Grund, welches das Auswandern aus dem eigenen Land hindert, sind die Hoffnungen und Erwartungen von besseren Lebensbedingungen in der eigenen Heimat oder auch fehlende Mittel um eine Migration vorzunehmen. Die Migration kann in unterschiedlicher Form erfolgen. Denn die Beweggründe für eine Migration sind unterschiedlich, was auch die Folgen der Migration beeinflusst. Diese Migrationen können gewollt, also freiwillig oder gezwungen sein, oder auch für eine bestimmte Zeit, also temporär oder permanent sein. Überwiegend erfolgt Migration freiwillig, bei der die Integration einfacher funktioniert als bei gezwungener Migration, die durch Flucht, Vertreibung oder durch zwischenstaatlichen Bevölkerungsaustausch wie zwischen der Türkei und Griechenland im Jahr 1923 sein kann. Bei temporärer Integration geht es um vorübergehende Migration, wie etwa Saisonarbeiter, eine Form der Arbeitsmigration.

5.8. ENKULTURATION

Der Begriff Enkulturation wurde zum ersten Mal vom amerikanischen Kulturanthropologen Herskovitz im Jahre 1947 eingesetzt. Dabei wird die Kultur von der Geburt an durch das Kind erlernt und wächst in die Kultur ein. Der Enkulturationsvorgang („in eine Kultur einbinden“), also das Hereinwachsen in die jeweilige Kultur, des sozialen Umfeldes wie Eltern, Familie etc. durch die die kulturelle Identität aufgebaut wird, wurde von der Entwicklungspsychologie, Sozialpsychologie und Biologieforschung untersucht. Dieser Prozess kann von Einschnitten, wie Migration, die entweder freiwillig oder durch den beruflichen Einsatz erzwungene Migration, Exilierung, Flucht und Vertreibung oder durch Mitglieder in der Familie aus unterschiedlichen Kulturen geprägt werden. Diese Fälle nehmen zwar zu, doch gelten sie immer noch als Ausnahmen und sind für die Enkulturation untypisch. Da in der Enkulturationsphase die kultureigenen

Werte, Maßstäbe, Ziele, Interessen, etc. als Orientierung dient, führt die Begegnung mit kulturfremden Mitgliedern, öfter als bei Begegnungen mit Mitgliedern aus der vertrauten Kultur zu Irritationen. Die Begegnung mit kulturfremden Mitgliedern führt dazu, dass das Verhalten des Gegenübers den Erwartungen im Interaktions- und Kommunikationsablauf und im situativen Kontext nicht entsprechen. Da für den Handelnden, das Geschehene nicht interpretiert werden können und die Erfahrung für eine solche Situation nicht vorhanden sind, wird das Verhalten bei solch einer Begegnung der Person zugeschrieben (personale Attribuierung). Das Handeln der Person wird als „falsch“, „nicht angemessen“ etc. eingestuft und es kommt für beide Seiten eine unverständliche Situation zustande oder der Kontakt wird abgebrochen. In der Abbildung wird die kritische Entwicklung von *Aufmerksamkeit* bis *Abbruch der Begegnung* dargestellt:

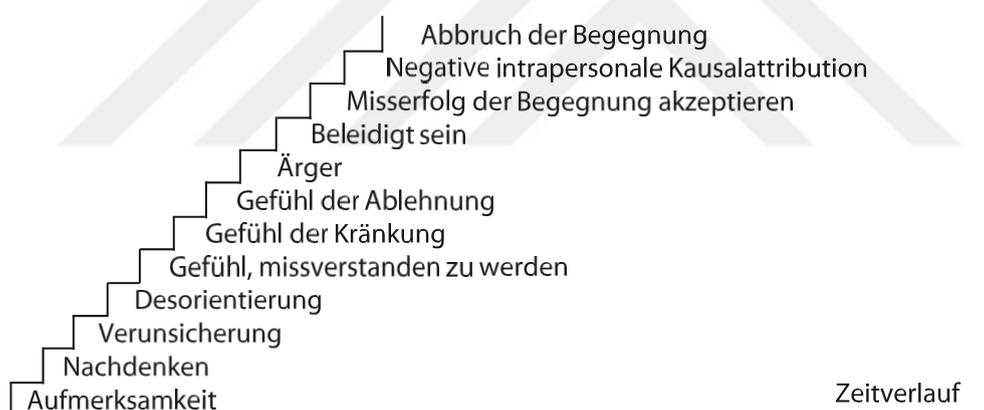


Abbildung 16. Ablauf einer kulturellen Begegnung

Abbildung nach Thomas/Utler 2013, S. 49

5.9. AKKULTURATION

Das Wort Akkulturation wird in der Soziologie als Aneignung von kulturellen Elementen einer nicht bekannten Kultur, durch Personen, Gruppen oder auch Schichten (überwiegend Oberschicht und Elite), welches eine wichtige Bedeutung für den sozialen Wandel hat. Übernommen werden z.B.: Wörter,

Ideen, Wertvorstellungen, Normen, Verhaltensweisen, Herrschaftsverhältnisse, Institutionen, Techniken, Produkte. Eine teilweise oder gänzige Übernahme der Kultur erfolgt durch Kontakt und Interaktion, wie Wanderungen, Eroberungen und Handelsbeziehungen. In der Geschichte gibt es hierfür verschiedene Beispiele, wie der griechische kulturelle Einfluss in Rom, die industrielle Revolution, der Kolonialismus, etc. In der Gegenwart findet Akkulturation durch verschiedene Vorgänge statt, wie Tourismus, Einwanderungen durch Gastarbeiter, Austauschprogramme, etc. Hier findet eine gegenseitige kulturelle und sprachliche Beeinflussung statt, sowohl die Emigranten werden von der Aufnahmegesellschaft beeinflusst als auch die Aufnahmegesellschaft wird von Emigranten beeinflusst. Kulturelle Formen beider Gesellschaften verschmelzen zu einem neuen System von Werten. Ein anderes Wort für Akkulturation ist Pluralisierung.

5.10. ASSIMILATION

Das Wort Assimilation kommt aus dem lateinischen *similare* und bedeutet angleichen. Hierbei werden soziale und kulturelle Werte, Orientierungen entweder auf freiwillige Art oder durch Nötigung übernommen. Der Prozess der Assimilation erfolgt langsam, so dass es zu Konflikten zwischen Generationen vorkommen kann. Der Emigrant legt sein Sprachverhalten ab und passt sich an die Aufnahmegesellschaft an. In der Anpassung verliert der Emigrant seine Werte und es kommt zur Assimilation. Verschiedene Gründe können zur Assimilation führen. Nicht nur eine Einwanderung ins fremde Land, sondern auch Krieg, Naturkatastrophen und Hungersnöte können eine Assimilation veranlassen. Sie kommt häufiger in Industrieländern vor.

5.11. INTEGRATION

Beim Integrationsvorgang erfolgt eine Annäherung einer Person bzw. einer Gruppe an eine neue Kultur. Damit die Integration erfolgreich sein kann, ist es notwendig, dass die Aufnahmegesellschaft die Möglichkeiten leistet, der

Migrantengruppe sich anzupassen. Ein wichtiger Grund der Integration war der Bedarf an Arbeitskräften, der infolge der Industrialisierung aufkam. Im Fall von türkischen Mitarbeitern, die laut Max Frisch dem Aufruf „Man rief Arbeitskräfte und es kamen Menschen“, folgten und nach Deutschland kamen, brachten diese auch ihre Sprache nach Deutschland. Bezüglich der türkischen Emigranten in Deutschland gibt es folgende von Eser folgende Eingliederungsmodelle (Şahin, 2009) .

- 1) Monistische Eingliederung: Der Emigrant passt sich ohne Widersprüche und Distanzierung an die Aufnahmegesellschaft an. Dabei legt er seine vorherige Identität ab. Der Emigrant erhält von der Aufnahmegesellschaft Akzeptanz, wenn er sich assimiliert.
- 2) Pluralistische Eingliederung: Der Emigrant passt sich an die neue Kultur an, jedoch legt er dabei seine eigene Identität nicht ab. Diese Eingliederungsgruppe ist die, in der ethnische Gruppen auftreten.
- 3) Interaktionistische Eingliederung: Der Emigrant passt sich an die Aufnahmegesellschaft an, ohne das soziale oder kulturelle Unterschiede auftreten. Beide Gruppen sind homogen.

6. DEUTSCHLAND UND DIE TÜRKISCHEN GASTARBEITER

6.1. GESCHICHTE DER TÜRKEN IN DEUTSCHLAND

Migranten sind Personen, die in ein anderes Land einwandern und ihr Leben weiterhin dort führen. Die Migrationsgeschichte von Arbeitern aus dem Ausland wurde insbesondere nach 1970 geprägt. Nach dem 2. Weltkrieg und der wirtschaftlichen Entwicklung in Deutschland, kam ein Mangel an Arbeitskräften auf. Hierfür wurden mit den Mittelmeerländern Verträge abgeschlossen. Wobei die ersten Arbeitsmigranten in den 50er Jahren aus den Ländern Kroatien, Spanien, Portugal, Italien und Griechenland stammten. Als dies nicht ausreichte wurde in den 60er und 70er Jahren mit der Türkei eine Vereinbarung geschlossen. Die Zahl der türkischen Migranten war mehr als die Zahl der vorherigen gesamten Migrantengruppe. Mit dem Bau der Berliner Mauer seit 1961 ging die Zahl der Einwanderer in der DDR zurück, welches auch der Grund des Anwerbeabkommens - es handelte sich um arbeitsfähige Männer- im Jahre 1961 zwischen der Türkei und Deutschland war. Im Oktober 1961 wurde zwischen der Türkei und Deutschland ein Anwerbeabkommen unterschrieben.

Tabelle 7. Ausländische Arbeitnehmer in der BRD

Jahr	ausl. Arbeitn.	Italien		Jugoslawien*		Türke i		Griechenland	
		abs.	in %	abs.	in %	abs.	in %	abs.	in %
1967	991	266	27	95	10	131	13	140	14
1974	2361	370	15	470	20	590	25	225	10
1988	1624	178	11	296	18	534	33	99	6
2002	1939	197	10	183	9	534	27	107	5

* bezogen auf die Länder des ehem. Jugoslawiens; 2002: Serbien und Montenegro
Tabelle nach Schäfers 2012, S. 88

Offiziell gelten Türken als die ausländische Gruppe, deren Integration am schwierigsten ist. Grund dafür seien die großen kulturellen Unterschiede. Bei der 1. Generation der türkischen Migranten wurden kulturvergleiche und die hervortretenden Kulturkonflikte kaum in Betracht gezogen.

Vor der Einwanderung der Türken in Deutschland mussten diese ein paar Jahre in türkischen Großstädten verbringen, um von dort durch das türkische Arbeitsamt oder durch deutsche Behörden vermittelt zu werden. Viele von den Bewerbern waren zuvor mit Agrararbeit beschäftigt, manche mit Kleinhandel, dass durch Arbeit an bestimmte Jahreszeiten und unregelmäßige Zeitphasen mangelndes Einkommen mit sich brachte. Betroffen waren vor allem Menschen aus den Regionen Anatolien und Mittelmeer. Der Artikel 18 der neuen Türkischen Fassung im Jahre 1961 gab die Möglichkeit ins Ausland zu reisen. Das Arbeitskräfteabkommen, das zwischen der BRD und der Türkei im Jahre 1961 unterschrieben wurde, nutzten Arbeitnehmer in der Türkei um nach Deutschland einzureisen. Die Zahl der Einwanderer stieg an, wofür manche Faktoren fördernd wirkten;

- Türken, die in der Türkei aufgrund der Landwirtschaftstechnisierung ihre Arbeit verloren, erfuhren von den Vorteilen einer Arbeit in der BRD.
- Während des Urlaubsaufenthalts der in Deutschland lebenden Türken waren Verwandte, Freunde, Nachbarn von den Gegenständen beeindruckt, so dass durch den Konsumwunsch und dem Lebensstandard der Wunsch entstand, durch eine Arbeit im Ausland sich Ähnliches zu leisten.

Zunächst wollte diese Generation nach einer bestimmten Zeit mit dem Kapital und den erworbenen Kenntnissen in die Türkei zurückkehren und sich dort durch Investitionen, wie im Handwerk, Taxi, Lebensmittel oder durch Bewirtschaftung von Kaffehäusern oder durch Kauf von Eigentumswohnungen, Grundstücken, Maschinen für den Einsatz in der Landwirtschaft oder dem Kauf von ländlichem Boden eine Existenz in der Heimat aufbauen. Dieses hatte auch für die Türkei wirtschaftliche Auswirkungen; zum Einen nahm die Zahl der Arbeitslosen in der Türkei ab, zum Anderen wurde durch den Geldtransfer von "Auslandstürken" die Lücke im Außenhandel ausgeglichen. Im Jahre 1973 wurde für die Bürger, die nicht aus den EU-Mitgliedstaaten, waren der Anwerbestopp eingeführt. Die Gesamtzahl der sich in der BRD befindenden Ausländer ging zurück, jedoch stieg die Zahl der Türken in der BRD (zwischen 1973-1980) um 436.300 an. Dem lag Folgendes zugrunde; die Gruppe der Einwanderer waren

vorwiegend Männer, doch mit der Familienzusammenführung im Jahr 1974 reisten türkische Frauen und Kinder ein.

6.1.1. Das Familienzusammenführungsgesetz - 1974

Infolge der Zuwanderung erschienen in der sozialen Innenstruktur der BRD Probleme. Als Ursache dieser Probleme sah man die Migration und die Bedingungen die es mit sich gebracht hatte. Durch die schlechte Arbeitslage wurde der Anwerbestopp für ausländische Arbeitnehmer eingeführt, wodurch sich die Zahl der ausländischen Arbeitnehmer verringerte, dann mit der Familienzusammenführung in 1974, die für Ehegatten und Kinder unter 18 Jahren von ausländischen Arbeitnehmern galt und besonders von den türkischen Arbeitnehmern genutzt wurde, die Anzahl der türkischen Bevölkerung zunahm. Mit der Beschränkung des Kindesalters auf 16 Jahre im Dezember 1981, nahm die Zahl von Einwandererkindern ab. Mit dem Inkrafttreten des Rückkehrförderungsgesetzes im November 1983 wurden festgelegt, dass den Jugoslawen, Türken, Spanier, Portugiesen, Marokkaner, Tunesier und Koreaner die zwischen dem 31. Oktober 1983 und 30. September 1984 in ihre Heimatländer zurückkehrten, eine Rückkehrhilfe von 10.500 Mark plus 1500 Mark pro Kind gewährleistet wurde. Zusätzlich wurden die Rentenversicherungsbeiträge ausgezahlt und durch diese Ausführung gingen zwischen 1983 und 1984 ca. 250.000 Ausländer (überwiegend Türken) in ihre Heimat zurück. Während diesen Zeitraumes wanderten in 1983 27.800 und im Jahre 1984 14.400 Türken in die BRD ein.

6.1.2. Wohnlage der Türken in der Türkei, Ghettosierung

Türken die nach Deutschland kamen, um eine Beschäftigung aufzunehmen wohnten zunächst in Heimen. Insbesondere mit der Familienzusammenführung fand der Übergang auf den Wohnungsmarkt, bei der bestimmte Wohngebiete bewohnt wurden; es entstanden "Ghettogegenden" wie z.B. in Berlin-Kreuzberg und Duisburg-Hüttenheim.

Diese Ghottosierung hatte verschiedene Ursachen; als Erstes kann man erwähnen, dass Türken es bevorzugten in Wohnungen mit geringen Mietkosten zu wohnen, da im Vordergrund das Sparen stand, um sich baldmöglichst eine Immobilie oder Grundstück in der Heimat leisten zu können. Desweiteren vermieden viele Vermieter Ausländern eine Wohnung zu vermieten. Somit blieb den Türkischen Familien keine andere Wahl, als sich in bestimmte Gebiete die schlecht und für Ausländer gedacht waren, anzusiedeln. Darüber hinaus war bei der Ansiedlung auch der Wunsch in Gegenden mit Bewohnern aus dem Heimatland zu wohnen, relevant.

6.1.3. Sprachbarriere und Sprachbarrierenforschung

Zunächst bedeutete in Deutschland Soziolinguistik Sprachbarrierenforschung identisch angesehen werden. Jedoch war später die Sprachbarrierenforschung nur ein Teil der Soziolinguistik. Die Sprachbarrierenforschung war auch nicht ausreichend, und beschäftigte sich nur mit einem Teil von Untersuchungsfeldern der Soziolinguistik. Später wurde die Sprachbarrierenforschung von der Soziolinguistik 'verabschiedet'. Dieser Begriff 'Sprachbarriere' hatte zunächst keine linguistischen Ziele, sondern focussierte sich auf soziale Probleme von bestimmten Schichten, die nicht 'normgerecht' sprachen, der Gesellschaft in verschiedenen Lebensbereichen. Vor allem wurden Erfolge im Schul- und Arbeitsleben mit diesem Problem in Verbindung gebracht und assoziiert.

6.1.3.1. Bernsteinrezeption

Die Bernstein-Rezeption wurde vom englischen Pädagogen Basil Bernstein, beschäftigte sich mit Sprachverhalten aus verschiedenen, insbesondere aber von unteren Schichten, welches auch in Deutschland eingesetzt wurde. Zugleich wurde der Begriff 'Bildungskatastrophe' wurde von Georg Picht, einem Bildungstheoretiker, in Deutschland eingeführt. Ausschlaggebend war eine Studie über den Bildungsstand in Industrieländern, unter denen Deutschland

schlecht abgeschnitten hatte. Die 'Sprachbarriere' kam zu der Zeit, in der man sich in der Bildungspolitik ratlos sah gut gelegen. Anscheinend hinderte die Sprachbarriere die Fortentwicklung der Kinder in den Unterschichten; diese müsste bereits im Kindergarten behoben werden. Auch wenn der Begriff 'Sprachbarriere' von Bernstein nicht angewandt wurde, stand aber mit der Lebenswirklichkeit in Relation, so dass sie vor allem bei der Akademiker-Jugend gut ankam. Im Jahre 2000 wurde durch die PISA Studie die Lesefähigkeit der Sekundarstufe I – Schüler untersucht. Die Ergebnisse von Deutschland und der Schweiz waren schlecht, sodass dass das schlechte Resultat des Bildungssystems den Fokus auf die Sprachdiskussion richtete. Deutschland und die Schweiz schnitten schlecht ab, weshalb man sich auf die Bildungsmodelle, die infolge der Diskussion in der Sprachbarriere konstituiert worden waren. Jedoch waren Baden-Württemberg und Bayern Länder, in denen die Sprachbarriere aufgrund der Dialekte am stärksten gewirkt hatte, die erfolgreichsten Länder.

6.1.3.2. Elaborierter Code und restringierter Code

Die These von Bernstein das, dass Sprechen durch die Familie vermittelt wird und ein soziales Verhalten ist. Die Familien werden jeweils in Klassen spezifiziert, und diese Klassifikation wirkt sich negativ oder positiv auf die Sprache aus. Daraus lässt sich erschließen, dass das Sprachverhalten schichtenspezifisch festgelegt wird. Dies kann sich sowohl positiv als auch negativ auf die kognitive Entwicklung auwirken. In der Schule kann die Sprache, die durch Klassen bestimmt wird, Chancenungleichheit und eine Barriere ('Sprachbarriere') verursachen. Bezugsgruppe Bernstein's waren die sozialen und schulischen Verhältnisse in England. Nach Bernstein wurden in 'working class' und 'middle calss' unterschieden, die jeweilige Sprachcodes hatten. Die 'public language' wurde durch die 'working class' und die 'formal language' durch die 'middle class' gesprochen. Später änderte Bernstein anstatt 'public language' 'restricted code' und 'formal language' 'elaborated code'. Die

elaborierten Codes von Bernstein wurden von Niepold in verschiedene Punkte zusammengefasst :

1. Komplexe Satzstrukturen und vollständige Sätze
2. Häufiger und vielfältiger Einsatz von Konjunktionen
3. Bevorzugte Passiv-Form
4. Verringerter Einsatz von Personalpronomen
5. Häufiges Anwenden von logischen, zeitlichen und räumlichen Präpositionen
6. Vermehrte Nutzung von (ungewöhnlichen) Adjektiven
7. Vermehrte Nutzung von (ungewöhnlichen) Adverbien
8. Mehr komplexe Verb-Erweiterungen (Objekts- Erweiterungen)
9. Vermehrte Sprechpausen
10. Einsatz von unterschiedlichen Wörtern

Empirische Untersuchungen bestätigten die obigen Punkte und die verwendeten restringierten Codes. Dabei sprachen Mädchen besser als Jungs, bei dem der Hauptgrund der Erziehungsdruck der Mütter auf ihre Töchter lag. Bei den ersten nachfolgenden Untersuchungen in Deutschland, konnte die Bernstein's Hypothese selten bestätigt werden. Später wurde Bernstein's Hypothese heftig kritisiert, am meisten die Defizit- Hypothese. Kritisiert wurde dies vor allem von William Labov. Seine linguistischen Studien an der schwarzen Bevölkerung zeigten keine restringierte oder defekte Sprache, sie war mit Subcodes zu erläutern. Jedoch war die Grammatik, der Wortschatz und die Fähigkeit sich auszudrücken, mit dem der Weißen gleich.

Labov sagte aus, dass die Sprecher der Mittelschicht zwar gebildeter sein könnten, aber ihre Argumentationen waren nicht rationaler oder intelligenter. Die deutsche Bernstein-Kritik war gleich mit der Labov-Rezeption; nicht die Kinder sollten sich der Schule anpassen, sondern die Schule sollte sich ändern und von der Muttersprache des Kindes ausgehen. Reflektionen der Sprachbarriere auf die Sprachlage der Gastarbeiter, die als 'Migranten' oder 'alloglotte Sprecher' definiert werden, zeigen eine kommunikative Barriere aufgrund der Unterschiede in Sprache und Kultur. Diese ist nicht durch Schule,

oder Kurse oder durch besondere Dispositionen oder Fähigkeiten reduziert werden kann. Dazu können noch weitere Barrieren hinzukommen, die die Kommunikation erschweren wie Vorurteile oder auch Abgrenzung und Lücken und in schulischer Bildung in der Erstsprache. Die Sprachbarriere von Erwachsenen und Kindern bei Migranten kann unterschiedlich vorkommen, die von der Ausgangslage, ihren Formen wie sie erscheinen und sozialer Konsequenzen abhängen.

6.1.3.3. Pidgin-Deutsch

Der Begriff Pidgin-Deutsch, das auch als Spardeutsch definiert wird, ist das 'gebrochene Deutsch', welches die Ausländer im Erwachsenenalter verwenden und deren sprachliche Entwicklung damit beendet wird. Sie bildet die Endstufe des Spracherwerbs. Die Fehler laufen in einem bestimmten System ab und lassen keine Aussage über die Intelligenz des Einzelnen oder der Gruppe treffen. Die Untersuchungen des 'Heidelberger Forschungsprojekts Pidgin-Deutsch' an spanischen und italienischen Gastarbeitern in Heidelberg stellte fest, dass die Sprache in 7 Stufen erlernt wird. Einer dieser Stufen, kann die Endstufe der einzelnen Person sein. Die Fehler zeigen eine Regelmäßigkeit in ihrer fehlerlinguistischen Sinnhaftigkeit. Die Ergebnisse sind nicht auf Ausgangssprache, Zielsprache oder an persönliche Voraussetzungen zurückzuführen. Beim Endstadium, hat eine spärliche grammatische Form, die aber beim Einsatz funktionsfähig ist. Das Verb wird in vereinfachter Weise und mit einheitlichen Endungen gebraucht, z.B. sagen Türken (in Stuttgart) "Was kostä: kilo?", die stadtschwäbische Form ware; "wa:s koscht kio?" (Löffler 2010, S.160).

7. EMPIRISCHER TEIL

7.1. DIE SERIE “MARDIN-MÜNIH-HATTI”

7.1.1. Zusammenfassung und allgemeine Informationen zur Serie “Mardin- Münih- Hatti”

Die Serie Mardin- Münih- Hatti ist eine türkische Serie, die durch den offiziellen türkischen Radio- und Fernsehsender TRT 1 im Jahre 1986 ausgestrahlt worden ist. Es ist eine Serie die aus einer Season und 6 Teilen besteht, wobei die Spiellaufzeit jeder Teile ca. 1 Stunde dauert. Drehbuchautor und Regisseur ist Ünal Küpeli, ein türkischer Drehbuchautor, Regisseur und Filmemacher.

Thematisiert wird die Liebesbeziehung zwischen einer jungen deutschen Frau namens Petra und einem Türken -Mustafa- der aus der Türkei (aus Mardin) nach Deutschland eingewandert ist. In dieser Beziehung stößt er auf viele Probleme die seine Identität betreffen, vor allem durch seinen Schwiegervater Helmut, der sehr nationalistisch ist, und dabei öfters menschliche Gefühle und Werte vergisst. Auch macht er rassistische und abwertende Aussagen über Ausländer. Unter dem Schatten des Vaters von Petra und unter rassistischen Äußerungen und Diskriminierungen durch manche Deutsche wird das Leben von Mustafa und seinen Landsleuten, die es sowieso aufgrund ihrer Identität schwer haben, erschwert. Für ihn ist jeder Ausländer in Deutschland vergänglich und sollten auch in ihr Land zurückkehren. Kinder sind ‘Gemeingut’ Deutschlands, und vor allen sind sie Deutsche. Beschattet durch Helmut’s Einstellungen und Druck, der zunehmenden Ausländerfeindlichkeit und Schwierigkeiten, die er aufgrund seinem Migrationshintergrund erlebt, wird die Ehe mit Petra in eine Zwickmühle geführt. Obwohl er an Gleichheit vor Gesetz, Menschenrechten, Gleichberechtigung und Gerechtigkeit des europäischen Systems und vor allem des Deutschen Systems glauben möchte, scheitert er zwischen türkischen und deutschen Gesetzen und Regeln stehend, letztendlich Aufgrund seinem Migrationshintergrund als Türke-als Ausländer in Deutschland.

Der Film zeigt überwiegend München und deutsche Einrichtung wie Polizeistation, Krankenhaus, Kinderheim, Untersuchungshaft und gerichtliche Instanzen. Im ersten und zweiten Teil, werden außer dem Lokal von Mustafa, amtliche Einrichtung und Institutionen wie Kinderheim oder Krankenhäuser gezeigt. Der erste Teil zeigt München im Jahr 1978. Ab dem 5. Teil sieht man die Städte Istanbul und Mardin und Einrichtungen wie Justizamt, Polizei und Flughafen.

Filmbesetzung:

Drehbuch	Ünal Küpeli
Regie	Ünal Küpel,
Mustafa	Tanju Gürsu
Şehmuz	Zeynel Karaca
Helmut	Paul Glawion
Gülten- Suzan	Rebecca Winter
Ferit	Mehmet Erikçi
Petra	Nadya Smolik
Ferit	Mehmet Erikçi

7.1.2. Darlegung von Szenen und Dialogen in der Serie “Mardin-Münih-Hattı” - ausgewählt nach kulturellen Aspekten

Der erste Teil

Mustafa ist seit 8 Jahren in Deutschland, lebt allein und bewirtschaftet einen Lokal, der aus türkischen und deutschen Mitarbeitern besteht. Die Kunden jedoch sind meist Deutsche. Darüber hinaus ist er beeidigter Dolmetscher und hilft vor allem seinen Landsleuten die sprachlich nicht in der Lage sind, sich zu artikulieren, wie etwa vor Gericht, als Dolmetscher oder kümmert sich um bürokratische Angelenheiten, fertigt Dokumente seiner Landsleute die für die Behebung von Missverständnissen sind, wie bei der Beratungsstelle für Ausländer, ein. Er lebt ‘für einen Ausländer’ sehl loyal. Er ist fein angezogen,

spricht deutsch und trinkt auch Alkohol. Sein Bruder Ferit, ist ebenfalls nicht wie ein 'typischer Ausländer' und besucht in München eine Universität für Elektrotechnik. Die Eltern leben in Mardin, für die Mustafa manchmal Medikamente oder Geld aus Deutschland zuschickt. Die Ehe ihres Sohnes mit einer Deutschen erfahren sie über das Telefon und möchten ein Bild der Beiden. Sie zeigen aber keine negative Reaktion. Petra ist 21 Jahre alt. Sie war kein gewolltes Kind, zumindest nicht vom Vater. Als sie ein 1 Jahr alt war, wurde sie adoptiert. Bei ihrer Adoptivmutter blieb sie 15 Jahre lang. Als ihre Adoptivmutter starb wurde sie in ein Internat eingeschrieben. Das Leben von Petra ist nicht wie das Leben einer gewöhnlichen Europäerin. Wie sie selbst Mustafa erzählt, leben viele junge Frauen in ihrem Alter nicht mehr in der elterlichen Wohnung. Unter dem Druck und der starken Dominanz durch Petra's Vater, folgt ihr eines Tages ihr Vater mit dem Auto nach Feierabend und 'erwischt' sie mit ihrem Freund Mustafa. Sie leidet unter dem Druck und unter den faschistischen Ansichten ihres Vaters, der sich reinrassig sieht und dies auch weiterhin führen möchte. Aus diesem Grund ist er gegen die Ehe mit einem Türken. Schließlich akzeptiert er die Ehe seiner Tochter, und verspricht sie in Ruhe zu lassen, mit der Bedingung, dass sie keinen Nachwuchs bekommen. Der Vater, der auf der Baustelle arbeitet, hatte zuvor 10 Jahre in Ost-Berlin gelebt, die Mutter war damals in West-Berlin. Versteckt in einem Kurierwagen, 'flüchtete' er nach West-Berlin. Der Vater hatte den 2. Weltkrieg erlebt, welches sich auch stark auf seine Lebenseinstellung ausgewirkt hat. Er hatte Angst, das jedes geborene Kind, einen zukünftigen Krieg erleiden könnte, weshalb er auch kein Kind wollte. Auch sollte nicht die Familie das Kind erziehen, sondern machtvolle staatliche Einrichtungen und Ämter sollten diese Aufgabe übernehmen. Denn ein Kind zu erziehen, sei sowieso umsonst, da es später im Krieg sterben würde. Manchmal hat er Bilder des Krieges vor seinen Augen und erinnert sich an Szenen des Krieges. Seiner Frau und Petra erzählt er desöfteren, dass er einen Verdienstorden erhalten hat und zeigt somit Stolzheit. Nach einem Streit verlässt Petra das Haus und geht zu ihrem Freund Mustafa, mit dem sie heiratet. Als er dies erfährt will er zu einem Lokal gehen und vom Besitzer, der Mustafa's Freund ist, sich nach Mustafa erkundigen. Auf

dem Weg dorthin sucht er zwei ehemalige Kriegsgefährte auf, und stellt die Beziehung ihrer deutschen Tochter mit der Kriegssituation von Deutschland dar, bei der man bemerkt, dass er die Situation wie einen Krieg gegen Deutschland oder als Verlust oder als Besatzung des Vaterlandes durch Ausländer auffasst. Im Film sind neben Deutschen und Türken auch die Randgruppe der Punks zu sehen, die sich meist auf der Straße aufhalten, nicht arbeiten, Drogen einnehmen, Diebstahl begehen und Türken hassen. Auch wenn Eine unter ihnen im Film sich ständig negativ über Ausländer äußert, sitzt sie desöfteren mit ihren Kumpels abends im Lokal von Mustafa und trinkt Alkohol. Sie fragen auch desöfteren im Lokal nach Rauschgift, da ihrer Ansicht nach Türken Drogen besitzen.

1- Petra trifft sich mit ihrem türkischen Freund Mustafa. Der Vater von Petra, der ihrer Tochter mit dem Auto folgt, sieht ihre Tochter den türkischen Freund umarmend. Er steigt aus seinem Auto aus und läuft auf sie zu.

03:17 Helmut: Petra, o pis Türkün elini nasıl tutarsın böyle ! Sen bir Almansın, hem de safkan bir Almansın. Unutmamalısın.

Petra: Ama o bir insan. Ben insanları seviyorum.

Helmut: İyi bir Alman, Almanı sever.

2- Ruth und Helmut sind im Wohnzimmer. Helmut ruft Petra zu sich.

05:41 Helmut: Ben bir savaş gazisiyim. Bu resim sevgili babanın bir Alman olarak liyakat madalyası aldığı günün hatırası.

Petra: Evet biliyorum baba.

Helmut: Tabi bileceksin ve şerefli bir Alman olduğunu hiçbir zaman unutmayacaksın. Bir Alman olarak doğdun. Alman olarak yaşayacak, ölecek ve Alman kalacaksın.

Mutter: Bırak kızın yakasını. Bıktık senin bu hikayelerini dinlemekten.

Helmut: Dinleyeceksiniz tabi ki ! Bırakın da sözümü bitireyim. Ona bir Alman olduğunu, ilkel yabancılardan iğrençliğini, hiçbir işe yaramaz zavallı yaratıklar olduklarını öğreteceğim, göreceksin.

3- Bekehrung zum Islam von Petra und die islamische Ehe von Petra und Mustafa vor dem Imam, der Diyanet. Petra ist verschleiert und trägt Kopftuch. Zwei Zeugen stehen bereit, die sowohl für die Bekehrung als auch für die Ehe nach den islamischen Gesetzen notwendig sind. Ein Zeuge ist sein Bruder Ferit, der andere Zeuge ist ein Mitarbeiter seines Lokals. Der Imam fragt, ob sie mit freiem Willen zum Islam bekehren möchte, welches sie bejaht und legt das anschließend das Glaubensbekenntnis ab.

4- Helmut geht nach dem gescheiterten Hilfesuch beim 1. ehemaligen Kriegsgefährten zum 2. ehemaligen Kriegsgefährten (Kahn).

41:15 Helmut: Biz seninle omuz omuza verip Almanya için savaşmadık mı?

Kahn: Ama bu Almanya meselesi mi? Çok çok özel bir şey. Helmut: Korkaklar ! Hepsi korkak !

Kahn: Bir dakika Helmut, Helmut. Sana dostça bir tavsiyede bulunayım. Bu işin peşini bırak.

Helmut: Bunu nasıl söylersin ! Kızım bir Türkle evlendi Kahn. Kahn: Evlensin, merak etme. Bir gün geri dönecektir. Bir sürü örneği var. Ben *Alman adamlarla uzun süre yaşaması mümkün değil. Asıl önemli olan çocuk meselesi. Bunu engelleyebilir misin cevap ver.

5- Helmut auf dem Arbeitsplatz seiner Tochter. Nach der Ehe ist es das erste Mal, dass sie sich sehen.

53:57 Helmut: Canım kızım, seninle konuşmak için geldim. Sen bizim biricik kızımızsın. Senin bizim ırkımızdan gerçek bir Almanla evlenmeni çok isterdim

ama olmadı. Sen bir yabancıyı seçtin. Bu evlilik sürmez. Sana kızmıyorum, yanlış anlama. Ama tecrübelerime dayanarak konuşuyorum. Bu evlilik kesinlikle sürmez. Bunu böyle bil.

Petra: Müsadenle buna biz karar verelim baba.

Helmut: Tabi kızım, tabi siz karar vereceksiniz ama zamanı gelince.

Petra: Ne demek istiyorsun ?

Helmut: Siz, kocan ve sen çok farklı kültürlerin insanlarısınız. Bu bir süre sonra ortaya çıkacak ve göreceksiniz a nlaşamayacaksınız. Bundan zerre kadar kuşum yok.

Petra: Ne yapmak istiyorsun ? (*Helmut holt ein Medikamet aus der Jackentasche heraus.*)

54:54 Helmut: Sana bunları getirdim.

Petra: Nedir o ?

Helmut: Doğum kontrol hapları. Bunu almanı özellikle istiyorum senden.

Petra: Sen delisin baba !

Helmut: Olabilir, ama ben senin babanı ve senden tecrübeliyim. İleride seni karşımda ne idüğü belirsiz bir çocukla görmek istemiyorum. Şimdi al bakalım şunu. Uslu uslu iç. İnan zamanı gelince bana hak vereceksin. Bunu sürekli kullandığın takdirde hiçbir işinize karışmayacağıma kesinlikle söz veriyorum sana. Aksi halde o Türkü öldürürüm.

Der zweite Teil

Die Hochzeit von Petra und Mustra wird arrangiert. Petra lädt auch ihre Mutter zu ihrer Eheschließung im Standesamt ein. Während Ruth und die anderen Gäste bei der Eheschließung dabei sind, kommt Helmut nur vorbei um seiner

Tochter zu gratulieren und überreicht seiner Tochter ein verpacktes Geschenk, in der sich eine Packung Anti-Babypille befindet. Helmut kommt jeden Tag zum Arbeitsplatz seiner Tochter vorbei und gibt ihr die Anti-Babypille. Als eines Tages Mustafa seinen Kinderwunsch äußert, erzählt Petra über die Tat ihres Vaters. Daraufhin beschließen sie einen Urlaub im Ausland zu machen. Währenddessen wird Mustafa über eine einsame alte hilfebedürftige türkische Frau namens Necla benachrichtigt, die einen Schlaganfall erlitten hat und ins Krankenhaus eingeliefert werden muss. Ferit kümmert sich um Necla. Als er sie besucht stellt er fest, dass sie mit ihrer 1-2 Jahre alten Enkeltochter Ayşe zusammenlebt. Die Frau wird ins Krankenhaus eingeliefert, ihre Enkeltochter kommt ins Kinderheim.

1- Während Helmut sich etwas zu trinken einschenkt, singt er die erste Strophe der deutschen Nationalhymne (Deutschland, Deutschland über alles, ...). Als seine Frau nach dem Grund seiner Euphorie fragt, erwidert er, dass er heute Petra gesehen hat.

06:32 Helmut: Petrayla görüştüm.

Mutter: Ne konuştuğun onunla ?

Helmut: Almanların ne kadar büyük bir millet olduğunu söyledim ve Almanların dışında şu anda Almanya'da yaşayan herkesin gelip geçici olduğunu anlattım. İhtiyacımız vardı çağırdık, geldiler. Şu anda işlerimizi görüyorlar ama bir gün çekip gidecekler, çünkü artık ihtiyacımız kalmadı onlara.

Mutter: Sen çıldırmışsın. Bunları mı söyledin Petra'ya?

Helmut: Tabi. Kocam dediği yabancının da herşeye rağmen karısını da burda bırakarak bir gün burdan çekip gideceğini bilmesi gerek.

Mutter: Ah zavallı Petra. Peki ne dedi sana ?

Helmut: Hiç. Sadece söylediklerimi kavramaya çalıştı o kadar.

2- *Petra trägt ein Brautkleid und Mustafa ist im Anzug, neben ihnen sind Petras Mutter und andere Bekannte von ihnen, die auf den Treppen des Gebäudes vor dem Standesamt singen und tanzen. Neben ihnen sind Musiker mit türkischer Trommel und Dudel, welche typische Instrumente bei türkischen Feiern sind. Helmut fährt mit dem Auto bis vor das Gebäude vor und steigt zu ihnen die Treppen hoch. Petra ist durch die Einstellung ihres Vaters etwas beängstigt als sie ihren Vater sieht drückt sie sich an Mustafa.*

10:55 Helmut: Yeni evlileri kutlamak için geldim buraya.

(Helmut küsst Petra auf die Stirn. Aus seiner Jackentasche holt er ein eingepacktes Geschenk raus.)

11:07 Helmut: Sana düğün hediyesi vermek istedim. Bir Alman olduğunu hiçbir zaman unutma kızım.

(Als Mustafa die Hand von Helmut nimmt, um diese zu küssen, zieht er seine Hand sofort zurück und läuft zu seinem Auto zurück. Petra öffnet unauffällig das Geschenk raus und packt es aus, in der eine Anti-Baby Packung ist.)

Hinter dem geschmückten Brautwagen sind fahren weitere drei Autos im Konvoi zu der Wohnung des Brautpaares. Vor der Wohnungstür spielen Musiker Trommel und Dudel. Die Gäste tun sich für einen Volkstanz zusammen.)

12:55 Ein Nachbar: Ne bu gürültü bu saatte ?! Ne saygısız şeyler !

(Der Nachbar wird sichtbar. Er steht mit seiner Frau steht auf dem Balkon. Der Mann beschwert sich über den Lärm, seine Frau versucht ihn zu beruhigen.)

13:00 Şehmuz: Ne diyor bu adam ?

Ferit: Boşveeeeer

Nachbar: Hemen kesmezseniz gürültüyü Polisi çağıracağım. Nachbar's Frau: Lütfen ayıp oluyor ! Herkes bize bakıyor. N'olur. Nachbar: Sen karışma ! Bu saatte bunların ilkel çalgılarını dinleyemem !

3- *Mustafa und Petra sind in ihrer Wohnung. Mustafa bringt etwas zu trinken um anzustoßen. Währenddessen klingelt jemand an die Haustür. Als Mustafa die Haustür öffnet, steht ein Polizeibeamter vor ihm.*

13:50 Polizist: Gürültü yapıp çevreyi rahatsız etmişsiniz.

Mustafa: Afedersiniz, gördüğünüz gibi bugün evlendik.

Polizist: Tebrik ederim. Fakat daha gürültüsüz de evlenebilirdiniz.

4- *Helmut besucht Petra jeden Tag an ihrem Arbeitsplatz und gibt ihr zur Verhütung die Antibaby- Pille. An einem Abend erfährt Mustafa durch Petra, als er seinen Kinderwunsch äußert, von der Tat Helmut's. Daraufhin macht er Petra das Angebot außerhalb von Deutschland Urlaub zu machen. Als*

Helmut Petra wieder an ihrem Arbeitsplatz besuchen will stellt er fest, dass sie auf Urlaub ist.

Helmut ist mit seiner Frau zu Hause und ist empört.

23:46 Helmut: Tatılmış !

Ruth: Saçmalama, onların karı koca olduklarını artık kabul etmelisin.

Helmut: Sen sus kadın ! Senin küçücük kafan bazı şeyler anlamaya yetmez.

Ruth: Belki, fakat senden çok daha sağlıklı olduğum muhakkak.

Helmut: Hep beni eleştiriyorsun. İyi bir Alman kadını kocasının tarafını tutar.

Ruth: İyi ya, Petra'da kocasına sadakat gösteriyor.

Helmut: Olmaz o Almanya'ya ve bana sadık kalacak o kadar. Frau: Ne demek bu?

Helmut: Bir kere çocuk yapmayacak. Bunun için bana söz verdi.

5- Als Helmut seine Tochter lange Zeit nicht sehen kann, beschließt er mit seiner Frau in das Lokal von Mustafa zu gehen und zu trinken. Am späten Abend ist er betrunken und kann nur schwer auf den Beinen stehen. Helmut läuft zum Tresen hin, wo auch Ferit und der türkische Mitarbeiter sind.

54:46 Helmut: Burası tümüyle sizin mi?

Ferit: Öyle sayılır. Abimin. Helmut: Öyle mi? Abinde kim?

Ferit: Mustafa, Mustafa Öztürk.

Helmut: Şu mesele. Bizim memleketimizde patron oldunuz. İş sahibi olmanız sürekli burada yaşayacaksınız anlamına gelmez. Bir gün hepiniz defolup gideceksiniz.

Ferit: Sanırım. Çünkü biz de ülkemizi çok seviyoruz. Helmut: Gideceksiniz hem de bizden aldığınız herşeyi geri vererek. O kadar!

Ruth: Helmut, lütfen uzatma. Gidelim artık yeter.

Helmut: Sen çekil ! Söyle bakalım Türk, borcumuz ne kadar ?

Ferit: Borcunuz yok efendim. Helmut: Neden ?!

Ferit: Biz dostlarımızdan, akrabalarımızdan para almayız da ondan.

Helmut: Hadi be köpek !

(Helmut gibt Ferit eine Ohrfeige.)

Helmut: Domuzlarla ne zaman akraba olduk biz ?!

Der dritte Teil

Aufgrung eines Diebstahls ist die Polizei hinter Suzan (das Mädchen unter den Punks) her. Ferit bietet im Lokal Unterschlupf für sie an und nimmt sie später ins Studentenheim, in dem er wohnt, mit. Mustafa und Petra bekommen

Zwillinge. Ruth erfährt über die Geburt ihrer Enkeltöchter und erklärt Mustafa, dass sie vorerst die Geburt der Kinder vor Helmut verheimlichen sollten.

1- *Petra und Mustafa sind in ihrer Wohnung. Petra erklärt Mustafa, dass sie in 2 Tagen wieder an ihren Arbeitsplatz zurück muss.*

30:34 Mustafa: Şu işe hiç gitmesen olmaz mı?

Petra: Olur mu öyle şey? Ben sıkıntıdan patlarım. Mustafa: İyi ya,

Petra: Yalnız bebekler için bir bakıcı bulmak gerekiyor.

Mustafa: Nerden bulacağız ?

Petra: Enstitüden. Uzmanları var bu işin.

Mustafa: Peki bu bakıcılar yeterince ilgilenir mi çocuklarla ?

Petra: Ne gibi ?

Mustafa: Ne bileyim, çocuk önce sevgi ister, şefkat ister.

Petra: Evet, aslında haklısın. Bir şey daha geliyor aklıma. Mustafa: Nedir söylesene ?

Petra: Annem. Annem bakabilir çocuklara.

Mustafa: Çok iyi olur. Tıpkı Türkler gibi düşünmeye başladın. Fakat annen bu kadar vakit ayırabilir mi?

Petra: Neden ayırmasın ? İş iştir.

Mustafa: Yani ?

Petra: Ücretini ödeyeceğiz tabi. Enstitüden gelecek bir bakıcı iki çocuk için 1800 Mark alır.

Mustafa: Evet sonra ?

Petra: Biz bu parayı anneme verirsek hiç değilse torunları olduğu için o senin dediğin sevgi ve şefkati de gösterir bebeklere.

Mustafa: Nasıl istersen.

Petra: Çok acayip bir şey mi söyledim ?

Mustafa: Yo hayır. Son derece mantıklı.

2- *Mustafa wurde über Necla, die alleine lebt und einen Schlaganfall erlitten hatte im zweiten Teil benachrichtigt. In ihrer Wohnung ist außerdem ihre Enkelin Ayşe, die ungefähr 1-2 Jahre alt ist und dessen Mutter nach Angabe von Necla in Holland lebt und sie einmal wöchentlich besucht. Die Dame wird ins Krankenhaus eingeliefert. Ferit erhält einen Anruf aus dem Krankenhaus und erfährt, dass die Dame verstorben ist. Er wird gefragt, ob sie die Verstorbene abholen möchten, falls nicht würde man sie als Kadaver nutzen. Er gibt an, gleich ins Krankenhaus zu kommen und sie abzuholen. Er ruft auch seinen Bruder Mustafa an, um ihn über den Tod der Frau zu informieren. Nachdem das Telefongespräch beendet ist fragt Petra, was passiert ist.*

32:52 Petra: Ne var?

Mustafa: Bizim Türklerden yaşlı bir kadın.

Petra: N'olmuş ?

Mustafa: Ölmüş.

Petra: İyi ya, sana ne bundan ?

Mustafa: İşte aramızdaki fark. Biz ölüme de dirimize de sahip çıkmak zorundayız.

3 *Während Ruth sich auf dem Spielplatz um ihre Enkelkinder kümmert, fährt Helmut mit seinem Auto am Spielplatz vorbei.*

(Helmut aus dem Autofenster nach seiner Frau schauend.)

37:31 Helmut: Ruth ! Ruth !

(Helmut läuft zu seiner Frau hin.)

37:45 Helmut: Bunlar mı ?

Ruth: Ne bunlar mı ?

Helmut: Üç yıldır bakımıyla uğraştığın çocuklar.

Ruth: Evet bunlar.

Helmut: İkiz mi bunlar ?

Ruth: Evet.

Helmut: İkiz çocuk olduğunu söylememiştin bana. Çok ucuza çalışmışsın bunca yıl.

Kind 1: Büyükanne, lütfen salla bizi !

Helmut: Büyükanne...Yoksa bunlar...

Ruth: Evet düşündüğün gibi. Petra'nın çocukları.

Helmut: Fakat bunlar Alman.

Ruth: Tabi.

Helmut: Hem de bizim dilimizi konuşuyorlar.

Ruth: Evet.

Helmut: Peki ya neden sakladınız bunca zaman ? Adın ne senin bakiim ?

Kind 1: Denis.

(Helmut läuft zum anderen Enkelkind hin.)

Helmut: Senin adın ne bakiim ?

Kind 2: Yasemin.

Hemut: Ne biçin isimler bunlar böyle ?

Ruth: Babaları koymuş.

Helmut: Olmaz, saçma ! Neyse bunu sonra düşünürüz.

Kind 2: Biz seni hiç görmedik ki.

Kind 1: Sen kocaman adamsın.

Helmut: Bakın çocuklar. Ben sizin büyükbabanızım. Bundan sonra her gün göreceksiniz. Sizinle ilgileneceğim. Çünkü siz bir Almansınız. Bunu sakın unutmayın.

Ruth: Lütfen yeter artık. Sıkıyorsun onları.

Helmut: Beni bu akşam onların evine götürür müsün lütfen ?

Ruth: Niçin istiyorsun bunu ?

Helmut: Onlarla konuşacağım. Merak etme. Dostça konuşacağım.

4 Helmut ist am Abend bei seiner Tochter und sitzt mit seiner Frau und seinen Enkelkindern am Tisch. Als Mustafa durch Petra erfährt das sein Schwiegervater bei ihnen zu Besuch ist, kommt er sofort nach Hause.

41:38 Helmut: Bak yabancı, işinden ve evinin düzeninden maddi olarak iyi bir durumda olduğunu anlıyorum. Bir yabancı ülkede bunu yapman gerçekten büyük bir başarı.

Mustafa: Teşekkür ederim.

Helmut: Bana değil, Almanya'ya teşekkür etmelisin. Bu imkanları kendi ülkenizde sağlayabileceğinize emin olsaydınız zaten buralara gelmezsiniz.

Mustafa: Bu sadece bir tercih meselesidir.

Helmut: Peki neden kendi ülkenizi tercih etmediniz.

Mustafa: Bakın bay Malden. Belki söylediklerinizde haklısınız. Fakat şunu bilmelisiniz. Sanmıyorum ki dünya üzerinde Türkler kadar hoşgörülü ve de pratik bir millet daha olsun.

Helmut: Bununla neyi anlatmaya çalışıyorsunuz ?

Mustafa: Yakar mısınız bir sigara ? Siz bizi davet ettiniz, geldik. Ve sisteminize uyup çalışmaya başladık. Fakat bizim faydacı anlayışınız ve pratik zekamız sizi yendi. Bunu yanlış anlamayın. Sadece ekonomik hayat için söylüyorum.

Helmut: Bizden daha güçlü olduğunuzu mu iddia ediyorsunuz ?

Mustafa: Hayır, teknolojik olarak üstünsünüz. Fakat fert fert aldığımızda durum hiç de öyle gözüküyor.

Helmut: Ne demek istiyorsun sen ?

Mustafa: Buradaki Türklerin bazı Almanlardan ekonomik bakımdan daha güçlü olması doğaldır. Çünkü biz yaşamaya değil, sadece kazanmaya geldik. Aksi halde böyle bir riske girer miydik ? İşte sizin bir türlü anlayamadığınız şey bu.

Helmut: Ama her şeye rağmen bir gün buradan çekip gideceksiniz.

Mustafa: Bundan hiç kuşkunuz olmasın. Tabi kazandıklarımızı da alıp gideceğiz.

Helmut: Maddi olarak evet. Ama manen kazandıklarınız yine burada kalacak.

Mustafa: Yani ?

Helmut: Burada edindiğiniz zevkleri, sevgileri hatta çocuklarınızı bile burada bırakacaksınız giderken.

Petra: Baba, ne biçim şeyler söylüyorsun.

Mustafa: Bir dakika karıcığım. Duydunuz mu ona karıcığım dedim. Bu dünyanın her yerinde geçerli bir sözcüktür. O benim karımdır, içerdekiler de çocuklarım. Bunun sizce bir anlamı yok mu?

Helmut: Almanya'da olduğunuz sürece evet. Çünkü karınız da çocuklarınız da tipik Almandır. Onlardan birinde Türke benzer bir yan görseydim zaten şu anda burada olmazdım.

Mustafa: Bakın Bay Malden. Sizinle bu konuyu tartışmak istemiyorum.

(Mustafa steht auf und lehnt seinen Arm an die Wand. Helmut läuft in seine Richtung.)

Helmut: Güzel.

(Helmut legt seine Hand auf seine Schulter, dann klopft er an seine Schulter)

Helmut: Bu benimle iyi geçinme isteğinizin bir göstergesi. O zaman ver elini. Seninle iyi geçinelim.

(Mustafa läuft in Richtung Tisch und steht mit dem Rücken zu Helmut.)

Mustafa: Şartınız nedir ?

Helmut: Çok basit. Bu çocuklar Almandır. Alman olduklarını kabul edeceksiniz ve kesinlikle onların yanında Türkçe konuşmayacaksınız.

Petra: Lütfen ! Peki de!

(Helmut legt erneut seine Hand auf Mustafas Schulter.)

Helmut: İnaniyorum ki, sizinle çok iyi dost olacağız. *(Petra und Helmut sind im Auto auf dem Nachhauseweg.)*

47:04 Ruth: Ona karşı neden bu kadar sert ve acımasız davranıyorsun anlamıyorum.

(Helmut hält an.)

Helmut: Bana bak aptal kadın ! Şunu iyice kafana sok. Çocuklar hiç kimsenin değil, toplumun malıdır. Bu çocuklarda burada doğdular. Babalarının şu veya bu kişi olması hiç önemli değil.

Onlar Alman bir anneden doğdular. Bir Alman olarak Almanya için yaşayacaklar.

Ruth: Fakat babaları ?...

Helmut: O sadece, sadece çocukların olmasında bir araçtır, o kadar !

Ruth: İyi de bir gün götürmek isteyebilir onları.

Helmut: O zaman onu öldürürüm. Sen bunu çok iyi bilirsin. Benim eski mesleğimdir adam öldürmek.

5 Helmut steht in beiden Armen seine Zwillinge haltend, vor Denkmälern und Statuen.

50:20 Helmut: İşte çocuklar, bu gördüğümüz anıt büyük Almanya'nın büyük Zafer takıdır.

Vor einem anderen Denkmal stehend.

50:28 Helmut: Avrupa'nın güçlü Alman erkeği ve doğurgan kadını simgeleyen büyük anıt. Bizim bereket ve bolluk sembolümüz. Ona dikkatle bakın çocuklar. Ne kadar güzel ve ihtişamlı.

Helmut: Bakın gördüğünüz Bavyeranın büyük kralı I. Ludwig, Almanyanın temelini atan diyebiliriz. Onun için onu selamlamalıyız. Helmut: İşte bu gördüğünüz büyük evrensel zekaya sahip ünlü Faust'un yaratıcısı Goethe.

Helmut: Bu da büyük şairimiz Schiller. 1759'da Marbach'da doğdu. O tam bir Almandı. Güzelliğin sağlam bir ahlakın temsilcisi, büyük bir insandı. Onu bütün dünya saygıyla anıyor.

Zu Hause angekommen sitzt Helmut mit seinen Enkelkindern auf dem Sofa und erzählt über den Krieg, die Deutsche geführt haben (2. Weltkrieg).

Der vierte Teil

Ferit trifft im türkischen Generalkonsulat auf Suzan, sie ist fein angezogen und hat keine Ähnlichkeiten mehr mit ihrem früheren Leben in der Punkszene. Später besucht Suzan Ferit im Lokal, wo sie in kurzer Zeit als Kellnerin arbeiten wird. Eine Gruppe Motorradfahrer, die schon im 3. Teil als Kunden im Lokal von Mustafa waren, zeigen sich türkenfeindlich und werden aus dem Lokal bevor es einen Aufstand gibt, weggetrieben. Inzwischen ist Helmut engagiert seine Enkeltöchter als Deutsche zu erziehen.

1- Helmut fährt mit seinen Enkeltöchtern zur Wohnung seiner Tochter. Im Garten sitzt seine Frau Ruth.

15:13 Ein Kind: Beng ! Beng!

Ruth: Ooo öldürdüler beni. Ne biçim oyuncak almışsın. Helmut: Nesi var ?

Ruth: Onların kız çocuğu olduğunu unutuyorsun ama. Helmut: Fark etmez sen bana bir içki hazırlasana.

Ruth: Eskiden sadece akşamları içerdin. Emekli olalı sabahtan başlıyorsun.

Helmut: Bırak itiraz etmeyi de sen bir içki hazırla bana dedim. Helmut: Parmağını şuraya koy, elini tetiğin üzerine, şimdi onu bana doğru doğrultma. Onu yabancılara doğrultacaksın

Ein Kind: Neden ?

Helmut: O pis domuzlar buradan defolup gitsinler.

2- *Ferit berichtet seinem Bruder Mustafa über die Tochter von Suzan, die im Kinderheim ist.*

30:28 Mustafa: Noldu, nasıl kızın durumu ?

Ferit: Ameliyat ettiler. Şimdilik tehlikeyi atlattı gibi.

Mustafa: Çok iyi. Zavallı kızcağız.

Ferit: Asıl zavallı çocuğu.

Mustafa: Ne ?! Birde çocuğu mu var onun ?!

Ferit: Altı yaşında. Hani bir Naciye hanım vardı ya, Suzan aslında onun kızıymış.

Mustafa: Olamaz, müthiş.

Ferit: Çocuk bakım evinde. Bugün gittim gördüm onu. Gençlik dairesi çocuğun ailesine vermeye bir türlü yanaşmıyor.

Mustafa: Neden ?

Ferit: Çünkü baba yok ortada. Anneyse sağlıksız. Çocuğun iyi yetişmesi için orda kalması gerekiyormuş.

Mustafa: Fakat o bir Türk çocuđu. Pardon bay Herbert. Bu gençlik dairesi istediđi ailenin çocuđunu elinden alabilir mi ?

Herbert: Aile geçinemiyorsa, Alkolikse, çocuklarını dövüyorsa çocuđun veya bir yakın komşunun ihbarı üzerine çocuđu alıp götürebilirler.

Mustafa: Yani ben çocuđumu dövemez miyim ?

Herbert: Hayır.

Mustafa: Saçma böyle bir şey olmaz.

Herbert: Çocuk toplumun geleceđidir. Kimse kendi kötü eğilimlerine onu alet edemez. Annesi babası olsa bile.

Mustafa: İlginç, çok ilginç şeyler.

3- Mustafa ist auf dem Weg nach Hause. Als er die Straße entlang fährt, sieht er ein Plakat, dass ihn verblüfft. Als er anhält, um das Bild näher zu betrachten, stellt er fest, dass es seine Frau ist die für Unterwäsche wirbt. Er fährt nach Hause und läuft hysterisch in seine Wohnung. Er läuft zu Petra hin und gibt ihr eine Ohrfeige.

32:40 Mustafa: Adi karı !

Helmut: Pis domuz, bırak onu !

Mustafa: Sen sus, o benim karım ! çocuklarıımın anası.

Helmut: Olsun, bu sana onu dövme hakkını vermez.

Mustafa: Burası benim evim. Lütfen gidin burdan.

Petra: Mustafa !

Mustafa: Yalan mı ?! Aylardır sizin yüzünüzden karımla başbaşa kalamadık.

Helmut: Demek kovuyorsun bizi, öyle mi ?

Mustafa: Lütfen.

Petra: Nasıl yaparsın böyle birşeyi ? Onlar benim annem, babam.

Mustafa: Yeni mi fark ettin bunu ?

Petra: İlkelsin, ilkel ve kabasın.

(Mustafa gibt ihr wieder eine Ohrfeige.)

Petra: Gidelim baba, nolur. Beni de götürün buradan daha fazla dayanamayacağım artık.

Mustafa: Defol !

(Helmut holt eine Pistole aus seiner Jackentasche raus und richtet sie an Mustafa.)

Helmut: Geri çekil, Ruth seni içeri git çocukları hazırla.

4- Petra geht zur Wohnun ihrer Eltern. Die Scheidung wird durch Petra's Familie eingereicht. Obwohl Mustafa durch die richterliche Entscheidung seine Kinder einmal in der Woche – am Samstag – sehen und und mit ihnen Zeit verbringen darf, lässt Helmut dies nicht zu. Als Mustafa an einem Samstag vor der Wohnungstür von Petra's Familie ist, öffnet ihm Helmut die Tür, jedoch verweigert er ihn reinzulassen. Daraufhin entscheidet das Gericht, dass Petra die Kinder in die Wohnung des Vaters bringt. Helmut fährt Petra und seine Enkelkinder zur Wohnung von Mustafa.

45:18 Kind 1: Bak evimize geldik.

Kind 2: Hadi inelim.

Helmut: Evet evet geldik. Gel bakalım. Petra: Hadi bakalım, çocuklar inin aşağı.

Kind 1: Babamızı görecez mi ?

Helmut: Göreceksiniz, göreceksiniz. Anneniz götürecek sizi. İçeri girince sakın çocukların yanından ayrılma. Onlarla Türkçe konuşmasına müsaade etme. En küçük bir şeyden kuşkulanırsan bağır hemen gelirim. Hadi şimdi al götür çocukları. Dediklerimi sakın unutma. Anlaşıldı mı?

Der fünfte Teil

Um sein Familienleben weiterführen zu können sieht Mustafa es als einzige Lösung mit seinen Kindern in die Türkei zu fliegen. Er schafft es mit seinen Kindern problemlos bis nach Istanbul zu gelangen. Petra fliegt ihm hinterher. Petra und Mustafa verbringen eine glückliche Zeit in Istanbul, anschließend fahren sie nach Mardin, der Heimatstadt von Mustafa. Sie beschließen dort zu leben. Dafür muss Mustafa seine Läden in Deutschland aufgeben und kehrt deshalb nach Deutschland zurück um wieder anschließend in die Türkei zu seiner Frau und seinen Kindern zurückzukehren. Währenddessen liegt Suzan zur Entzugsbehandlung im Krankenhaus und sehnt sich ihre Tochter zu sehen.

1- Helmut sitzt mit seiner Frau und Tochter zu Hause. Helmut ruft bei der Polizei an und informiert diese über Mustafa's Flug mit den Enkelkindern in die Türkei, welches er bei der Polizei als Entführung angibt. Als Mustafa in Istanbul landet, fliegt auch Petra in die Türkei. Um die formellen Angelegenheiten kümmert sich Herbert und besorgt Petra ihren Reisepass.

03:32 Helmut: Türkiye'ye gitmiş. Herşeyi planlamış. Nasıl, nasıl düştük bu tuzağa !

(Helmut steht auf und wendet sich zu Petra.)

Helmut: Aptal, aptal kız !

Petra: Ben ne yapabilirim ki ?!

Helmut: Sus ! Köpek ! Bugüne kadar beni hiç ama hiç dinlemedin ! Bir yabancıyla birlik olup beni aldattın !

Petra: Yanılıyorsun.

Helmut: Bana rağmen onunla evlenmedin mi ? Çocuk yapıp gizlemedin mi benden ? ! Bir Alman olarak senden utanıyorum. İlk karşılaştığımız gün, daha o gün onu öldürmeliydim. Neden yapmadım sanki ? ! ...Şimdi gitmeliyim.

Petra: Baba, nereye ?

Helmut: Pisliği temizlemeye ! Polise, adliyeye; gerekirse uluslararası mahkemeye başvuracağım. Elimden gelen herşeyi yapacağım. O Türk, torunlarımı kaçırdı, iki Alman çocuğunu. Bunu asla onun yanına bırakmayacağım !

2- Mustafa, Petra und ihre Kinder sind in der Türkei und fahren gemeinsam von Istanbul nach Mardin. Petra wird von Bekannten und Freunden in Mardin herzlich empfangen. Mustafa will mit Petra in der Türkei leben und kehrt nach Deutschland zurück, um seine Läden zu verkaufen. Seine Rückkehr wird durch eine Nachbarin Mustafa's bemerkt und Helmut gemeldet, der dies der Polizei meldet. Daraufhin wird Mustafa in seiner Wohnung von der Polizei festgenommen.

(Ferit ist in der Spielhalle und spricht zu Şehmuz, einem Mitarbeiter des Lokals)

30:42 Ferit: N'oldu Şehmuz ?

Şehmuz: Beni bıraktılar. Ferit: Peki abim ?

Şehmuz: Onu cezaevine gönderdiler, güya suçu ağırmış. Ferit: Neymiş suçu ?

Şehmuz: Çocuk kaçırma.

Ferit: Deli mi bunlar ? İnsan kendi çocuğunu kaçırmı hiç ? *(Ferit wendet sich an den Anwalt, Herrn Becker, der Mustafa's Bekannte ist.)*

Ferit: Doğru mu bu ? Hr. Becker: Evet

Ferit: Fakat çok saçma. İnsan kendi çocuklarıyla birlikte seyahata çıkamaz mı ?
Yani herhangi bir yere götüremez mi ?

Hr. Becker: Götürebilir, ancak Alman resmi makamların onayıyla abi.

Ferit: Neden ?

Hr. Becker: Bak, yasalara göre Almanya'da doğan her çocuk öncelikle Alman vatandaşdır.

Ferit: Peki anne ve babanın hiç hakkı yok mu yani ?

Hr. Becker: Almanya içinde evet. Ama dışarı çıkmak için kesin pasaport işlemi gerekir.

Ferit: Fakat pasaport alındı.

Hr. Becker: Evet ama Türk konsolosluğundan alındı.

Ferit: Hayret, peki cezası nedir ?

Hr. Becker: İki ile dokuz yıl arasında değişir.

Ferit: Ne ? !

1- *Helmut holt seine Tochter und Enkelkinder mit seinem Freund zusammen aus Mardin. Während Sie im Auto sitzen wendet sich Helmut zu Petra.*

03:38 Helmut: Gördün mü ? Sen kalmak istiyordun ya, Türkler polis zoruyla atıyorlar seni. Yıllardır sana anlatmaya çalıştım bunu. Bizi bizim kadar kimse kollayıp sevemez.

2- *Im Flughafen werden aufgrund der Anzeige durch Mustafa's Schreiben, die Ausreise der Kinder verhindert. Helmut, Petra und die Kinder im Büro der Gendarmerie im Flughafen sitzend.*

12:58 Helmut: Sayın komiser, bunu bana hangi mantıkla izah edebileceksiniz acaba ? Söyler misiniz ? Seyehatimize engel olundu. Oysa ben Türkiye'nin özgür bir ülke olduğuna inanıyordum.

Komiser: Hiddetlenmeyin bayım. Türkiye gerçekten özgür ve demokrat bir ülkedir. Ancak..

Helmut: Bildiğim kadarıyla özgür ülkelerde dileyen dilediği yere gider. Polis böyle engel olmaz.

Komiser: Tabi bayım, size engel olmuyoruz. İsterseniz gidebilirsiniz. Bakın bayan da öyle. Fakat bu iki küçük, herşeyden önce Türk vatandaşlarıdır. Ve kendi kendilerine karar verecek durumda değiller.

Helmut: Yani anneleri alıp götüremez mi herhangi bir yere ? Komiser: Götürebilir, ancak babalarının muvafakatiyle.

Helmut: Öyle saçma şey olmaz.

Komiser: Size saçma gelebilir. Ancak bizim yasalarımız bunu emrediyor.

Helmut: Bu çocuklar sizin yasalarınıza değil, Alman yasalarına tabi olacaklardır. Çünkü onlar birer Almandır ve Alman olarak kalacaklardır.

(Helmut's Freund zu Helmut.)

Helmut: Bir dakika susar mısınız lütfen.

(Helmut's Freund Tom zum Komissar)

Tom: Biz ülkenizin kurallarına sonuna kadar saygılıyız. Belli ki bu çocuklar, babalarının izni olmadan yurtdışına çıkamayacaklar. Bunun temini de baya zaman alacağı benzer. Biz vatandaşlarımızın bu iş çözülmünceye kadar İstanbul'da konsoloslukta misafir edilmelerini istiyoruz.

Komiser: Fakat çocuklar ?!

Tom: Çocuklar küçük ve annelerinin bakımına muhtaçlar. Komiser: Bayan Öztürk ne düşünüyor bu konuda ?

Helmut: Onun fikri yok, siz bana sorun. Kızımın ve torunlarımın Mardin'deki o ilkel şartlarda yaşamalarına karşıyım.

Komiser: Baylar müsaade edin. Petra seçsin kalacağı yeri.

Petra: Bizi konsolosluga götürün lütfen.

3 *Mustafa erhält Besuch von der Beamtin, die in der Beratungsstelle für Ausländer arbeitet und mit Mustafa guten Kontakt hat.*

14:58 Mustafa: Bayan Flohberg demek sizsiniz.

Fr. Flohberg: Evet benim. Sizi çok merak ettim. Nasılsınız ?

Mustafa: Sizi görünce baya iyileştim diyebilirim. Ben size çok ulaşmak istedim, fakat mümkün olmadı. Lütfen bana yardım edin. Üç aydır buradayım. Henüz yargıç önüne daha çıkarmadılar beni. Suçum nedir bunu bile tam olarak bilmiyorum.

Fr. Flohberg: Suçun belli çocuk kaçırmak, duruşmaya çıkmaman konusuna gelince, bunun bir süre daha ertelenmesinde fayda var.

Mustafa: Anlamadım, bunun ne yararı olabilir ki.

Fr. Flohberg: Gel şöyle oturalım konuşuruz. Sigara ?

Mustafa: Teşekkür ederim.

Fr. Flohberg: Ben federal savcıyla görüştüm, dosyanı hazırlamış. Seni Alman vatandaşı iki küçük çocuğu kaçırmakla suçluyor.

Mustafa: Kaçırıldı dedikleri çocuklar benim kendi çocuklarım. Ben onların babasıyım.

Fr. Flohberg: Doğru, fakat yasalar farklı düşünüyor. Tıpkı sizinkiler gibi.

Mustafa: Bizimkiler mi ? Ne demek bu ?

Fr. Flohberg: Sizin yasalarınıza göre senin muvafakatın olmadan anneleri getirebiliyor mu çocukları Almanya'ya ? Getiremez, öyle değil mi ?

Mustafa: Duruşmanın gecikmesinden doğan yararı söyler misiniz, bayan Flohberg ?

Fr. Flohberg: Bir pazarlık söz konusu. Sen çocukların için muvafakat ver. Ben de senin tahliyenin sağlayım. Çünkü, sorgu yargıçlığı bu konuda gerekli sözü verdi bana. Yeter ki sen söz ver, onlarda seni tahliye etsin.

Mustafa: Ya vermezsem ?

Fr. Flohberg: Tam dokuz yıl yersiniz. Sonunda da yurtdışı ederler.

Mustafa: Bakın bayan Flohberg, sizi bu iş için kim arabulucu yaptıysa ona şunu söyleyin. Ben bu hapisanede değil dokuz yıl, ömür boyu kalsam da çocuklarımın Türkiye'den çıkmasına müsaade etmeyeceğim. Ben burada öleceğim, ama onlar Türkiye'de bir Türk çocuğu olarak yaşayacaklar...

Fr. Flohberg: Çok katınsınız bay Öztürk, çok katı ve fanatik.

Mustafa: Fanatik mi ? Sizin kadar olmasam gerek. Bize çok şey öğrettiniz, sağolun.

Fr. Flohberg: Pekala gidiyorum. Bu düşüncenizi ilgili yerler ileteceğim.

Mustafa: Güle güle.

Fr. Flohberg: Mustafa, her zaman senin dostum olduğumu unutma. Sadece senin iyiliğini düşünüyorum. Hepsi bu.

Mustafa: Bundan eminim.

Fr. Flohberg: Bir şey daha var. Bir konuda yanılıyorsun. Çocukların şu anda senin düşündüğün gibi Türk ananelerine göre yetişmiyorlar.

Mustafa: Ne demek istiyorsunuz ?

Fr. Flohberg: Çocuklar anneleriyle birlikte İstanbul'da ki Alman konsolosluğunda ve onların himayesinde bulunuyorlar. Hoşçakal.

4 Ein Reporter vom Tagesspiegel besucht ebenfalls Mustafa, um über seinen Vorfall zu berichten.

28: 58 Hr.Jüngens: Bay Öztürk.

Mustafa: Evet benim.

Hr.Jüngens: Ben der Tagesspiegel dergisinden Jüngens, Erdy Jüngens.

Mustafa: Buyurun, memnun oldum.

Hr.Jüngens: Bakın önce şunu öğrenmek istiyorum. Çocuklarınızı mı, karınızı mı daha çok seviyorsunuz ?

Mustafa: Bunu niçin sorduğunuzu bilmiyorum. Fakat karımı kaçırmayı hiç düşünmedim.

Hr.Jüngens: Demek çocuklarınızı kaçırdığınızı kabul ediyorsunuz?

Mustafa: İnsanın kendi çocuğunu yanında götürmesi kaçırmak anlamına gelirse, evet.

Hr.Jüngens: Anlıyorum. Bay Öztürk, şu anda siz burdasınız. Karınız da Almanya'ya dönmek için çocuklarına muvafakat vermenizi bekliyor. Bu belki de bütün ailenin yeniden burada bir araya gelmesi anlamını taşıyacak. Oysa siz çocuklarınız için izin vermemekte direniyorsunuz.

Mustafa: Bakın bay Jüngens. Şu anda ben tutukluyum ve sekiz aydır yargıç önüne çıkarılmadım. Bunun anlamı nedir, söyler misiniz ?

Hr.Jüngens: Peki size göre nedir ?

Mustafa: Yanılıyor olabilirim. Ancak kanaatim o dur ki, Almanlar beni bırakacaklarından eminim. Oysa ben yargılanmak istiyorum. Hükmü serbest mahkemeler versin. Adaletin kestiği parmak acımaz.

Hr.Jüngens: Kesinlikle bir an önce yargılanmak istediğinizi Alman kamuoyuna duyurabilir miyiz ?

Mustafa: Lutfedersiniz, ancak şunu eklemeyi unutmayın. Mustafa Öztürk uluslararası bir mahkemede yargılanmak istiyor, çünkü Alman mahkemelerine güvenmiyorum.

Hr.Jüngens: Fakat, fakat bu çok büyük bir suçlama, değil mi ?

Mustafa: O zaman bana cevap verin. Kanun önünde herkes eşit midir ?

Hr.Jüngens: Tabi.

Mustafa: Sizin kanunlarınıza göre bir tutuklunun 24 saat içerisinde hakim önüne çıkarılması gerekiyor. Neden beni çıkartmadılar ?!

Hr.Jüngens: Tanıştığımıza memnun oldum. Dediklerinizi aynen yazacam.

Mustafa: Teşekkür ederim, lütfen.

Der sechste Teil

Helmut schafft es durch seine Beschwerde bei der türkischen Justiz, seine Tochter und Enkelkinder aus Mardin zu holen. Sie fahren bis nach Istanbul und wollen mit dem Flugzeug nach Deutschland fliegen. Doch für die Ausreise aus der Türkei ist die Zustimmung vom Vater notwendig. Deshalb wird die Ausreise der Kinder verweigert. Desweil halten sie sich im Konsulat auf. Mustafa will diese Zustimmungserklärung nicht ausstellen. Er ist ohne eine richterliche Verhandlung in Untersuchungshaft. Nach dem Besuch von Frau Flohberg, besucht ihn auch ein Pastor, um ihn zur Zustimmungserklärung zu überzeugen. Ein Reporter vom Tagesspiegel besucht ebenfalls Mustafa, um über seinen Vorfall zu berichten. Währenddessen entscheiden Ferit und Suzan zu heiraten. Suzan, die seit längeren fern von der Punkszene ist und mit ihrer Tochter sich ein geregeltes Leben aufbauen will, wendet sich um die Fürsorgepflicht übernehmen zu können an das Familiengericht. Nach der gerichtlichen Verhandlung wird entschieden, dass das Kind bei ihrer Mutter lebt. Nachdem Mustafa überredet wird die Zustimmungserklärung zu unterschreiben und ihm versprochen wird, dass er mit seiner Frau und seinen Kindern in Deutschland leben darf, wird er durch richterliche Erklärung freigelassen. Jedoch wird ihm ein Schreiben in die Hand gedrückt, in der durch die Polizei entschieden worden ist, dass er nach seiner Freilassung, innerhalb von 12 Stunden aus Deutschland ausreisen muss. Unter Begleitung von zwei Polizisten steigt er in den Flugzeug. Mit ihm fliegen auch sein Bruder Ferit, seine Verlobte Suzan und dessen Tochter Ayşe. Als Mustafa zu Ayşe rüberschaut fragt er sich, wo er den Fehler gemacht hat.

7.1.3. Bewertung der Szenen und Dialoge im kulturellen Diskurs

Die Serie Mardin Münih spielt im Jahre 1978 in München. Mustafa und seine Landsmänner gehören zur ersten Generation der eingereisten Gastarbeiter. Mustafa, der ein Lokal bewirtschaftet und als beeidigter Dolmetscher arbeitet,

gehört zur 1. ersten Arbeitergeneration. Für die erste Generation, von denen viele in Heimen unterkamen, lebt er in guten Verhältnissen. Er ist strebsam und arbeitstüchtig, und schafft sowohl für seine Landsleute als auch für Deutsche Arbeitsplätze an. Er hat im Umfeld deutsche Freunde, mit denen er sich gut versteht. Im Vordergrund stehen allgemein menschliche Werte. Die Hilfsbereitschaft, die er seinen Landsleuten gegenüber zeigt ist vom Gefühl der Solidarität geprägt, dass für Petra manchmal unverständlich ist. In seiner Ehe zu Petra stehen nationalistische Werte zunächst im Hintergrund. Doch mit der Konfrontation von Ausländerfeindlichen Äußerungen durch seinen Schwiegervater und der Angst, dass seine Kinder ihre türkische Identität verlieren könnten, zeigt er eine steigende Neigung die Interessen seiner Identität in den Vordergrund zu stellen. Themen wie Migration oder Heimweh sind zwar Leitthemen, doch hauptsächlich wird in dieser Serie die Lebenslage der Gastarbeiter und dessen Kampf um Anerkennung in der deutschen Gesellschaft, die deutsche Auffassung des Familienbegriffs durch Gesetze unterstützt und das Leben dieser Parallelwelten dargestellt.

- 1) Nationalistische Aussage Helmut's, dass gute Deutsche nur Deutsche lieben. Überhobene Aussagen über Deutsche und abwertende Äußerungen zu Ausländern
- Der Niedergang Deutschlands nach dem 2. Weltkrieg und der mühselige Wiederaufbau Deutschlands erforderte einen großen Zusammenhalt und Solidarität unter Deutschen, um die Schattenjahre nicht wiederzuerleben. Der Nationalsozialismus verliert zwar, doch der Nationalismus zum Vaterland bleibt weiterhin aufrechterhalten. Die Bindung zu Deutschland ist nicht nur eine Bindung zum Land selbst, sondern auch zu Institutionen und Repräsentationen der Bundesrepublik, die als Vertreter Deutschlands angesehen werden. Eine Bindung zu Deutschland bringt auch eine Bindung zu Repräsentationen Deutschlands mit sich. Gastarbeiter vor allem sind, wie die Definition es herleiten lässt, Arbeitskräfte die als Gäste in diesem Land sind und werden in Deutschland als nicht dauerhaft angesehen. Menschen die den 2. Weltkrieg erlebt und überlebt haben sind meist Menschen, die den Werten des

Nationalsozialismus gebunden waren. Abwertungen zu Nicht-Deutschen und überhöbte Äußerungen zu Deutschen sind daher nicht verwunderlich.

- 2) Petra konvertiert mit Hilfe Mustafa's zum Islam und schließt mit Mustafa eine islamische Ehe. Die Bekehrung erfolgt nicht aufgrund der Überzeugung Petra's, sondern auf Wunsch von Mustafa.
 - Eine Ehe von einem türkischen Mann und einer Nicht-Türkin wird im Gegensatz bei einer Ehe von einer Türkin und einem Nicht-Türkin meist akzeptiert. Eine Bekehrung zum Islam der Ehefrau verstärkt die Akzeptanz der Ehefrau in der türkischen Gesellschaft. Die Bekehrung und islamische Ehe ist nicht eine Einstellung von orthodoxen oder streng religiösen Familien sondern ein kulturelles Element.
- 3) Die Beziehung zwischen Petra und Mustafa wird durch Helmut's Vater als Untreue zum deutschen Vaterland aufgefasst. Um Mustafa auf dem Weg zu schaffen sucht Helmut seine Kriegsgefährten auf und schildert die Lage als würde ein Krieg geführt werden.
 - Treue zum Vaterland, erfordert auch eine Bindung zu deutschen Werten und die Weiterführung der deutschen Familie. Ein Kriegsgefährte Helmut's macht ihn aufmerksam, dass nicht die Ehe seiner Tochter mit einem Ausländer wichtig ist, sondern die Verhinderung eines Kindes, da Ausländer in Deutschland vorübergehend sind und die Beziehung zu einem Ausländer ebenfalls vorübergehend sein wird.
 - Helmut gibt seiner Tochter die Anti-Baby- Pille und ermahnt sie diese regelmäßig einzunehmen und mit ihrem ausländischen Mann keinesfalls Kinder in die Welt zu setzen. Er verspricht, dass er unter dieser Bedingung sie in Ruhe lassen wird. Eine offene Aussprache zwischen Vater und Tochter über Themen, die die Sexualität betreffen ist nicht verfanglich sondern Normalität. Eine Beziehung mit einem Nicht-Türken wird ungewollt akzeptiert,

jedoch ist die Weiterführung der deutschen Familie und die Treue zu Deutschland von Wichtigkeit

- 4) Aufführung von Tänzen nach der Ehe vor der Haustür von Mustafa und Petra. Volkstänze und Musik auf der Straße gelten als barbarisches und respektloses Verhalten.

→ Feiern (Hochzeiten, Henna-Nächte) oder auch Trauerfälle werden mit Nachbarn oder Verwandten und Bekannten öffentlich ausgeführt und geteilt. Sie sind ein Teil des gemeinschaftlichen Lebens.

- 5) Ferit nimmt die Zahlung von Helmut nicht entgegen und schlägt auf ihn ein als dieser vermittelt, dass sie von Freunden und Verwandten kein Geld annehmen.

→ Einladungen zwischen Verwandten, Bekannten und Freunden unter Türken ist ein gängiges Verhalten unter Türken. Aufgrund der abweisenden Haltung Helmut's zu Ausländern, akzeptiert er diese Freundlichkeit nicht.

- 6) Petra will nach der Geburt zurück an ihren Arbeitsplatz. Für die Pflege ihrer Kinder will sie Jemanden anstellen. Mustafa hat Zweifel daran, dass die Kinder mit ausreichend Liebe und Fürsorge versorgt werden. Petra's Angebot die Versorgung der Kinder ihrer Mutter zu überlassen und den Gehalt, den eine Erzieherin erhalten würde an ihre Mutter auszuzahlen, akzeptiert Mustafa mit Verwunderung.

→ In der türkischen Kultur hat eine Frau mit Kind primär die Rolle als Mutter. Die primäre Aufgabe einer Frau ist die Erziehung ihrer Kinder. In deutschen Familien hat die finanzielle Selbstständigkeit einer Frau eine sehr große Rolle. Die Erziehung der Kinder kann auch durch Fachpersonal übernommen werden. Die Kindererziehung durch Großmütter in der Türkei wird eher als ein selbstverständliches Verhalten akzeptiert und ohne geldliche Gegenleistung von Großmüttern übernommen. Die Beziehungen erfolgen meist auf

gegenseitige Hilfe, wie in diesem Fall die Pflege von Enkelt durch Großeltern und später die Pflege der Großeltern durch ihre Kinder.

- 7) Eine alleinstehende türkische Frau, um den sich Ferit gekümmert hatte verstorbt. Ferit informiert seinen Bruder Mustafa über den Tod und was sie für die Beerdigung tun können. Petra versteht sein Interesse für den Tod der Frau; mit der Mustafa keine Bekanntschaft hat, nicht. Er gibt ihr zu Antwort, dass sie (Türken) sich sowohl um Lebende als auch um Tode untereinander kümmern müssen.

→ Solidarität unter Türken, vor allem unter denen im Ausland lebenden ist eine wichtige Eigenschaft. Dabei ist unwichtig ob man diese Person kennt oder nicht. Wichtig ist die Hilfsbereitschaft unter den eigenen Landsleuten.

- 8) Helmut erfährt durch Zufall über die Kinder von Petra und Mustafa. An einem Abendessen spricht Helmut Mustafa über Deutschland, der Vergänglichkeit von Ausländern in Deutschland und dass sie ihre moralischen Werte in Deutschland zurücklassen müssen. In einem Streit mit seiner Ehefrau erklärt Helmut, dass seine Enkelkinder typische Deutsche sind, ihre Mütter eine Deutsche ist und diese Kinder Niemandem gehören, sondern Gemeingut Deutschlands sind.

→ Obwohl er streng gegen Kinder mit einem Nicht-Deutschen war nimmt er sie als Enkelkinder an. Als er sieht, dass sie wie Deutsche aussehen und Deutsch sprechen fühlt er sich ihnen Nahe und akzeptiert sie als seine Enkelkinder. Nun ist für ihn die Erziehung seiner Enkelkinder nach deutschen Werten wichtig. Sie gehören als Deutsche Kinder zu Deutschland und sind demnach zu erziehen. Den Unterschied von Deutschen und Nicht-Deutschen erklärt er seinen Enkelkindern schon im Kindesalter und auch eine Ausgrenzung zu Ausländern prägt er ihnen ein.

- 9) Mustafa erfährt von Ferit über die Unterbringung von Suzan's Tochter in einem Kinderheim. Für ihn es es unverständlich, dass durch den Eingriff des Kinder-oder Jugendamtes ein Kind aus der eigenen Familie weggenommen

werden darf. Mustafa findet es auch eigentümlich, dass Eltern ihre Kinder nicht schlagen dürfen.

→ In Deutschland stehen Kinder und Jugendliche unter Kinder- und Jugendschutz. Der Eingriff von solchen Ämtern auf Familien, in der Kinderschutz oder Jugendschutz verletzt wird und die Eltern nicht in der Lage sind das Kind zu erziehen ist selbstverständlich. Auch körperliche Gewalt darf gegen Kinder nicht eingesetzt werden. Kinder sind die Zukunft der Gesellschaft. Keiner darf seine schlechten und gefährlichen Neigungen gegenüber den Kindern einsetzen.

10) Mustafa sieht Petra's Fotos auf Plakaten in Unterwäsche. Er ist entsetzt. Als er nach Hause fährt beschimpft er sie mit "minderwertige Frau" und gibt ihr eine Ohrfeige. Währenddessen sind Petra's Eltern auch in der Wohnung und werden Zeugen von Mustafa's Verhalten. Helmut greift ein und hält eine Pistole zu Mustafa und nimmt seine Tochter und Enkelkinder mit als er aus der Wohnung rausgeht.

→ In der türkischen Kultur gelten solche Fotos einer Ehefrau und vor allem einer Mutter als ehrloses Verhalten. Darüber hinaus hatte sie von ihrem Ehemann die Erlaubnis für diese Fotos einholen müssen, denn von ihrem Verhalten ist ihr Ehemann verantwortlich. Als Ehemann zeigt Mustafa für die Tat von Petra seine Reaktion mit Beleidigung und körperlicher Gewalt. Seinem Schwiegervater der eingreift, versucht er deutlich zu machen, dass Petra seine Frau ist, zu ihm gehört und er sich raushalten soll. Doch Helmut erwidert, dass er als Ehemann nicht das Recht hat, seine Frau zu schlagen. Eine Ehefrau "gehört" nicht dem Ehemann und gibt auch dem Ehemann nicht das Recht sie nach Wunsch zu behandeln.

11) Der Fortgang von Mustafa mit seinen Kindern in die Türkei, ohne der Genehmigung von den betreffenden deutschen Ämtern gilt als Kindesentführung, welches für Ferit und auch für Mustafa unverständlich ist, denn Mustafa ist der Vater der Kinder.

- Jedes in Deutschland geborene Kind, unabhängig von seiner Nationalität ist Deutsche/r. Eine Einreise in ein anderes Land bedarf der Genehmigung von deutschen Ämtern. Kinder gehören nicht den Eltern, sondern unterliegen den deutschen Gesetzen.
- 12) In der Türkei wird die Ausreise durch türkische Ämter verhindert, der Beamte erklärt, dass sie nur mit der Einwilligung des Vaters Ausreisen dürfen, da sie türkische Staatsbürger sind.
- Nach türkischem Recht gehören die Kinder dem Vater, da sie die Kinder eines türkischen Vaters sind. Eine Ausreise in ein anderes Land erfordert nach türkischem Recht die Zustimmung des türkischen Elternteils.
- 13) Mustafa weigert sich die Einverständniserklärung für seine Kinder auszustellen und ihnen die Einreise nach Deutschland zu gewähren. Er nimmt dafür eine lebenslange Haft in Kauf.
- Mustafa sieht nach den Vorfällen in Deutschland keine Zukunft mehr für sich und seine Kinder. Er wünscht sich eine Erziehung seiner Kinder nach türkischen Werten in der Türkei. Seine Liebe zu seiner Heimat und die Ausgrenzung in Deutschland haben einen wichtigen Einfluss auf sein Handeln. Auch die Angst bei der Erziehung seiner Kinder in Deutschland nicht eingreifen zu können spielen beim Wunsch in der Türkei zu leben eine Rolle.

7.2. DER FILM "YASEMIN"

7.2.1. Zusammenfassung und allgemeine Informationen zum Film "Yasemin"

Der Film Yasemin wurde in Deutschland im Jahre 1988 gedreht, es ist ein Drama und gleichzeitig auch eine Romanze. Die Laufzeit des Filmes dauert ca. 70 Min. Regisseur und Drehbuchautor sind Hark Bohm. Der Film spielt in

Hamburg. Yasemin lebt mit ihren Eltern und Geschwistern zusammen, und ihr Vater Yusuf bewirtschaftet einen Gemüse- und Obstladen. Yasemin ist eine erfolgreiche, 17-jährige Schülerin die Ärztin werden will und mit ihren Leistungen in die Oberstufe versetzt werden kann, wofür zunächst vor der Gesetzesänderung für Minderjährige die Einverständniserklärung des Erziehungsberechtigten notwendig war. Darüber hinaus geht sie auch zum Judo-Training, wo auch der 20-jährige Jan trainiert. Er geht auf eine Wette ein, bei der er es schaffen muss Yasemin 'rumzukriegen'. Von einer einfachen Wette entwickelt es sich langsam zu einer ernstwerdenden Beziehung.

Vater Yusuf hat eine liebevolle Beziehung zu seiner Tochter und unterstützt zunächst ihren Willen zum Studium, und möchte sie und vor allem ihre Ehre in Schutz nehmen. Ein Wendepunkt der Beziehung zwischen Yusuf und seiner Tochter Yasemin ist die Hochzeit seiner Tochter Emine. Nach der Hochzeit von Emine, wandelt er sich zu einer unterdrückenden Vaterfigur. Denn Emine ist in den Augen von Yusuf eine ehrlose Tochter geworden, eine Schande für ihre Familie, denn sie hat den 'Beweis' ihrer Jungfräulichkeit nicht vorlegen können und somit ihre Ehre und der ihrer Familie unverzeilich verletzt. Die Angst, dass Yasemin auch ein ehrloses Mädchen werden könnte, sorgt dafür, dass Yusuf ihre Tochter unter seiner Kontrolle haben will. Ein weiterer Wendepunkt ist das Interesse Jan's an Yasemin, der dann letztlich von Yasemin erwidert wird. Als er bemerkt, dass er seine Tochter nicht mehr unter Kontrolle hat und schützen kann und beschließt er sie in die Türkei zu schicken.

Filmbesetzung:

Regie	Hark Bohm
Drehbuch	Hark Bohm
Yasemin	Ayşe Romey
Jan	Uwe Bohm
Yusuf	Şener Şen (Yasemin's Vater)
Dursun	Ilhan Emirli (Yasemin's Cousin)
Dilber	Emine Sevgi Özdamar (Yasemin's Mutter)

Emine	Nursel Köse (Yasemin's Schwester)
Hassan	Nedim Hazar (Yasemin's Schwager)
Zeynep	Toto Karaca (Yasemin's Tante)
Susanne	Katharina Lehmann (Yasemin's Freundin) Frau
Rathjens	Corinna Harfouch (Yasemin's Lehrerin)

7.2.2. Darlegung von Szenen und Dialogen im Film "Yasemin" – ausgewählt nach kulturellen Aspekten

1- 05:09 Yasemin kommt aus der Schule raus, sie hat ein bauchfreies und ärmelloses Oberteil an. Der Rock reicht ihr bis über die Knie.

05:23 Der Rock ist hochgekrepelt, welchen sie auf dem Schulhof in die eigentliche Länge wieder runterkrepelt und der Rock ihr bis zu den Fußgelenken reicht.

09:25 Sie zieht sich einen Pullover, der ihre Arme und ihren Bauch bedeckt, rüber.

2- 10:00 Im Laden angekommen, küsst Yasemin die Hand ihres Vaters und ihres Onkels, dem Bruder von Yusuf. Nachdem sie seine Hand geküsst hat, gibt Yusuf seiner Tochter Taschengeld.

3- Der ältere Mann im Laden spricht, sich zu Yusuf wendend:

10:08 Onkel: Geht das Fräulein immer noch zur Schule ?

Yusuf: Was hast du gesagt Bruder ?

Onkel: *Geht so ein großes Mädchen immer noch in die Schule der Ungläubigen ? (Ungläubig: Gavur)*

Yusuf: Nein, das nicht zur Schule. für Großmarkt.

Onkel: Geht das Fräulein immer noch zu den Ungläubigen ?

Yusuf: Nein, Dursun fertig.

Onkel: Veräppelst du mich ? Yusuf: Ja, Nein ! Wie könnte ich ?

4- 10:53 Yasemin ist in der Küche und fragt ihre Mutter, ob sie mit dem Vater bezüglich der Oberstufe gesprochen habe, denn bei Minderjährigen ist die Einverständniserklärung des Erziehungsberechtigten notwendig.

10:53 Yasemin: Hast du jetzt endlich mit Papa gesprochen wegen der Oberstufe ?

Dilber: Wann, vallahi mein Mädchen ein Esel hat besser Zeit als ich. Putzen, kochen, waschen, nähen. Ich bin fertig, da schläft er schon.

Yasemin: Aber du willst doch auch das ich studiere.

Dilber: Tabi.

Yasemin: Dann muss du ihn fragen.

Dilber: Aber wann ?

Yasemin: Jetzt !

Dilber: *Im Laden vor allen Menschen ?*

Yasemin: Wann denn sonst ? Ok, ich mach es selber.

Dilber: Bist du närrisch, kızım (mein Mädchen ? Wenn du jetzt deinen Vater im Laden vor dem Onkel fragst, dann kriegst du vallahi billahi nur ein 'Nein'. Verstehst du ?

Yasemin: *Aber seit wann entscheidet der Onkel ? Ich bin Papas Tochter.*

Dilber: *Du bist eine Frau, hast du noch nicht begriffen ? Du bist eine Frau.*

Mein Lämmchen, bist du jetzt böse ? Komm iss was. Nach der Hochzeit du kriegst dein 'Ja'. Geduld ist Gold, mein Mädchen.

5- Auf der Hochzeit von Emine und Hassan, schenkt Dursun dem Ehepaar als Hochzeitsgeschenk einen Fernseher. Dieser wird vor allen präsentiert. Auch ein kleiner Ausschnitt von Yasemin's Judotraining und einem Wettkampf wird gezeigt.

Der Onkel, der neben Yusuf sitzt sagt zu ihm

18:33 Onkel: Das ist unanständig, Bruder. *Man lässt seine Tochter vor Männern nicht sowas machen.*

Vater: Sie lernt das nur zur Verteidigung, Bruder.

Onkel: Alles gefährliche Übungen. *Da fliegt die Jungfräulichkeit einfach davon.*

6- Auf der Hochzeit verkündet Yusuf den Studiumwunsch seiner Tochter.

21:44 Yusuf: Verehrte Gäste. Ich danke, das Sie zu dem glücklichen Tag meiner goroßen Tochter Emine gekommen sind. Yasemin hat ja noch Zeit. Seit sie klein ist, wünschte ich, dass sie Ärztin wird. Und sie auch. Jetzt hat sie meine Erlaubnis. Ich hoffe, dass sie weiter zur Schule geht und diesen Wunsch verwirklicht.

22:23 Onkel: Die Sünden des Mädchen werden auf deinen Nacken fallen.

Yusuf: Sie wird Kinderärztin. Wo ist da die Sünde !

7- Nach der Hochzeit von Emine und Hassan war Yasemin Eine von den Brautwächtern, die auf den Beweis der Ehre warteten. Nach dem nicht vorgeführten Beweis durch Yasemin's Schwester Emine, ist der Vater Yusuf beschämt und zugleich wütend auf Emine. Yasemin übernachtet bei ihrer

Freundin, um zu Hause das Geschrei nicht hören zu müssen. Als sie nach Hause kommt, schimpft ihre Mutter.

26:55 Dilber: Bist du verrückt ? Woher kommst du jetzt ?

Yasemin: Ich war beim Judo.

Yusuf: Wo bist du ? Musst du dich gerade an diesem Tag herumtreiben ? *Reicht es nicht, dass Deine Schwester unsere Ehre in den Dreck zieht ? Ich kann keinem Menschen mehr ins Gesicht sehen. Willst du, dass der Onkel recht behält ? Wo ist dein Anstand geblieben ?*

Dursun: Sie hat nichts *Schlimmes gemacht. Sie war in der Schule, bei der Freundin, im Judo. Sprich nicht so über ihre Ehre.*

Vater: *Ehre ! Wie hast du die Ehre deiner großen Schwester geschützt ?! Du Tier ! Sie geht nicht mehr aus dem Haus !*

Yasemin: *Gestern hast du vor allen Leuten verkündet, dass ich Ärztin werde.*

Yusuf: *Gestern war ich noch ein Mann mit Ehre. Yasemin: Willst du heute zum Lügner werden ?*

Yusuf: *Sie geht nicht mehr aus dem Haus, wenn Dursun nicht dabei ist.*

Dursun: Tut mir leid.

Yusuf: *Wenn unsere Familie noch einmal ins Gerede kommt, seit ihr alle im gleichen Atemzug in der Türkei.*

7- 28:32 Yasemin ist in ihrem Zimmer, liest im Biologiebuch und schaut auf das Portrait von *Atatürk* dann auf das Foto, in der sie ein Pokal hochhält, dass auf ihrem Tisch steht und lächelt.

8- 33:58 Yasemin und Susanne betreten den Laden von Yusuf. Yusuf empfängt Susanne herzlich.

Yasemin betritt den Laden, *jedoch küsst sie nicht die Hand ihres Vaters*. 34:08

Yasemin: Hallo Papa, wir müssen gleich wieder weg.

Yusuf: Du musst weg ?

Yasemin: Ja, ich muss Hausaufgaben machen.

Yusuf: Die macht man zu Haus'.

Yasemin: Aber Geographie. Yusuf: Versteh ich nicht.

Yasemin: "Siedlungszonen am Beispiel des Elbflusses"

Yusuf: Warum nicht zu Haus' ?

Yasemin: Weil wir uns das erstmal anschauen müssen.

Yusuf: Wo?

Yasemin: An der Elbe.

(Yusuf geht zu ihrer Tochter rüber und redet mit einer abgestumpften Stimme.)

Yusuf: St. Pauli ? Yasemin: Genau.

(Im Hintergrund sind türkische Männer, die das Gespräch zwischen Yusuf und Yasemin mitbekommen haben.)

Türkische Männer: Habt ihr gehört, er hat St. Pauli gesagt, wo die schlechten Frauen rumlaufen.

Yusuf: Unmöglich.

Yasemin: Wieso denn ?

Türkische Männer: Wer hier eine Tochter hat, hat nur Ärger.

Yusuf: Das geht nicht.

Türkische Männer untereinander: Du hast Recht. Wer seine Tochter nicht schlägt, schlägt seine Knie.

Da im Laden andere Männer sind, geht Yusuf mit Yasemin aus dem Laden raus. Yusuf schaut sich um, ob jemand sie sehen kann und redet mit seiner Tochter vor der Ladentür.

Yusuf: Meine Tochter geht nicht nach St. Pauli. Schlechte Frauen.

Yasemin: Ich geh *nicht* nach St. Pauli. Ich fahr auf dem Schiff und ich seh alles aus dem Wasser aus.

Yusuf: Nein.

Yasemin: Bitte.

Yusuf: Nein.

Yasemin: Bitte Papa.

Yasemin schafft es seinen Vater zu überreden, jedoch setzt er voraus, dass Dursun dabei ist, und sie sich einen Rock anziehen soll.

9- Yasemin, Susanne und Dursun laufen gemeinsam auf der Straße. Während Susanne Dursun ablenkt, schafft es Yasemin alleine weiterzulaufen und sich mit Jan auf dem Schiff zu treffen. Als einige türkische Männer sie sehen, wird sie verpöht.

39:13 Türkische Männer: Guck mal, *dies türkische Mädchen geht mit einem Deutschen. Die ist verdorben* (Yanlış tercüme: Aile terbiyesi görmemiş). Guck die an ! Gott soll sie strafen !

Yasemin: Wie ich diese blöden Besitzer wirklich hasse. Am liebsten würden sie mich in einem *Harem* verstecken als ihr Eigentum. Und dafür missbrauchen sie auch noch den Namen Allah's.

Jan: Bist du etwa Rassistin ?

Yasemin: Nein, ich bin *das* zufällige Produkt einer Population zwei anatolischer Dorfmenschen.

Yasemin sieht ihren Cousin am Hafen auf sie warten. Bevor das Schiff am Hafen anhält, schafft es Yasemin Jan abzulenken und aus dem Boot alleine auszusteigen.

11- Beim Judotraining, schaut Dursun immer wieder zu Yasemin und Jan. Er spürt, dass zwischen Yasemin und Jan etwas sein könnte. Als Jan mit einem anderen Partner kämpft, geht Dursun auf ihn zu.

45:19 Dursun: Ich möchte mit dir sprechen.

Jan: Ich kann jetzt nicht. Ich soll kämpfen.

Dursun: Bitte.

Jan: Ne, jetzt nicht.

Dursun: Bitte.

Jan: Können wir nicht nachher reden ?

Dursun: Nein jetzt.

Jan: Was soll denn das ? Was willst du ?

Dursun: Ich möcht dich bitten, ich möchte nicht meine Schwester sprechen und sehen.

Jan: Wer ist denn deine Schwester ? Dursun: Yasemin.

Jan: (lächelt) Yasemin ist deine Schwester das wusst ich ja gar nicht.

Dursun: Schwester oder Cousine ist egal. Gleiche.

Jan: Ach so. Wusst ich nicht.

Dursun: Nicht lachen. Jan: Ich lach' ja gar nicht.

Dursun: Männer mit gurur. Jan: Wie bitte ?

Dursun: Du und ich auch gurur. Jan: Ich versteh' dich nicht.

Dursun: Wir zwei Sportsfreunde.

Jan: Ja klar.

Dursun: Mit gurur.

Jan: (lächelt)

Dursun: Nicht lachen sage ich.

Jan: Ich lach' nicht.

Dursun: Wegen Ehre unserer großen Familie.

Jan: Ist gut.

Dursun: Wegen Ehre..

12- Nach dem Ende des Trainings, versucht Jan auf dem Nachhauseweg mit Yasemin zu sprechen. Yasemin ist auf Jan wütend. Als Dursun Jan neben Yasemin sieht prügelt er auf Jan ein (47:50), woraus sich eine Schlägerei entwickelt. Dursun ist verletzt. Jan hilft Yasemin Dursun in die Wohnung zu tragen. Yusuf geht mit Dursun ins Krankenhaus.

13- Yasemin geht mit ihrer kleinen Schwester zur Schule. Yusuf ruft von weitem zu ihr.

57:18 Yusuf: Yasemin, ich bin alleine im Laden.

Yasemin: Aber Dursun kann dir doch helfen.

Yusuf: Komm hierher. Komm hierher.

Yasemin: Dursun kann doch stehen.

Yusuf: Dursun kaputt für deine Ehre.

Yasemin's Schwester: Papa bitte, wir kommen zu spät zur Schule.

Yusuf: Deine Schwester nix mehr Schule. Nix mehr. Eine ehrlose Person reicht uns.

Yasemin's Schwester: Dann geh ich auch nicht.

Yasemin: Du gehst.

Yusuf: Und zieh' dich anständig an.

13- Jan sucht in der Bibliothek nach einem Buch – Türkisch für Deutsche- um Türkisch zu lernen.

14- 58:57 Yasemin hilft ihrem Vater im Laden. Sie sitzt an der Kasse und trägt einen Rock und eine dörfliche Kopfbedeckung. Einem türkischen Kunden,

sagt sie die Summe, obwohl dieser Deutsch nicht versteht, nur auf Deutsch.
Ihre kleine Schwester kommt in den Laden. Sie küsst die Hand ihres Vaters.
Yasemin steht von der Kasse auf.

59:46 Yusuf: Wohin ?

Yasemin: Wie bitte ?

Yusuf: Verstehst du kein Türkisch ? Wohin gehst du ?

Yasemin: Ich geh das Geschäft Pipi ... wo Mädchen mit Ehre alleine hingehen.

15- Sie geht in die Küche, wo auch ihre Mutter ist. Als sie die Haustür öffnet
hört sie ihre Mutter.

01:00:10 Dilber: Yasemin ? Wohin?

Yasemin: Zu Emine.

Dilber: Dein Vater wird dir deine Knochen zerbrechen.

Yasemin: Sie ist die Einzige die helfen kann.

Dilber: Mit der kaputten Ehre ?

Yasemin: Hast du sie gefragt ? Hast du sie angerufen ? Nein. Und wenn schon.
Ich muss zu ihr.

Dilber: Dein Vater wird dir die Knochen zerbrechen. Vallahi er wird dir deine
Knochen zerbrechen.

Yasemin: Mama, du willst es doch auch.

Dilber: Wenn er's erfährt.

Yasemin: Ja, wenn er's erfährt.

Mutter: Wenn er fragt, was soll ich sagen ?

Yasemin: Sag' das ich bei Tante Zeynep bin.

16- Yasemin's Lehrerin Fr. Rathjens ist im Laden von Yusuf und fragt nach Yasemin.

01:00:02 Yusuf: Entschuldigung.

Fr. Rathjens: Kann ich sie wenigstens mal sprechen ?

Yusuf: Leider nicht, sie ist bei ihrer Tante.

Yasemin's Schwester: Er sagt sie ist bei ihrer Tante.

Fr. Rathjens: Und was sagst du ?

Yasemin's Schwester: Ich sag', was mein Vater sagt.

Fr. Rathjens: Gut. Und ich sage ihnen etwas und zwar als Beamtin. Wenn eine 17-jährige in die Schule gehen will und sie halten sie hier fest, dann ist das Freiheitsberaubung.

Yusuf: Freiheitsberaubung ? (*spricht das Wort schwer und falsch aus*)

Yasemin's Schwester: Freiheitsberaubung.

Fr. Rathjens: Ja, da gibt es ein Gerichtsurteil darüber. Hier. (Streckt das Schreiben zu Yusuf hin.) Sie machen sich strafbar. Und wenn ich das nächste mal komme um Yasemin zu sehen dann komm ich mit der Polizei.

(Legt das Schreiben auf den Tisch an der Kasse.)

Fr. Rathjens: Es tut mir leid, das ich das sagen muss mit der Polizei. Auf Wiedersehen.

(Yusuf kommt in die Wohnung rein, wo seine Frau und sein Sohn sind.)

01:01:59 Yusuf: Dilber !

Dilber: Efendim.

Yusuf: Schau mal. Freiheitsberaubung. (Hält das Schreiben zu seiner Frau hin.)
So komische Menschen hier. *Wer seine Tochter schützen will, kommt hier ins Gefängnis.* Freiheitsberaubung.

17- Yasemin's Schwester sitzt im Laden an der Kasse, welches am Schaufenster ist. Jan kommt ans Schaufenster und halt ihr das Buch – Türkisch für Deutsche- welches er ausgeliehen hat.

01:03:40 Jan: (klopft an das Schaufenster) Türkisch, (sagt etwas das nicht verständlich ist) Ich. (Zeigt mit dem Finger auf sich) Gut.

Yusuf: Wer ist das ?

Yasemin's Schwester: Weiß ich nicht. Irgendeiner.

Yusuf: Bitte sprich türkisch mit mir.

Yasemin's Schwester: Türkisch kann ich nicht. (auf Türkisch) Aber wenn du willst kauf ich mir ein Buch und lern' für dich. (auf Deutsch)

18- Yasemin ist bei ihrer Schwester Emine. Sie haben über die Hochzeitsnacht und das was eigentlich passiert ist gesprochen.

01:04:12 Emine: Sag's ihm bitte nicht.

Yasemin: Dann sag' du es ihm. Emine: Du bist verrückt geworden.

Yasemin: Ok, dann geh zum Vater.

Emine: Soll ich Hassan's Ehre kaputt machen.

Yasemin: Dann red ich mit ihm.

Emine: Er wird mich umbringen.

Hassan ist über den Besuch von Yasemin erfreut. Er fragt wie die Schule läuft. Yasemin erklärt ihm, dass sie nicht mehr zur Schule darf und ihr Vater sie in die Türkei schicken will, der Grund ist, dass ihr Vater glaubt Emine wäre ehrlos. Sie bittet Hassan mit ihrem Vater zu sprechen. Zunächst versteht er nicht, was sie damit meint, doch als er erfährt das Emine mit Yasemin gesprochen hat und sie weiß, dass der eigentliche Grund Hassan ist, weshalb es an der Hochzeitsnacht das Bettlaken nicht vorgeführt werden konnte, rastet er aus. Es kommt zu einem Gerumpel.

01:06:16 Hassan: Mach die Tür auf. Du ehrlose Person. Du hast meine Ehre in den Dreck getreten. Du Schamlose.

Yasemin: Nein, du bist schamlos. Und wenn du noch ein Funken Ehre in dir hast, dann gehst du sofort zu meinem Vater und sagst was los ist. Aber du versteckst dich hinter meiner Schwester. Verdammter Feigling !

(Yasemin schlendert Hassan auf die Kisten. Hassan fällt hin. Yasemin schnappt sich ein Messer und schneidet sich die Handinnenfläche auf und lässt das Blut auf ein weißes Laken tropfen.

01:07:23 Yasemin: Hier, habt ihr eure Unschuld.

15- Yasemin weiß über den Besuch Yasemin's bei ihrer Schwester nicht. Yasemin kehrt mit dem Laken nach Hause. Sie zeigt das Laken ihrer Mutter.

01:08:43 Yasemin: Hier habt ihr den Beweis.

Dilber: *Maşallah, du hast nichts verstanden.* Yasemin sagt ihrem Vater, das sie bei Emine war.

01:09:11 Yasemin: Ich war bei deiner Tochter Emine. Darüber müssen wir reden.

Yusuf: Ich habe keine Tochter mit dem Namen !

Yasemin: Papa bitte.

Yusuf: Von dieser Hure will ich den Namen nicht mehr hören.

Yasemin: Emine ist keine Hure. Das ist es ja. Ihr Mann war impotent ganz einfach.

Yusuf: Ich versteh' ihre Sprache nicht. Bring sie zum Schweigen.

Yasemin: Ich versteh deine Sprache nicht. (Sie reißt sich ihre Kopfbedeckung runter.) Emine ist keine Hure. Verstehst du das. Meine Schwester ist keine Hure. Dein Schwiegersohn war impotent. Was hat das mit deiner Ehre zu tun ?!

(Yusuf packt sie am Arm fest und bringt sie in ihr Zimmer.)

01:09:43 Yasemin: Ich scheiss auf eure Ehre ! Sollst du ersticken in deiner Ehre ! Verfluchte Ehre !

16- 01:10:02 Yasemin sitzt an ihrem Tisch und spielt mit ihrer Kopfbedeckung, dann schaut sie auf das Portrait von Atatürk und wirft ihre Kopfbedeckung in eine Ecke im Zimmer.

17- 01:12:27 In der Nacht klopft Jan an Yasemin's Fenster. Als sie am Fenster ist werden sie von Yusuf ertappt. Er kommt ins Zimmer rein und gibt ihr eine Ohrfeige. Dann zieht er sie aus dem Zimmer raus und will sie in die Türkei schicken. Die Mutter fragt Yusuf was los sei und warum er es so eilig hat.

01:14:56 Yusuf: Weil man hier seine Tochter nicht schützen darf. Wenn der Ungläubige zur Polizei läuft, steck ich im Gefängnis.

Yusuf bringt sie am Arm gepackt in den Wagen.

01:15:13 Dilber: Wo bringst du das Kind hin ?

Yusuf: Dahin, wo die Polizei mich nicht fangt, weil ich mein verrücktes Kind schützen will.

18- Dursun ist als Fahrer auch dabei. Er halt bei männlichen Bekannten, die vor der Tür tanzen an und will von Dursun, dass er sie aus dem Auto holt und zu ihnen bringt. Als sie aussteigt schnappt sie sich im Wagen ein frei rumliegendes Messer.

01:18:27 Yasemin: Noch ein Schritt und ich bring mich um !

Yusuf: Bleibt stehen.

Als sie das Messer auf sich gerichtet rückwärts läuft, fordert Yusuf die anderen Männer stehenzubleiben. Einer von den Bekannten läuft zu Yusuf.

01:18:43 Yusuf: Bleibt stehen, hab ich gesagt !

Ein Mann: Lass sie sich töten. Sie hat unsere Ehre zertreten. Es ist besser, sie stirbt.

Jan hat sich versteckt und das Geschehen beobachtet. Er ruft zu Yasemin.

01:19:04 Yusuf: Lasst !

Yasemin: Papa ich tu es ! Yusuf: Lasst ! Lasst sie gehen !

Jan nähert sich mit dem Motorrad. Yasemin rennt zu ihm und steigt auf das Motorrad. Während Yasemin auf das Motorrad steigt, dreht sie sich nach ihrem Vater um. Sie schaut weinend zu ihrem Vater.

7.2.3. Bewertung der Szenen und Dialoge im Film im kulturellen Diskurs

Yasemin ist ein Film, der in die Kategorie der 80er Jahre des deutsch-türkischen Kinos einzuordnen ist. Zu den Hauptthemen gehören die Unterdrückung der türkischen Frau, bei der Frauen zum Opfer werden, dass auch in Yasemin der Fall ist. Yasemin und ihre Schwester Emine sind typische Opferfiguren, dessen Leben durch männliche Verwandte wie Vater, Bruder, Onkel, Cousin, etc. bestimmt wird. Diese Bestimmungen beruhen auf Missverständnisse und Fehlinterpretation, dominiert vom gesellschaftlichen Druck als Hüter der Ehre die weibliche Verwandtschaft schützen zu wollen. Ein weiteres Thema sind die Rolle der Heimat als Zufluchtsort für die erste Generation, die einen vorübergehenden Aufenthalt in Deutschland planen und daher eine Distanz zur Kultur und zum Umfeld in Deutschland aufrecht hielten. Für Migrationsprobleme, unterschiedliche Weltauffassungen, die meist nicht nachvollzogen werden können, ist die Rückkehr in die Heimat eine Lösung. Die Werte aufgrund des kulturellen Hintergrunds werden von ihrer Mutter Dilber und von Emine akzeptiert und Diskussionen und Streitigkeiten mit dem Vater werden vermieden. Yasemin hingegen spielt die Figur eines selbstbewussten Mädchens einer Migrantenfamilie, die aufgrund von ihren Ablehnungen und Einwänden immer wieder im Konflikt mit ihren Eltern ist. Dilber und Yusuf gehören zur ersten Generation der Einwanderergruppe in Deutschland. Solange türkische Werte aufrechterhalten werden und keine Prägung von deutschen Werten und Lebenseinstellungen sichtbar sind, sind der Schulbesuch und auch das Judo-Training kein Problem für ihn, obwohl sein Bruder ihn zu beeinflussen versucht und ihn auf die kulturellen Werte des öfteren aufmerksam macht. Dabei vergisst er, dass eine Beeinflussung seiner Töchter, insbesondere aber Yasemin, unter Umständen auch durch ihre gute Schulbildung und deutsche Freunde von deutschen Lebensweisen und Werten und die freie Entfaltung ihrer Persönlichkeiten unumgänglich sind. Die Schamkultur, in der Yusuf aufgewachsen ist verlangt eine Gehorsamkeit zu kulturellen Werten und zur Austragung dieser Werte an die Öffentlichkeit. Weshalb sich Yusuf aufgrund der Ehrlosigkeit von

Emine in seinem Umfeld geächtet und gekränkt fühlt. Die Wahrheit und die tatsächliche "Schuld" spielen keine Rolle, sondern die an die Öffentlichkeit ausgetragene Schuld ist für ihn relevant. Die Sprache spiegelt auch die angenommene Kultur wieder; während Yasemin und ihre kleine Schwester akzentfrei und ausschließlich deutsch sprechen, spricht Emine deutsch mit deutlichem Akzent. Yusuf und Dilber hingegen sind halbsprachig und sprechen Pidgin-Deutsch. Diese Halbsprachigkeit ist eine Reflektion der nur teilweise angenommenen deutschen Kultur und der nur teilweise ausgelebten türkischen Kultur, die sie nach Deutschland mitgebracht haben.

1) Yasemin und ihre kleine Schwester Nesrin küssen die Hand ihres Vaters und ihres Onkels.

→ Hauptsächliche Bedeutung ist der Respekt und die Gehorsamkeit. Den Älteren Personen ist die Hand bei Begegnungen zu küssen.

Nach dem Konflikt zwischen Yasemin und Yusuf, aufgrund des steigenden Drucks und des Verbots durch den Vater die Schule zu besuchen, küsst Yasemin nicht mehr die Hand ihres Vaters.

→ Verlust des Respekts und Ablehnung.

2) Yasemin ist eine eigenständige und selbstbewusste Frau, die ihren Wunsch des Studiums verwirklichen will. Dafür braucht sie die "Genehmigung" durch ihren Vater. Der Vater wird vom Bruder beeinflusst, der den Schulbesuch (Die Schule ist nach ihm die "Schule der Ungläubigen") und Ausübung des Judo-Sports (Frauen könnten ihre Jungfräulichkeit verlieren) einer jungen Frau kritisiert. Denn eigentlich ist Yusuf für ein Studium seiner Tochter. Auch ist er dafür, dass Yasemin Judo-Sport treibt, in der Mädchen und Jungs gemischt trainieren. Der eigentliche Wille von Yasemin ist nicht relevant, sondern die Befürwortung der männlichen Verwandten ist entscheidend.

→ Kollektivistischer Druck durch den Bruder auf Yusuf, der sich demnach richten muss und sich als kollektivistisches Verhalten zeigt. Dieses kollektivistische Verhalten des Vaters steht gegenüber dem individualistischen Verhalten von Yasemin.

3) Yasemin kleidet sich, während sie bei ihrer Familie ist nach den Regeln der Sitte; mit weiten Röcken und langen Oberteilen. In der Schule, wo keiner ihrer Verwandten sie sieht, krepelt sie ihren Rock hoch oder zieht ihre Jacke aus, so dass diese bauchfrei ist.

→ Sie wehrt sich nicht öffentlich gegen Kleidungs Vorschriften und verstößt somit nicht gegen die Kleidungs Vorschriften der Gesellschaft.

Am nächsten Tag, nach dem Ärger zwischen Jan und Dursun, zieht sich Yasemin eine enge Jeans an. Auf dem Weg zur Schule wird sie von Yusuf aufgefordert im Laden zu arbeiten. Sie trägt einen langen weiten Rock, ein weites Oberteil und eine dörfliche Kopfbedeckung.

→ Unfreiwillige Annahme der Wunschkleidung ihres Vaters und Gehorsamkeit gegenüber allgemeinen sittlichen Werten. Somit will der Vater nach eigenem Willen leiten. Kopfbedeckungen können unterschiedlich sein und reflektieren manchmal religiöse Ansichten, manchmal aber auch den sozio-kulturellen Stand einer Frau. Die Kopfbedeckung von Yasemin ist eine dörfliche Kopfbedeckung, die in vielen ländlichen Regionen, unabhängig von ihrem religiösen Glauben oder sozio-kulturellem Stand in der Türkei getragen wird. Junge Frauen tragen diese Kopfbedeckung, als Anzeichen ein Teil dieser Kulturgruppe zu sein. Meist arbeiten diese Frauen auf dem Acker, bei der die Kopfbedeckung auch vor Sonnenstrahlen und Staub schützt. Ebenso sorgt sie auch für hygienische Arbeitsumstände in der Küche, da die Zubereitung und Verarbeitung von Lebensmitteln (wie Tomatensauce, Butter, Kase, Joghurt, etc.) durch diese Frauen zu Hause vorbereitet wird.

4) Bettlaken muss an der Hochzeitsnacht den Brautwächtern vorgeführt werden. Sie ist ein unumgängliches Zeichen der Ehre der Frau und ihrer Familie. Ein Indiz für gute Erziehung durch die Familie, Ehrhaftigkeit und Gehorsamkeit dem zukünftigen Ehemann gegenüber. Falls das Bettlaken nicht vorgeführt werden kann ist zu 100 % die Braut verantwortlich und schuldig. Eine Suche nach Gründen erfolgt in der Regel nicht. Die Ehre des Ehemannes darf nicht gekränkt werden. Somit trägt die Braut die ganze Last. Diese Scham hat die Braut und ihre Familie lebenslang zu tragen. Die Familie verliert mit dieser "Schuld" ihr Gesicht in der Gesellschaft und somit ihre Achtung und die Tochter gilt als schlecht erzogen, vor allem sind dafür männliche Verwandte, wie Vater, Bruder, Neffe verantwortlich. Der Kontakt mit diesen Frauen wird meist verboten, da sie als schlechte Frauen und Vorbilder gelten.

→ Das Bettlaken kann nicht vorgezeigt werden. Grund ist Hassan's Impotenz. Doch dies darf keiner erfahren. Auch Emine die, die Wahrheit weiß traut sich nicht ihrer Familie davon zu erzählen, weil sie damit die Ehre von Hassan verletzen würde. Yasemin die als Einzige sich traut und ihrer Mutter und ihrem Vater über die Wahrheit erzählt, erhält Ablehnung und holt sich damit sogar Ärger. Als sie ihrer Mutter das blutige Bettlaken vorhält, entgegnet sie ihrer Tochter, dass sie nichts verstanden habe. Dilber meint damit, dass nicht die Wahrheit sondern die veröffentlichte Wahrheit, also die Nicht- Jungfräulichkeit vor den Augen der Gesellschaft ihrer Tochter relevant ist. Die eigentliche Wahrheit hat keinen Wert für sie. Denn sie lebt in einer Schamkultur, in der nicht die Schuld an sich, sondern die zur Öffentlichkeit ausgetragene Schuld zählt.

Auch Yusuf ist wütend, als er von Yasemin erfährt, dass sein Schwiegersohn impotent war. Er möchte dies nicht akzeptieren, weil dies den Verlust der Ehre seines Schwiegersohnes bedeuten würde und eine Schande wäre.

5) Nachdem der Beweis für die Ehrhaftigkeit von Emine nach der Hochzeitsnacht bewiesen werden konnte und Yusuf seine Ehre in der

Gesellschaft verloren hat, hat er Angst eine weitere Schande mit Yasemin zu erleben. Deshalb gibt er die Anweisung, dass Yasemin nur in Begleitung Dursun's aus dem Haus darf.

- Männliche Verwandte sind in einigen Familien als "Sittenwächter" eingesetzt. Um die Familie vor einer weiteren Schande zu schützen darf Yasemin nur in Begleitung mit ihrem Cousin auf die Straße, der sie vor Männern schützen soll.

Als er nach dem Judo-Training Jan an Yasemin's Seite sieht, kommt es zu einer Schlägerei zwischen den Beiden. Hier hat Dursun die Ehre von Yasemin verteidigt und sich mit Annahme von Schlägen geopfert.

- 6) Auf dem Schreibtisch Yasemin's steht neben ihrem Bild mit Pokal vom Judo-Training das Portrait von Atatürk, welches sie, wenn sie an ihrem Schreibtisch sitzt lachend anguckt.

- Atatürk symbolisiert die Moderne Türkei, in der er die Grundsteine durch Einführung von Reformen gelegt hat. Zu diesen Reformen gehört die Bildung, sein Interesse und seine Förderung für Wissenschaft und Kunst und die Emanzipation von Frauen, die mit der Kleidungsreform, dem Wahlrecht, und dem Verbot von Mehren einen gleichberechtigten Status in der Gesellschaft erhalten sollen.

- 7) Der Ausdruck "Wer seine Tochter nicht schlägt, schlägt seine Knie" ("Kızını dövmeyen dizini döver"), bedeutet die "Zähmung" von Töchtern unter anderem wenn es erfordert mit körperlicher Gewalt. Der Vater hat das Recht gegen seiner Tochter gegenüber Gewalt anzuwenden und sie somit auf den rechten Weg zu leiten.

- Für die Erziehung ihrer Kinder, dürfen und sollen Eltern ihre Kinder, auch wenn es gegen Gesetze verstößt schlagen. Dies gilt nicht als eine Schuld, sondern als eine berechtigte Erziehungsmaßnahme.

- 8) Die gemeinsame Bootsfahrt von Yasemin und Jan wird von türkischen Männern mit Schande und Unerzogenheit kritisiert.
- Da der Mann der Familienoberhaupt ist und über seine Frau und Kinder dominieren kann, wird eine Ehe eines türkischen Mannes mit einer Nicht-Türkin als normal angesehen. Doch eine Beziehung einer Türkin mit einem Nicht-Türken, gilt als eine große Unehre für die Familie. Sie wird mit der Ehe ihre Identität als türkische, ehrenhafte Frau verlieren und wie eine Deutsche angesehen werden.
- 9) Nach der Schlägerei verbietet Yusuf den Schulbesuch von Yasemin. Die Lehrerin von Yasemin, Frau Rathjens besucht Yusuf im Laden und macht ihn darauf aufmerksam, dass eine zwangshafte Enthaltung des Schulbesuchs nach den Gesetzen eine Freiheitsberaubung ist und er sich damit strafbar macht.
- Yusuf versteht den Begriff der Freiheitsberaubung nicht. Denn als Vater hat er unter anderem eine Hüterfunktion und will er seine Tochter vor falschem Verhalten schützen, indem er sie in seiner Umgebung hält. Der Einsatz des Gesetzes ist für ihn unverständlich.
- 10) Als Yusuf Yasemin und Jan am Fenster erwischt, will er sie in die Türkei schicken.
- Viele der Migranten in Deutschland, die Befürchtungen haben ihre Kinder nicht vor deutschen Werten und Weltanschauungen bewahren zu können, haben die Angst ihre Kinder und ihre Familie zu verlieren. Die letzte Lösung ist die Rückkehr in die Heimat, das wiederum als Schutzreaktion empfunden wird. Denn in der Heimat ist das Kind von Menschen umgeben, die die gleichen Werte und Einstellungen haben wie sie selbst. Hier brauchen sie ihre Kinder nicht mehr zu schützen und haben mehr Möglichkeiten sich in das Leben ihrer Kinder einzumischen.

11) Yasemin läuft aus dem Auto raus und hält sich am Bauch ein Messer. Sie droht sich umzubringen. Ein Mann neben Yusuf, spricht auf Yusuf ein, dass der Tod eine Lösung der verlorenen Ehre ist und sie sich töten soll.

→ Der Tod von Frauen die, die Ehre der Familie geschändet haben oder von denen befürchtet wird, dass sie die Ehre schänden werden wird der Tod als Lösung angesehen. Der Tod ist eine Rettung für die Familie von der beschmutzten Ehre.

7.3. DER FILM “DIE FREMDE”

7.3.1. Zusammenfassung und allgemeine Informationen zum Film “Die Fremde”

Die Fremde ist ein deutsch-türkischer Film, der im Jahr 2010 ausgestrahlt wurde. Es ist ein Familiendrama, das zunächst in Istanbul, aber überwiegend in Berlin spielt. Drehbuchautor und Regisseur ist Feo Aladağ. Der Film dauert ca. 120 Min. Thematisiert wird der Kampf von Umay, die mit ihrem Mann zwar in Istanbul lebt, sich aber von ihm trennen will und wieder nach Deutschland zurückkehren will und versucht sich ein Leben in Deutschland bei ihrer Familie aufzubauen. Umay Aslan (Sibel Kekilli) lebt mit ihrem Mann Kemal und ihrem Sohn Cem in Istanbul. Sie führt eine unglückliche Ehe, weshalb sie ihr zweites Kind heimlich abtreibt. Umay verlässt ihren Mann, der aggressiv und auch gewalttätig zu ihr ist, und kehrt heimlich zu ihrer Familie in Berlin. Hier erhofft sie sich Unterstützung und Hilfe von ihrer Familie. Am Anfang wird sie herzlich aufgenommen, doch als sie erfahren, dass sie sich von ihrem Mann trennen und sich ein eigenständiges Leben in Deutschland aufbauen möchte, wird sie von ihrer Familie ausgegrenzt und als eine Schandfigur angesehen und alleine gelassen. Ihr kleiner Bruder Acar und ihre Schwester Rana mit denen sie guten Kontakt hat, und die anfänglich zu ihr stehen, kehren ihr später den Rücken. Der Vater führt währenddessen mit ihrem Mann Kemal Telefonate, der zwar nicht Umay aber seinen Sohn Cem verlangt. Umay will keinesfalls ihren Sohn Cem hergeben, weshalb es zu einer großen Auseinandersetzung zwischen Umay

und ihrem Vater kommt. Als sie mitbekommt, dass ihr Vater und ihr Bruder Mehmet, Cem heimlich in die Türkei schicken wollen, entscheidet sie sich aus der Wohnung zu fliehen. Jedoch ist die Wohnungstür verschlossen, und sie informiert die Polizei, die sie aus der Wohnung mitnimmt und in ein Frauenhaus unterbringt. Dort versucht sie sich ein eigenständiges Leben aufzubauen. Sie will ihren Schulabschluss nachholen, und arbeitet in einem Gastronomiegewerbe. Als jedoch ein Bekannter sie sieht und Mehmet über ihren Aufenthalt informiert, zieht sie zu ihrer Freundin Atife. Später mietet sie sich ihre eigene Wohnung. Währenddessen hat ihre Beziehung zu Stipe, einem Kollegen, angefangen. Umay und Stipe werden von ihrem großen Bruder und ihrem Vater gesehen. Dies ist eine weitere Schande für die Familie, für das der Vater als Lösung die Ermordung Umay's sieht und dies mit seinen Söhnen bespricht. Der Vater erleidet kurz danach einen Herzinfarkt. Als Umay sie besucht, bittet er sie ihm zu vergeben. Auf dem Weg trifft sie auf ihren kleinen Bruder Acar zu, der ihr eine Pistole richtet, diese aber fallen lässt und wegläuft. Dann taucht ihr großer Bruder auf, der zusticht, aber mit dem Messer auf Cem, der in den Armen von Umay ist zielt, da sie sich zu Mehmet gedreht hat.

Filmbesetzung:

Drehbuch	Feo Aladağ
Regie	Feo Aladağ
Umay	Sibel Kekilli
Cem	Nizam Schiller (Umay's Sohn)
Kemal	Ufuk Bayraktar (Umay's Ehemann)
Kader	Settar Tanrıöğen (Umay's Vater)
Halime	Derya Alabora (Umay's Mutter)
Acar	Serhad Can (Umay's jüngerer Bruder)
Rana,	Almila Bağrıaçık (Umay's Schwester)
Mehmet	Tamer Yiğit (Umay's älterer Bruder)
Atife	Alwara Höfels (Umay's beste Freundin)
Stipe	Florian Lukas (Umay's Kollege)
Gül	Nursel Köse (Umay's Chefin)

7.3.2. Darlegung von Szenen und Dialogen im Film "Die Fremde" – ausgewählt nach kulturellen Aspekten

1- Umay kehrt zurück zu ihrer Familie nach Berlin.

13:17 Sibel küsst bei der Begrüßung die Hand ihres Vaters.

13:25 Cem küsst auch die Hand ihres Opas.

2- Die ganze Familie sitzt gemeinsam zu Abend am Tisch. Der Vater fragt wann Kemal nach Deutschland kommen wird. Als Umay erwidert, das Kemal nicht kommen wird, wird ihre Absicht der Trennung bekannt.

Als Sibel in ihrem Bett liegt, kommt ihre Bruder Acar zu ihr.

17:16 Acar: Mehmet sagt, du machst Cem zum Bastard wenn er nicht bei Kemal bleibt.

3- Kader telefoniert mit einem Familienmitglied von Kemal.

18:10 Kader: Sie hat uns vermisst. Ich weiß, ich weiß. Ja, sie ist ein junges Mädchen, was soll man machen. Sowas kommt vor. Nur für paar Tage. Sie wollte euch nicht verletzen. Es tut mir sehr leid. Richte dies bitte auch Kemal aus, OK. Bis dann, Tschüss.

4- Als Umay unter der Dusche ist kommt ihre Mutter, um mit ihr zu sprechen.

21:47 Halime: Du sollst mit Kemal reden...Wie wärs wenn du mit Kemal mal redest?

Umay geht aus der Dusche raus.

22:02 Umay: Es klappt nicht Mama. Wir können nicht miteinander. Wir verstehen uns nicht.

22:05 Halime: Mein Mädchen, im Leben läuft nicht alles so wie man es möchte. Lass dein Kind nicht ohne Vater.

Sibel fangt zu weinen an und umarmt ihre Mutter.

22:52 Umay: Ich bin unglücklich Mama. Willst du das ! Ich halts' nicht mehr aus. Ich hab' keine Kraft mehr. Du hattest doch gesagt, was immer auch sei du bist bei mir.

5- Als Umay rausgeht, schickt Mehmet, Acar ihr hinterher. Sie laufen gemeinsam die Treppen am Bahsteig hoch. Sibel ist ohne Kopftuch.

24:13 Umay: Also ich muss los. Ich bin in drei Stunden wieder da.

Acar: Das geht nicht. Umay: Du wartest auf mich.

Acar: Warte, ey warte doch mal.

Umay rennt die Treppen zur U-Bahn hoch.

6- Kader spricht zum kleinen Sohn.

25:32 Kader: Du bist ein großer Mann geworden !

Acar: Es tut mir leid. Wir waren im Park. Ich hab vergessen auf die Uhr zu schauen.

(Kader gibt seinem Sohn eine Ohrfeige.)

Kader: Benimm dich wie ein Mann, hast du verstanden ? !

Acar: Ja.

Kader: Ein Mann hat sich wie es sich für einen Mann gehört zu benehmen, hast du verstanden !

Acar: Ok.

7- Umay und ihre Mutter Halime sind in der Küche.

27:45 Halime: Es ist schon eine Woche vergangen. Was hast du vor ?

Halime: Umay ! Wofür hast du dich entschieden.

Umay: Ich will hier bleiben, arbeiten und mit der Schule weitermachen.

Halime Du bist nicht alleine. Du hast einen Sohn, du musst auch an ihn denken. Und was soll mit uns werden ? Wir haben uns vor den Leuten blamiert. Hast du große Erwartungen ?

Umay: Besser als besser als wenig zu erwarten.

Halime: Du bist eine 25-jährige Frau mit Kind. Was willst du mit Schule ? Wie kommst du auf Schule ? Rede keinen Unsinn. Ich hab' mich für euch auch aufgeopfert und vieles mitgemacht.

Umay: Willst du, dass ich so werde wie du ?

8- Umay sitzt mit ihrem Vater und schaut fern.

30:10 Kader: Schaut ihr euch das auch zu Hause an ?

Umay: Ich bin hier Zuhause Papa.

Kader: Wir schmeissen dich nicht raus, wir lieben dich meine Tochter. Du bist unsere erste Tochter. Aber du gehörst zu Kemal. Du bist eine verheiratete Frau.

Umay: Er schlägt mich.

Kader: Ein Ehemann kann schlagen und auch lieben (*Koca döverde severde*). Gibt es ein Zuhause ohne Streit und Krach ? Wegen ein paar Prügel verlässt man doch nicht sein Zuhause. Umay: Ich werd nicht zu ihm zurückkehren. Ich muss mir hier selbst helfen.

Kader: Wie sollst du dich hier um dich selbst kümmern ? ! Als ob du alleine wärst. Haben wir dich auf die Welt gebracht, damit du uns blamierst ? Du wirst zu Kemal zurückkehren.

Umay: Als mein Onkel Bekir alles verließ, hattest du doch ihm Recht gegeben. Er geht seinen eigenen Weg. Nimmt ihn als Vorbild, hattest du gesagt.

Kader: Ich steh immer noch zu dem was ich gesagt hab. Das ist was anderes, dies ist was anderes. Du kannst beides nicht vergleichen.

Umay: Wieso ? Papa wieso ? Kader: Weil das so ist !

9- Umay sitzt mit ihren Eltern und Brüdern im Wohnzimmer. Kader redet mit Kemal am Telefon.

34:20 Kader: Hab ich dir gesagt, dass du Unrecht hast Kemal ?... Ok, dir auch.

Kader gibt Umay eine Ohrfeige. Kader: Du Minderwertige !

Er setzt sich hin.

Kader: Kemal kommt nicht. Und er will auch dich nicht. Er hat Deutschländer Hure zu dir gesagt. Siehst du was du uns angerichtet hast. Wie sollen wir den Leuten in die Augen schauen? ! Was soll jetzt passieren ? Blamage (Rezil) Er möchte Cem, schickt meinen Sohn zu mir sagt er.

Umay: Cem bleibt hier.

Kader: Du hast gehört was ich dir gesagt habe. Schau mir ins Gesicht wenn du mit mir redest !

Mehmet: Antworte meinem Vater !

Halime: Misch dich nicht ein.

Mehmet: Schau dem Mann ins Gesicht !

Halime: Sei still hab ich dir gesagt.

Umay steht auf und geht. Sie holt ihren Sohn. Als der große Bruder sie sieht schließt er die Haustür ab. Sie geht in die Küche. Als sie die Tür schließen will, drückt der Bruder gegen die Tür und schafft es die Tür zu öffnen. Mehmet schubst Umay gegen die Theke, nimmt Cem und geht raus.

Der Vater kommt in die Küche und hilft ihr wieder aufzustehen.

Kader: Umay ist sein Sohn. Er hat das Recht, ihn zu wollen, Ok ? ! Du hast ihm keine andere Wahl gelassen. Für Cem ist es auch besser so.

Umay: Cem geht nirgendwo hin. Er gehört zu mir !

10- 40:36 Umay lauscht ihrem Bruder, der mit seinem Vater redet und mit Cem früh morgens sich auf den Weg machen will. Daraufhin entscheidet sie Nachts mit ihrem Sohn davonzulaufen. Die Tür ist verschlossen, sie kann den Schlüssel nicht finden. Sie ruft die Polizei an, die sie und ihren Sohn mitnehmen.

44:45 Die Polizei bringt Umay ins Frauenhaus unter.

11- Rana ist verlobt. Als die Familie über die Situation von Umay erfährt, möchten sie die Verlobung auflösen. Rana erzählt ihrer Mutter das sie schwanger ist und sie heiraten müssen. Daraufhin bietet Rana's Vater der Familie des Verlobten Geld an und hindert somit die Trennung.

12- Umay geht mit ihrem Sohn Cem auf die Hochzeit ihrer Schwester Rana. Doch sie ist nicht willkommen. Auch Rana und ihr kleiner Bruder, kehren ihr den Rücken.

01:16:30 Umay und Cem betreten den Festsaal. Als das Brautpaar ihren Tanz beendet, sieht Rana ihre Schwester und Neffen. Sie ist entsetzt und schaut

zum Tisch, an der ihre Familie sitzt. Kader bemerkt Umay und schickt den kleinen Bruder damit er sie wegbringt.

01:17:05 Als Cem seiner Tante das Hochzeitsgeschenk überreicht, nimmt sie diesen nicht an und wendet sich ab.

01:17:26 Acar nimmt seinen Neffen in den Arm und bringt sie aus dem Festsaal. Vor dem Festsaal schreien sie sich gegenseitig an.

01:17:42 Umay: Lass mich los !

Acar: Du machst alles kaputt !

Umay: Ich will sie kurz sehen. Ich bleib nicht lange. Ich will das Cem bei der Hochzeit seiner Tante dabei ist, bitte.

Acar: Wenn du Rana einen Gefallen tun willst, dann hau einfach ab, es reicht jetzt Umay. Es ist genug.

Umay: Ich gehör auch zu der Familie. Du hast mir gar nichts zu sagen.

Acar: Schon mal darüber nachgedacht, dass sie überhaupt nicht will, dass du hier bist ?

13- Ihre Chefin Gül, die über die Situation von Umay informiert ist, spricht mit Umay.

01:24:55 Gül: Was willst du jetzt machen ?

Umay: Ich will nicht wieder weggehen.

Gül: Was versprichst du dir dabei? Hier geht es um was anderes Umay, dass weißt du. Vielleicht vergeben dir deine Eltern. Aber wenn sie sich entscheiden müssen, wenn sie wählen müssen zwischen dir und der Gesellschaft, sie werden sich nicht für dich entscheiden Umay.

Umay: Doch, irgendwann.

14- 01:25:46 Chefin besucht Umay's Familie. Sie sitzt mit ihren Eltern im Wohnzimmer.

01:25:47 Gül: Çam sakızı çoban armağanı.

Kader: Danke sehr.

Gül: Vielen Dank, dass sie meinen Besuch angenommen haben. Ich möchte sie über den Gesundheitszustand ihrer Tochter informieren. Es geht ihr gar nicht gut.

Kader: Frau Gül, Gül ist richtig nicht wahr ? Sie haben sich die Mühe gemacht, haben sich gekümmert und sind bis hierher gekommen, danke. Es gibt etwas was sie nicht wissen, Umay möchte uns nicht.

Gül: Das stimmt nicht. Sie wissen sehr genau, dass das nicht stimmt. Umay vermisst sie sehr, und zwar sehr. Aber sie hat Angst vor ihnen.

Kader: Wir sind ihre Familie, es gibt nichts zu befürchten was haben wir gemacht ? Sie hatte keinen Grund um vor uns Angst zu haben.

Gül: Sehen Sie, sie sind der Familienoberhaupt. Ihre Söhne tun was sie sagen. Eure Kinder nehmen Sie als Beispiel. Sie müssen alle ihrer Kinder beschützen nicht wahr ? Zum Beispiel ihr Sohn. Wahrscheinlich möchten sie ihn nicht verlieren.

Kader: Frau Gül, ich bitte Sie ! Ich bitte Sie ! (Steht auf und öffnet die Tür.)

Gül: Einen Schönen Abend.

Kader: Seien Sie mit Allah (Allaha emanet olun).

Gül: Mischen Sie Alla nicht ein, er hat mit solchen Sachen nichts zu tun.

15- Umay hat sich eine Wohnung gemietet. Stipe ihr Freund, hilft ihr bei der Einrichtung der neuen Wohnung..

01:30:50 Als sie am nächsten Tag gemeinsam rausgehen und Stipe ihr einen Kuss gibt, beobachtet ihr großer Bruder sie vom Weiten. Sie geht zu ihrem Vater um ihm zum Ramadanfest zu gratulieren, er lässt sie nicht in die Wohnung rein und schließt die Tür. Der Vater geht ans Fenster und schaut zu ihr und sieht sie mit ihrem deutschen Freund.

16- 01:33:23 Umay sieht von weiten, wie ihr Ehemann mit dem Cem die Straße entlang läuft. Ihre Eltern und ihr ältester Bruder sitzen im Auto und warten auf sie. Als sie zu ihrem Sohn rennt, läuft er hastig ins Auto. Cem steigt ins Auto ein. Er streitet mit Umay und ruft nach Cem, damit er aus dem Auto aussteigt. Letzlich lassen sie Cem bei ihr und gehen.

17- 01:37:37 Der Vater geht in die Türkei, in sein Dorf und holt von einem älteren Rat.

18- 01:41:35 Als er wieder nach Deutschland zurückkehr, redet er mit seinen Söhnen und wählt den Jüngeren für seine Tat aus.

19- 01:43:19 Kader fällt in der Küche in Ohnmacht und wird ins Krankenhaus eingeliefert. Umay erfährt über den Zustand von ihrer Schweseter, der sie im Kindergarten sieht. Sie trägt ein Kopftuch, welches nur ihre Haare bedeckt.

20- 01:44:06 Umay besucht ihren Vater im Krankenhaus. Sie führt ein kurzes Gespräch, in der sie sich entschuldigt. Sie erzählt, dass sie bald die Schule beenden und studieren wird. Es gebe auch jemanden den sie liebe, vielleicht werden sie heiraten. Er könne stolz auf sie sein. Sie sagt ihm, dass sie ihn liebe, er erwidert nur mit 'Sie solle ihm verzeihen'.

21- 01:48.44 Auf der Straße, trifft sie auf Acar, der zunächst Umay nur begleiten will. Doch danach bleibt er stehen und hält eine Pistole zu Umay. Er kann jedoch nicht abdrücken, lässt die Pistole fallen und rennt davon. Mehmet, der sie beobachtet hat, will Umay mit dem Messer abstechen, zielt aber auf Cem, den sie in den Armen hält.

7.3.3. Bewertung der Szenen und Dialoge im Film “Die Fremde” im kulturellen Diskurs

Drehbuch und Regisseur von “Die Fremde” ist Feo Aladağ. Sie stellt in ihrem Film Ausschnitte aus beiden Kulturen dar, wobei Migration weiterhin ein Leitthema ist. Seine Hauptfigur Umay, lebt für eine Weile in der Türkei und passt sich dieser Kultur auch an, doch ihre kulturellen Werte und ihre Lebenseinstellung sind von ihrem Leben vor ihrer Ehe in Deutschland geprägt. Als eine Frau, die in der Türkei nicht selbstbewusst und als würdige Ehefrau leben kann, sieht Umay Deutschland und ihre Familie in Deutschland als Lösung und Rettung. Dabei erhofft sie sich von ihrer Familie, die eine Migrantenfamilie ist und seit Jahren in Deutschland lebt, Unterstützung. Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland, kann sie sich in kurzer Zeit an das soziale Leben in Deutschland anpassen, doch ihre Familie lebt abgeschottet von deutschen Werten, in der patriarchalische Regeln herrschen und die Lebensweise durch den Familienoberhaupt bestimmt werden. In Themen die ihre Person betreffen, kann und will Umay selbstständig und unbeeinflusst von traditionellen türkischen Werten handeln, sie steht nicht zwischen der türkischen und deutschen Kultur sondern ist eine integrierte Person in Deutschland, die vor allem Werte wie Selbstständigkeit, friedliches Miteinander, Wertlegung für Bildung angeeignet hat. Sie kämpft für ihre Selbstbestimmung und kann den Ehebegriff ihrer Familie nicht verstehen. Dennoch zeigt sie ihrem Vater und ihrer Mutter gegenüber Respekt. Ihre Familie richtet ihr Leben ausschließlich nach traditionellen Werten, ohne diese zu hinterfragen oder Verständnis für andere Lebensformen zeigen zu können. Die Familie von Umay ist muslimisch geprägt. Doch ihr Verhalten, die Trennung von Umay nicht akzeptieren zu wollen

und sie immer wieder auf den Ehrbegriff zu verweisen, findet nicht in der Religion sondern eher in orthodox anatolischen Traditionen Boden, denn eine Scheidung wird im Koran genehmigt. Es gibt in religiösen Werten auch keinen Anhang für einen Ehrenmord, doch 'traditionelle Säuberungsmittel' können in solchen Fällen, auf das Leben von Frauen absehen. Im Kampf um Akzeptanz und friedliches Leben in Deutschland, wird sie von traditionellen orthodoxen Werten ihrer Familie unterdrückt, sodass sie ihr Leben alleine aufbauen muss. Doch die Kontrolle und der Druck ihrer Familie lassen nicht nach, und erschweren ihr ein Leben mit ihrem Sohn aufzubauen. Umay spricht akzentfrei deutsch und türkisch. Die Sprache ihrer Brüder und ihrer Schwester hat einen hörbaren Akzent, das zwar meist grammatisch korrekt ist. Diese Sprache wird meist von Jugendlichen, die in Deutschland aufwachsen sind und die deutsche Sprache beherrschen aber den türkischen Ausdruck sichtbar machen möchten, gesprochen.

1) Umay lebt in Istanbul. Sie wehrt sich nicht gegen Aggressionen ihres Mannes. Sie trägt ein Kopftuch wenn sie aus dem Haus geht.

→ Umay verkörpert äußerlich ihrem Ehemann gegenüber eine gehorsame Ehefrau. Sie ist eine stille Person, die sich ihrem Umfeld angepasst hat. Sie lebt von ihren Familienmitgliedern fern in Istanbul, ist Hausfrau und ist auf ihren Ehemann und seine Familie angewiesen. Das Kopftuch verkörpert hier nicht ihre religiösen Überzeugungen sondern ihre Gehorsamkeit ihrem Ehemann und seiner Familie gegenüber.

2) Als sie nach Deutschland kehrt, trägt sie die anfangs zwar Kopftuch, doch als sie um ihre Unabhängigkeit kämpft; wie etwa ihre Arbeitssuche oder schulische Weiterbildung, legt sie ihr Kopftuch ab.

→ In ihrem Kampf um ihre Unabhängigkeit als alleinerziehende Mutter, versucht sie in Deutschland, in der sie Familie und Freunde hat und auch die Möglichkeit hat sich weiterzubilden und selbstständig ein Leben aufzubauen. Hier fällt der Druck im beruflichen Leben und hinsichtlich der

finanziellen Möglichkeiten, der Druck der Familie gehorchen zu müssen ab, sodass sie ihre Entscheidungen frei und selbstständig treffen kann.

- 3) Die Rückkehr wird von Umay's Familie zunächst als ein Besuch verstanden und sie wird zunächst herzlich begrüßt. Doch als sie erfahren, dass sie sich von ihrem Mann trennen will, setzt ihre Familie sie unter Druck und will sie überreden zu ihrem Ehemann zurückzukehren. Es gehe um ihre Ehe. Eine Scheidung wäre eine Schande für die Familie, an die sie denken müsse. Gründe ihres Scheidungswunsches sind irrelevant.

→ In traditionellen orthodoxen Familien muss eine türkische Frau bis zu ihrer Heirat mit ihrer Familie zusammenleben. Nach der Ehe wird sie ihrem Mann "übergeben", mit dem sie bis der Tod sie scheidet, leben muss. Scheidungsgründe, die vor allem von der Ehefrau genannt und dargelegt werden, haben keine Bedeutung und haben keine Gültigkeit um eine Scheidung vorzunehmen. Der Scheidungswille einer Frau wird mit Ungehorsamkeit, dem Willen freizügig und unabhängig von kulturellen Werten leben zu wollen gleichgesetzt. Eine Rückkehr in die elterliche Wohnung ist für viele traditionsgebundene türkische Familien eine Schande, bei der die Familie in der Gesellschaft ihr Gesicht verliert.

- 4) Umay's älterem Bruder Mehmet zufolge wird Cem zum Bastard, wenn er nicht beim Vater bleibt.

→ Die Mutter des Kindes spielt als Frau, die sich um die Versorgung des Kindes kümmert zwar eine Rolle, doch das Kind gehört zum Vater, auch weil er seinen Familiennamen trägt und die Familie repräsentiert. In der arabischen und türkisch-islamischen Kultur gehören die Kinder zur Familie des Vaters und Menschen werden meist in der Regel mit dem Namen des Vaters erwähnt.

- 5) Als Umay aus dem Haus geht, muss als Wächter und Hüter Acar ihn begleiten. Umay kann von Acar davonkommen und alleine in die U-Bahn

einsteigen. Sie trifft sich mit einer langjährigen Freundin. Als sie zu spät nach Hause kommen, schreit der Vater Acar an.

- Ein Mann (ob Vater, Bruder, Ehemann, etc.) hat auf seine Tochter, seine Schwester oder Ehefrau "aufzupassen" und ihre Ehre zu schützen. Vor allem gilt eine getrennt lebende oder geschiedene Frau als leichter "Fang" und leicht eroberbar für viele Männer. Deshalb muss sie insbesondere von einem Mann, auch wenn dieser jünger ist und sogar nicht mal volljährig ist, begleitet werden.

- 6) Ihre Mutter Halime ist von der männlichen Herrschaft beeinflusst und zeigt als Frau kein Interesse ihre Tochter zu verstehen. Sie versteht ihren Willen sich schulisch weiterzubilden nicht. Denn sie ist eine 25-jährige Frau mit Kind. Sie selbst habe sich für ihre Kinder aufgeopfert und vieles für ihre Familie und Kinder mitgemacht und verlangt dasselbe von ihrer Tochter.

- Persönliche Entwicklung und Entfaltung einer Frau, die selbstständig und unabhängig ist wird in der Gesellschaft nicht gern angesehen und gilt als Ungehorsamkeit. Frauen leben für ihre Familie und ihre Kinder, für die sie vieles von sich selbst aufopfern und vieles in Kauf nehmen müssen, um die Ehe weiterzuführen.

- 7) Der Vater Umay's vermittelt Umay, dass sie sie zwar lieben, aber sie zu Kemal gehöre. Krach gebe es überall. Dass er sie schlägt sei kein Grund zur Trennung, denn ein Ehemann kann seine Frau schlagen und lieben.

- Eine Frau "gehört" (in orthodoxen Familien) entweder zu ihrem Vater oder zu ihrem Ehemann. Eine unabhängige Frau ist eine schlechte Frau. Da eine Scheidung eine Blamage für die Familie ist, werde sie zu ihrem Mann zurückkehren.

- 8) Die Trennung vom Onkel wurde von Kader gerechtfertigt, und wurde sogar als Vorbild gezeigt. Umay spricht ihn darauf an damit er für sie Verständnis zeigen kann.
- Seine Äußerungen zum Onkel bestätigt er, jedoch wäre dieser Fall mit Umay's Fall nicht zu vergleichen. Eine Erklärung macht er zwar nicht, doch der eigentliche Grund ist, dass Umay eine Frau ist.
- 9) Kader spricht mit seinem Schwiegersohn, der zwar Umay nicht möchte aber seinen Sohn will und gibt ihm Recht. Auch Beleidigungen seines Schwiegersohnes (Deutschländer-Hure) nimmt er an.
- Umay wird weiterhin von ihrer Familie ausgegrenzt und alleine gelassen. Nicht der geäußerte Grund seiner Tochter sondern sein Schwiegersohn hat Recht. Er hält bedingungslos zu ihm und unterstützt die Forderung seinen Enkelsohn Cem zu ihm zu schicken. Die Ehre und Haltung des Mannes steht im Vordergrund, sodass Kader seinen Schwiegersohn unterstützt. Auch ihr Bruder Mehmet schreit sie an und hält zu seinem Vater.
- 10) Als Umay vom Plan ihres Vaters und ihrem Bruder Mehmet erfährt, Cem heimlich in die Türkei schicken zu wollen, kontaktiert sie heimlich die Polizei. Sie wird daraufhin von ihrem Vater verhöhnt.
- Der Schutz der Frau und des Kindes, unterliegen dem Gesetz, sodass die exekutive Gewalt des Staates direkt eingreifen kann. Umay, der keine andere Möglichkeit mehr bleibt und ihren Sohn nicht verlieren möchte wendet sich an Polizei und nimmt einen steigenden Druck ihrer Familie in Kauf.

Die Führung aus dem Haus von Umay und Cem in Begleitung der Polizei, wird nicht als Notlösung oder als Recht aufgefasst. Sondern als eine Rebellion und nicht behebbare Blamage, da von ihrem Fortgang auch Menschen im Umfeld erfahren werden. Die Familie wird sich aufgrund des "Schuldverhaltens" von

Umay; ihre Trennung und jetzt ihr Fortgang aus der Wohnung, in der Gesellschaft noch mehr zu schämen.

11) Rana's Verlobung wird aufgrund von Umay's Trennung und Fortgang aus dem Haus, seitens der Familie des Verlobten aufgelöst. Rana ist eine eher behagliche Person. Die sich im Gegensatz zu Umay freizügiger kleidet; sie zieht sich ärmellose und enge Kleider an. Halime erfährt von Rana, dass sie schwanger ist und gibt Kader indirekt den Grund für die Dringlichkeit der Hochzeit von Rana und ihrem Verlobten an. Kader bietet der Familie des Verlobten Geld an, damit diese von der Hochzeit nicht kehren. Auf der Hochzeit werden Umay und Cem von Acar aus dem Saal geworfen. Rana möchte ihre Schwester auf ihrer Hochzeit ebenfalls nicht haben. Als Umay zum Ramadanfest ihre Familie besuchen will, und ihre ganze Familie am Frühstückstisch sitzt, wird sie an der Tür abgewiesen. Nach der Hochzeit trägt Rana eine Kopfbedeckung und hat einen problemlosen Kontakt mit ihrer Familie.

→ Für ein schandhaftes Verhalten einer Person, werden auch andere Familienmitglieder büßen müssen. Viele Angehörige von solchen Kulturen, handeln im Kollektiv. Das heißt, um von der Gesellschaft nicht ausgegrenzt zu werden und sein Ansehen nicht zu verlieren, werden mit Personen die sich gegen gesellschaftliche, kulturelle Werte gestellt haben ein distanzierter Kontakt geführt oder der Kontakt wird ganz abgebrochen. Somit stellen sie sich Personen gegen die, die allgemeine Werte gebrochen

haben, um an der Seite der Gesellschaft zu stehen und ihre Zugehörigkeit zu der Mehrheit zu bewahren. Diese Personen können engste Verwandte, wie es in Umay der Fall ist, oder Freunde sein. Auch religiöse Feste, an denen man sich versöhnen muss spielen beim Kontaktabbruch keine Rolle mehr.

Die Familie des Verlobten von Rana, will ihre Distanz aufgrund von Umay's Verhalten bewahren und löst die Verlobung auf. Kader bietet der Familie Geld

an, damit es zur Hochzeit kommt und seine Tochter, sie als Familie ihre Ehre nicht verlieren.

Rana, die durch ihre uneheliche Schwangerschaft ein großes Gebot ihrer kulturellen und religiösen Werte gebrochen hat, müsste von ihrer Familie ausgegrenzt werden. Doch ihr schuldhaftes Verhalten kommt nicht ans Tageslicht und kann mit der Hochzeit verschleiert werden. Wie es in Schamkulturen der Fall ist, spielt nicht die Schuld sondern die Veröffentlichung der Schuld und der darauffolgenden Scham eine Rolle. Rana kann ihre Ehre mit der Hochzeit retten. Ihre Unbehaglichkeit oder ihre Bekleidung spielen keine Rolle. Durch ihre Kopfbedeckung nach der Hochzeit gewinnt sie mehr Zugehörigkeit zu der orthodoxen Familie und Gesellschaft.

12) Umay's Bruder Mehmet beobachtet heimlich Umay und sieht sie mit ihrem deutschen Freund. Auch der Vater, der sie am Ramadanfest von der Tür abweist, beobachtet sie vom Fenster und sieht sie mit ihrem deutschen Freund.

→ Eine Beziehung zu einem Nicht-Türken ist eine große Schande, vor allem wenn die Frau eine geschiedene Frau ist. Sie gilt damit als verdorben und nicht mehr zähmbar. Solche Frauen gelten nicht mehr als Türken.

13) Kader geht in die Türkei und holt von einem alten Mann Rat. Nach seiner Rückkehr nach Deutschland entscheidet er sich für die Ermordung von

Umay. Er bespricht diese Angelegenheit mit seinen Söhnen und beauftragt Acar dafür.

→ Solche Morde werden als "Ehrenmord" definiert. Mit dem Mord möchte man die verlorene Ehre wiederherstellen, indem man sich von der schuldigen Person befreit. Der jüngste Sohn, der minderjährig ist wird ausgewählt, damit sein Alter bei der Verurteilung als strafmildernder Faktor bewertet werden kann.

8. SCHLUSSFOLGERUNG

Beim Vergleich der Filme Yasemin, Die Fremde und Mardin-Müni-Hattı, werden in den Filmen Yasemin und der Fremden die Rolle und der Einfluss der kulturellen Hintergründe auf die in Deutschland lebende Yasemin (in Yasemin) und Umay (in Die Fremde) auf deren Eheverständnis, ihrer Rolle als türkische junge Frau oder Ehefrau und Mutter und ihre Beziehung zu deutschen Männern unter kulturellem Verständnis und Aspekten dargestellt. Bei der Serie Mardin-Müni-Hattı, werden die Probleme in der Beziehung und Ehe eines türkischen Mannes zu einer deutschen Frau in Deutschland dargestellt.

Die Fremde spielt im Jahr 2010, während Mardin-Müni-Hattı die 70er Jahre (1978) und der Film Yasemin die 80er Jahre (1988) repräsentieren. Der jährliche Unterschied der Ausstrahlungen der Filme zwischen die Fremde und Yasemin zeigen keinen Unterschied zu Auffassung und Stellung der Frau in ihrem kulturellen Umfeld und in der Ehe. In beiden Filmen ist das Hauptthema die Ehre der Frau, die durch ihre Lebensweise die Ehrenhaftigkeit des Vaters, des Ehemannes also der Familie, entweder verfestigt und bestärkt oder aufhebt.

In Yasemin ist das nicht vorgeführte Bettlaken in der Hochzeitsnacht ihrer Schwester Emine, die damit die ihre Ehre ihrer eigenen Familie zertreten hat der erste Wendepunkt. Die Konsequenzen hierfür muss hauptsächlich Yasemin tragen, denn zum Einen wird befürchtet, dass sie ebenfalls ihre Ehre nicht bewahren könnte und zum Anderen muss die Familie, die in der Gesellschaft ihr Gesicht verloren hat, ihre Ehre verstärkter schützen und sich mehr unter Beweis stellen. Der zweite Wendepunkt ist die unverzeihbare, schandenhafte Blamage, die die Ehre gänzlich zertritt, und zwar mit einem deutschen Jungen eine Beziehung einzugehen. Als sie sich von ihrem Vater und Cousin, die sie in die Türkei schicken wollen retten will, beschließt sie von dort zu fliehen. Als sich Yusuf ihr nähern und sie aufhalten will droht sie sich mit einem Messer zu stechen

und umzubringen, welches von Freunden ihres Vaters die den Fall mitbekommen haben, begrüßt wird, da sie die Ehre ihrer Familie verletzt hat.

Die Fremde zeigt eine junge Frau mit Kind, die nach einer nicht mehr weiterführbaren Ehe nach Deutschland wiederkehrt und sich von ihrer Familie Unterstützung erhofft. Diese Unterstützung wird ihr von ihrer Familie, die konservative Muslime sind, vorenthalten da sie mit dem Wunsch auf Scheidung die Ehre ihrer Familie verletzt und sie in der Gesellschaft deshalb ihr Gesicht verlieren. Ihre Entscheidung zur Scheidung ist der erste Wendepunkt, der ihre Beziehung zur Familie bricht. Ihr Kampf, um alleine auf den Beinen stehen zu können und ihr Leben von Anfang an neu zu gestalten wird durch ihre Familie erschwert. In ihrem neuen Leben, kommt es zur Annäherung und Beziehung mit einem deutschen Arbeitskollegen. Dieser zweite Wendepunkt ist eine unkehrbare Schande und Niedertretung der Ehre der Familie. Als ihr Vater sie mit ihrem deutschen Freund sieht, entscheidet er sie durch seinen jüngsten Sohn ermorden zu lassen.

In der Serie Mardin-Müni-Hattı wird die Beziehung eines Gastarbeiters mit einer Deutschen thematisiert. Hier stellt sich der Vater der Frau gegen die Beziehung, mit der Begründung, dass Ausländer nur vorübergehend in Deutschland leben werden und seine Tochter mit ihrem ausländischen Freund keine Zukunft haben wird. Er will sie vor den zukünftigen Umständen schützen. Außerdem sind Nationalismus und die Treue zu Deutschland ein wichtiges Leitmotiv von Helmut. Als er eine Ehe nicht verhindern kann, will er zumindest die Schwangerschaft seiner Tochter verhindern, da Kinder zukunftsbindend sind. Kinder sind außerdem ein Gemeingut Deutschlands die für Deutschland und nach den Gesetzen in Deutschland erzogen werden sollen. Eine Scheidung wird später von ihm unterstützt, da die Kinder von einer deutschen Mutter sind und somit auch die Kinder zu Deutschland gehören. Der türkische Vater spielt keine wesentliche eine Rolle. Im Vordergrund steht das Deutschsein und die Aufrechterhaltung der Werte der deutschen Nation.

Ehe/Beziehung mit einem Fremden

Die Fremde: Keine Akzeptanz, große Ehrlosigkeit, Lösung durch Mord
Yasemin: Nicht akzeptierbar, Bestrafung durch wegschicken in die Türkei

Mardin-MüniH-Hattı: Nicht erwünscht, jedoch akzeptabel, wichtiger ist die Verhinderung von Kindern um den zukunftsbindenden Faktor mit einem Nicht-Deutschen zu verhindern.

Scheidung

Die Fremde: Schande, Ehrlosigkeit, Ausgrenzung aus der Familie Yasemin: -----

Mardin-MüniH-Hattı: Normalität bei Uneinigkeit oder Problemen, getrennte Frau und Kinder werden mit ihren Kindern akzeptiert

Bewertung der Kinder im Falle der Scheidung:

Die Fremde: Kind ohne Vater= Bastard, Kind gehört zum Vater Yasemin: -----

Mardin-MüniH-Hattı: Mutter der Kinder ist eine Deutsche, deshalb sollten sie bei der Mutter bleiben. Kinder gehören Niemandem, sondern sind deutsches Gemeingut.

Bildung/Weiterbildung/Beruf der Frau

Die Fremde: Für eine Frau mit Kind ist Weiterbildung unerforderlich. Studium oder finanzielle Unabhängigkeit haben keine Bedeutung.

Yasemin: Studium wird zunächst akzeptiert. Später aber um die Tochter zu schützen durch den Vater verboten.

Mardin-MüniH-Hattı: Arbeit im Fotolabor wird nach der Ehe und nach der Geburt weiterhin ausgeübt.

Einstellung zu Gewalt an Frau/ Kinder

Die Fremde: Ein Mann kann seine Frau lieben und schlagen (Umay's Vater)

Yasemin: Wer seine Tochter nicht schlägt, schlägt seine Knie (Türkische Männer im Laden über Yasemin)

Mardin-Müni-Hatti: Nach der Ohrfeige von Mustafa mit der Begründung 'sie sei seine Frau', Einwand von Petra's Vater 'dies gebe ihm nicht das Recht sie zu schlagen'. Körperliche Gewaltanwendung an Kindern ist ein Grund für das Kinderamt/Jugendamt, die Kinder der Familie zu entnehmen, was für Mustafa unverständlich ist 'kann ich meine Kinder nicht schlagen?!'.

Kopftuch

Die Fremde: Als verheiratete Frau in Istanbul trägt Umay ein Kopftuch. Nach der Entscheidung zur Trennung in Deutschland, legt sie das Kopftuch ab. Ihre Schwester Rana, die vor der Hochzeit für ein Mädchen in einer gläubigen Familie sich eher freizügig kleidet und vor der Ehe schwanger wird, trägt nach der Hochzeit eine Kopfbedeckung und wird problemlos akzeptiert.

Yasemin: Als Yusuf seiner Tochter Druck machen will und den Schulbesuch verbietet und sie im Laden mithelfen muss, trägt sie eine dörfliche Kopfbedeckung.

Mardin-Müni-Hatti: Petra trägt nur während der islamischen Ehe eine Kopfbedeckung.

Freiheit/alleiniger Aufenthalt

Die Fremde: Die Aufgabe der Kontrolle wird dem kleinen Bruder (Acar) gegeben, der Umay begleitet.

Yasemin: Die Aufgabe wird dem Neffen (Dursun) gegeben, der Yasemin begleitet.

Mardin-MüniH-Hattı: ----

Schuldzuweisung

Die Fremde: Für die Trennung wird Umay beschuldigt und aus der Familie ausgegrenzt. Die Schuld und die Konsequenzen lasten auf der Frau.

Yasemin: Das nicht vorgeführte Bettlaken ist der Ehrlosigkeit Emine's zuzusprechen. Emine trägt die Schuld und wird aus der Familie ausgegrenzt. Gründe sind irrelevant.

Mardin-MüniH-Hattı: -----

Schutz des Kindes/ der Jugendlichen durch Gesetze

Die Fremde: Bei der Gefahr der heimlichen "Entführung" in die Türkei, greift die Polizei auf Anzeige der Mutter (Umay) ein und bringt Cem und Umay in ein Frauenhaus unter.

Yasemin: Im Falle der Hinderung des Schulbesuchs von Yasemin durch den Vater, ist dies eine 'Freiheitsberaubung', womit sich Yusuf strafbar macht.

Mardin-MüniH-Hattı: Wenn die Familie das Kind nicht versorgen kann, Alkohol- oder Drogenabhängig ist oder Gewalt anwendet, kann der Staat die Fürsorgepflicht der Kinder der Familie entziehen und sie ins Kinder- oder Jugendheim schicken.

Für die Ausreise des Kindes aus Deutschland ist eine Genehmigung der zuständigen deutschen Behörden erforderlich. Für die Ausreise aus der Türkei ist die Genehmigung des Vaters erforderlich.

Rolle der Frau

Die Fremde: Aufopfernde Ehefrau und Mutter Yasemin: Ehefrau und Mutter

Mardin-MüniH-Hattı: berufstätige Ehefrau, berufstätige Mutter

Lösung bei Verletzung der Werte/Lebenswiesen

Die Fremde: Druck, Ausgrenzung, Mord

Yasemin: Druck, Eingrenzungen, evtl. Tod als Lösung Mardin-MüniH-Hattı: Arger, Akzeptanz

Einsatz männlicher Verwandte

Die Fremde: Druck und Ausgrenzung durch Vater und Brüder, Gewalt und Druck durch Ehemann, Kontrollmacht um die familiären Werte und das Ansehen in der Gesellschaft zu bewahren, Begleitpersonen der jungen Frauen

Yasemin: Druck und Eingrenzung durch Vater, Ausgrenzung, Kontrollmacht um die familiären Werte und das Ansehen in der Gesellschaft zu bewahren, Begleitpersonen der jungen Frau

Mardin-MüniH-Hattı: Druck und Ärger vom Vater, dennoch Akzeptanz, Kontrollmacht um die nationalen Werte und Interessen weiterzuführen.

9. LITERATURVERZEICHNIS

- ANDROUTSOPOULUS, Jannis, 2003; Medienlinguistik, Beitrag für den Deutschen Fachjournalisten-Verband e. V. (<http://www.links.linse.uni-due.de/online-publikationen-705/medienlinguistik-beitrag-fuer-den-deutschen-fachjournalisten-verband-e-v.html>)
- BIENK, Alice, 2008; Filmsprache - Einführung in die interaktive Filmanalyse, Schüren Verlag, Marburg.
- BORSTNAR, Nils/ PABST, Eckhard/ WULFF, Hans Jürgen, 2008; Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz.
- BRINKER, Klaus/ CÖLFEN, Hermann/ PAPPERT, Steffen, 2014; Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden, Erich Schmidt Verlag (ESV), Berlin.
- CASETTI, Francesco: Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag. In: Montage / AV. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 10/2/2001, Schüren Verlag, Marburg, S. 155-173.
- DAMLA , İlerialkan/ YILMAZ, Recep, 2015; Senaryo Nasıl Yazılır ? Nasıl Yazıyorlar ?, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd Şti., İstanbul.
- ER, Mutlu, 2013; Eine filmsemiotische Analyse über das Bild des Deutsch- Türken in Fatih Akins Kurzfilm „Getürkt“. Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 1, S. 1-13.
- GÄNSEL, Christina/ JÜRGENS, Frank, 2007; Textlinguistik und Textgrammatik. Eine Einführung, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- GARDT, Andreas, 2012; Textsemantik. Methoden der Bedeutungserschließung. In: Bar, Jochen A.; Müller, Marcus (Hrsg.): Geschichte der Sprache und Sprache der Geschichte. Probleme und Perspektiven der historischen Sprachwissenschaft des Deutschen, Berlin, S. 61-82.
- GARDT, Andreas, 2013; Textanalyse als Basis der Diskursanalyse. Theorie und Methoden. In: Felder, Ekkehard (Hrsg.): Faktizitätsherstellung in Diskursen. Die Macht des Deklarativen. De Gruyter Moon, Berlin/Boston, 29-56.
- GRAEFEN, Gabriele/LIEDKE, Martina, 2012; Germanistische Sprachwissenschaft. Deutsch als Erst-, Zweit-, oder Fremdsprache, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen.
- HAIDER, Franz/ HINKELMANN, Klaus, 2004; Die Geschichte des Kinos ist auch die Geschichte des Zuschauers, muk-Publikationen 6, München.

- HECKMANN, Friedrich, 2015; Integration von Migranten. Einwanderung und neue Nationenbildung, Springer Verlag, Wiesbaden.
- HEINEMANN, Wolfgang/ VIEHWEGER, Dieter, 1991; Textlinguistik. Eine Einführung. Niemeyer, Tübingen.
- HOFFMANN, Michael H. G., Peirces Zeichenbegriff: seine Funktionen, sein phänomenologische Grundlegung und seine Differenzierung, In: https://www.researchgate.net/profile/Michael_Hoffmann8/publication/228367348_Peirces_Zeichenbegriff_seine_Funktionen_seine_phanomenologische_Grundlegung_und_seine_Differenzierung/links/00b4951cddfdce8041000000/Peirces-Zeichenbegriff-seine-Funktionen-seine-phaenomenologische-Grundlegung-und-seine-Differenzierung.pdf. (abgerufen am 01.04.2018)
- Houben, Guido, 2003 (Disputation); Kulturpolitik und Ethnizität in Russland. Föderale Kunstförderung im Vielvölkerstaat in der Ära Jelzin, Dissertation, Freie Universität Berlin.
- KARDEŞ, Begüm, 2017; Das Frauenbild in ausgewählten Deutsch- Türkischen Filmen. Eine filmsemiotische Analyse. Magisterarbeit, Hacettepe, Ankara.
- KLEMM, Michael/ MICHEL, Sascha, 2014; Medienkurlinguistik. Plädoyer für eine holistische Analyse von (multimodaler) Medienkommunikation. In: Benitt, Nora u.a. (Hrsg.): Korpus – Kommunikation – Kultur: Ansätze und Konzepte einer kulturwissenschaftlichen Linguistik, Wissenschaftlicher Verlag (WVT), Trier, S. 183-215.
- KLOEPFER, Rolf, 2003; Semiotische Aspekte der Filmwissenschaft: Filmsemiotik. In: Posner, Roland; Robering, Klaus; Sebeok, Thomas A. (Hrsg.); Semiotik=Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur, de Gruyter Verlag, Berlin, S. 3188- 3211.
- KUMBRUCK, Christel/ DERBOVEN, Wibke, 2016; Kulturelle Unterschiede: Werteorientierungen, Werte und Verhalten. In: Kumbruck, Christel/ Derboven, Wibke, 2016; Interkulturelles Training. Trainingsmanual zur Förderung interkultureller Kompetenzen in der Arbeit, Springer Verlag, Heidelberg.
- LANG, Reinhart/ BALDAUF, Nicole, 2016; Nationalkultur: Von der mentalen Programmierung des Menschen. In: Lang, Reinhart; Baldauf, Nicole, 2016; Interkulturelles Management, Springer Verlag, Wiesbaden.
- LEGGEWIE, Claus/ ŞENOCAK, Zafer, 1993; Deutsche Türken- Türk Almanlar. Das Ende der Geduld- Sabrın sonu, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg.
- LEIPRECHT, Rudolf, 2004; Kultur – Was ist das eigentlich?. Arbeitspapiere IBKM No.7, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.
- LINKE, Angelika/ NUSSBAUMER, Markus/ PORTMANN, Paul R., 1996; Studienbuch Linguistik, Niemeyer, Tübingen.

- LÖFFLER, Heinrich, 2010; Germanistische Soziolinguistik, Erich Schmidt Verlag (ESV), Berlin.
- SAUSSURE, Ferdinand de, 2016; Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Eine Auswahl, JAHRAUS, Oliver (Hrsg.), Reclam Verlag.
- SCHÄFERS, Bernhard, 2012; Sozialstruktur und sozialer Wandel in Deutschland, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz und München.
- SCHINDLER, Wolfgang, 2006; Textlinguistik, Version 10-06, München
In:<http://wolfgang-schindler.userweb.mwn.de/skripte/Textling10-06.pdf>
- SCHMITZ, Ulrich, 2015; Einführung in die Medienlinguistik, WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt.
- SCHNELL, Constantin/ SIMONOVC, Dejan, 2017; Ein Drehbuch schreiben. Ein Leitfaden für junge Filmemacher/innen und ebenso für Lehrerinnen und Lehrer, Stiftung MedienKompetenz Forum Südwest (MKFS), Ludwigshafen.
- SOURIS, Nina/ HUNSCHA, Sonja, 2002; Interkulturelle Kommunikation, Universität Bielefeld Technische Fakultät.
- SOYKA, Hakan, 2009; Die verschiedenen Phasen des „deutsch-türkischen Films“, University of Applied Sciences, Fachbereich Regie, Studiengang Film und Fernsehen, Mittweide.
- STÖCKL, Hartmut, 2012; Medienlinguistik. Zu Status und Methodik eines (noch) emergenten Forschungsfeldes. In: Grösslinger, Christian; Held, Gudrun; Stöckl, Hartmut, 2012; Presstextsorten jenseits der ‚News‘. Medienlinguistische Perspektiven auf journalistische Kreativität. Peter Lang GmbH, Frankfurt, S.13-34.
- ŞAHİN, Sedat, 2009; Die Rezeption des Begriffes “Heimat” in drei Generationen der in Deutschland lebenden Türken. Ein Beitrag zur Soziolinguistik und Semiotik, Inaugural-Dissertation Hacettepe, Ankara.
- THOMAS, Alexander/ UTLER, Astrid, 2013; Kultur, Kulturdimensionen und Kulturstandards. In: Genkova, Petia; Ringeisen, Tobias; Leong, Frederick
- T.L.; 2013, Handbuch Stress und Kultur. Interkulturelle und kulturvergleichende Perspektiven, Springer VS, Wiesbaden.
- VATER, Heinz, 2001; Einführung in die Textlinguistik. Struktur und Verstehen von Texten, Wilhelm Fink Verlag, München.
- VOßE, Holger, 2012; Kulturwissenschaftliche Linguistik- Eine Einführung, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- WALZ, Hans, 2010; Integration /Assimilation
/Akkulturation/Akkomodation/Enkulturation: Grundbegriffe des

Migrationsgeschehens, Hochschule Ravensburg-Weingarten in:
 (http://www.akademie-
 rs.de/fileadmin/user_upload/pdf_archive/barwig/2010_ORWO/Walz_Migration_-
 Grundbegriffe...27.10.2010.pdf).

WAMPFLER, Philippe, 2009; DE 480 Aufbaumodul Linguistik: Textlinguistik, Pragmatik, Gesprächslinguistik, Zürich, Universitätsverlag.

YILDIZ, Erol, 2011; Migrationsbewegungen in Europa im 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts. In: Pusch, Barbara; Tekin, Uğur (Hrsg), 2011; Migration und Türkei. Neue Bewegungen am Rande der Europäischen Union, Ergon Verlag, Würzburg.

YILDIZ, Şerife, 2005; Enkulturation und Sprache: Ein Untersuchungsmodell zum Vergleich der Enkulturationsbedingungen und Spracherwerbsprozess bei Türkischen Migrantenkindern in Deutschland. Firat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2, S.69-80, Elazığ.

ZEUNER, Ulrich, WS 1999/2000; Kulturelle Dimension von Texten am Beispiel von Werbung, Technische Universität, Dresden.

http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/321644 (abgerufen am 23.11. 2017)
 http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2085
 (abgerufen am 29.11. 2017)

http://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/Drehbuch (abgerufen am 30.11. 2017)

http://www.ergocinema.de/drehbuch/:(abgerufen am 07.01. 2018)
 http://www.ergocinema.de/drehbuch/was-ist-ein-drehbuch (abgerufen am 08.01.2018)

http://www.ergocinema.de/drehbuch/was-sind-filmgenres (abgerufen am 09.01.2018)

http://www.flocolada.com/film/ (abgerufen am 17.02. 2018)

http://www.flocolada.com/film/html/geschichte2.htm (abgerufen am 17.02.2018)

http://www.flocolada.com/film/html/massen.htm (abgerufen am 17.02. 2018)

http://www.flocolada.com/film/html/ware.htm (abgerufen am 17.02. 2018)

http://www.flocolada.com/film/html/ware.htm (abgerufen am 17.02. 2018)

http://www.ftrephan-

autor.com/ftrephanAutor/FilmSemiotik/1FSMT/FSMT8/index.htm): (abgerufen am 25.03. 2018)

http://www.giovanni-lanza.de/semiologie_und_semiotik.htm(abgerufen am 08.03.2018)

http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/ehrenhart_goeckeler_jura/theorie/aufbau.html (abgerufen am 22.11. 2017)

http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/ehrenhart_goeckeler_jura/theorie/index.html (abgerufen am 08.03.2018)

<https://tuerkische-filme.com/genre/deutsch-tuerkisch> (abgerufen am 18.03.2018)

Rolf Elberfeld: Kultur der Begegnungen in: www.bpb.de/system/files/pdf/H4STJ8.pdf (abgerufen am 19.03.2018)



ANHANG

ANHANG-1. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 03/09/2018</p> <p>Tez Başlığı / Konusu: TÜRK-ALMAN FİMLERİNDE AİLE OLGUSUNUN YANSITILMASI - KÜLTÜREL SÖYLEMDE TÜRK-ALMAN EVLİLİKLERİNDEKİ SORUNLARIN İNCELENMESİ</p> <p>Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">03.09.2018 <i>[Signature]</i> Tarih ve İmza</p> <p>Adı Soyadı: İLKNUR YAVUZKANAT Öğrenci No: N13223092 Anabilim Dalı: ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI Programı: ALMAN EDEBİYATI Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.</p>
<p><u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u></p> <p style="text-align: center;"><i>[Signature]</i> Dr. Öğr. Üyesi Sedat ŞAHİN</p> <p>Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</p>



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS BOARD WAIVER FORM FOR THESIS WORK**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE TO THE DEPARTMENT PRESIDENCY**

Date: 03/09/2018

Thesis Title / Topic: DARSTELLUNG DES FAMILIENPHÄNOMENS IN DEN DEUTSCH-TÜRKISCHEN FILMEN - DIE UNTERSUCHUNG VON PROBLEMATIKEN IN DEUTSCH-TÜRKISCHEN EHEN IM KULTURELLEN DISKURS

My thesis work related to the title/topic above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

03.09.2018
[Signature]
Date and Signature

Name Surname: İLKNUR YAVUZKANAT
Student No: N13223092
Department: GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE
Program: GERMAN LITERATURE
Status: Masters Ph.D. Integrated Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

[Signature]
Assoc. Prof. Sedat ŞAHİN

ANHANG-2. ORJİNALLİK RAPORU



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 03/09/2018

Tez Başlığı : TÜRK-ALMAN FİLMLERİNDE AİLE OLGUSUNUN YANSITILMASI – KÜLTÜREL SÖYLEMDE TÜRK-ALMAN EVLİLİKLERİNDEKİ SORUNLARIN İNCELENMESİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 219 sayfalık kısmına ilişkin, 06/08/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 4 'dür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/ dâhil
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygularıyla arz ederim.

03.09.2018
İlknur Yavuzkanat
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: İLKNUR YAVUZKANAT
Öğrenci No: N13223092
Anabilim Dalı: ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI
Programı: ALMAN EDEBİYATI

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Sedat ŞAHİN



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
GERMAN LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 03/09/2018

Thesis Title : DARSTELLUNG DES FAMILIENPHÄNOMENS IN DEN DEUTSCH-TÜRKISCHEN FILMEN - DIE UNTERSUCHUNG VON PROBLEMATIKEN IN DEUTSCH-TÜRKISCHEN EHEN IM KULTURELLEN DISKURS

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 06/08/2018 for the total of 219 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 4 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded/ included
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

03.09.2018
Sedat Şahin

Date and Signature

Name Surname: İLKNUR YAVUZKANAT

Student No: N13223092

Department: GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE

Program: GERMAN LANGUAGE

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Sedat Şahin

Assoc. Prof. Sedat ŞAHİN