

*Shifts of Power: Gender(de)konstruktion und -inszenierung in
Türkisch für Anfänger*

by

Marlen Jens

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfillment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2010

© Marlen Jens 2010

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

Between 2006 and 2008 the German television series “Türkisch für Anfänger“ (Turkish for Beginners) about the life of a multiculturally blended family in Berlin was aired on the television network ARD. This thesis analyzes the gender construction of the six main characters in order to find out which concepts of gender they mirror, and how they perform their gender identities. This analysis of gender is carried out in close interaction with other categories of identity such as ethnicity or age.

The theoretical foundation for the study is feminist post-structuralist discourse analysis (FPDA), which is interested in the multiple power relations in which individuals are embedded in their social interactions. These structures of power are reflected in their gender constructions. The approach assumes that in each situation several competing discourses are available for individuals within which they need to position themselves. With the help of the FPDA this master’s thesis investigates these discursive structures subjects adopt to negotiate their relationships and identities. In addition, the thesis relies on Erving Goffman’s concept of *face-work* and his metaphor of playing a role in social interaction which is meant to be a theatrical stage. His work is applied to the gender construction of the subjects mainly to underline that gender also needs to be performed.

The gender construction of the six characters is analyzed on three different levels: their language use, their nonverbal behaviour, and camera editing. Therefore the analysis focuses on verbal communication, nonverbal behaviour and paralinguistic features, and the media components.

The analysis of eleven selected scenes shows that the gender constructions of the characters and the performance of those constructions are not stable, but rather fluid. They continuously shift between different gender identities, sometimes positioning themselves at the same time as powerful and powerless within and towards varying discourses. Thus each character constructs a number of different gender identities during the course of the series, as well as within particular scenes.

Acknowledgements

Ich danke allen – insbesondere meiner Familie und Freunden – die mich während des letzten Jahres und insbesondere bei der Konzeption und Umsetzung dieser Arbeit auf vielfältige Art und Weise unterstützt haben.

Table of Contents

1. Einleitung	1
2. Türkisch für Anfänger	5
3. Forschungsüberblick	10
4. Methodisches Vorgehen	20
4.1. Datenauswahl und Kategorieverständnis.....	20
4.2. Feministische poststrukturalistische Diskursanalyse (FPDA).....	23
4.3. Gesprächsanalyse, Analyse nonverbaler Kommunikation und Filmanalyse.....	27
4.4. Erving Goffmans Interaktionsordnung.....	30
5. Mediendiskursanalyse	33
5.1. Szenenanalyse: Genderkonstruktion und -inszenierung.....	33
5.1.1. Kulturelle Differenzen, Teil I.....	33
5.1.2. Kulturelle Differenzen, Teil II.....	36
5.1.3. Haushalt vs. Berufstätigkeit.....	39
5.1.4. Machtspiele.....	42
5.1.5. Verliebt, Teil I.....	45
5.1.6. Verliebt, Teil II.....	50
5.1.7. Ausgehen.....	54
5.1.8. Gemeinsame Entscheidungen.....	56
5.1.9. Ansprüche.....	60
5.1.10. Polizeischule vs. Hausmann.....	63
5.1.11. Selbstzweifel.....	67
5.2. Diskussion der Analyseergebnisse.....	71
6. Fazit	75
Literaturverzeichnis	80
Appendix	89
Verzeichnis der Appendizes.....	89
Transkriptionskonventionen nach GAT.....	104

1. Einleitung

In den letzten 40 Jahren hat sich die Zusammensetzung der deutschen Gesellschaft grundlegend verändert. Mittlerweile besitzt ein nicht unwesentlicher Teil der Bevölkerung einen Migrationshintergrund. Als Resultat der in Deutschland geführten Integrationsdebatte und dem Bemühen um veränderte Medieninhalte¹ haben Migranten mit dem Phänomen der Ethno-Comedy (Keding & Struppert, 2006) in jüngster Zeit endlich auch Einzug in die – bisher ethnisch sehr homogene – deutsche Fernsehlandschaft gehalten. So auch in der ARD-Serie *Türkisch für Anfänger* (2006-2008), mit der die bisher fehlende „konkrete Einarbeitung türkischer Lebenswelten ins deutsche TV-Milieu“ (Buß, 2006) begonnen hat. Im Mittelpunkt der Vorabend-Sitcom steht das (Zusammen)Leben der multikulturellen Familie Schneider-Öztürk. Die eine Hälfte der Patchwork-Familie ist türkischer, die andere deutscher Herkunft.

In dieser Arbeit soll die Serie allerdings erstmals nicht vor dem Hintergrund der offensichtlichen Migrationsthematik (Henning & Spitzner & Reich, 2007; Schlote & Spieswinkel, 2008; Domaratus, 2009) beleuchtet werden. Stattdessen stehen die Genderkonstruktionen und -inszenierungen² der Seriencharaktere im Fokus dieser Masterarbeit. Die multikulturelle Konzeption der Serie eröffnet die Möglichkeit, Gender in seiner engen Interaktion mit anderen identitätsstiftenden Kategorien wie Ethnie oder Alter zu beobachten. Ob und wenn ja welchen Einfluss der kulturelle Hintergrund auf die Konstruktion und Performativität von Männlichkeit und Weiblichkeit der Figuren hat, ist daher ebenso von Interesse. Da die Familienmitglieder teils deutscher, teils türkischer Herkunft sind, also aus zwei sehr unterschiedlichen Kulturräumen stammen, sind hier entscheidende Unterschiede bei der Genderkonstruktion und deren Inszenierung zu erwarten.

Gender steht seit mehr als 30 Jahren im Fokus verschiedener Disziplinen wie der Linguistik, Soziologie, Psychologie, Anthropologie oder auch der Literaturwissenschaft. Die interdisziplinäre

¹ Zu den Bestrebungen der Sender in ihren Sendeformaten die bestehende kulturelle Vielfalt in der deutschen Gesellschaft adäquater abzubilden (*Diversity Mainstreaming*) siehe Geißler (2007, S. 24ff) und Domaratus (2009).

² Für eine Definition von Gender siehe Kapitel 4.1.

Forschung und die lange Tradition beispielsweise konversationsanalytischer Studien belegen die anhaltende Relevanz der Genderthematik. Die Genderforschung hat in der Vergangenheit diverse Positionen zur Entstehung von Gender als wesentliche Identitätskategorie vertreten – spätestens seit Judith Butlers *Gender Trouble* ist Gender jedoch aus poststrukturalistischer Sicht als performative Kategorie zu verstehen. Daran knüpfen auch neuere methodische Konzepte wie die feministische poststrukturalistische Diskursanalyse (FPDA) an. Die FPDA legt ihren Fokus darauf, mit Hilfe ihres alternativen diskursanalytischen Ansatzes offenzulegen, wie Personen ihre (Gender)Identitäten innerhalb des vielfältigen sozialen Beziehungsgeflechts und der diversen Machtstrukturen, in die sie eingebunden sind, herausbilden und sich innerhalb der sozialen Gemeinschaft positionieren (Baxter, 2003). Baxter konstatiert, dass das Forschungsinteresse der FPDA „in the complex relationship between power, gender and discourse“ (S. 181) liegt. Die FPDA „[wants] to identify the ways in which power constantly shifts between different speakers“ (Baxter, 2003, S. 10). Aufgrund dieser *shifts of power*³ (Baxter, 2003, S. 2) können von der gleichen Person ganz unterschiedliche Genderrollen realisiert werden. Gender wird dabei als vieldimensionales, performativ erzeugtes, fluides Konstrukt verstanden, keinesfalls als Eigenschaft oder Zuschreibung.

Für diese Arbeit soll daher die FPDA erstmals auf audiovisuelle Daten angewendet werden, um in *Türkisch für Anfänger* genau jene diskursiv erzeugten Machtstrukturen nicht nur zwischen den Geschlechtern, sondern auch zwischen Personen des gleichen Geschlechts auszuloten – und somit die Konstruktion und die Darstellung ihres Genders im Zusammenhang mit der Positionierung zu den zur Verfügung stehenden konkurrierenden Diskursen zu begreifen. Es wird angenommen, dass die multiplen, eng miteinander verflochtenen Diskurse und wechselnden Machtstrukturen sich in Form von unterschiedlichen Genderkonstruktionen der Charaktere widerspiegeln. Im Einzelnen sollen anhand der innerpersönlichen Entwicklung der Seriencharaktere verschiedene Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit und deren Funktion identifiziert, analysiert und dargestellt werden.

³ Der Begriff wird an dieser Stelle und im Folgenden mangels einer adäquaten Übersetzung im Original gebraucht.

Um die Genderkonstruktion der Serienfiguren herauszuarbeiten, werden drei verschiedene Analyseebenen herangezogen. Zum einen soll selbstverständlich die Sprache der einzelnen Charaktere als ein wesentlicher Punkt der Identitätskonstruktion untersucht werden. Hier wird auf die direkte und indirekte Thematisierung von Gender auf der lexikalischen, syntaktischen und phonologischen Ebene geachtet. „Es geht ... darum, die Prinzipien zu rekonstruieren, an denen sich die Beteiligten selbst beim Handeln und Interpretieren im Gespräch orientieren“ (Deppermann, 2008, S. 50). Eine weitere Ebene der Analyse umfasst das non- und paraverbale Verhalten der Charaktere, das ebenso zur Konstruktion und Inszenierung von Gender beiträgt. Diese zweite Ebene ist im direkten Vergleich zu den verbalen Äußerungen insbesondere im Hinblick auf die Offenlegung von Brüchen oder Widersprüchen in der eigenen Genderdarstellung interessant. Die Betrachtung von Körpersprache sowie stimmlicher Qualitäten scheint daher unerlässlich, um eine adäquate und möglichst facettenreiche Darstellung der Genderkonstruktion zu ermöglichen. Die Untersuchung dieser beiden Ebenen stützt sich im Wesentlichen auf die Auswertung der zu allen besprochenen Szenen erstellten Transkripte. Neben diesen beiden inhaltlichen Analyseebenen wird noch eine dritte Kategorie hinzugezogen, die mediale. Darunter wird die filmwissenschaftliche Analyse der ausgewählten Beitragsexzerpte verstanden. Hier wird untersucht, inwieweit technische Mittel wie der Kamerawinkel, die Einstellungsgröße, der Fokus, die Kamerabewegungen und dergleichen die dargestellte Genderkonstruktion unterstützen oder ihr zuwiderlaufen. Damit wird auch der medialen Grundlage der Daten Rechnung getragen. Das methodenpluralistische Vorgehen der Arbeit wird daher als Mediendiskursanalyse bezeichnet.

Gender soll in dieser Arbeit nicht ausschließlich auf seine Konstruktion untersucht werden, sondern zudem auch in seinem Inszenierungscharakter herausgestellt werden. Neben der FDPA bietet sich daher die Soziologie Erving Goffmans als weiterer wesentlicher theoretischer Hintergrund der Untersuchung an. Goffman hat sich bereits sehr früh mit der Kategorie Gender und ihrer Bedeutung für die soziale Interaktion auseinandergesetzt (Goffman, 1977, 1979). Seine Betrachtungen zu *face-work* in Interaktion sowie die Theatermetapher, mit der er die Selbstdarstellung von Individuen beschreibt

(Goffman 2005, 2008) versprechen wertvolle Erkenntnisse über den darstellerischen Charakter von Genderkonzepten und sollen daher auf die Genderthematik dieser Arbeit übertragen werden.

Da die behandelte Art der Fernsehserie ein relativ neues mediales Phänomen ist, stellt sich die Forschungslage demzufolge im Allgemeinen und insbesondere zu *Türkisch für Anfänger* bisher eher spärlich dar.⁴ Diesem Defizit versucht diese Arbeit entgegenzuwirken und neue, den (akademischen) Diskurs bereichernde, Erkenntnisse zu den Themen performative Genderkonstruktion und -präsentation in deutschen Ethno-Comedies sowie dem Zusammenwirken von kulturellen Aspekten und Gender zu gewinnen.

Zusammenfassend soll in der vorliegenden Untersuchung also mit Hilfe einer Mediendiskursanalyse herausgearbeitet werden, welche unterschiedlichen Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit im Rahmen der Serie *Türkisch für Anfänger* präsentiert werden, welche Funktion diese haben, wie Gender innerhalb der Serie konstruiert und inszeniert wird und wie die Genderperformance der Charaktere maßgeblich auf die Auseinandersetzung dieser mit den sie umgebenden Diskursen, die sie als machtvoll oder machtlos positionieren, zurückzuführen ist.

⁴ Damit ist das Format der Ethno-Comedy sowie Untersuchungen zu Gender in *deutschen* Fernsehserien gemeint.

2. *Türkisch für Anfänger*

Wie bereits im einleitenden Kapitel erwähnt, ist die deutsche Serie *Türkisch für Anfänger*, die von 2005 bis 2008 produziert und von 2006 bis 2008 im Vorabendprogramm der ARD ausgestrahlt wurde, ein Beispiel für eine Ethno-Comedy. Insgesamt wurden 52 Folgen, verteilt auf drei Staffeln, abgedreht (<http://www.daserste.de/tuerkischfueranfaenger/>). Die erste Staffel war im Frühjahr 2006 auf dem problematischen⁵ 18:50-Uhr-Sendeplatz zu sehen (Hällfritsch & Hemberger, 2007, S. 1).

Im Mittelpunkt der Serie, bei der eine Episode jeweils 25 Minuten dauert, steht die deutsch-türkische Patchwork-Familie Schneider-Öztürk aus Berlin-Neukölln. Im Einzelnen sind das Mutter Doris,⁶ 39, eine bisher alleinerziehende Psychotherapeutin, die bei ihren beiden Kindern auf antiautoritäre Erziehung setzt und jetzt in ihrer Beziehung mit dem Türken Metin bemüht ist, der Erwartungshaltung ihrer neuen Familie gerecht zu werden. Dabei muss Doris, die ausgeprägte Bindungsängste hat, lernen, dass das ‚Ökosystem Familie‘ sich nicht von selbst am Laufen hält, sondern ein Balanceakt zwischen Partnerschaft, Elternsein und Haushalt ist. Letzterer, der ihr gar nicht liegt, ist allerdings nicht das Einzige was Dank ihrer leicht chaotisch-esoterischen Art regelmäßig gründlich misslingt.

Der Hauptcharakter der Serie ist Lena, Doris' selbstbewusste, aber in Liebesdingen noch sehr unerfahrene Tochter, deren Begeisterung über den neuen Freund ihrer Mutter und das ‚Projekt Großfamilie‘ anfangs eher verhalten ausfällt. Sie ist 16 und steckt mitten in der Pubertät. Dass ihre beste Freundin Kathi für ein Jahr in den USA ist, macht es ihr nicht leichter, die Balance zwischen Kindheit und Erwachsensein, der ersten Liebe und anderen Teenie-Sorgen zu finden. Sie hat sich unsterblich in ihren Stiefbruder Cem verliebt, was nicht nur für die beiden, sondern für die ganze

⁵ Dieser Sendepplatz gilt als besonders schwierig, da er direkt nach den beiden Soaps „Verbotene Liebe“ und „Marienhof“ positioniert ist. Neben dieser unmittelbaren und starken Konkurrenz innerhalb des Senders, konkurrieren Sendungen auf diesem Sendepplatz aufgrund der Uhrzeit zusätzlich noch mit außermedialen Ereignissen wie dem Abendessen. Für weitere Informationen zur Problematik des 18:50 Uhr Sendepplatz auf der ARD vgl. Buß (2006).

⁶ Die Angaben zu den Hauptcharakteren beziehen sich jeweils auf die erste Staffel der Serie. Im Laufe der Serie entwickeln und verändern sich die Charaktere und ihre Situation teilweise grundlegend. Für eine komplette Übersicht des Plots siehe http://www.daserste.de/tuerkischfueranfaenger/folge_dyn~rueckschau_yes~cm.asp.

Familie einen Kraftakt bedeutet, da beide von einer Katastrophe in die nächste stolpern. Ihre Mutter ist ihr bei alledem nicht immer eine große Hilfe. Lena fungiert zusätzlich als Erzählerin, die das Leben ihrer Familie kommentiert. Zudem führt sie für ihre beste Freundin ein Videotagebuch, das dem Zuschauer einen Einblick in ihre Introspektive ermöglicht. Die deutsche Seite der Familie wird komplettiert durch Lenas kleinen Bruder Nils, ‚Nille‘ genannt, der als einziges Kind die Beziehung von Doris und Metin begrüßt, auch weil er hofft, in Metin endlich eine Vaterfigur gefunden zu haben. Obwohl mit 13 der Jüngste, überblickt er oft als Einziger die Situation und tritt oftmals als altkluger Ratgeber oder diplomatischer Vermittler auf. Als sich herausstellt, dass er hochbegabt ist, wird er in ein Elite-Internat in der Schweiz geschickt und kann dort seinen astronomischen Forscherinteressen nachgehen.⁷

Auf der türkischen Seite der Familie findet sich Vater Metin, Anfang 40, Witwer und von Beruf Kriminalkommissar, der nach dem Tod seiner Frau mit Doris eine erfüllende Beziehung sucht. Metin lebt einen moderaten Islam und ist aus der Sicht seiner Kinder fast schon ein bisschen überassimiliert. Ganz Anti-Klischee eines Türken ist er ein Romantiker und steht zu seinen Gefühlen. Er bringt ebenfalls seine beiden Kinder mit in die Beziehung: Zum einen seinen 17-jährigen Sohn Cem, zum anderen seine 15-jährige Tochter Yagmur, eine strenggläubige Muslima. Cem ist der Inbegriff eines türkischen ‚Möchtegern-Machos‘: Nach außen hin ist er betont cool, hinter der harten Fassade versteckt sich aber ein sensibler und unsicherer junger Mann. Immer um sein Image bemüht, spielt er sich gerne als großer Beschützer für seine beiden Schwestern auf und verweist auf seine türkischen Wurzeln, die es ihm unmöglich machen, seine Gefühle zu zeigen. Auch wenn es ihm gänzlich widerstrebt, sein Herz gehört im Endeffekt nur einer: Stiefschwester Lena. Im Gegensatz zu ihrem Vater und Bruder sucht Yagmur nach dem Tod ihrer Mutter in einer strengen Auslegung des Islam Zuflucht und betrachtet das Kopftuch als Schutz gegen eine unmoralische Gesellschaft und die Gemeinschaft in der Gebetschule

⁷ Daher ist Nils ab Mitte der zweiten und in der kompletten dritten Staffel nur noch in Ausnahmesituationen wie Doris' und Metins Hochzeit am Ende der zweiten Staffel zu sehen. Im Wesentlichen wird die entstandene Lücke durch die Erweiterung der Kernfamilie um weitere Figuren (siehe unten) und die Aufwertung bereits vorhandener Charaktere (Costa) gefüllt.

als Familienersatz. Doch als sie sich verliebt, erkennt sie, dass die strengen religiösen Vorschriften nicht immer mit den Bedürfnissen eines Teenagers konform gehen.

Die Kernfamilie wird ergänzt durch weitere wesentliche Charaktere, die entweder aus dem engen Freundeskreis der Kinder stammen oder weitere Verwandtschaft sind. Da wäre beispielsweise der 17-jährige Waise Axel,⁸ der zeitweilig bei der Familie wohnt, bei Mutter Doris in Therapie ist und mit Tochter Lena eine Beziehung führt. Oder auch der stotternde, sehr proletenhafte Grieche Costa,⁹ Cems bester Freund, der zudem ein Auge auf Yagmur geworfen hat und der mindestens ebenso häufig im Hause Schneider-Öztürk ein und ausgeht. Der Freundeskreis wird ergänzt durch Ching,¹⁰ die nach außen hin sehr selbstbewusste Asiatin, die die Männer umgarnt. Auf verwandtschaftlicher Seite ist Doris' gehbehinderter Vater Hans Hermann Schneider,¹¹ ‚Opa Hermi‘ genannt, zu erwähnen. Der von seinen Kindern nicht eben geliebte Patriarch der alten Schule, der die Niederlage der Deutschen im zweiten Weltkrieg nie wirklich überwunden hat und häufig durch ausländerfeindliche Kommentare auffällt, quartiert sich in der zweiten Staffel auf dem Dachboden der Familie ein. Das Familienglück wird komplettiert, als Doris' Schwester Diana¹² als Lehrerin an der Schule der Kinder anfängt und fortan regen Anteil am Alltag und den Beziehungen der Familie nimmt.

Die unterschiedlichen Lebensweisen der Familienmitglieder und ein differentes kulturelles Verständnis führen zu zahlreichen Konflikten innerhalb der Familie. Die Serie zieht ihre charakteristische Komik somit oftmals aus dem bewussten Spiel mit Klischees und Stereotypen und der oft auf Unwissenheit beruhenden interkulturellen (Miss)Kommunikation zwischen den Familienmitgliedern. Deutsche und Türken werden dabei gleichermaßen auf die Schippe genommen. Die Serie charakterisiert sich allerdings dadurch, dass Komik nicht nur durch das Zusammenprallen zweier Kulturen im Hause Schneider-Öztürk entsteht, sondern ebenso durch Genderdifferenzen und dem Generationskonflikt zwischen den pubertären Teenagern und den Eltern Doris und Metin

⁸ Staffeln 1-2.

⁹ Staffeln 1-3 mit zunehmender Präsenz.

¹⁰ Staffel 1.

¹¹ Staffeln 2-3.

¹² Staffeln 2-3.

(<http://www.daserste.de/tuerkischfueranfänger/>). Damit reiht sich *Türkisch für Anfänger* ganz und gar nicht in die Tradition deutscher Medien ein, die Migranten nicht selten als (soziale) Problemfälle und Kriminelle darstellen (Mack-Philipp, 2007).

Bereits die erste Episode, in der Doris und Metin beschließen zusammenzuziehen, setzt den Rahmen für die künftige Handlung. Alle müssen künftig als Familie unter einem Dach zusammenleben, was sich aufgrund der kulturellen Differenzen, Erziehungsdiskrepanzen und Pubertät als nicht ganz einfach erweist. Nachdem zu Anfang ein ziemliches Unverständnis für die jeweils andere Kultur herrscht, wächst die Familie nach und nach zusammen und lernt gegenseitige Akzeptanz und Toleranz.

Die Serie, mit der erstmals die multikulturelle Lebenswelt einer Migrantenfamilie Einzug in die deutsche Fernsehlandschaft hielt (Hällfritsch & Hemberger, 2007, S. 1), steht somit auch für den Wandel von der homogenen hin zu einer heterogenen, die kulturelle Vielfalt widerspiegelnde, Medienlandschaft in Deutschland. Sie spielt sowohl mit deutschen als auch türkischen Klischees und zieht sie „süffisant-überspitzt durch den Kakao“ (Buchner, 2006). Humorvoll wird das Zusammentreffen zweier Kulturen inszeniert, mit Stereotypen gebrochen und auf Kosten beiderlei Kulturen Scherze gemacht (Buß, 2006). Das liegt teilweise sicherlich auch in den türkischen Wurzeln des noch sehr jungen Autors Bora Dagtekin begründet (Gangloff, 2006).

Obwohl die Ethno-Sitcom beim Publikum nicht in erhoffter Weise ankam und sich das umgehend in mäßig bis schlechten Quoten niederschlug (Miklis, 2008), die die ARD nach der ersten Staffel dazu bewog, keine Fortsetzung der Serie anzustreben, wurde ein Absetzen der Serie dank einer von Fans initiierten Unterschriftenaktion verhindert und zwei weitere Folge-Staffeln produziert (Henning & Spitzner & Reich, 2007, S. 19). Dies geschah zudem auch deshalb, weil die Serie in der Zielgruppe der 14 bis 29-jährigen eine erheblich bessere Quote als im allgemeinen Durchschnitt erzielte (Miklis, 2008). Die deutsche Presselandschaft reagierte – im Gegensatz zu den Zuschauern – dagegen sehr positiv auf die Serie. Es wurde das erfrischende und innovative Serienkonzept gelobt (Schader, 2006), auch und insbesondere weil erstmals der türkische Alltag im deutschen Fernsehen gezeigt wurde und es der Serie gekonnt gelinge das ernste Thema Migration zum Gegenstand einer Sitcom zu machen

(Buß, 2006). Der *Stern* kommentiert „Herrlich überspitzt aber trotzdem nuanciert, schön süffisant und ironisch – so erfrischend hat man selten Integrations- und Pubertätsprobleme im öffentlich-rechtlichen Fernsehen zu sehen bekommen“ (Buchner, 2006). Zudem wurde die Ethno-Comedy mit zahlreichen nationalen und internationalen Preisen wie dem Grimme-Preis, dem Deutschen Fernsehpreis und dem CIVIS Medienpreis für Integration und kulturelle Vielfalt 2007 (Hällfritsch & Hemberger, 2007, S.1; Henning & Spitzner & Reich, 2007, S. 19) ausgezeichnet. Die Serie wurde auch im Ausland, unter anderem in Italien, Frankreich und Spanien, ausgestrahlt (Miklis, 2008). Miklis' Aussage, dass *Türkisch für Anfänger* „der wahrscheinlich erfolgreichste Quoten-Flop im deutschen Fernsehen“ sei, ist deshalb mehr als treffend, weil sie die ambivalente Rezeptionshaltung von Zuschauern und Kritikern auf den Punkt bringt.

Die Wahl der Serie erscheint sehr geeignet im Hinblick auf eine Untersuchung zur Genderkonstruktion und -inszenierung, da sich in der Familie Schneider-Öztürk eine Reihe von Dichotomien widerspiegeln, die Auswirkungen auf die Art der Genderkonstruktion und -darstellung haben. Nicht nur die offensichtlichen Pole wie männlich/weiblich spielen eine signifikante Rolle, auch die hierarchische Ebene der Eltern-Kind-Beziehung hat Auswirkungen, ebenso wie die ethnisch-kulturelle Ebene (deutsch/türkisch). Diese Ebenen, die Kombination der unterschiedlichen Merkmale und insbesondere die Verschränkung der Kategorien Gender, Ethnizität und Generation lassen Unterschiede in der Identitätskonstruktion erwarten.

3. Forschungsüberblick

Da diese Arbeit eine Reihe unterschiedlicher Themenkomplexe zur Analyse heranzieht, erscheint es sinnvoll, zunächst einen Literaturüberblick über folgende vier Bereiche zu geben, die in enger Relation zur Thematik des Projekts stehen. Zunächst einmal soll ein allgemeiner Abschnitt über die Kategorie Gender den grundsätzlichen Untersuchungsgegenstand erläutern. Dabei werden die prägnantesten Theorien der Genderforschung nachgezeichnet und ihre jeweiligen Thesen vorgestellt. Dieser historisch-theoretische Abriss erscheint im Hinblick auf die Verortung der in der anschließenden Analyse herausgearbeiteten Genderkonstruktionen der Seriencharaktere als essentiell. Anschließend soll ein kurzer Literaturüberblick über die bereits geleistete Arbeit zur medialen Konstruktion von Gender gegeben werden, da der Gegenstand der Untersuchung eine Fernsehserie ist. Als drittes soll der Forschungsüberblick Aufschluss über den Forschungsstand der hier verwendeten Methode der Gesprächs- und Diskursanalyse und ihrer verschiedenen Ausformungen geben. Der letzte Abschnitt des Forschungsüberblicks wird sich mit der bisherigen Forschung zur Serie an sich sowie der engen Verknüpfung von Gender mit anderen, in der Serie relevanten, kulturellen und sozialen Kategorien beschäftigen.

Gender ist eine omnipräsente Kategorie, der man sich nicht entziehen kann. Seit mehr als 40 Jahren steht sie nun auch im Fokus der wissenschaftlichen Forschung. Dabei beschränkt sich die Genderforschung nicht auf einen konkreten Forschungsbereich oder eine Forschungstradition, sondern bildet vielmehr den Gegenstand einer ganzen Reihe von Disziplinen wie beispielsweise der Soziologie, der Linguistik, der Psychologie, der Literaturwissenschaft und anderen. Gender Studies können jedoch auch als eigenständige Disziplin angesehen werden. Im Laufe dieser Zeit hat die Forschung zum Zusammenhang von Gender und Sprache eine Reihe von unterschiedlichen Theorien und Diskursen hervorgebracht, von denen die für diese Arbeit wichtigsten im Folgenden nachgezeichnet werden sollen.

Auch wenn es seit Jahrhunderten als eine Art Gemeinplatz und volksethymologisches Wissen galt, dass Männer und Frauen ein unterschiedliches Sprachverhalten aufweisen (Speer, 2005, S. 30f),

kann der Grundstein für die Forschung zum Zusammenhang von Gender und Sprache wohl bei dem dänischen Linguisten Otto Jespersen gesucht werden. Sein später vielfach als sexistisch kritisierendes Werk *Language. Its Nature, Development and Origin* (1922) stellt ein wichtiges Dokument in der Geschichte der Gender Studies dar. Im Kapitel *The Woman* hält er fest, dass Frauen und Männer zwei unterschiedliche Sprachen sprechen würden, wobei auf Seiten der Frauen aufgrund ihrer begrenzten geistigen Fähigkeiten ein inadäquates, inferiores Sprachverhalten zu beobachten sei (Jespersen, 1922, S. 241ff).

Diese Position, *deficit approach* genannt, erwies sich besonders in der frühen Phase der Forschung zu Gender und Sprache, die mit der zweiten¹³ feministischen Welle in den späten 1960ern und 1970ern einherging, als populär (Speer, 2005, S. 31). Stellvertretend für eine Forschungstradition, die die Ursache für ein geschlechterdifferentes Sprachverhalten in der machtlosen und untergeordneten gesellschaftlichen Stellung von Frauen gegenüber Männern sieht, sei hier Robin Lakoffs Grundlagenwerk *Language and Women's Place* (1975) genannt.

Lakoff fragt zum einen danach, wie Frauen in Sprache repräsentiert werden und zum anderen, wie sie Sprache verwenden. Dabei sieht sie Sprache als Ausdruck und Abbild der gesellschaftlichen (Macht)Verhältnisse. Unterschiede im Sprachverhalten beider Geschlechter, wie sie sie anhand von Farbdifferenzierungen, bestimmten Adjektiven und sogenannten *tag questions* zu belegen versucht, seien das Resultat einer in der Gesellschaft bestehenden Ungleichheit (Lakoff, 1975, S. 4). Mädchen und Jungen genossen zudem eine unterschiedliche linguistische Erziehung, die jedem Geschlecht einen adäquaten Sprachstil zuweise. Dabei werde die untergeordnete gesellschaftliche Stellung von Frauen in ihrem Sprachverhalten reflektiert. Frauen sprächen daher eine von der männlichen Norm abweichende, defizitäre Sprachvariante (Lakoff, 1975, S. 6). Sprache sei zudem aus Sicht der Frauen diskriminierend, weil sie sie oft als (sexuelle) Objekte abbilde und entsprechende Begriffe für Männer oftmals fehlen

¹³ Nachdem die erste Welle im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts für das Wahlrecht für Frauen, das Recht auf Bildung und Berufstätigkeit, also für eine Gleichstellung vor dem Gesetz gefochten hatte, sind die Errungenschaften der zweiten Welle ebenfalls pragmatischer Natur: das Recht auf Verhütungsmittel, die Legalisierung der Abtreibung, sexuelle Freiheit und die Wahrnehmung von Missbrauch und häuslicher Gewalt in der Öffentlichkeit (Kerner, 2007, S. 4).

würden. Die proklamierte Differenz der Geschlechter ist bei Lakoff also nicht mehr biologisch fundiert, sondern sozial – die These des *deficit* bleibt allerdings.

Kurze Zeit später erschien ein weiteres wichtiges Werk für die feministische Linguistik von Dale Spender mit dem Titel *Man-made Language* (1980). Spender argumentiert, dass Menschen, die in irgendeiner Art Kontrolle über Sprache besitzen (wie zum Beispiel Wissenschaftler), diese nutzen, um die von ihnen präferierten Meinungen und Ideologien in sie einzuschreiben und zu verbreiten. Da diese Stellung in den vergangenen Jahrhunderten nahezu ausschließlich von Männern besetzt war, resultiere daraus eine sexistische, Frauen diskriminierende Sprache. Die patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen würden demzufolge in sprachlicher Interaktion reflektiert (Spender, 1980, S. 142ff). Diese Theorie, *dominance approach* genannt, genießt noch immer eine hohe Popularität, auch wenn die Forschung mittlerweile anderen Ansätzen nachgeht.

Ebenfalls in den 1980er Jahren lässt sich der nächste große Einschnitt in der Genderforschung verzeichnen. Zur Erklärung des unterschiedlichen Sprachverhaltens von Männern und Frauen ziehen Maltz und Borker (1982) einen kulturellen Ansatz heran. Die Erziehung von Mädchen und Jungen sei so unterschiedlich, dass sie quasi in zwei verschiedene Kulturen hineinerzogen würden. Aus der unterschiedlichen Sozialisation resultierten zwei unterschiedliche Sprachvarianten, die zu Missverständnissen in gemischtgeschlechtlicher Interaktion führen können. Allerdings sprechen Maltz und Borker nicht länger von asymmetrischen Machtverhältnissen innerhalb der Kommunikation, sondern konstatieren stattdessen eine Differenz, aber Gleichwertigkeit der Geschlechter und ihrer Sprachstile (Maltz & Borker, 1982, S. 196ff). Dieser *difference approach* bedeutete einen essentiellen Umschwung im Genderdiskurs. Frauen und Männer sprechen zwar anders, aber ohne, dass die eine Variante der anderen überlegen sei. Deborah Tannen hat diese Ansicht in ihrem Bestseller *You Just Don't Understand* (1990) populärwissenschaftlich verarbeitet und die Rezeption dieses Ansatzes für eine breite Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Der nächste große und für die Gender Studies sicher nachhaltigste Einschnitt ist mit dem Namen Judith Butler verknüpft, die mit ihrem Werk dem sogenannten *third wave feminism*¹⁴ zugerechnet wird. 1990 publizierte sie ihr bahnbrechendes Werk *Gender Trouble*, in dem sie – die Annahmen der zweiten Welle kritisierend – die Kategorie *Frau* als Subjekt der feministischen Theorie und deren grundlegende Begrifflichkeiten hinterfragt und damit eine Wende in der Genderforschung einleitete. Ihr poststrukturalistisches Konzept dekonstruiert Gender als dauerhafte, unveränderliche und statische Kategorie. „The very subject of women is no longer understood in stable or abiding terms“ (Butler, 2006, S. 2). Statt eine ‚Natürlichkeit‘ und Homogenität der Kategorien *Mann* und *Frau* anzunehmen und sie als binär zu begreifen, stellt sie heraus, dass Gender ein multidimensionales soziales und kulturelles Konstrukt ist, das nicht außerhalb des Diskurses, der es determiniert, existieren kann (Butler, 2006, S. 4). Damit greift sie auf das von Candace West und Don Zimmerman (1991)¹⁵ geprägte Konzept des *doing gender* zurück, das impliziert, dass Gender ein fluides Konzept ist, das eine aktive Beteiligung des Individuums voraussetzt und nicht einfach eine gesellschaftliche Zuschreibung ist. „Gender is something one ‚does‘ and not something one ‚has‘ “ (Stokoe & Smithson, 2001, S. 224). Butler geht jedoch noch darüber hinaus, indem sie proklamiert, dass Gender im Wesentlichen als performative Kategorie zu verstehen sei. Sie bindet die Kategorien *sex* und *gender*, die sie beide für diskursiv konstruiert hält, in Anlehnung an Foucault an gesellschaftliche Machtstrukturen und verneint damit ein Verständnis dieser Kategorien als natürlich; stellt diese Unterscheidung somit überhaupt in Frage (Butler, 2006, S. 185ff). Demnach ist Gender für sie weder eine dem Individuum angeborene und darum inhärente Eigenschaft, noch eine gesellschaftliche Zuschreibung, sondern wird vielmehr durch repetierende Handlungen, die als Resultat des im Diskurs ausgehandelten Konsenses über die

¹⁴ Mit *third wave* werden hier die nach den ersten feministischen Bestrebungen um die Jahrhundertwende und der mit dem politischen Anliegen der Gleichberechtigung verbundenen, zweiten Welle, seit den späten 1980ern einsetzenden poststrukturalistischen Konzepte bezeichnet (Baxter, 2003, S. 4f).

¹⁵ Der Aufsatz wurde erstmals bereits 1987 in *Discourse & Society* veröffentlicht.

Kategorien *männlich* und *weiblich*¹⁶ zu verstehen sind, sozial konstruiert. Butlers Konzept der *performativity of gender* kennzeichnet einen wesentlichen Schritt in der Genderforschung, die Interaktion nicht länger auf die Manifestation von Geschlechterdifferenzen hin untersucht, sondern Gender als ein diskursives Konstrukt versteht (Stokoe & Smithson, 2001, S. 218).

Im Rahmen dieser dritten Welle¹⁷ haben sich in den letzten 20 Jahren zahlreiche (sozial)konstruktivistische und poststrukturalistische Ansätze ausdifferenziert und etabliert, die auf dem Verständnis der Kategorie Gender gemäß Butlers Definition basieren. Im Anschluss an die Rezeption Butlers und der Erkenntnis einer vielfältigen Konstruktion von Gender stehen mittlerweile konkretere Kontexte, zum Beispiel der *Community of Practice Approach* (Wenger, 1998; Eckert & McConnell-Ginet, 1992) sowie andere marginalisierte Gruppen wie Homosexuelle und Transsexuelle im Fokus (queer studies); die Annahme eines performativ konstruierten Gender bildet weiterhin die theoretische Basis dieser Ansätze.

Das zweite für meine Studie relevante Forschungsfeld, Gender und Fernsehen, ließe sich ebenfalls in weitere Subgenres ausdifferenzieren, auf die im Einzelnen an dieser Stelle allerdings nicht eingegangen werden kann. Zu nennen wären hier die Komplexe Gender und Fernsehproduktion, Repräsentanz von Männern und Frauen im Fernsehen, im Fernsehen propagierte Genderrollen, Gender in Bezug auf einzelne mediale Genres und Gender aus rezeptionsanalytischer Sicht.¹⁸

Von Relevanz für diese Arbeit sind ausschließlich die Arbeiten zur medialen Konstruktion von Gender. Leibman (1995) beschäftigt sich mit Genderrollen in amerikanischen TV-Serien der 1950er und 1960er Jahre, in denen die Rollenverteilung traditionell war und Frauen oftmals als ganz in der Fürsorge für Ehemann, Kinder und Haushalt aufgehende Individuen konstruiert wurden. Leibman zeigt

¹⁶ Butler spricht sich allerdings ausdrücklich gegen ein solches auf Binaritäten beschränktes System, das die Grundlage für Heterosexualität als Norm bildet, aus und plädiert für die Subversion desselben zu Gunsten multipler Genderidentitäten.

¹⁷ Diese Begrifflichkeit darf nicht missverstanden werden. Jene poststrukturalistischen Ansätze lassen sich nicht unbedingt als kohärente Fortsetzung der zweiten Welle verstehen, vielmehr als Strömungen innerhalb des Feminismus, die sich historisch teilweise parallel zu den Ansätzen des sogenannten *modern feminism* entwickelt haben (Cameron, 2005, S. 483).

¹⁸ Für einen Überblick siehe Brunsdon & Spiegel (2008).

jedoch auch, dass hinter diesen Stereotypen mehr zu entdecken ist. Zeitlich an die vorhergehende Epoche anschließend gibt Dow (1996) einen Überblick darüber, wie verschiedene TV-Formate unterschiedliche (weibliche) Genderrollen (re)präsentieren und damit den Wandel der amerikanischen Gesellschaft von den 1970ern bis Mitte der 1990er reflektieren. Alternative Genderkonzepte werden in Form von berufstätigen Karrierefrauen, alleinerziehenden Müttern oder alleinstehenden Single-Frauen in Serien wie *The Mary Taylor Moore Show* nun auch auf dem Bildschirm thematisiert (Dow, 1996, S. 24ff).

Dieser Wandel zeigt sich ebenfalls in einzelnen Studien zur Konstruktion von Gender in konkreten TV-Formaten wie zum Beispiel der Krimiserie *Cagney und Lacey* (D'Acci, 1987) oder der Anwaltsserie *LA Law* (Mayne, 1997), mit denen Frauen sich als Hauptcharaktere erstmals erkennbar von ihrer Rolle als Opfer oder Ergänzung des männlichen Helden emanzipierten¹⁹ und den Sprung in die Primetime schafften. Eine ganze Reihe von Studien sind zur Genderdarstellung in Science-Fiction-Serien erschienen (Sennewald, 2007; Scheer, 2002) sowie weitere Analysen zur subversiven Genderkonstruktion in *Buffy the Vampire Slayer* (Allrath, 2005; Levine, 2007).

In jüngster Zeit findet sich Literatur zur Genderkonstruktion in postfeministischen Serien wie *Sex and the City* (z. B. Arthurs, 2008; Sielke, 2007) und *Ally McBeal* (Morseley & Read, 2002), bei denen (weibliche) Sexualität, der (weibliche) Körper und (weibliche) Begierde ebenso thematisiert werden wie die Vereinbarkeit von Kind und Karriere. Die Studien zeigen, dass Frauen und Männer als vieldimensionale Charaktere konstruiert sind, die variabel zwischen multiplen Genderidentitäten wechseln. In den Serien wird mit stereotypen Geschlechterklischees gespielt; sie werden parodiert und karikiert. Der Sammelband von Akass und McCabe (2006) beschäftigt sich mit der Analyse alternativer Genderdarstellungen in der Serie *The L Word*. Die vorliegende Arbeit schließt an diese Detailstudien an

¹⁹ Erste Schritte in diese Richtung wurden bereits in der Serie *I Love Lucy* in den 1950ern unternommen (Dow, 1996).

und ergänzt den aktuellen Forschungsdiskurs, der Gender ausschließlich in amerikanischen TV-Serien betrachtet,²⁰ um die Analyse der Genderkonstruktionen in der deutschen Serie *Türkisch für Anfänger*.

Für den theoretischen Rahmen dieser Arbeit essentiell ist weiterhin die Diskursanalyse²¹, die seit den 1970ern auf eine lange Forschungstradition, nicht nur im Bereich der Linguistik, sondern auch in anderen Disziplinen wie der Soziologie, Psychologie, Medienwissenschaft, oder Anthropologie zurückblicken kann (Deppermann, 2008, S. 15; Stokoe, 2004, S. 109ff). Die beiden für den Bereich Gender und Sprache produktivsten Formen sind die *conversation analysis* (CA) und die *critical discourse analysis* (CDA).²²

In den 1960ern schuf Harvey Sacks mit seinen zwischen 1964 und 1972 gehaltenen Vorlesungen an der UCLA (Sacks, 1992) die Grundlagen der *conversation analysis*. Er gilt daher, zusammen mit Emanuel Schegloff und Gail Jefferson, als ihr Begründer. Neben Sacks (1973, 1984), Schegloff (1972, 1991) und Jefferson (1972), die mit ihrem gemeinsamen Artikel *A Simplest Systematics for the Organisation of Turn-taking in Conversation* (1974) ein bis heute maßgebliches Grundlagenwerk für diese Tradition vorlegten, trugen J. Maxwell Atkinson und John Heritage (1984), Stephen Levinson (1983) und George Psathas (1995) mit ihren Arbeiten wesentlich zur Weiterentwicklung und Ausdifferenzierung der Konversationsanalyse bei.

Die traditionelle Konversationsanalyse hat ihren Untersuchungsgegenstand in der Analyse von aufgezeichneten natürlichen Gesprächsdaten, die anschließend transkribiert werden. Das Forschungsinteresse der Konversationsanalyse ist die detaillierte Analyse von Gesprächen, um offenzulegen, wie Handelnde ihre Interaktion im Hinblick auf Verständigung organisieren und strukturieren (Schegloff, 1996, 2007; Hutchby & Wooffitt, 2008) und sich zu ihrer Umgebung positionieren. Bei der Analyse der sprachlichen Muster sind Sprecherwechsel, Reparatursequenzen

²⁰ Die amerikanische Fernsehlandschaft ist allerdings trotzdem von Relevanz, gerade auch, weil ein Großteil der US-Serien auch im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde.

²¹ Der Begriff der Diskursanalyse dient an dieser Stelle als Oberbegriff für jegliche Art der Konversations-, oder Gesprächsanalyse.

²² Die in dieser Arbeit angewendete *feminist post-structuralist discourse analysis* (FPDA) bedient sich beider Ansätze, lässt sich dem Forschungsinteresse nach jedoch näher an der CDA positionieren (Baxter, 2003).

(Jefferson, 1977) und Überlappungen von besonderem Interesse. Dabei geht die Konversationsanalyse nach einer datengeleiteten Methode vor, das heißt, die Art der Analyse wird erst am Datenmaterial selbst entwickelt und es gibt keine *a priori*-Kategoriebildung. Für die Analyse wichtig ist demnach nur das, was auch die Akteure der Konversation im Gespräch als relevant markieren (Stokoe & Smithson, 2001).

Im deutschsprachigen Raum ist die Konversationsanalyse vor allem mit Namen wie Jörg R. Bergmann (1981, 1988, 2001), Werner Kallmeyer (1976, 1988, 1996) und Peter Auer (1988, 1995) verbunden. In Deutschland und dem restlichen Europa hat sich neben dem Begriff der Konversationsanalyse, welche sehr stark mit dem methodischen Vorgehen und den theoretischen Annahmen Schegloffs verbunden ist, auch der Terminus Gesprächsanalyse etabliert (Deppermann, 2008).

Neben der *conversation analysis* hat sich seit Ende der 1980er ein weiterer, methodisch sehr vielfältiger Ansatz etabliert, die *critical discourse analysis*, die auf Norman Fairclough (1989, 1995) zurückgeht. Wichtige Vertreter dieses Ansatzes sind Ruth Wodak (Wodak & Chilton, 2005; Weiss & Wodak, 2003), Teun van Dijk (1993, 2001) sowie Michael Billig (1999). Anders als die CA bezieht sich die CDA nicht nur auf die in der Mikroebene herausgearbeiteten Organisationsstrukturen der Interaktion, sondern berücksichtigt den gesamten Diskurs, der mit der getätigten Äußerung verbunden ist. Damit werden Faktoren wie der Äußerungskontext und das soziale Milieu ebenfalls bei der Analyse berücksichtigt (Blommaert, 2005). Die CDA fragt danach, wie soziale, politische und kulturelle Machtstrukturen in Sprache reproduziert werden, wie Richard Fowler (1991) beispielweise in seiner Studie über Zeitungssprache aufzeigt. Zudem umfasst die Datengrundlage der CDA nicht mehr länger nur mündliche, sondern auch schriftliche Diskurse und andere, beispielsweise institutionelle, Äußerungskontexte (Weiss & Wodak, 2003). In jüngster Zeit liegen auf Basis der CDA beispielsweise Studien zur europäischen Identität (Krzyzanowski, 2003) und insbesondere zu Rassismus (Wodak & van Dijk, 2000) vor. Die CDA grenzt sich mit ihrem unterschiedlichen Theorieverständnis demnach explizit von der Schegloffschen *conversation analysis* ab und geht weit über diese hinaus.

Abschließend soll kurz vorgestellt werden, was zur Serie an sich bisher publiziert wurde. Die Forschungslandschaft zum Thema Ethno-Comedies und insbesondere zu *Türkisch für Anfänger* gestaltet sich bisher sehr übersichtlich, was sich hauptsächlich darauf zurückführen lässt, dass beide ein Produkt der letzten Jahre darstellen und daher in der Forschung noch kaum Berücksichtigung gefunden haben. Eine erste Studie zum Phänomen der Ethno-Comedy und dessen Verortung in der deutschen Fernsehlandschaft haben Keding und Struppert (2006) vorgelegt. Sie befassen sich im Rahmen einer Inhaltsanalyse mit Kaya Yanars Serie *Was guckst du?!* und halten fest, dass die in der Sendung aufgegriffen ethnischen Stereotypen wesentlich für die Erzeugung von Komik sind, da die Zuschauer genau über jene Überspitzung der ethnischen Differenz lachen. Weiterhin ist für die Studie von Interesse, inwiefern Inhalte von Ethno-Comedies die Einstellungen der Fernsehrezipienten beeinflussen (Keding & Struppert, 2006, S. 78f und 88ff).

Neben dieser allgemeinen Einführung zum Thema Ethno-Comedies sind explizit zu *Türkisch für Anfänger* – als Vertreter dieses Genres – zwei Studien zu nennen: Henning, Spitzner & Reich (2007) sowie Schlotte & Spieswinkel (2008). Beide Studien arbeiten mit einem rezeptionsanalytischen, auf das Thema Integration fokussierten Ansatz und unterscheiden sich daher in ihrem Forschungsinteresse von meiner Arbeit.

Für Henning, Spitzner & Reich (2007) ist von Interesse, welches Potential Ethno-Comedies im Hinblick auf Integrationsförderung haben. Die Studie,²³ für die zunächst mittels einer quantitativen Inhaltsanalyse bereits existente Stereotype der Rezipienten gesammelt und anschließend in einem Feldexperiment die Einstellungen der Teilnehmer nach der Rezeption der Serie untersucht wurden, zeigt keine signifikante Veränderung der Probanden bezüglich einer Reduktion der Vorurteile. Zumindest stelle eine Serie wie *Türkisch für Anfänger* aber eine Plattform für die mediale Auseinandersetzung mit den Themen Migration und Integration dar (Henning & Spitzner & Reich, 2007, S. 19f).

²³ Die Studie mit dem Titel „Die Veränderung stereotyper Wahrnehmung durch Ethno-Soaps. Eine Untersuchung am Beispiel der Serie *Türkisch für Anfänger*“ wurde an der Universität Erfurt im Rahmen der Bachelor-Abschlussarbeiten der Projektgruppe *integra TV* durchgeführt.

Die zweite Studie von Schlote & Spieswinkel (2008) beschäftigt sich ebenfalls mit der Rezeption von *Türkisch für Anfänger* und dem RTL-Äquivalent *Alle lieben Jimmy*. Die Studie zeigt, dass die eigene kulturelle Herkunft sowie ihr (soziales) Geschlecht bei Jugendlichen Einfluss auf das Humorverständnis und damit die Rezeption und Bewertung der Seriencharaktere hat, wobei erstere einen wesentlicheren Anteil hat (Schlote & Spießwinkel, 2008, S. 39ff).

In einem weiteren Beitrag von Domaratius (2009) wird *Türkisch für Anfänger* exemplarisch als Beispiel des *Cultural Diversity Mainstreaming*²⁴ im deutschen Fernsehen betrachtet. Gezeigt wird, dass die Rundfunkanstalten das Thema Migration nun auch in fiktionalen Sendeformaten wie *Türkisch für Anfänger* für sich entdeckt haben, nachdem Migranten jahrelang nur als Problemfälle in nicht-fiktionalen Formaten vorkamen (Domaratius, 2009, S. 199f).

Die an dieser Stelle angesprochenen Themenkomplexe von Gender und Sprache, Genderkonstruktion in Fernsehserien, Diskursanalyse und der Migrationsthematik der Serie dienen für den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie als wichtige Basis, um die Ergebnisse meiner Analyse anschließend adäquat in einen theoretischen Hintergrund einbetten und die Ergebnisse im Rahmen des aktuellen Forschungsdiskurses erörtern zu können.

²⁴ Damit ist das Bemühen der Rundfunkanstalten gemeint, die gesamte ethnische Vielfalt der Gesellschaft auch adäquat in ihren Medien-Programmen zu repräsentieren (Domaratius, 2009, S. 200).

4. Methodisches Vorgehen

4.1. Datenauswahl und Kategorieverständnis

Methodisch gesehen erscheint es sinnvoll, vor der eigentlichen Analyse zunächst die Verwendung zweier für diese Arbeit wesentlichen Kategorien zu klären: *Gender* und *kulturelle Identität*. Wie in der Analyse zu sehen sein wird, interagieren beide Kategorien in *Türkisch für Anfänger* auf vielfältige Weise miteinander. Gender konstituiert sich nicht ohne kulturelle Komponente und kulturelle Identität lässt sich ebenso wenig ohne Geschlechtsidentität begreifen. Beide Kategorien sind in der Praxis so eng miteinander verwoben, dass durchaus von kulturalisierten Genderkonstrukten beziehungsweise genderisierten Kulturkonstrukten gesprochen werden kann.²⁵

Gender wird in dieser Arbeit in einem poststrukturalistischen Sinne, als performative Kategorie verstanden. Ein essentialistischer Genderbegriff und damit die Verwendung der Kategorien männlich/weiblich in einem binären und statischen Sinn wird verneint, ebenso eine universelle Identität aller Frauen und Männer. Stattdessen wird Gender, in Anlehnung an Butler, nicht als dem Handeln präexistent begriffen, sondern Individuen müssen die Bedingungen ihrer Genderkonstruktion ständig neu aushandeln und sich innerhalb des Diskurses²⁶ permanent rekonstruieren und definieren (Baxter, 2003, S. 10). „There is no gender identity behind the expression of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results“ (Butler, 2006, S. 34).

Damit ist Gender nichts einer Person Angeborenes oder eine statische gesellschaftliche Zuschreibung, sondern wandelbar. Im Vordergrund steht die aktive Erzeugung im Diskurs und damit das *doing gender*, wie Butler es nennt. Die diskursive Erzeugung von Gender bedingt zudem, dass Gender an dieser Stelle nicht als singuläres und von anderen Kategorien isoliertes Phänomen aufgefasst wird, sondern dass die Konstruktion von Gender eng mit anderen Kategorien interagiert. Kulturelle

²⁵ Eine solche Hybridität beschreiben auch Bronfen & Marius (1997), wenn sie konstatieren, dass es in postkolonialen Gesellschaften kaum mehr eine Trennung zwischen einer Kultur und einer anderen geben kann, sondern sie zu einer multikulturellen Gesellschaft verschmelzen (S. 8ff).

²⁶ Der Begriff des Diskurses wird hier im Sinne Foucaults (1972) und analog zur Position der FPDA als Annahmen, Erwartungen und Wissensstrukturen, die kulturelle und soziale Praktiken formen, verstanden. Innerhalb und durch den Diskurs werden in jegliche soziale Interaktion Machtstrukturen eingeschrieben, die unabdingbar für die Meinungs- und Identitätsbildung sind (Baxter, 2003, S. 7f).

Identität wird hier ebenfalls als fluide, diskursiv ausgehandelte und performative Kategorie angesehen. Es gibt daher keine festen Zuschreibungen, sondern kulturelle Identität muss ebenso wie Gender als in diskursiven Machtstrukturen erzeugt und ausgehandelt angesehen werden.

Diese Arbeit geht inhaltsanalytisch vor und folgt einem qualitativen, datengeleiteten Ansatz; die verschiedenen zur Analyse herangezogenen Ebenen wurden aus den zu Grunde liegenden Daten abgeleitet. Dabei entfiel in diesem Fall zunächst ein wesentlicher Teil der Datenerhebung (Deppermann, 2008), wie sie in klassischen diskursanalytischen Studien üblich ist, da auf bereits vorhandene audiovisuelle Mediendaten in Form der Serie *Türkisch für Anfänger* zurückgegriffen werden konnte.²⁷ Neben den auf DVD zur Verfügung stehenden einzelnen Episoden wurden als weitere Datengrundlage für die Auswertung Transkripte zu wesentlichen Schlüsselszenen erstellt.

Um sich einen ersten Überblick über die Daten zu verschaffen, wurden zunächst alle 52 Folgen der Serie gesichtet. Auf diese Weise konnten sowohl der Handlungsverlauf als auch die Seriencharaktere kennengelernt werden. Anschließend wurden einzelne, strategisch wichtige Episoden ausgewählt, die im Mittelpunkt der Analyse stehen sollen. Die Wahl der Folgen, die alle entweder vom Beginn der ersten Staffel oder dem Ende der dritten Staffel stammen, erklärt sich folgendermaßen: Zum einen wurde die allererste sowie die zwei darauf folgenden Episoden ausgewählt, da sie essentiell für das Verständnis der Serie im Hinblick auf die Einführung der Charaktere und die Entwicklung des Plots sind. Zum anderen wurden die letzten beiden Episoden der Serie herangezogen, um eventuelle Veränderungen, Entwicklungstendenzen und Brüche der Charaktere bezüglich ihrer Genderdarstellungen adäquat abbilden zu können. Mit der Wahl unterschiedlicher Staffeln und Episoden wird gewährleistet, dass ein möglichst facettenreiches Bild der Charaktere abgebildet werden kann.

Innerhalb der genannten Episoden wurden Sequenzen, in denen die Genderkonstruktion der Charaktere implizit oder explizit thematisiert wird (Deppermann, 2008, S. 36), ausgemacht und nach

²⁷ Die Analyse von Mediendaten widerspricht nach Deppermann (2008, S. 25) auch nicht grundsätzlich dem Gebot der Analyse natürlicher Daten, solange der Entstehungskontext reflektiert wird.

dem deutschen gesprächsanalytischen Transkriptionssystem (GAT)²⁸ transkribiert. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu überschreiten, wurde eine begrenzte Anzahl wesentlicher Schlüsselsequenzen gezielt für die detaillierte konversations- und diskursanalytische Studie der Charaktere und ihrer Konstruktion von Gender ausgewählt. Aufgrund ihrer großen und der für die Beobachtung ihrer Entwicklung wichtigen, dauerhaften Präsenz in der Serie stehen im Wesentlichen sechs Figuren im Fokus der ausgewählten Sequenzen: Lena, Cem, Doris, Metin, Yagmur und Costa. Mit Ausnahme von Letzterem bilden sie die Kernfamilie. Costa ist jedoch, nachdem Nils ins Internat gegangen ist, genauso häufig zu sehen wie die anderen Familienmitglieder. Die Auswahl der Charaktere scheint zudem sinnvoll im Hinblick darauf, dass das in der Serie gezeigte Repertoire an Genderkonstruktionen innerhalb dieser sechs Charaktere zu finden ist. Am Rande der analysierten Szenen tauchen vereinzelt auch noch andere Figuren auf.

Die Wahl gerade dieser Schlüssepisoden aus der ersten und dritten Staffel unterstreicht zudem die zeitlich-konstitutive Komponente von Identitäts- und Genderkonstruktion. Gender ist kein statisches Konzept, sondern befindet sich ständig im Wandel. Das spiegelt sich auch in der Charakterentwicklung der Serienfiguren wider, die nicht konstant eine Genderdarstellung verfolgen, sondern diese im Verlauf der Serie und teilweise sogar innerhalb einer Episode oder Szene immer wieder modifizieren und ändern.

Die Interpretation der Daten geschieht immer in dem Bewusstsein, dass es sich um mediale Daten handelt. Die Subjekte, deren Genderkonstruktion im Mittelpunkt der Analyse stehen, sind Charaktere einer Fernsehserie und damit keine realen Personen, sondern fiktive Figuren. Mediale Daten bilden die Realität keinesfalls eins zu eins ab, thematisieren aber gesellschaftlich relevante Diskurse.

²⁸ Das von Margret Selting et al. (1998) entwickelte und vertretene Transkriptionssystem GAT, von dem mittlerweile eine überarbeitete Version von 2009 existiert, erwies sich für das Forschungsinteresse dieser Arbeit als am geeignetsten. Dies lässt sich mehrfach begründen: Zum einen wurde es für die deutsche Sprache entwickelt, sodass mit seiner Hilfe die Gesprächsstrukturen einer deutschen Serie adäquat wiedergegeben werden können. Andere Konventionen, wie etwa die von Gail Jefferson oder auch das eigentlich zur Erforschung des Erstspracherwerbs konzipierte *Child Language Data Exchange System* (CHILDES) (MacWhinney & Snow, 1985) wurden hingegen für den englischen Sprachraum entwickelt und deshalb als ungeeignet für die Untersuchungsdaten empfunden. Aber auch im Vergleich zu anderen deutschen Systemen wie beispielsweise der ebenfalls häufig verwendeten halb-interpretativen Arbeits-Transkription (HIAT) von Ehlich und Rehbein (1976) erweist GAT sich als anwenderfreundlich und übersichtlich.

Dabei referiert die Serie auf das Wissen der Zuschauer über kulturelle und geschlechtliche Stereotype. Die in den Gender Studies gemachte Unterscheidung zwischen *sex*, als dem biologischen und *gender* als dem sozialen Geschlecht impliziert, dass Gender nicht das Resultat von Biologie, sondern eine soziale und kulturelle Konstruktion ist (Eckert & McConnell-Ginet, 2003). Mit der Referenz auf *sex* wird eine Geschlechterdichotomie aufrechterhalten, mit Hilfe derer wir unseren Alltag erklären und strukturieren. In *Türkisch für Anfänger* dienen tradierte (Gender)Konstruktionen auch deshalb nicht als realistische Abbilder, sondern als Referenzrahmen und Wissensreservoir, auf das die Serie und ihre Zuschauer zurückgreifen. Da Gender immer auch kulturell codiert ist, werden die hier besprochenen Genderkonstruktionen hauptsächlich vor dem Hintergrund deutscher beziehungsweise westlicher, vereinzelt auch türkischer Vorstellungen von Gender. Da auch die Verfasserin dieser Arbeit ihr eigenes kulturelles Hintergrundwissen bei der Interpretation nicht außer Acht lassen kann, ist die Interpretation notwendigerweise von einer gewissen Subjektivität geprägt. Die in der Analyse dargelegten Interpretationen, sind daher selbstverständlich nicht die einzig möglichen, sondern existieren neben einer Vielzahl weiterer möglicher Interpretationsansätze.

4.2. Feministische poststrukturalistische Diskursanalyse (FPDA)

Das wesentliche theoretische Gerüst, auf das sich die Analyse der Genderkonstruktion der Charaktere aus *Türkisch für Anfänger* und deren Darstellung stützt, ist die *feminist post-structuralist discourse analysis* (FPDA), „[a] feminist approach to analysing the ways in which speakers negotiate their identities, relationships and positions“ (Baxter, 2003, S. 1).

Die FPDA ist eine relativ neue Variante der Diskursanalyse, wie sie unter anderem von der britischen Linguistin Judith Baxter (2003, 2008) vertreten wird. Sie bietet einen, bisher gegenüber den traditionellen, insbesondere im linguistischen Bereich dominanten, Ansätzen der *conversation analysis* (CA) und der *critical discourse analysis* (CDA) wenig diskutierten, alternativen Forschungsansatz zur Analyse von Gender und Sprache (Baxter, 2008, S. 243). Obwohl die FPDA durchaus

Gemeinsamkeiten mit den beiden genannten Methoden hat, differenziert sie sich in ihrem epistemologischen Rahmen deutlich von ihnen (Baxter, 2003, S. 1ff und 43ff).

Die FPDA repräsentiert keine konkrete Schule, sondern möchte vielmehr einen theoretischen Rahmen und das methodische Werkzeug bereitstellen, auf dessen Grundlage empirische Genderforschung möglich ist. Zum theoretischen Hintergrund der FPDA ist zu sagen, dass sie sich, wie der Name bereits anklingen lässt, zum einen als poststrukturalistisches Konzept und zum anderen als feministisch positioniert. Diese beiden Komponenten in einem Ansatz zu vereinen mag problematisch²⁹ oder gar widersprüchlich erscheinen, Baxter (2003) interpretiert das Zusammenkommen von Poststrukturalismus und Feminismus jedoch als „productive working relationship“ (S. 14).

Die FPDA versteht Sprache als Produkt und Ausdruck des Diskurses. Diskurse können als soziale Praktiken verstanden werden. Damit rückt Sprache als Ort der Reflexion über die Diskurse in das Interessenfeld der FPDA. In Sprache zeichnet sich ab, wie Gender im Diskurs konstruiert und ausgehandelt wird (Baxter, 2003, S. 8ff). Dabei geht die FPDA davon aus, dass innerhalb einer Situation eine ganze Reihe konkurrierender Diskurse präsent ist, innerhalb derer Subjekte ihre (Gender)Identitäten performativ konstruieren. Die soziale Realität ist somit eine diskursiv produzierte und Subjekte können folglich nicht außerhalb des Diskurses existieren (Baxter, 2008, S. 246ff).

Das Forschungsinteresse der FPDA ist es daher, herauszustellen, wie Sprecher sich innerhalb und zu den in der Situation zur Verfügung stehenden Diskursen positionieren und sich dadurch als eher mächtig oder tendenziell machtlos darstellen (Baxter, 2003, S. 44). Oder, wie Baxter (2003, S. 10) es ausdrückt, „to examine the ways in which speakers negotiate their identities, relationships and positions in the world according to the ways in which they are *multiply* [Kursivsetzung im Original] located by different discourses“. Ziel ist es daher, diskursanalytisch genau jene Aushandlung der eigenen Position, (binäre) Machtstrukturen, *shifts of power*, die Pluralität an Perspektiven und ambigüe oder

²⁹ Zur (Un)Vereinbarkeit von Feminismus und Poststrukturalismus beziehungsweise Feminismus und *conversation analysis* siehe Stokoe & Smithson (2001, S. 220ff).

widersprüchliche Äußerungen – vorwiegend innerhalb gesprochener Diskurse – sichtbar zu machen (Baxter, 2003, S. 1f, 2008, S. 246).

Da Identitäten aus Sicht der FPDA als vielschichtige Konstrukte begriffen werden, ist Gender innerhalb dieses Ansatzes auch nur eine Variable neben anderen, wobei die einzelnen Variablen keinesfalls isoliert voneinander existieren, sondern die diversen Diskurse eng miteinander verflochten sind (Baxter, 2003, S. 8ff, 2008, S. 246). Daher bietet sich die FPDA idealerweise an, um, wie in *Türkisch für Anfänger*, die enge Interaktion und die gegenseitige Beeinflussung von kultureller und Geschlechteridentität zu beobachten.

Zwar bedeutet die Anwendung der FPDA die Wahl einer bestimmten methodischen Herangehensweise, jedoch wird die Existenz anderer Perspektiven nicht bestritten; im Gegenteil, ein pluralistischer Ansatz verspricht umfangreiche Einsicht in die Daten. Durch ihr methodisches Vorgehen erlaubt die FPDA es, in Bezug auf Gender diese multiplen Positionen herauszuarbeiten. Dominante Diskurse mit stereotypen Annahmen darüber, wie Männlichkeit und Weiblichkeit definiert werden, existieren neben Diskursen, die sich zu diesen Annahmen oppositionell positionieren, oder binäre Genderkonzepte gar unterlaufen (Baxter, 2003, S. 8). Die FPDA hat keine ideologischen Bestrebungen, eine Polarisierung in eine per se machtvolle und eine per se machtlose Gruppe wird vermieden. „Equally, [the] FPDA is concerned not to polarise males as villains and females as victims in any oppositional sense, nor even to presume that women as a category are necessarily powerless, disadvantaged or oppressed by ‘the other’” (Baxter, 2008, S. 248). Stattdessen wird angenommen, dass das Innehaben von Macht keine konstante Position, sondern ebenso wie Gender ein fluides Konzept ist. Individuen sind also nicht immer in allen Situationen und alle Diskurse betreffend gleich mächtig, „[but there are] fluid and interactive ways in which speakers shift between competing subject positions“ (Baxter, 2003, S. 2). Weil Subjekte komplex sind und in vielfältige Beziehungsgeflechte eingebunden sind, kann ein und dieselbe Person oftmals mächtig bezüglich des einen Diskurses und zugleich

machtlos bezüglich eines anderen sein³⁰ (Baxter, 2003, S. 9f, 2008, S. 247f). „The relationships between gender, language and discourse are always fluid and context-specific“ (Baxter, 2003, S. 11).

Es gilt, zunächst die relevanten Diskurse wie beispielsweise Hausfrau vs. Karrierefrau, Macho vs. Romantiker und dergleichen zu identifizieren, ehe die Daten sowohl nach diachronen wie auch synchronen Kriterien ausgewertet werden. Diachron ist die Anwendung insofern, als dass die Subjekte über einen längeren Zeitraum hinweg beobachtet werden, um Veränderungen innerhalb ihrer Beziehungsstrukturen aufzudecken, so wie dies in dieser Studie mit dem Begleiten der Seriencharaktere über drei Staffeln hinweg erfolgt. Ebenso wird auf der synchronen Ebene der Text eines konkreten Events (in diesem Fall das Transkript sowie die audiovisuellen Daten einer bestimmten Szene) auf der Mikroebene analysiert. Dabei folgt die FPDA weitgehend dem Vorgehen der *conversation analysis*. Zunächst wird eine möglichst wertneutrale Beschreibung des Verhaltens, sei es verbaler oder nonverbaler Natur, gegeben. Im Anschluss erfolgt die Interpretation der Befunde bezüglich der diversen in der Situation vorhandenen Machtstrukturen (Baxter, 2008, S. 250ff).

Das selbstreflexive Paradigma des Poststrukturalismus garantiert zudem, dass die eigene Herangehensweise und Kategoriebildung selbst als konstruktiv angesehen und daher fortwährend problematisiert und hinterfragt wird. Baxter (2003) konstatiert: „No form of knowledge can be separated from the structures, conventions and conceptuality of language as inscribed in discourses and texts“ (S. 24). Notwendige analytische Kategorien wie *männlich/weiblich*, *Mann/Frau*, *feminin/maskulin* werden daher nicht einfach unreflektiert als unveränderliche Konstanten betrachtet (Baxter, 2003, S. 11, 2008, S. 246).

Durch ihr Forschungsinteresse und die Berücksichtigung vielfältiger Perspektiven scheint die FPDA eine sinnvolle Wahl für die Untersuchung von Genderkonstruktionen und

³⁰ Aus dieser Annahme geht ebenfalls hervor, dass es nicht eine Gruppe der Unterdrücker (Männer) und eine Gruppe der Unterdrückten (Frauen) geben kann, da die Machtpositionen einem ständigen Wechsel unterliegen. Damit verneint die FPDA ganz klar die Annahme einer homogenen Gruppe von Frauen, die von Männern dominiert wird (Baxter, 2003, S. 10).

-inszenierungen und damit für die Interessen dieser Arbeit zu sein. Gender als Analysegegenstand bedarf der Rekonstruktion eines größeren sozialen Rahmens, wie er durch die Anwendung der FPDA erschlossen werden kann, da jene (konkurrierenden) Diskurse innerhalb derer sich das Individuum platzieren muss, berücksichtigt werden. Diese Arbeit knüpft daher an die genannte Schwerpunktsetzung der FPDA an, überträgt sie jedoch erstmals auf audiovisuelle Daten. Die Applikation auf eine neue Art von Datengrundlage zeigt, dass die FPDA flexibel auch auf schriftliche oder eben digitale Textformen angewendet werden kann.

4.3. Gesprächsanalyse, Analyse nonverbaler Kommunikation und Filmanalyse

Vor dem eben erläuterten theoretischen Hintergrund soll die Analyse der Konstruktion und Inszenierung von Genderrollen in *Türkisch für Anfänger* im Einzelnen auf drei verschiedenen Ebenen erfolgen. Diese stellen sich folgendermaßen dar: zunächst eine detaillierte Betrachtung der Sprache der Charaktere (verbale Kommunikation), des Weiteren die Berücksichtigung sprachbegleitender und außersprachlicher Umstände, also non- und paraverbale Kommunikation sowie als dritte Untersuchungsebene die Fokussierung auf die mediale Umsetzung der Genderkonstrukte.

Die Sprache der Charaktere ist ein wesentlicher Untersuchungsschwerpunkt da sie sehr gut Aufschluss über das Selbstverständnis der Charaktere bezüglich ihrer Geschlechterrollen gibt. Sprache ist der Ort, an dem soziale Bedeutungen konstruiert werden, weshalb sie ein Schlüssel zur Analyse dieser sowie diverser Machtstrukturen ist. Auch Genderkonstruktion, als Teil der Identitätskonstruktion findet zu einem wesentlichen Teil über Sprache als Ausdrucksmittel statt, weshalb sie in diesem Bereich zwar nicht ausschließlich, aber am deutlichsten zu beobachten ist (Baxter, 2003, S. 6). Folglich liegt ein Schwerpunkt auf der Analyse der verbalen Kommunikation der Figuren.

Die Erstellung von Transkripten, die als Ausgangsbasis für die verschiedenen Analyseebenen dienen, stellt einen ersten wichtigen Schritt dar, damit die Genderkonstruktion der Charaktere näher beleuchtet werden kann. Insbesondere um die verbale Ebene der Gespräche zwischen den Charakteren auf Anhaltspunkte zu ihrer Genderdarstellung untersuchen zu können, wurden die Daten daher zunächst

nach den Konventionen des Notationssystems GAT³¹ verschriftet (Selting et al., 1998). Dabei wurde zunächst ein Basistranskript erstellt und anschließend Schritt für Schritt verfeinert um die Interaktion möglichst genau wiedergeben zu können und eine gute Ausgangsbasis für eine detaillierte sprachliche Betrachtung zu erstellen. Um die Genderkonstruktion, gegebenenfalls deren Inszenierung sowie diverse Machtstrukturen innerhalb einer Situation auf der sprachlichen Ebene offenzulegen, wurden bei der Erstellung der Transkripte die von Deppermann (2008, S. 43ff) besprochenen prosodischen und nonvokalen Parameter berücksichtigt. Im Einzelnen wurde insbesondere auf Pausen, Akzentsetzung, (Akzent)Tonhöhenbewegungen, sowohl innerhalb als auch am Ende einer Einheit, Sprechgeschwindigkeit und -lautstärke, den sequentiellen Verlauf, Dehnungen und Verschleifungen geachtet. Weitere hilfreiche Kriterien lexikalischer, syntaktischer, oder modaler Natur sowie die Organisation des Sprecherwechsels betreffend lieferte Fowler (1985, S. 68ff).³² Die Hinzuziehung dieser Einzelaspekte erlaubt es, die auf der Mikroebene nachzuweisenden genderrelevanten Details zu einem größeren Bild zusammenzusetzen und aus ihnen Rückschlüsse auf die Art der Genderkonstruktion und die Verteilung der Machtverhältnisse innerhalb der Interaktion zu ziehen.

Ebenfalls in das Transkript aufgenommen wurden weitere beschreibende und interpretative Passagen sowie sprachbegleitende oder außersprachliche Handlungen wie Lachen, Husten und dergleichen. Diese Informationen schienen besonders wichtig im Hinblick auf die zweite Analyseebene der non- und paraverbalen Kommunikation. Hinzu kommt, dass solche – über eine reine Verschriftung des Gesprochenen nicht zugänglichen – Komponenten ebenso unerlässlich für die Interpretation der Daten sind wie die Analyse der verbalen Kommunikation. Deshalb wurden die zum Verständnis der Szene notwendigen Geschehnisse ebenfalls (interpretativ) im Transkript vermerkt.

Diese schon angesprochene weitere Analyseebene der nonverbalen beziehungsweise paraverbalen Charakteristika wie Stimme, Mimik und Gestik, Körperhaltung, Blickkontakte und auch

³¹ In diesem Fall wurde eine etwas abgewandelte Version von GAT angewendet. Wenn es für das Verständnis der Szene notwendig und sinnvoll erschien, wurden über die im Rahmen von GAT möglichen beschreibenden Kommentare hinaus auch interpretative Kommentare im Transkript vermerkt.

³² Aus Platzgründen und weil für den Untersuchungsgegenstand nicht alle Kriterien als gleich wichtig erachtet wurden, können an dieser Stelle nicht alle vorgeschlagenen Kriterien berücksichtigt werden.

Kleidung kann also ebenfalls hilfreiche Auskünfte über die Genderkonstruktion der Charaktere geben und deshalb zur Analyse dieser genutzt werden (Mayo & Henley, 1981; Schönherr, 1997). Über die Stimmqualität, Körpersprache und dergleichen lässt sich mitunter deutlicher erschließen wie der Charakter sein Gender konstruiert, als dies auf verbaler Ebene möglich ist. Diese Charakteristika liefern zudem wichtige Informationen zur Ernsthaftigkeit der verbalen Äußerungen, sodass Rückschlüsse auf die Modalität der Äußerung in Form von Ironie, Sarkasmus, Scherz und dergleichen gezogen werden können. Körpersprache ist ebenfalls interessant für die Genderkonstruktion, wenn sie der verbalen Äußerung widerspricht und eine ganz andere Interpretation des Gesagten nahelegt. Deshalb werden diese Informationen im Transkript und der darauf aufbauenden Analyse ebenfalls berücksichtigt.

Die dritte Analyseebene ist medialer Art. Mit Hilfe einer Filmanalyse sollen medienspezifische Techniken wie Kameraführung und -winkel, Kameraeinstellung und Fokus betrachtet und zur Auswertung herangezogen werden. Bei der Identifizierung und Unterscheidung der Kameraeinstellungen und -perspektiven wird auf die von Faulstich (2002) und Hickethier (2007) vorgenommenen Differenzierungen referiert. Auch wenn der mediale Aspekt keinen Ausdruck im Transkript finden konnte, da er dies sehr unübersichtlich und schwer lesbar gemacht hätte, erscheint eine mediale Analyse sinnvoll, weil die Kamertechnik die gezeigten Genderrollen und deren Inszenierung herausstellt, unterstreicht, oder gegebenenfalls auch kontrastiert oder unterläuft. Mit einer Analyse der Kameraführung ist es möglich, die Positionierung der Figuren zueinander und im Raum zu verorten, und Aspekte der zweiten Analyseebene wie Blickkontakt, Körperhaltung und dergleichen herauszustellen. Die Kamera setzt dies in Szene; ihre Berücksichtigung kann insofern wichtige Interpretationshinweise geben.

Die drei gewählten Analyseebenen und ihr enges Zusammenwirken werden genutzt, um herauszustellen, wie die Gesprächsteilnehmer miteinander interagieren und anderen durch Gesprächspraktiken aufzeigen, an welchen (Gender)Diskursen sie sich orientieren und wie sie sich zu ihnen positionieren. Intersubjektivität wird daher ebenso wie Gender erst performativ in Handlungen hergestellt. Die Realität, in der sich die Interaktanten befinden, ist keine *a priori* existierende, sondern

sie wird von den Gesprächsteilnehmern im Gespräch konstituiert.³³ Dennoch resultiert aus der Betrachtung dieser Ebenen selbstverständlich eine notwendigerweise subjektive Sichtweise auf Genderkonstruktion der Charaktere, da die besprochenen Szenen lediglich eine Auswahl darstellen und die Erkenntnisse auf der Interpretation des Datenmaterials beruhen.

4.4. Erving Goffmans Interaktionsordnung

Im Anschluss an die Mediendiskursanalyse werden die Beobachtungen zur Genderkonstruktion auf einer weiteren Ebene (sofern vorhanden) auf der Basis der Arbeiten des amerikanischen Soziologen Erving Goffman zusätzlich auf ihren Inszenierungscharakter hin untersucht. Goffman liefert mit seinen Studien, in denen er sich in sehr vielfältiger Weise mit der Identitätskonstruktion innerhalb sozialer Interaktion auseinandersetzt, wichtige Beobachtungen, die auch auf die Genderkonstruktion, als Teil der Identitätsbildung, übertragen werden können. Auch wenn Goffman sich zum Ende seines Lebens in *The Arrangement between the Sexes* (1977) und *Gender Advertisements* (1979) explizit mit der Genderthematik auseinandergesetzt hat, sollen an dieser Stelle seine frühen Arbeiten herangezogen werden, da sie sich ergiebig bezüglich der Performance-Charakters von Interaktion erweisen. Im Einzelnen geht es um seinen Aufsatz „On Face-work: An Analysis of Ritual Elements of Social Interaction“³⁴ (1955) und sein Buch *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959).

In *Techniken der Imagepflege* legt Goffman seine These dar, dass Individuen in jeglicher Interaktion das Ziel verfolgen, ihr eigenes Image und das ihrer Kommunikationspartner aufrecht zu erhalten (Goffman, 2005, S. 16). „Bei jedem dieser Kontakte versucht er [der Interagierende], eine bestimmte *Strategie* [Kursivsetzung im Original] im Verhalten zu verfolgen, ein Muster verbaler und nichtverbaler Handlungen, die seine Beurteilung der Situation und dadurch seine Einschätzung der Teilnehmer, besonders seiner selbst ausdrückt“ (Goffman, 2005, S. 10). Diese handlungsleitende

³³ Für eine eingehendere Betrachtung der Gesprächskonstitution siehe die Ebenen, die Kallmeyer (1985) vorschlägt.

³⁴ Die deutsche Übersetzung trägt den Titel „Techniken der Imagepflege. Eine Analyse ritueller Elemente in sozialer Interaktion“.

Strategie, die Goffman *face-work* (dt. Imagepflege) nennt, dient dazu, ein bestimmtes Selbstbildnis nach außen, gegenüber anderen Handelnden, aufzubauen und zu erhalten. Dabei gilt, dass jemand ein Image hat, wenn er sein Handeln durchweg auf die Reproduktion eines konsistenten Selbstbildnisses ausrichtet. Jemand kann jedoch auch ein ‚falsches Image‘ haben, wenn die in der Interaktion verfolgte Verhaltensstrategie nicht mit den sozialen Tatsachen übereinstimmt. Wird dieses falsche Image aufgedeckt, reagiert die betroffene Person mit Scham und Verwirrung, sie ‚verliert ihr Gesicht‘ (Goffman, 2005, S. 13). Verfolgt der Interaktionsteilnehmer überhaupt keine Verhaltensstrategie, dann hat er kein Image. Das eigene *face* ist damit immer eine „Anleihe von der Gesellschaft; es wird einem entzogen, es sei denn, man verhält sich dessen würdig“ (Goffman, 2005, S. 15). Demzufolge unterliegen Individuen einem Zwang, sich konform zu ihrer eigenen Imagedarstellung zu verhalten um ihr Gesicht zu wahren, insbesondere auch, weil andere aufgrund vorher verfolgter Verhaltensstrategien eine gewisse Erwartungshaltung haben (Goffman, 2005, S. 17).

In *The Presentation of Self in Everyday Life*³⁵ (2008) widmet sich Goffman einer ähnlichen Thematik. Er beschreibt das alltägliche Sozialleben mit einer Theatermetapher. Goffman konstatiert, dass jeder Mensch mindestens eine, oft aber je nach Kontext mehrere soziale Rollen inne habe, zu deren Aufrechterhaltung notwendigerweise ein gewisses Maß an Selbstdarstellung erforderlich ist (Goffman, 2008, S. 46). Dabei sind die anderen Interaktionspartner das Publikum, die Umgebung, in der wir uns befinden, die Bühne. Es gilt, durch die kontrollierte Preisgabe von Informationen, die Vermeidung bestimmter Verhaltensweisen und die Initiierung anderer für Dritte ein möglichst konsistentes Bild seiner Selbst darzustellen (Goffman, 2008, S. 3ff). „Wenn jemand in seiner Darstellung bestimmten Idealen gerecht werden will, so muß er Handlungen, die nicht mit ihnen übereinstimmen, unterlassen oder verbergen“ (Goffman 2008, S. 40).

Goffman beschreibt, wie Individuen ihre darstellerische Leistung auf mehreren Ebenen absichern müssen, um die Fassade (Goffman, 2008, S. 23ff) aufrechtzuerhalten und eine kohärente und

³⁵ Das Original erschien 1959. Der Titel der deutschen Übersetzung *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag* ist bezüglich der von Goffman benutzten Theatermetapher sehr viel aufschlussreicher.

daher überzeugende Inszenierung ihrer Person zu gewährleisten. Zudem antizipieren andere aufgrund vorheriger Informationen ein bestimmtes Auftreten und das Individuum ist daher verpflichtet, diese Erwartungshaltung nicht zu enttäuschen, will es eine Sanktion vermeiden (Goffman, 2008, S. 14).

Ist der Arbeitskonsens, den die Handelnden getroffen haben um die Interaktion aufrecht zu erhalten, aus irgendeinem Grund gefährdet, ergreifen beide Seiten Schutzmaßnahmen, die es zulassen, dass keiner der Gesprächspartner in seiner Rolle diskreditiert wird (Goffman, 2008, S. 193ff).

Vor dem dargelegten Hintergrund kann auch die Genderdarstellung von Individuen als ‚Technik der Imagepflege‘ verstanden werden. Jede Person handelt im Hinblick auf die Darstellung und Inszenierung einer bestimmten Genderkonstruktion. Somit ist sie, um diese Genderdarstellung nicht zu gefährden, genötigt, ihr Verhalten, sei es verbaler, non- oder paraverbalen Art, konform zu dieser zu gestalten. Zwar können die Genderkonstruktionen ein und derselben Person unterschiedlich ausfallen, da Gender kein statisches, sondern ein fluides Konzept ist, die für den Moment performativ im Diskurs ausgehandelte Genderrolle muss allerdings kohärent präsentiert werden.

Goffmans Beobachtungen eignen sich daher gut, um den inszenierenden, von Judith Butler als performativ bezeichneten Charakter von Gender näher zu beleuchten. Insbesondere für die zweite Analyseebene der non- und paraverbalen Kommunikation gehen von Goffmans Arbeiten wichtige Impulse aus, da er festhält, dass oftmals nur die verbale Kommunikation der Kontrolle der Individuen unterliegt, die Körpersprache und Ausstrahlung jedoch weniger gut kontrollierbar sind (Goffman, 2008, S. 10). Die ‚persönliche Fassade‘,³⁶ wie Goffman es nennt, gibt ungewollt Auskunft über eine Person (Goffman, 2008, S. 25). Damit können durch die Interpretation jener Komponenten Aussagen über die Gültigkeit der verbalen Genderkonstruktion gemacht werden. Im Extremfall läuft die Genderkonstruktion auf der non- und paraverbalen Ebene der verbalen Genderdarstellung zuwider.

³⁶ Zu ihr zählt Goffman beispielsweise die physische Erscheinung, Kleidung, Mimik und Gestik sowie die Haltung einer Person.

5. Mediendiskursanalyse

Vor dem Hintergrund des oben erläuterten theoretischen und methodischen Rahmens soll im Anschluss anhand der im Folgenden analysierten Szenen beispielhaft die Konstruktion der (Gender)Identitäten der sechs Hauptcharaktere und deren Inszenierung herausgearbeitet werden. Wie bereits erwähnt, wird in jeder Szenenanalyse für die beteiligten Figuren deren Konstruktion von Weiblichkeits- und Männlichkeitsentwürfen auf mehreren Ebenen betrachtet. Im Einzelnen sind das verbale, non- und paraverbale Kommunikation sowie die mediale Inszenierung. Die Angaben in Klammern dienen der besseren Nachvollziehbarkeit und geben die jeweilige Zeile(n) im zugehörigen Transkript an, das sich im Appendix der vorliegenden Arbeit befindet. Die gewählte Reihenfolge für die Darstellung der Szenen folgt chronologisch ihrem Auftauchen in der Serie. Einzig die Szene ‚Kulturelle Differenzen, Teil II‘ wurde hinter den gleichnamigen ersten Teil gesetzt, da beide Ausschnitte inhaltlich stark aufeinander referieren. Die Titel sind selbstgewählt und greifen das zentrale Thema der jeweiligen Szene auf. Sie sollen dem Leser als erste Orientierung dienen. Die Wahl der Szenen³⁷ ist einerseits begründet durch die Repräsentativität der darin gezeigten Genderdarstellungen für die gesamte Serie, andererseits aber auch durch die Positionierung innerhalb der Serie, so dass Aussagen über die Entwicklung der Charaktere getroffen werden können.

5.1 Szenenanalyse: Genderkonstruktion und -inszenierung

5.1.1. Kulturelle Differenzen, Teil I

In der Szene ‚Kulturelle Differenzen, Teil I‘ geht es vor allem um (weibliche) Selbstbestimmung, geschlechterbedingte Dominanz und die Inszenierung von Männlichkeit auf Seiten von Cem. Seinen Machtanspruch gegenüber Lena markierend, erklärt er das Haus zu seinem Zuständigkeitsbereich, in dem er für Anstand zu sorgen habe, weil der von ihm implizierte türkische Ehrenkodex vorgibt, dass die Männer für ihre Mütter, Frauen und weiblichen Geschwister zu sorgen haben. Demnach fühlt er sich für Lena zuständig und meint, ihr vorschreiben zu können, wie sie sich

³⁷ Siehe auch Kapitel 4.1.

adäquat zu kleiden habe. Die erste Einstellung zeigt Cem, wie er den Raum betritt und Lena, die auf einer Leiter steht, um einen Raumteiler in ihrem Zimmer zu errichten und ‚nur‘ mit einem knappen Sommerkleidchen bekleidet ist, mit abschätzigen Blicken mustert. Cem klärt Lena in ‚Machoattitüde‘ darüber auf, dass ihre Kleidung nicht angemessen sei und er als ihr Bruder dafür Verantwortung trage (Zeile 12-14 und 18-19). Doch statt sich von seinem Auftreten beeindruckt und in der Folge einsichtig zu zeigen, überrascht Lena ihn, indem sie sich ihm nicht unterordnet, sondern zunächst Contra gibt.

Spöttisch mokiert sie sich in einem süffisanten Ton über sein übertrieben-türkisches ‚gangstermäßiges‘ Machogehabe und informiert ihn, seinen Sprachstil nachahmend, darüber, dass seine Wortwahl ihr gegenüber unangemessen sei (Zeile 11 und 15-16). Ihre Körpersprache unterstreicht ihr Selbstbewusstsein noch zusätzlich. Statt von oben auf Cem herunterzusehen, beugt sie sich zu ihm herunter, um auf einer Ebene mit ihm zu sprechen (Zeile 15), was umso wirkungsvoller ist, als dass sie ihn ‚auf seinem Niveau‘ mit seinen eigenen Waffen (Sprachwahl) schlägt. Wäre sie verunsichert, würde sie möglicherweise ihre höhere Stellung auf der Leiter ausnutzen. Umgehend schaltet Cem, der zuvor in *Kanaksprak*³⁸ mit ihr geredet hat (Zeile 8-10 und 13-14), auf einwandfreies Hochdeutsch um und erneuert seine Forderung (Zeile 17-19). Demnach ist das Sprachregister in diesem Fall nicht an soziale Komponenten wie ein bestimmtes kulturelles Milieu oder mangelnde Bildung geknüpft, sondern an eine psychologische. Es ist nicht so, dass Cem nicht in der Lage wäre, ‚richtiges‘ Deutsch zu sprechen, sondern vielmehr so, dass er sich des Türkendeutschs³⁹ sehr bewusst und mit Absicht bedient, um sein Image als ‚harter Mann‘ zu unterstreichen. An dieser Stelle geht die Konstruktion seiner Geschlechteridentität eng mit der Konstruktion seiner kulturellen Identität und deren Inszenierung einher, was auf der sprachlichen Ebene zu beobachten ist. Dieser inszenierende Charakter von Sprache als Merkmal der kulturellen Zugehörigkeit kann nach Goffman (2008, S. 10) als bewusste Darstellung

³⁸ *Kanaksprak* wird hier im Sinne eines bestimmten, von in Deutschland lebenden, türkischstämmigen Migranten der zweiten und dritten Generation gesprochenen Soziolekts verstanden. Für eine genauere Beschreibung siehe Deppermann (2007).

³⁹ Auch hier könnte man mit Bronfen & Marius (1997) von einer hybriden Kultur sprechen, die sich in Cems Identitätskonstruktion widerspiegelt, da Ethnolekte, wie in diesem Fall die von Cem gebrauchte *Kanaksprak*, auf zwei unterschiedliche Kulturkreise referieren, in diesem Fall den deutschen und den türkischen.

aus Gründen der Repräsentation einer Tradition oder Gruppe verstanden werden. Sprache wird somit gezielt als differenzsetzender Faktor gebraucht. Diese Art zu sprechen dient als Ausdruck und Teil seiner Konstruktion von Männlichkeit, die zum einen seine Rolle als Beschützer festschreibt und zum anderen eine patriarchale Dominanz über Frauen voraussetzt. Diese hierarchischen Strukturen deuten sich auch in Cems belehrender Zurechtweisung von Lena an (Zeile 18-19). Indem er sie altmodisch als „Fräulein“ bezeichnet degradiert er Lena und impliziert seinerseits einen sozial höheren Status (Zeile 18).

Seine Kleidung (Türkei-Trikot und Schweißband) und seine Körpersprache (Abstecken seines Einflussbereichs) unterstreichen diesen Anspruch. Andererseits weiß Cem sich zu helfen, als Lena nicht wie erwartet reagiert und kann nach einer kurzen Phase der Irritation (genervter Blick, kurzes Überlegen) sein Interesse sehr wohl reformulieren. Indem er sein Verhalten ändert und auf Lenas Einwand eingeht, nimmt er einen Teil seines Autoritätsanspruchs wieder zurück, was impliziert, dass er in ihr einen ebenbürtigen Gesprächspartner sieht. Andererseits stellt er aber sicher, dass er das letzte Wort hat, indem er sie stehen lässt, ehe sie reagieren kann (Zeile 20).

Die Szene zeigt, dass Lena sich als selbstbewusste Frau konstruiert, die sich gegenüber einem Mann sehr gut behaupten kann und aus ihrer Sicht illegitime Machtansprüche als solche zurückweist. Sie nimmt sich das Recht heraus, ihn zurechtzuweisen und es gelingt ihr auch, eine Verhaltensänderung bei ihm zu bewirken. Damit inszeniert sie sich als durchsetzungsstark und dominant in Konfliktsituationen, eine Eigenschaft, die als eher männlich konnotiert angesehen werden kann. Ihre spöttische Reaktion zeigt Überlegenheit; wenn sie Cems Beschwerde als gerechtfertigt ansehen würde, wäre ihre Reaktion eine andere. Sie will sich jedoch nicht von jemand anderem (und in diesem Fall erst recht von keinem Mann, der sie als Frau in einer unterlegenen Position sieht) vorschreiben lassen, wie sie ihr Leben zu leben hat. Dennoch ist sie es, die am Ende frustriert ist, weil Cem sich durch sein Gehen der Situation entzieht.

Die Kameraführung unterstreicht dabei geschickt die Hierarchieebenen in dieser Szene. In der ersten Einstellung sehen wir in einer – durch Lenas nackte Beine gefilmten – Nahaufnahme, wie Cem

das Zimmer betritt. Somit ist zum einen für den Zuschauer sofort ersichtlich, dass sie sich räumlich gesehen über ihm befindet und zum anderen wird auch gleich die Thematik der Szene, nämlich Lenas zu ‚freizügiger‘ Kleidungsstil, eingeführt. Nachdem der Raum in einer Halbtotalen gezeigt wurde, die auch weiterhin benutzt wird um die Konversation der beiden zu beobachten, schwenkt sie nach oben und fokussiert Lena in einer Nahaufnahme. Nachdem Lena Cems Anliegen lächerlich gemacht hat (Zeile 11) zeigt die Kamera sein Gesicht in einer Großaufnahme, sodass seine Reaktion anhand der Gesichtsmimik deutlich abzulesen ist. Die Großaufnahme bleibt und zeigt Cem in einer Normalansicht, wie er (notgedrungen) zu Lena aufblicken muss (die Kamera nimmt nicht die Bauchansicht ein, die Cems Blickwinkel entspricht, Faulstich, 2002, S. 118f). Umgekehrt wird Lenas leicht überlegene Position zwar deutlich, aber es wird niemals aus einer Vogelperspektive gezeigt, wie sie auf Cem herabblickt. Stattdessen zeigt die Kamera Lena in einer Nahaufnahme auf gleicher Höhe mit Cem. Die Kamera wahrt damit eine relativierende Perspektive und verstärkt die Hierarchien nicht noch durch subjektive Kameraführung.

Lenas selbstbewusster Auftritt und Cems Reaktion, die sich auf sprachlicher, non- und paraverbalen sowie medialer Ebene nachweisen lassen, machen klar, dass sich die Machtverhältnisse in dieser Szene teilweise konträr zu jenen gestalten, die Cem mit seiner Genderdarstellung intendiert hat. Allerdings wird insbesondere auf der medialen Ebene deutlich, dass beide gleichwertige Konversationspartner sind. Somit werden auf medialer Ebene die Genderkonzepte der beiden Charaktere teilweise dekonstruiert.

5.1.2. Kulturelle Differenzen, Teil II

Der eben beschriebene Dialog findet seine Fortsetzung kurze Zeit später in einer Szene, in der Lena und Cem im Garten sind. Während Cem an seinem Mofa schraubt, kommt Lena im Bademantel aus dem Haus, geht mit bewusst wiegendem Schritt an Cem vorbei, ehe sie – sich seiner Anwesenheit und des provokativen Gehalts ihres Verhaltens durchaus bewusst – einen Liegestuhl aufbaut, herausfordernd den Bademantel, unter dem sie nur einen Bikini trägt, aufknotet und sich anschließend

lasziv im Liegestuhl räkelt. Lenas Auftritt wird dazu musikalisch mit dem Song ‚Fever‘ unterlegt.

Mimik und Gestik spielen in dieser Szene eine wesentliche Rolle und sind oftmals viel aussagekräftiger als der verbale Schlagabtausch zwischen den beiden, denn ohne dass ein Wort gesprochen wurde, lässt sich anhand der Körpersprache schon sehr viel über Lenas und Cems Genderkonstruktionen ablesen.

Um zu demonstrieren, dass das Thema noch nicht vom Tisch ist und sie sich von ihm nichts gefallen lässt, provoziert Lena einen Eklat. Cem reagiert sowohl verbal (Zeile 4), wie auch durch Gestik, die seine Nervosität zum Ausdruck bringt, genau in der von ihr evozierten Weise. Damit verschieben sich die Machtverhältnisse in dieser Situation klar zu Lenas Gunsten und die Beziehung zwischen Cem und ihr wird neu ausgehandelt.

Cem, der sich in seiner männlichen Autorität gekränkt fühlt, passt ihr Verhalten ganz und gar nicht, er hat ihm jedoch nichts entgegenzusetzen. Cems Mimik und Gestik sprechen ebenfalls für sich. Nach einem anfänglichen Moment der Verblüffung unterstreicht er seine verbalen Kommentare mit vorwurfsvollen Gesten (Zeile 3 und 11). Seine Angst, dass die Nachbarn von der Freizügigkeit seiner Schwester erfahren und dies negativ auf ihn zurückfällt, wird durch seine hektischen Blicke deutlich (Zeile 9). Außerdem möchte er selbstverständlich keine Zeugen für diese – seine Autorität untergrabende und ihn bloßstellende – Aktion haben. Doch nicht nur Lenas Verhalten ist provokant, auch ihre Sprache polemisiert. Zunächst einmal ist sie es nun, die selbstironisch auf sich mit „Fräulein Schneider“ referiert⁴⁰ (Zeile 7) und gerade durch ihr bewusst nicht ‚fräuleinhaftes‘ Auftreten das durch die Verwendung des Wortes implizierte Genderkonzept dekonstruiert. Zudem imitiert sie erneut Cems *Kanaksprak* (Zeile 13) und entschuldigt sich nicht ohne Ironie bei ihm für ihre Intelligenz (Zeile 24-25). Damit suggeriert sie eine gewisse Überlegenheit.

Durch ihr Verhalten macht Lena deutlich, dass sie sich als eine selbstbewusste und unabhängige Frau versteht, sie sich keinem Mann unterordnet und eigenständig ihre Entscheidungen treffen kann. Zugleich inszeniert sie sich als sexuell attraktive Frau, die selbstbewusst über ihren Körper bestimmt. Die gekonnte Manipulation seiner Person lässt sie gegenüber Cem (intellektuell) überlegen

⁴⁰ Siehe 5.1.1. Kulturelle Differenzen, Teil I.

erscheinen. Damit untergräbt sie seinen auf Tradition beruhenden männlichen Machtanspruch und seine Autorität.

In dem von Lena vertretenen Weiblichkeitskonzept ist Emanzipation kein Fremdwort, sondern selbstverständlich, was sie Cem anhand ihrer rasierten Achseln zu demonstrieren versucht (Zeile 21-22). Sie vergisst allerdings, dass sie hier einem Schönheitsideal folgt, das ‚echte‘ Feministinnen als den Frauen von der patriarchalischen Gesellschaft aufoktroziert ansehen und daher ablehnen würden. Gegenüber Cem geht ihre Inszenierung als unabhängige Frau allerdings auf. Cems Männlichkeitskonstrukt kommentiert Lena hingegen als antiquiert und rückständig (Augenrollen) und darauf bedacht den patriarchalen Machtanspruch zu sichern (Zeile 15-21). Auf diese Aussagen weiß Cem nicht anders zu reagieren als den Kopf zu schütteln und eine Geste zu machen, die impliziert, dass sie schon noch sehen wird, was sie davon hat (Zeile 19). Zum einen kann es als Zeichen von Hilflosigkeit interpretiert werden, dass er sein Unverständnis nicht anders als mittels nonverbaler Kommunikation ausdrücken kann, da er den verbalen Schlagabtausch bereits verloren zu haben scheint (Zeile 23). Andererseits kann seine Reaktion aber auch im Hinblick auf eine gewisse Voraussicht verstanden werden. Er sieht, dass Lena unbelehrbar ist und in Schwierigkeiten kommen wird.

Die Kamera unterstützt den Schlagabtausch zwischen beiden gekonnt, beispielsweise, indem sie Lena auf ihrem Weg zum Liegestuhl, Cems Blick suggerierend, folgt. Zudem nimmt sie immer den Blickwinkel der jeweils anderen Figur ein wenn Lena oder Cem sprechen, sodass die Zuschauer jeweils in Nahaufnahme sehen können, was auch der Seriencharakter sieht. Der Effekt der *Mise-en-scène* tritt umso stärker hervor als dies nach dem Prinzip von *shot* und *counter-shot* passiert (Faulstich, 2002, S. 122f). Obwohl beide Szenen zusammengehören und als Einheit zu verstehen sind, was zum Beispiel auch an sprachlich angelegten Parallelen ersichtlich ist („Türkisch für Anfänger“, Zeile 12 und später „Deutsch für Anfänger“, Zeile 6), unterscheidet sich der zweite Teil vom ersten, da der Genderdiskurs hier durch die Referenzen auf Emanzipation und Alice Schwarzer explizit verbal thematisiert wird (Zeile 21 und 29).

Anhand dieser beiden Szenen wird auch die enge Verknüpfung der Kategorien Kultur und Gender deutlich, da der Humor der Szenen nicht nur durch den Machtkampf zwischen Cem und Lena auf persönlicher Ebene entsteht, sondern zudem als ‚Kulturkampf‘ deutsch vs. türkisch inszeniert wird, indem stark mit kulturellen Stereotypen (deutsche Frauen sind freizügig, türkische Männer sind Patriarchen) gearbeitet wird.

5.1.3. Haushalt vs. Berufstätigkeit

In der Szene ‚Haushalt vs. Berufstätigkeit‘ wird der ‚Aufgabenbereich‘ von Frauen und insbesondere die Entscheidung zwischen Berufstätigkeit und Haushalt thematisiert. Während Nils und Metin sich ganz selbstverständlich ihr Frühstück selbst machen und nicht weiter überrascht sind, dass Doris das Haus verlässt, um in ihre Praxis zu gehen, ist Cem offensichtlich irritiert, dass ihm soviel Selbstständigkeit abverlangt wird (Zeile 8). Doris kontert seine Frage jedoch gekonnt und selbstbewusst in einem leicht ironischen Tonfall und legt ihm nahe, dass er durchaus selbst in der Lage sei, sich Frühstück zu machen und dies nicht in ihren Zuständigkeitsbereich falle (Zeile 9-11). Neben der Tatsache, dass Doris ihre Berufstätigkeit als ganz selbstverständlich ansieht, wird dies durch ihren Sprachstil mit den präzisen Angaben der Himmelsrichtung, der, ebenso wie Berufstätigkeit, typischerweise eher mit Männlichkeit assoziiert wird, noch unterstrichen. Dieser Effekt tritt umso stärker hervor, als dass sie direkt im Anschluss das Sprachregister wechselt wenn sie liebevoll mit Metin spricht (Zeile 12). Die öffentliche (Berufs)Sphäre und ihr Privatleben, Professionalität und Emotionalität werden also sprachlich ganz klar (kontrastiv) voneinander abgegrenzt.

Auch wenn Cem auf Doris’ Konter verbal zunächst nichts zu erwidern weiß, spricht seine Körpersprache für sich. Die Kamera zeigt in einer Großaufnahme sein verduztetes Gesicht. Cem hat sich jedoch noch nicht damit abgefunden, dass sich Doris nicht der von ihm begrüßten klassischen Rollenverteilung unterordnen will und fragt seinen Vater provokant auf Türkisch, welchen Vorteil ein Zusammenleben überhaupt habe, wenn die Frau noch nicht einmal das Essen auf den Tisch bringe (Zeile 14-15). Metin entzieht sich der prekären Situation jedoch gekonnt, indem er Cems Worte für

Doris falsch als Kompliment übersetzt (Zeile 18-19), woraufhin Cem angewidert das Gesicht verzieht. Das geschieht jedoch nicht ohne einen Moment des Zögerns in dem Metin seine Blicke zwischen Cem und Doris wandern lässt (Zeile 17) und damit seine temporäre Unsicherheit preisgibt. Die Kamera folgt Metins Blicken indem sie zuerst Cem fokussiert, dann zu Doris schwenkt um schließlich bei ihrem Ausgangspunkt zu verharren und Metin als Entscheidungsträger in Szene zu setzen. Als Doris, die sich über das scheinbare Kompliment freut, sich daraufhin über den Tisch zu Cem beugt, um seine Hand zu nehmen weicht dieser angewidert zurück (Zeile 22). In der anschließenden Großaufnahme ist Metin zu sehen, der Cem einen warnenden Blick zuwirft, dessen Gesichtsausdruck sich aber umgehend zum Positiven wendet als Doris sich zu ihm dreht. Er möchte die Sache zwischen Cem und sich aushandeln.

Mit seiner Reaktion weist Metin Cems Forderung nach Doris' Hausfrauentätigkeit geschickt zurück, und macht deutlich, dass er Cems Ansicht nicht teilt. Er festigt seine autoritäre Stellung gegenüber Cem, gibt dessen Provokation nicht nach und erhält somit die Eltern-Kind-Hierarchie aufrecht. Metin trifft Vorkehrungen, um sowohl das Gesicht von Doris als auch das von Cem zu schützen. Beide können somit ihre Genderdarstellung aufrecht erhalten und eine Eskalation der Situation wird vermieden. Dieses vorausschauende Agieren zum Schutze anderer nennt Goffman (2008, S. 16) Takt.

Für Doris, die allerdings wie sich später zeigen soll, das Ausmaß des Ganzen gar nicht verstanden hat, ist das Thema damit eigentlich vom Tisch und sie macht sich auf den Weg zur Arbeit (Zeile 12 und 23). Für Cem jedoch noch lange nicht. Er kann die Zurückweisung seines Vaters nicht akzeptieren und konfrontiert ihn erneut (Zeile 24), woraufhin Metin sein Denken erneut als rückständig abtut und ihn sogar noch auffordert, ihm im Haushalt zu helfen (Zeile 25-28), eine für Cem unvorstellbare Aufgabe. Als Metin Cem darüber aufklärt, dass sie sich in Deutschland befinden, übersetzt er dies auch noch ins Türkische und impliziert damit, dass er ganz sicher gehen will, dass sein seiner Meinung nach antiquierten Geschlechterrollen verhafteter Sohn auch versteht, wovon die Rede ist (Zeile 25). Demnach ist auch hier wieder eine enge Verknüpfung von Gender mit kulturellem Hintergrund zu beobachten. Um die Fronten klarer aufzuteilen wird nicht nur die Dichotomie zwischen

Mann und Frau thematisiert, sondern auch mit kulturellen Stereotypen gearbeitet. Demzufolge wird die klassische Rollenaufteilung eher mit der Türkei (und damit mit Cem) assoziiert, während es in Deutschland selbstverständlich ist, wenn eine Frau berufstätig ist (Doris und auch der assimilierte Metin). Die Konstruktion seiner kulturellen Identität nimmt maßgeblich Einfluss auf das von ihm vertretene Genderkonzept.

Während es zunächst so scheint, als hätte Cem in dieser Hinsicht eine Niederlage einstecken müssen, weil weder Doris noch sein Vater diese Option in Erwägung ziehen und er wie zum Beweis trotzig die Arme vor der Brust verschränkt (Zeile 30), wendet sich das Blatt, als Doris noch einmal zurückkommt, weil sie etwas vergessen hat (Zeile 29). Cem konfrontiert sie direkt mit den Vorwürfen (Zeile 32-33) die unglücklicherweise (und ungewollt) dadurch verstärkt werden, dass Metin in diesem Moment in der Küche ungeschickt agiert und sich verbrennt. Auch wenn Doris das Geschehen nicht weiter kommentiert, ist sie doch sichtlich verunsichert, weil die Situation ihr Selbstverständnis als berufstätige, unabhängige Frau in Frage stellt. Cem, der Doris' aufkommende Verunsicherung bemerkt hat, kann seinen Spott nicht verbergen und kommentiert hämisch das Geschehen. Er impliziert, dass Doris Verhalten zur Belastung für ihre Beziehung mit Metin werden könnte (Zeile 38-39). Als sie das Haus verlässt, ist Doris sichtlich irritiert und nachdenklich und stellt ihre eigene Entscheidung in Frage, was durch die Nahaufnahme der Kamera sehr gut unterstrichen wird.

Die Kameraführung untermauert demonstrativ die Frontenbildung in dieser Szene. Während anfänglich alle vier gemeinsam in einer – Harmonie symbolisierenden – HalbnahEinstellung zu sehen sind (Zeile 1-6), wechselt die Einstellungsgröße zur Nahaufnahme sobald Cem seine Forderung gestellt hat (Zeile 8) und zeigt dann wechselseitig Cem und Doris im *shot/counter-shot* System, sprich die beiden rivalisierenden Positionen. Die mimische Reaktion auf Cems Gesicht wird sogar in einer Großaufnahme festgehalten. Danach wechselt die Kamera zurück zur Nahaufnahme und bezieht diesmal auch Metin, der zusammen mit Doris auf der einen Seite des Tisches steht, während Cem auf der anderen sitzt, erstmals mit in den Konflikt ein und macht somit seine Position deutlich, noch ehe er

ein Wort gesprochen hat. Als der Schlagabtausch sich hin zu Cem und Metin verschiebt, verfährt die Kamera in derselben Weise.

In dieser Szene wird deutlich, wie schnell sich die Machtpositionen innerhalb einer Situationen ändern können beziehungsweise wie man durch konkurrierende Diskurse (Berufstätigkeit, Partnerschaft, Hausfrauendasein, Eltern-Kind-Beziehung) gleichzeitig mächtig und machtlos sein kann (Baxter 2003, S. 47). Befindet sich Cem anfangs noch in der unterlegenen Position weil keine der anderen Parteien ernsthaft auf seine Forderungen eingeht, triumphiert er am Ende, weil das Verhalten seines Vaters dessen Argumentation unwillentlich zuwiderläuft und diese Erkenntnis Doris, die sich anfänglich in einer überlegenen Position befunden hat, ihre Selbstsicherheit nimmt. Indem sie sich einem anderen in dieser Situation zugänglichen Diskurs zuwendet, verliert sie an Macht und Cem positioniert sich als überlegen. Zusätzlich zu der Geschlechterebene spielt an dieser Stelle auch noch die Ebene der Eltern-Kind-Beziehung eine Rolle. Während zu Beginn der Szene die Rollen klassisch verteilt sind und Doris und Metin als Erwachsene Cem zurechtweisen, behält er am Ende die Oberhand und verkehrt somit die Eltern-Kind-Hierarchie.

5.1.4. Machtspiele

In dieser Szene möchte Cem seinen Beschützerinstinkt unter Beweis stellen und Lena aufzeigen, wo ihre Grenzen sind. Dazu engagiert er seinen Freund Costa, der Lena anbaggern soll, damit Cem sie heldenhaft retten kann.

Lena bestellt sich ahnungslos an einer Imbissbude einen Döner. Während sie auf ihre Bestellung wartet, tritt Costa von hinten an sie heran, greift ihr an den Po und macht sie auf einfältige Art und Weise an (Zeile 3-4). Lena, die verdutzt ist, schätzt das Ganze zunächst als harmloser ein, als sie sich im Endeffekt entpuppt und reagiert verbal gar nicht, gibt ihrem Unwillen aber Ausdruck, indem sie sich aus Costas Griff windet und ihn wegstößt (Zeile 5). Costa lässt jedoch nicht locker und impliziert, dass er eine Art Zuhälter sei, der im Viertel das Sagen hat und dass er Lena für eine neue Prostituierte hält (Zeile 7-8). Lena, noch immer auf ihren Döner wartend, nimmt sein Gehabe allerdings

weiterhin nicht zu ernst und belächelt ihn ein wenig (Zeile 9). Als Costa jedoch weiterhin zudringlich bleibt, ist sie dankbar, dass sie ihr Essen erhält und gehen kann. Womit sie jedoch nicht gerechnet hat, ist, dass Costa sie daran hindert (Zeile 18). Daraufhin wird sie laut und ärgerlich und schreit Costa an (Zeile 19). Die Reaktion und der Wechsel in ein hohes Tonhöhenregister (Zeile 19, 21 und 26) offenbaren, dass sie zunehmend verunsichert ist und nicht weiß, ob sie die Situation alleine in den Griff bekommt. Zu den verbalen Angriffen gesellt sich dann auch eine körperliche Attacke und Lena rangelt mit Costa um von ihm loszukommen (Zeile 25). Im Gegensatz zu Lena genießt Cem, der das Ganze im Vorbeigehen beobachtet hat, die Situation in vollen Zügen. Wissend, dass Lena ihn braucht, provoziert er mit seiner sarkastischen Ankündigung zu gehen (Zeile 20) ganz bewusst und markiert in diesem Moment auch ganz eindeutig seine überlegenere Position gegenüber Lena.

Sie fühlt sich hilflos und ausgeliefert, weshalb sie natürlich in der von Cem intendierten Weise reagiert und das zuvor Unmögliche tut und Cem um Hilfe bittet (Zeile 21). Ihre Souveränität ist Panik gewichen und sie sehnt sich nach dem beschützenden Bruder, der für sie eintritt. Damit begibt sie sich genau in das von Cem schon zuvor implizierte Abhängigkeitsverhältnis. Die Situation soll für sie unter Beweis stellen, dass sie eben doch nicht die unabhängige und selbstbewusste Frau ist, die sie zu sein glaubt und dass sie Hilfe von anderen, insbesondere einem Mann, benötigt. Die Tatsache, dass Costa Lena zu verstehen gibt, dass er sie für ein ‚leichtes Mädchen‘ hält (Zeile 7-8 und 27) referiert selbstverständlich auch auf die zuvor bereits verhandelte Thematik ihres ‚unangemessenen‘ Kleidungsstils.

Lenas zuvor inszenierte Genderkonstruktion bricht in sich zusammen und bestätigt scheinbar zudem was Cem prophezeit hat, nämlich dass ihre Art sie in Schwierigkeiten bringen wird. Insofern verschieben sich die Machtverhältnisse – wenn auch nur aufgrund des inszenierten Übergriffs – zu Cems Gunsten. Aus Lenas Sicht sieht es zum einen so aus, als hätte er Recht behalten, womit sie als Konsequenz künftig ihr Selbstbildnis und ihr Auftreten gründlich in Frage stellen müsste und zum anderen tritt er scheinbar heldenhaft für sie ein und erfüllt damit die Beschützerrolle, die ihm seiner Meinung nach als älterer Bruder zukommt. Medial wird die Szene geschickt als Nahaufnahme aus der

Sicht des Imbissverkäufers gezeigt, so dass der Zuschauer immer alle Figuren im Blick hat und schon früh sieht, dass Cem auf dem Weg zu Lena ist. Da sich das aber in Lenas Rücken abspielt, kann sie sein Kommen nicht als potentielle Hilfe empfinden, sondern wird zunehmend panisch.

Als seine Taktik dann aufgeht, kann Cem daher ein triumphierendes Grinsen nicht verbergen, das von der Kamera mit einer Großaufnahme von seinem Gesicht eingefangen wird. Die Kamera agiert hier geschickt, indem sie Cem von vorne filmt, den Zuschauer also seine Reaktion sehen lässt, während im Hintergrund Costa und Lena zu sehen sind, die miteinander rangeln und deren Position diese Einsicht nicht erlaubt.

Lenas schriller, lauter Tonfall und die fahrigten Gesten, mit denen sie sich Costa vom Hals halten will machen ihre Verzweiflung deutlich und ihr Ruf nach Cem klingt insbesondere durch die Redundanz daher auch fast wie ein Zugeständnis (Zeile 26). Cems folgender Auftritt, mit dem er Lena ‚rettet‘, wird mit der Star Wars-Titelmelodie unterlegt um den heldenhaften Charakter seines Handelns zu unterstreichen. Die selbstbewusste Körpersprache und die Ohrfeige, zu der Cem sich hinreißen lässt um die Vorstellung realistischer zu gestalten, unterstreichen Cems verbale Attacken (Zeile 30 und 40-41) und Beleidigungen und führen dazu, dass er Costa schließlich in die Flucht schlägt. Hier wird Cems Orientierung am Macho-Diskurs offensichtlich. Indem er zudem in seinen Aussagen Bezeichnungen für Verwandtschaftsverhältnisse verwendet (Zeile 23 und 30), referiert Cem deutlich auf die Verpflichtung, die Geschwister und insbesondere er als großer Bruder seiner Meinung nach haben und verweist damit auf die klassische Rollenverteilung und auch sein (kulturelles) Ehrgefühl.

Obwohl Cem diesen Situationsverlauf natürlich intendiert hat, ist er im Anschluss doch überrascht und bestürzt, wie sehr Lena das getroffen hat. Dies ist an seiner Reaktion (Zeile 46) deutlich abzulesen. Er hat nicht damit gerechnet, dass sie die Fassung verliert und Costas Auftreten ihr solche Angst einjagen würde (Zeilen 43, 45 und 48) und wird deshalb beim Anblick der aufgelösten Lena von einer Woge Fürsorglichkeit ergriffen und kümmert sich rührend um sie, zumal sie sich – genau wie von Cem gewollt – in diesem Moment nach einer starken Schulter zum Anlehnen sehnt. Er kommt ihrem Wunsch gerne nach.

Neben Cem geht natürlich Costa halbwegs unbeschadet aus der Situation hervor. Da die Situation gestellt ist, muss hier zwischen zwei verschiedenen Genderdarstellungen Costas unterschieden werden, die sich teilweise überlappen und vermischen. In der Art, wie Costa sich gegenüber Lena verhält, konstruiert er sich als extrem selbstbewusster, arroganter Mann, der keinen Widerstand von weiblicher Seite gewohnt ist und ihn erst recht nicht duldet. Statt sich nach Lenas Abfuhr beschämt zurückzuziehen, bedrängt er sie weiterhin und macht deutlich, dass er sich kein Nein gefallen lässt. Er referiert auf traditionelle westlich-patriarchale Rollenbilder, in denen der Mann typischerweise die Frau dominiert und bestimmt, wo es lang geht. Erst als Cem auf den Plan tritt, bekommt sein Machogehabe erste Risse und er muss sich letztlich gegenüber dem anderen Mann geschlagen geben. In dieser Darstellung tritt zudem der Inszenierungscharakter von Gender ganz deutlich hervor und rückt in den Vordergrund. Als wesentlich bei der Inszenierung Costas als Zuhälter beziehungsweise als ‚Möchtegern-Hip-Hopper‘ erweist sich das non- und paraverbale Verhalten Costas. Beispielsweise spielt seine Kleidung eine wesentliche Rolle: Die Bomberjacke, das Schweißband, das Goldkettchen, ein schief auf dem Kopf sitzendes Baseball-Cap unter dem er ein Du-Rag trägt und die weiten Hosen markieren sein Selbstverständnis als ‚prolliger‘ Chef des Viertels. Passend dazu bedient er sich auf verbaler Ebene des Slangs um seinem Auftreten die entsprechende Note zu verleihen. Die Inszenierung droht jedoch zu kippen, als Cem ihm eine Ohrfeige verpasst, die nicht im Drehbuch stand. Bei dieser treffen der inszenierte und der ‚echte‘ Costa aufeinander. Hier wiederum spielen die Machtstrukturen zwischen Cem und Costa eine Rolle. Costa beugt sich dem dominanten Cem, beweist aber gleichzeitig Größe indem er die persönliche Ebene zu Gunsten der Inszenierung zurücknimmt.

5.1.5. Verliebt, Teil I

Anhand von Metin und Cem werden in dieser Szene als zentraler Punkt verschiedene Männlichkeitskonstrukte thematisiert.

Zufällig meldet sich Cems Angebotete Ching auf ein Inserat für eine Nudelmaschine, die Metin und Doris verkaufen wollen und kommt vorbei um diese abzuholen. Als Cem Chings Stimme an der

Haustür vernimmt, wird er sofort hellhörig. Ohne dass er sie schon gesehen hätte, erhebt er sich zügig vom Sofa, auf dem er es sich zuvor gemütlich gemacht hat (Zeile 4-5). Als Ching das Wohnzimmer betritt, bleibt Cem vor lauter Staunen der Mund offen stehen (Zeile 6), was die Kamera gekonnt mit einer Nahaufnahme untermalt. Auch als Ching, die über seine Anwesenheit positiv überrascht zu sein scheint, ihm zu verstehen gibt, dass sie ihn bereits zuvor wahrgenommen hat (Zeile 8-9), bringt er vor lauter Verlegenheit kein Wort hervor, sondern kann nur heftig und vollkommen übertrieben nicken (Zeile 10). Die bedeutungsvollen Blicke, die die beiden sich zuwerfen (Zeile 14), fängt die Kamera in einer Großaufnahme ihres Gesichts und einem anschließenden Heranzoomen an Cems Gesicht ein. Doris und Metin, die blitzschnell bemerken haben, dass da etwas in der Luft liegt, ‚zwingen‘ die beiden sozusagen zu ihrem Glück, indem sie sie zum gemeinsamen Kochen in die Küche verbannen. Hier agieren die beiden vor einem deutlich erfahreneren Lebenskontext und handeln zielsicher und vorausschauend, so dass ein Eltern-Kind-Gefälle deutlich wird. Cem, der im Grunde zu schüchtern und unsicher ist, um die selbstbewusste Ching nach einem Date zu fragen, ist deshalb insgeheim dankbar, dass Metin und Doris die Sache für ihn in die Hand genommen haben, auch wenn er pro forma protestiert.⁴¹

In der anschließenden Szene in der Küche probiert Cem auf der Suche nach dem richtigen Knopf hektisch an der Nudelmaschine herum, deren Funktion er Ching eigentlich erklären soll. Seine Gesten sind allerdings so fahrig, dass schnell offensichtlich wird, dass er nicht die geringste Ahnung hat. Cems Unwissenheit bleibt auch Ching nicht verborgen, die dies aber eher belächelt (Zeile 18) und sympathisch findet. Durch ihre Erkenntnis verunsichert und weil sein von ihm propagiertes Image dadurch in Gefahr geraten könnte, gibt er vor, genauestens über alle Funktionen Bescheid zu wissen und tut mit seiner überheblichen Reaktion so, als würden ihre Zweifel an seiner Kompetenz jeglicher

⁴¹ Der hier besprochenen Szene geht am Anfang der Episode eine Szene voraus, in der Cem mit Costa und Nils auf dem Spielplatz ist und Ching sehnsüchtig aus der Ferne beobachtet, es aber trotz Ermutigung durch die beiden anderen nicht über sich bringt, sie anzusprechen. Deshalb kommt es ihm gelegen, dass Doris und Metin ihm eine weitere Chance verschaffen.

Grundlage entbehren (Zeile 19). Passend dazu unterstreichen seine Mimik und eine wegwerfende Handbewegung seine Aussage.

Die vorherige Nahaufnahme von Cem und Ching wechselt zu einer Detailaufnahme ihrer Hände, die gemeinsam den Teig in der Backschüssel kneten, so dass klar wird, dass sich ihre Hände berühren. Daraufhin sind beide reichlich verlegen. Als Ching allerdings Cems weiche Hände bemerkt und fragt, ob er Handcreme benutze (Zeile 21) schwenkt die Kamera hoch und zeigt zuerst Chings und dann Cems Gesicht in einer Großaufnahme um den intensiven Blickkontakt zu belegen. Nach einem kurzen Moment der Irritation, die durch sein Zögern zum Ausdruck kommt und ihm Gelegenheit verschafft sich eine Antwort zurechtzulegen, verneint er (Zeile 22). Mit der Tatsache, dass er den Blick senkt und auch nicht besonders heftig widerspricht, gibt er zu, dass er sich insgeheim über ihr Kompliment freut, natürlich aber nicht offen dazu stehen kann, vermutlich, weil zarte Hände seiner Vorstellung nach weiblich assoziiert sind. Da er jedoch sehr darauf bedacht ist, sich als starker und maskuliner Mann zu inszenieren und eine solche Tatsache seiner präferierten Genderkonstruktion zuwiderlaufen würde, sieht er sich genötigt zu widersprechen. Chings nächste Frage nach seinen Kochkünsten (Zeile 23) gibt ihm die Möglichkeit, seine Meinung über die Rollenverteilung deutlich zum Ausdruck zu bringen (Zeile 24). Doch statt mit seiner Reaktion die sich ihm bietende Chance auf eine Dekonstruktion traditioneller Männlichkeitsvorstellungen zu nutzen, verharrt er in antiquierten Rollenmustern und lässt er sich zu einer chauvinistischen Äußerung hinreißen. Damit bekräftigt er ihren vorherigen Eindruck noch. Er sieht Kochen eindeutig nicht als seinen Aufgabenbereich an, sondern als weiblich codierten. Damit zementiert er traditionelle Rollenbilder und suggeriert eine konservative Genderkonstruktion, die impliziert, dass Frauen mit domestizierenden Tätigkeiten assoziiert werden, während Männer der öffentlichen Sphäre und einer Erwerbstätigkeit zugeordnet sind. Er verharrt in alten Denkweisen und Geschlechterstereotypen und teilt die Welt sehr klar in ein binäres Schema. Die Kameraeinstellung untermauert dies bestätigend. Statt einer gemeinsamen Aufnahme ist jeweils eine Großaufnahme erst von ihrem Gesicht, dann von seinem zu sehen.

Von solch althergebrachten Überzeugungen und so viel Dreistigkeit zeigt sich Ching überrascht und reagiert irritiert (Zeile 25). Damit signalisiert sie auch, dass sie sich nicht als eine solche Frau versteht und Cems Ansichten für überholt hält. Sie tritt für eine gleichberechtigte Partnerschaft ein, in der es keine feste Aufgabenverteilung gibt. Mit ihrer Nachfrage gibt sie Cem die Chance, seine Position zu revidieren, was dieser jedoch klar zurückweist (Zeile 26). Im Gegenteil, er weitet seine Argumentation noch aus. Nicht nur, dass er die Küche als Frauendomäne ansieht, nein, er spricht Frauen auch die Kompetenz ab andere, ‚männliche‘ Aufgabenbereiche wahrzunehmen. Damit konstruiert sich Cem als extrem konservativ und suggeriert, dass er die Geschlechterrollen und daraus resultierend den Aufgabenbereich von Männern und Frauen für biologisch fundiert hält. Frauen nehmen in seinem Kosmos einen geringeren Stellenwert ein als Männer, die für höhere Aufgaben bestimmt seien.

Ching gibt sich jedoch noch nicht geschlagen und offeriert Cem erneut eine Möglichkeit, seine Äußerungen zu relativieren (Zeile 28-29). Aber noch ehe er antworten kann sieht Metin, der an der Tür gelauscht hat, sich genötigt einzuschreiten um Schlimmeres zu verhindern. Er versichert Ching, dass Cem im Grunde ein großer Romantiker sei (Zeile 30-31). Cem, der sich mit dieser Zuschreibung bloßgestellt und in seinem Männlichkeitsverständnis bedroht fühlt, verneint dies vehement (Zeile 32) und inszeniert sich gegenüber Ching und seinem Vater erneut als gefühlsloser Macho (Zeile 32-34), der Frauen allenfalls als sexuelle Spielgefährtnen betrachtet. Metin ist das Verhalten seines Sohnes äußerst peinlich (Zeile 37) und er schiebt Cem schnell aus der Tür um unter vier Augen mit ihm zu sprechen.

In dieser Szene wird deutlich, wie unsicher Cem in Bezug auf seine (Gender)Identität und seine Gefühle ist. Er kann nicht offen zu seinen Gefühlen stehen, ohne zugeben zu müssen, dass er seinem Vater mehr ähnelt als ihm lieb ist und er eigentlich gar nicht der coole Macho ist, der er vorgibt zu sein. Damit wird auf einen Diskurs der ‚Nicht-Männlichkeit‘ referiert. Daher verfolgt er in seiner Genderkonstruktion keine stringente Linie, sondern ist hin- und hergerissen zwischen zwei unterschiedlichen Geschlechterrollen. Die eine, in der er der sensible Romantiker ist, wird von Seiten

seiner Familie und auch Ching geschätzt. Die andere verspricht gesellschaftliche Anerkennung in dem sozialen Milieu, in dem er sich bewegt und in dem er mit seinen wahren Empfindungen als ‚weich‘ und ‚weiblich‘ assoziiert werden würde. Daher ist seine Genderkonstruktion als gefühlskalter Frauenheld von einem großen Inszenierungscharakter geprägt. Seine Aussagen und seine Körpersprache sind übertrieben und wirken deshalb unglaubwürdig, was wiederum auf seine Unsicherheit verweist, die er gerade damit zu verbergen versucht. Diese Position macht ihn extrem angreifbar. Da er nicht zulassen kann, dass Metin und Ching mit dem Wissen um seine wahren Gefühle Macht über ihn ausüben, negiert er die ihm zugeschriebene Genderkonstruktion. Gerade von Ching, die eine selbstbewusste junge Frau ist, fühlt er sich in seiner Männlichkeit bedroht und meint diese daher umso mehr unter Beweis stellen zu müssen.

In der anschließenden Diskussion mit Metin geht es um mehr als nur einen Konflikt bezüglich der unterschiedlichen Auslegung von Männlichkeit. Eine weitere Ebene stellt die hierarchische Vater-Sohn-Beziehung dar. Cem meint sich gegenüber seinen Vater, der sich in sein Liebesleben einmischt, behaupten zu müssen und verdeutlicht, dass er schon erwachsen genug ist, um eigene Entscheidungen zu treffen. Zudem ist er bemüht eine möglichst große Differenz zwischen sein Männlichkeitsverständnis und das seines Vaters zu bringen. Sein Drang sich zwanghaft von der Vaterfigur abzuheben, stellt allerdings kaum wie von ihm gewünscht unter Beweis, dass er bereits erwachsen ist und sich Metins Einfluss und damit auch einer gewissen Art der Machtausübung, die Eltern gegenüber ihren Kindern inne haben, entzieht. Vielmehr legt sein Verhalten offen, dass Cem seinen Platz noch nicht gefunden hat und daher auch weiterhin seinem Vater unterlegen sein wird.

Cem knüpft seine Männlichkeitskonstruktion auch an Stolz, den er zu verlieren droht, als Ching die eher weiblich konnotierten Seiten an ihm bemerkt und Metin dies mit seinen Aussagen auch noch untermauert. Cem will sich allerdings von dem Bild des Romantikers distanzieren um dem Ideal zu entsprechen, von dem er glaubt, dass es am erfolgversprechendsten bei Frauen ist. Metin hingegen, der sich als moderner Mann versteht, tritt für ein gänzlich anderes Männlichkeitskonstrukt ein und legt Cems Verhalten als gekünstelt offen. Dabei verweist er auf seine väterliche Autorität (Zeile 48).

Als Ching, deren ungläubige Blicke durch eine Großaufnahme betont werden, Cems Überzeugung hört, zieht sie die Konsequenzen und lässt ihn wissen, dass sie wohl nicht zueinander passen (Zeile 52). Sie versteht sich als selbstbewusste, attraktive und anspruchsvolle Frau, die sich nicht von Männern zu einem Menschen zweiter Klasse degradieren lässt. Ihr Stolz verbietet ihr die Akzeptanz einer solchen Partnerschaft. Damit signalisiert sie, dass sie sich vorbehält, aktiv Entscheidungen über ihr Leben zu treffen und bietet Cem damit die Stirn. Die Machtposition, die er als Mann für sich beansprucht hat, ist sie nicht bereit aufzugeben. Cem weiß sich daraufhin nicht anders zu helfen, als die Situation lächerlich zu machen (Zeile 53-54). Um nicht sein Gesicht zu verlieren und zugeben zu müssen, dass sein Vater Recht gehabt hat, erhält er seine Maskerade gegenüber Doris und Metin auch weiterhin aufrecht (Zeile 58-59). In diesem Fall bestätigt der Handlungsverlauf das Machtgefälle in der Eltern-Kind-Relation. Obwohl er insgeheim weiß, dass sein Verhalten falsch war und er in Kauf genommen hat Ching zu vergraulen, will er sich wenigstens gegenüber seinem Vater behaupten und tut daher so, als wäre er konsequent in seinem Auftreten und das alles sei Teil seines Plans Ching zu erobern. In der letzten Einstellung der Szene ist Cem den Raum verlassend zu sehen. Sein verkniffener Gesichtsausdruck kann als Eingeständnis seines Fehlverhaltens gesehen werden, über das er sich jetzt im Stillen ärgert. Doch erst, als er Metin und Doris den Rücken zugewendet hat und sie daher sein Gesicht nicht mehr sehen können, kann er seine Gefühle artikulieren, wenn auch nicht auf verbaler Ebene.

5.1.6. Verliebt, Teil II

Cem erhält in der Szene ‚Verliebt, Teil II‘ unerwartet Besuch von seiner Angebeteten Ching, nachdem Metin ihr heimlich einen Liebesbrief, den Cem ihr auf sein Anraten geschrieben hat, hat zukommen lassen. Wieder dreht sich die Thematik der Szene um die Definition von Männlichkeit.

Zu Beginn der Situation wird durch eine Halbnaheinstellung der Kamera die Positionierung aller sich im Raum befindlichen Figuren geklärt, ehe der im Bett liegende Cem in einer Nahaufnahme gezeigt wird. Allerdings folgt die Kamera dabei sozusagen Cems subjektivem Empfinden, denn Costa

wird, da er für Cem in diesem Moment nicht präsent ist, vorerst nicht von der Kamera eingefangen. Als Ching, bei der er zuvor einen miserablen Eindruck hinterlassen hat, in seinem Zimmer steht und sich bei ihm entschuldigt (Zeile 8) und sich für den romantischen Brief bedankt (Zeile 10-12), schwebt Cem nach anfänglicher Verwirrung zunächst auf Wolke sieben. Zur Krönung bekommt er auch noch einen Kuss von ihr (Zeile 13), den er sehr genießt, was durch seinen Gesichtsausdruck unmissverständlich zum Ausdruck kommt. Er weiß gar nicht so recht, wie ihm geschieht, daher bleibt eine verbale Reaktion aus. Nachdem sie ihm ihre Gefühle gestanden hat und er annimmt, dass sich außer seinem Vater keine weiteren Personen im Raum befinden, kann Cem für einen kurzen Moment ganz er selbst sein und zu dem Inhalt des Briefes stehen. Die Kamera bleibt bei einer HalbnahEinstellung um zu zeigen, dass die Situation keine ganz intime ausschließlich zwischen Cem und Ching ist, sondern auch Metin das Gespräch mithört. Durch die Präsenz seines Vaters erinnert sich Cem an Metins Worte, dass Türken ebenfalls eine romantische Seite haben und durchaus zu ihren Gefühlen stehen können⁴² und fühlt sich einerseits bestärkt, andererseits ist ihm die Erwartungshaltung seines Vaters durchaus bewusst und er fühlt sich unter Druck gesetzt ‚richtig‘ reagieren zu müssen. Die Gegenwart seines Vaters ist ihm daher unangenehm und verunsichert ihn, weshalb er Metin mit Blicken bittet zu gehen. Metin zieht sich zwar zurück, bleibt aber im Türrahmen stehen. Der Fokus der Szene richtet sich wieder auf Cem und Ching, deren Emotionen in einer Nahaufnahme deutlich zu sehen sind.

Als dann allerdings Costa, den zunächst keiner bemerkt hat, die Idylle zerstört, indem er sich – analog zu dem üblichen Macho-Gehabe von Cem – nach der Lage der Dinge erkundigt (Zeile 14) und Cem damit unsanft in die Realität zurückholt, ändert sich schlagartig die Kameraposition, so dass Cem und Ching aus Costas Perspektive zu sehen sind. Blitzschnell ändert sich Cems Gesichtsausdruck. Verzweifelt sucht er nach einer Erklärung, bringt aber keinen einzigen zusammenhängenden Satz, sondern nur Gestammel hervor (Zeile 15). Metin, der Costa ebenfalls als Störfaktor ausgemacht hat, blickt ahnungsvoll zwischen seinem Sohn und Costa hin und her (Zeile 16-17). Die Kamera teilt fortan

⁴² In der gleichen Episode führt Metin vor der hier besprochenen Szene mit Cem ein Gespräch ‚von Mann zu Mann‘.

den Raum in zwei Lager: Metin und Costa, die in der Tür stehen und Cem und Ching. Die sonst so selbstbewusste Ching, die Cem zuvor zurückgewiesen hat, ignoriert Costas Gegenwart als Einzige völlig und bekennt sich zu ihren Gefühlen (Zeile 18-19). Cem ist hin- und hergerissen: Einerseits steht dort das Mädchen, in das er verliebt ist, und sagt genau das, was er hören will, andererseits droht er im selben Augenblick gegenüber Costa das Gesicht zu verlieren (siehe Goffmans Konzept des *face-work*⁴³). Sichtlich verlegen hört er Ching zu, nicht ohne zu beobachten, dass Costa sich prächtig über die Worte amüsiert und in Lachen ausbricht. Nachdem er ein paar Sekunden mit sich gerungen hat und beide Möglichkeiten gegeneinander abgewogen hat, entscheidet er sich, dass der Imageverlust schwerer wiegt als ein erneuter Rückschlag in Liebesangelegenheiten. Dass sein Vater der Situation beiwohnt, kommt ihm gerade recht, denn er bietet die ideale Lösung um eine Blamage vor Costa gerade noch abzuwenden. Statt also zu seinen Gefühlen zu stehen, beschuldigt er feige Metin den Brief in seinem Namen geschrieben zu haben (Zeile 26-27). Dabei folgt die Kamera Cems Geste und zeigt Metins irritiertes Gesicht in einer Großaufnahme. Ching reagiert auf die veränderte Lage mit Entsetzen (Zeile 28), denn jetzt ist sie es, die bloßgestellt ist. Metins verbale Reaktion gleicht Chings zwar aufs Wort, ist jedoch unterschiedlich motiviert. Er kann nicht fassen, dass Cem die Situation auf solche Weise eskalieren lässt und reagiert mit Unverständnis (Zeile 29), was durch seine Mimik deutlich unterlegt wird. Um nicht zu riskieren, dass sein Vater seine Sprache wiederfindet und die Situation womöglich aufklärt, legt Cem noch mal nach und versucht die Worte des Briefs ins Lächerliche zu ziehen (Zeile 30-31).

Die Kamera schwenkt, die wechselseitigen Blicke imitierend, von einem Beteiligten zum anderen um alle Reaktionen in Großaufnahmen abzubilden, ehe sie wieder bei Cem angelangt. Sein Lachen, mit dem er versucht sich von dem Gesagten zu distanzieren, offenbart jedoch allenfalls seine Unsicherheit und macht deutlich, dass er der Situation nicht gewachsen ist. Dennoch bemerken weder Ching noch Costa die Täuschung. Cem sucht bei Costa noch Bestätigung für sein Verhalten, indem er die Worte Chings diskreditiert (Zeile 32). Diese Nachfrage stellt allerdings ebenfalls unter Beweis, dass

⁴³ Siehe Kapitel 4.4.

er sich der Richtigkeit seines Handelns nicht sicher ist. Um dem bereits Gesagten Nachdruck zu verleihen, schließt er abschließend nochmals aus, jemals solche Zeilen schreiben zu würden (Zeile 34). Daraufhin hat Ching genug und stürmt wütend und verletzt aus dem Zimmer (Zeile 35). Ihre vormalige Selbstkonstruktion als selbstbewusste und starke Frau wurde durch Cems Verhalten dekonstruiert. Sie fühlt sich zutiefst gedemütigt und findet keine Worte mehr. Ihre Mimik, die geschlossenen Augen, mit denen sie alles anhört, sprechen jedoch für sich. Dennoch verliert sie nicht die Beherrschung, sondern verlässt einfach wortlos die Szenerie. Metin ist sprachlos über das Verhalten seines Sohnes und angesichts dieser Szene jeglicher Handlungsmöglichkeit beraubt. Auch, wenn er sich vor Costa eines verbalen Kommentars aus Rücksicht auf seinen Sohn enthält, blickt er Cem mit wütenden und verständnislosen Blicken an, ehe auch er das Zimmer verlässt (Zeile 37). Cem, der genau weiß, was diese Mimik ihm sagen soll, bleibt mit Costa zurück. Seiner Körperhaltung ist anzusehen, dass er sich darüber im Klaren ist, dass er seinen Vater enttäuscht und das Mädchen, für das er schwärmt, vergrault hat. Unsicher sieht er beiden durch die offene Tür hinterher, so lange, wie Costa ihn nicht beobachtet. Costa, der den Ernst der Lage immer noch nicht erkannt hat und Cem seine Darstellung abnimmt, mokiert sich, Cem auf seiner Seite wiegend, noch über Metin (Zeile 38). Er präferiert demnach ein ähnliches Genderkonstrukt wie Cem es vorgibt zu tun. Statt allerdings mitzulachen hat Cem nur mehr ein müdes Lächeln übrig, das kurz aufblitzt, ehe er deprimiert die Augen niederschlägt. Sein eigenes Verhalten hat ihm im wahrsten Sinne des Wortes die Sprache verschlagen, so dass er Costas Kommentar nicht mehr erwidert. Seiner Körperhaltung und dem Gesichtsausdruck, den die Kamera mit einer Großaufnahme einfängt, sind anzusehen, dass er von sich selbst enttäuscht ist. Statt seine wahren Gefühle zu offenbaren, hat er sich zu Gunsten seines coolen Images für eine Inszenierung entschieden, die nicht seinem wahren Charakter entspricht. Er gibt vor jemand zu sein, der er nicht ist. Cem trägt einen inneren Konflikt in sich aus, indem er zwei kontrastive Genderkonstrukte gegeneinander abzuwägen versucht. Da ist einerseits der coole Macho Cem, für den Frauen an Heim und Herd gehören und für das Wohl des Mannes zu Sorgen haben, und andererseits der sensible, unsichere Cem, der erste Erfahrungen in Sachen Liebe sammelt und Gefühle für Ching hegt.

An diesem Beispiel wird ersichtlich, dass Gender keinesfalls ein stabiles und konstantes Konstrukt ist, sondern von diversen Faktoren beeinflusst wird und situationsgerecht modifiziert wird. Bemerkenswert ist auch, dass die Machtverhältnisse sich nicht nur zwischen zwei oder mehreren Interaktionspartnern ändern, sondern konkurrierende Genderkonzepte auch innerhalb desselben Charakters um Einfluss und Macht rangeln.

Die paraverbale Ebene ist hier ebenfalls sehr aussagekräftig. Die Tatsache, dass Cem bis auf eine Boxershorts nichts anhat, macht ihn verletzlich. Er trägt keine schützende Kleidung, die Teil einer bestimmten Genderkonstruktion ist und mit Hilfe derer er ein bestimmtes Image kreieren und unterstreichen kann. Hier ist sozusagen der ‚unverhüllte‘ Cem zu sehen, seine Genderkonstruktion, die auch mit dem ersten Teil der Szene konform geht. Als kleiner Hinweis auf den Ausgang der Situation kann die schwere Goldkette verstanden werden, die er auch beim Schlafen nicht ablegt, sein anderes Genderkonstrukt fällt also nie ganz.

5.1.7. Ausgehen

In der Szene ‚Ausgehen‘ werden verschiedene Weiblichkeitskonstrukte anhand von Lena, Yagmur und Doris sowie deren Verständnis ihrer Mutterrolle thematisiert. Lena hat gemeinsam mit ihrer Mutter bei Metin durchgesetzt, dass sie und Yagmur in die Disco dürfen und dafür muss natürlich ein passendes Outfit her. Doris nutzt die Gelegenheit um ihre Töchter zu beraten. Statt auf ein ‚züchtiges‘ Outfit zu bestehen, animiert sie Yagmur und Lena dazu, Kleidung zu wählen, die ihre weiblichen Reize vorteilhaft unterstreicht (Zeile 3-4 und 15-16). Ihre Mutterrolle interpretiert sie eher alternativ, im Sinne einer älteren Freundin, denn als Erziehungsperson. Doris’ Verhalten kann als Subversion von konventionellen Geschlechterrollen und als Bruch mit traditionellen gesellschaftlichen Normen und Erwartungshaltungen verstanden werden. Statt der klassisch definierten Mutterrolle nachzukommen, plädiert sie für ein auf Ebenbürtigkeit beruhendes und auf den individuellen Menschen zugeschnittenes Mutter-Tochter-Verhältnis. Dass sie allerdings ein solches pflegen, gibt Lena ihr mit einem dezenten Hinweis zu verstehen (Zeile 5-6) und relativiert damit Doris’ Mutterverständnis

teilweise, wenn auch nur als Retourkutsche dafür, dass Doris ganz nüchtern feststellt, dass Lenas körperliche Entwicklung noch nicht ganz so weit fortgeschritten ist. Obwohl gerade erst im Teenager-Alter ist Lena sich allerdings ihrer Attraktivität und ihrer sexuellen Reize schon sehr wohl bewusst und setzt sie zuweilen gekonnt ein. Sie sieht sich daher als ebenso sehr Frau wie Doris auch und konstruiert sich als sehr erwachsene junge Frau, die ihren Körper und Sexualität als Teil ihrer Identität betrachtet und (meistens) einen sehr souveränen Umgang damit pflegt.

Ganz im Gegensatz zu Yagmur, die die offene Thematisierung von Sexualität zwischen Mutter und Tochter vehement stört (Zeile 7-8). Sie will nichts von einem sexualisierten Körper wissen und weist das Thema empört von sich. Ihre abweisende Haltung unterstreicht sie mit ihrer Körperhaltung, Mimik und Gestik. Ihre innere Unsicherheit bezüglich ihrer (Gender)Identität, die Tatsache, dass sie nicht so genau weiß, wie sie Weiblichkeit definieren soll und ihr das Erwachsensein und die damit verbundene Sexualität Angst machen, versucht sie hinter ihrem Kopftuch und hochgeschlossenem Jäckchen zu verbergen. Damit distanziert sie sich auch optisch deutlich von Lena und Doris, die Dekolleté und Bauch zeigen. Während die beiden anderen Frauen verschiedene Kleidungsstücke in Erwägung ziehen, versucht Yagmur durch ihre verschränkten Arme und die Tatsache, dass sie sich überhaupt nicht am Geschehen beteiligt, deutlich zu machen, dass sie sich nicht als Sexualobjekt versteht und sich diesem Diskurs möglichst entziehen möchte. Während Doris und Lena einen ungezwungenen Umgang mit Sexualität pflegen, ist Yagmur damit vollkommen überfordert, auch, weil das im Konflikt mit ihrer strengen Religiosität steht.

Doris' Selbstverständnis als Freundin ihrer Tochter wird auch dadurch deutlich, dass sie sich eine Hose, die sie bei Lena im Schrank entdeckt hat, ausleihen will (Zeile 9-10). Damit distanziert sie sich von dem Klischee der öden, langweiligen und unverständnissvollen ‚Mutti‘ und konstruiert sich stattdessen als unkonventionelle, jung-gebliebene, moderne Frau, was sie durch eine entsprechende Mode zum Ausdruck bringen will. Lena stimmt zwar zu (Zeile 11), ist aber nicht wirklich begeistert.

Doris' Beratung beschränkt sich jedoch nicht nur auf ihre leibliche Tochter, sondern sie will auch Yagmur zum passenden Kleidungsstück verhelfen (Zeile 14). Mit ihren Kommentaren gibt sie zu

verstehen, dass sie aktiv am (Medien)Geschehen teilnimmt und sich in der Lebenswelt eines Teenagers bestens auskennt (Zeile 15-18). Sie siedelt sich also im selben jugendlichen Lebenskontext an, wie ihre Kinder und vertritt damit ein alternatives Geschlechterkonzept, in dem Kategorien keinesfalls absolut und statisch, sondern fluid sind und man demnach so alt ist, wie man sich fühlt.

Dass es jedoch durchaus Diskrepanzen zwischen dem Leben einer Enddreißigerin und einem Teenager gibt und die Metamorphose nicht immer vollständig gelingt, zeigt Lenas Korrektur (Zeile 20). Yagmur, die anfangs den Minirock als unpassend empfindet und ablehnt (Zeile 21), gesteht erst durch einen Trick Lenas (Zeile 22-23) ein, dass sie insgeheim durchaus den Rock anprobieren möchte und sich damit sehr wohl als sexualisiertes Wesen (im Sinne einer ‚westlichen‘⁴⁴ Auffassung von Sexualität) begreift. Als Lena ihr scheinbar die nötige körperliche Attraktivität abspricht, wird Yagmur zornig und meint unter Beweis stellen zu müssen, dass sie gut in einem solchen Kleidungsstück aussehen kann (Zeile 24-25). Lena referiert damit auf den gesellschaftlich geprägten Schönheitsdiskurs, der Frauen als Orientierung dient. Yagmur reagiert damit genau in der von Lena und Doris intendierten Weise. Anhand der nonverbalen Reaktion von Mutter und Tochter wird deutlich, dass sie diese Debatte gewonnen haben und zudem so vertraut sind, dass sie mitunter ohne verbale Kommunikation auskommen (Zeile 26-27). Die kleine Provokation lässt Lena triumphieren und bringt die Wende in Yagmurs Verhalten und im Anschluss probiert selbst sie sich im Hüftschwung, der symbolisch für ihr neu gewonnenes (weibliches) Selbstbewusstsein steht.

8.1.8. Gemeinsame Entscheidungen

In der Szene ‚Gemeinsame Entscheidungen‘ geht es um die Zukunft von Lena und Cem, die in der Zwischenzeit ein Paar geworden sind. Lena erwartet zudem ein Kind von Cem. Da sich für Cem, der durch das Abitur gefallen ist, eine neue Chance aufgetan hat die Polizeischule zu absolvieren, sieht

⁴⁴ Der Begriff ‚westlich‘ wird in unterschiedlichen Bedeutungen verwendet. An dieser Stelle und im Folgenden wird ‚westlich‘ nicht nur im Sinne einer geographischen Verortung und damit als Referenz auf West-Europa und Nordamerika gebraucht, sondern referiert auf das von diesen Ländern geteilte gemeinsame kulturelle, politische und soziale Wertesystem.

sich Doris genötigt, sofort etwas zu unternehmen, um Lenas Volontariatsstelle, die sie bei einer Zeitschriftenredaktion inne hat, nicht zu gefährden. Doris bespricht mit Metin die möglichen Optionen, wie Kind und Karriere zu vereinbaren sind. Dabei geht es sowohl um die Eltern-Kind-Hierarchie, wie auch die Hierarchie innerhalb ihrer Partnerschaft sowie die Realisierbarkeit diverser Genderkonstrukte.

Doris' Entsetzen angesichts Lenas Schwangerschaft und der Infragestellung der – bereits geklärt geglaubten – Rollenverteilung stehen ihr ins Gesicht geschrieben. Sie ist emotional aufgewühlt und fassungslos. Ihr verkniffener Gesichtsausdruck und die Tatsache, dass sie auf Lena und Cem mit „die Kinder“ referiert, macht deutlich, dass sie beide für zu unreif hält, um ein Baby zu bekommen (Zeile 1). Metin hingegen sieht die Situation gelassener und sein entzückter Gesichtsausdruck lässt keinen Zweifel an seiner Freude. Statt sich aufzuregen, reagiert er gelassen und souverän und bekräftigt auch verbal, dass er der neuen Situation durchaus positive Aspekte abgewinnen kann (Zeile 2-4). Bei der Vorstellung seiner neuen Rolle als Großvater gerät er regelrecht ins Schwärmen. Doris unterbricht Metins Enthusiasmus jedoch harsch und fragt provokant mit ernster Miene, wer denn finanziell für das Kind aufkommen soll (Zeile 7). Während Metin sich sowohl auf verbaler, wie auch non- und paraverbaler Ebene als emotional präsentiert und ihm Attribute zugeschrieben werden können, die im Allgemeinen als weiblich konnotiert gelten (hohe Stimmlage, Verwendung des Diminutivs „Händchen“, Zeile 4), konstruiert Doris sich als pragmatisch und rational (sachlich-neutraler Ton). Diese Verhaltensweisen können als Subversion traditioneller Geschlechterrollen verstanden werden. Während Metin sich offen zu seinen Gefühlen bekennt, analysiert Doris im Folgenden nüchtern die Lage und hält fest, dass sie Cem für gänzlich ungeeignet hält eine Familie zu versorgen, weil er momentan noch nicht mal für sich selbst eine klare Zukunftsperspektive habe (Zeile 9-12). Metin, dessen freudige Mimik mittlerweile Ernst gewichen ist, hält dagegen, dass sein Sohn – wie er – Polizist werden wolle (Zeile 13). Als Vater fühlt er sich verpflichtet, seinen Sohn vor Doris' Angriff in Schutz zu nehmen, für ihn zu sprechen und gegenüber Doris seine Interessen zu vertreten. Doris hält ihre Genderkonstruktion aufrecht. Sie interveniert erneut sehr vehement und direkt und weist Metins Aussage und den damit verbundenen Anspruch als illegitim zurück (Zeile 14). Die verbale Verneinung

wird durch eine zurückweisende Geste bekräftigt. Die Verwendung des Imperativs und ihr Ton verdeutlichen, dass es für sie in dieser Frage keinerlei Verhandlungsspielraum gibt. Für sie steht ganz klar fest, dass ihre Tochter ihre beruflichen Chancen wahrnehmen wird und sich damit auch eine finanzielle Selbstständigkeit und Unabhängigkeit von einem Mann ermöglicht. Sie betont die Einmaligkeit von Lenas Chance (Zeile 16) und bewertet mit ihrer Aussage die Rolle der Hausfrau als deutlich minderwertiger und für Lena vollkommen ungeeignet. Ihre Aussage untermauert sie durch energisches Kopfschütteln. Die Bestimmtheit ihrer Aussage und ihre Körpersprache rücken Metin in eine unterlegene Position. Von Doris, die sich hier als äußerst dominant und durchsetzungsstark präsentiert, wird also ein subversives Weiblichkeitskonzept vertreten, das sich konträr zu der konventionellen Zuweisung der Frau als das dem ‚schwachen‘ Geschlecht gestaltet. Damit positioniert sie sich zudem innerhalb ihrer Beziehung mit Metin als überlegener Part, was ebenfalls gängige Gesellschaftsnormen dekonstruiert. Dasselbe fordert sie auch für ihre Tochter. Metin sieht jedoch keine hinreichenden Gründe, warum die Rollenverteilung derart unkonventionell sein sollte (Zeile 19) und hinterfragt dies. Doris kann nicht fassen, dass er anderer Meinung ist (Zeile 20). Vorwurfsvoll verschränkt sie die Arme und argumentiert, dass Lena die vernünftigere sei und deshalb die Verantwortung für die Familie trage, was er sicherlich nachvollziehen könne (Zeile 21-23). Metin verneint dies deutlich und mit ausdrucksstarker Mimik (Zeile 24) und bringt damit zum Ausdruck, dass er sich von Doris übergangen fühlt. Sie nimmt ihm das Gefühl, für die Familie sorgen zu können, was seinen männlichen Stolz verletzt. Er versteht sich durchaus traditionell als Familienvater und Versorger und fühlt sich gekränkt, weil Doris nicht nur zum gemeinsamen Einkommen beiträgt, was für ihn durchaus akzeptabel ist, sondern ihm jegliche Verantwortung streitig macht. Die kontrastiven Positionen beider werden von der Kamera in Großaufnahmen wechselseitig eingefangen.

Doris übergeht seinen Einwand jedoch völlig und unterstreicht stattdessen erneut ihre Argumentation. Um ihren Punkt noch zu verstärken, charakterisiert sie Cem polemisch als unbeständig und sprunghaft (Zeile 25-30). Zögernd stimmt Metin ihr zu, nicht eben begeistert davon, dass sie in diesem Punkt recht hat (Zeile 31). Er kann ihr deshalb auch kaum in die Augen sehen. Deshalb verweist

er, mit einem Nicken seine Zuversicht bestätigend, schnell auf eine positive Entwicklung, um den vorherigen Eindruck zu relativieren (Zeile 32). Doris impliziert mit ihrer Antwort, dass Metin den Ernst der Lage wohl noch nicht verstanden hat (Zeile 34) und klärt ihn belehrend darüber auf, dass die Realität sich als komplizierter erweise, als er es annehme. Doch Metin lässt sich nicht beirren. Wie sein Lächeln und sein verklärter Gesichtsausdruck zeigen ist sein Optimismus ungetrübt (Zeile 35). Daraufhin verlangt Doris von ihm zu schwören, sein Vertrauen in Cem sei groß genug um sicher zu sein, dass dieser in der Lage sei eine Familie finanziell zu versorgen (Zeile 36-37). Im ersten Moment ist Metin vollkommen perplex, reagiert anschließend auch nur zögerlich und versucht die Aussage abzuschwächen und ihr mit der angedeuteten Höhe des Feuers die Ernsthaftigkeit zu nehmen (Zeile 38-39). Doris interpretiert Metins Aussage als Eingeständnis und Bestätigung ihrer eigenen Meinung. Statt einzuräumen, dass sie sich einfach über ihn hinwegsetzt, verkündet sie das Resultat als „gemeinsame Entscheidung“ (Zeile 40-41). Vor Empörung und Ungläubigkeit fehlen ihm daraufhin die Worte; sprach- und ratlos bleibt er im Zimmer zurück.

In der Situation konstruiert Doris sich als überaus dominant und bestimmend und unterläuft somit ‚westliche‘ Rollenklischees, die Dominanz mit Männlichkeit assoziieren. Sie agiert sehr selbstsicher und lässt sich nicht von Metin irritieren oder von ihrer Meinung abbringen. Zielstrebig verfolgt sie ihre Genderkonstruktion als ‚starke‘ Frau, die sich in einer Konfliktsituation durchsetzen kann. Die Machtverhältnisse in diesem Gespräch fallen deutlich zu Doris’ Gunsten aus. Metin tritt dafür ein, dass Cem Polizist werden kann und plädiert damit im Falle von Lena und Cem für eine traditionelle Rollenverteilung in der Beziehung, seine eigene Position unterläuft jedoch genau diese Forderung, was fast schon ironisch wirkt. Er kann sich gegenüber Doris nicht behaupten, seine Argumentation ist weniger rational und stringent als ihre. Er befindet sich dauerhaft in einer defensiven, verteidigenden Haltung. Dass er sich Doris’ Entscheidung beugen muss, markiert seinen unterlegenen Status. Seine passive Rolle wird schon gleich zu Beginn der Szene deutlich, als Doris ihn zur Tür reinschiebt. Sie ist die treibende Kraft, er die reagierende. Die stereotypen Geschlechterrollen innerhalb einer

heterosexuellen Partnerschaft, dass Männer bestimmend und Frauen tendenziell eher defensiv sind, sind in diesem Fall gerade umgekehrt.

Medial wird die Szene durch eine HalbnahEinstellung eingeführt, in der Doris und Metin im Schlafzimmer zu sehen sind. Als Metin ansetzt seine Freude über das Enkelkind zu erklären (Zeile 4) wechselt die Kameraeinstellung zu einer Großaufnahme, so dass seine positive Mimik eingefangen wird. Dabei filmt die Kamera über Doris' Schulter, so dass sie deren Sichtweise einnimmt. Doris konträre Position wird auch visuell verdeutlicht, in dem die Kamera jetzt sie im *counter-shot* zeigt, ebenso in Großaufnahme und diesmal aus Metins Sichtweise. Diese Einstellung sowie das *shot/counter-shot* Prinzip mit dem hier gearbeitet wird verdeutlichen die beiden Fronten und das ständige Hin und Her des Streitgesprächs. Sie bleibt für die Szene charakteristisch und wechselt nur gelegentlich zu Halbnahaufnahmen, beispielsweise als Doris ihre Aussage gestenreich unterlegt (Zeile 11-12), oder Nahaufnahmen, wenn Doris Metin in einem langen Monolog in die Defensive drängt (Zeile 25-30). Dabei wird die jeweils sprechende Person gefilmt. Erst in der letzten gemeinsamen Einstellung sind beide in einer Halbtotale zu sehen, die Doris' Aussage eine „gemeinsame Entscheidung“ gefällt zu haben (Zeile 40-41) ironisch bricht. Obwohl eigentlich kein Konsens gefunden wurde und demnach die Einzelgroßaufnahmen der beiden aufrecht erhalten werden müssten, sind beide passend zu Doris' Schlusswort zusammen zu sehen. Die letzte Einstellung zeigt Metins Gesicht, auf dem sich Ratlosigkeit widerspiegelt in einer Großaufnahme.

5.1.9. Ansprüche

Auch Yagmur und Costa führen mittlerweile eine Beziehung miteinander. Obwohl sie anfangs andere Pläne hatte, macht Yagmur auf sein Anraten hin ihr Abitur. In dieser Szene geht es für beide um die Entwicklung ihrer Beziehung, ihre Zukunftsaussichten und auf Seiten von Yagmur um weibliche Selbstbestimmung. Während Costa von einer Karriere als Streetwear-Designer träumt, zweifelt Yagmur an seinem Können.

Costa, der eben noch voller Vorfreude auf Lenas und Cems Kind gestrahlt hat und der Meinung war, er werde nun Onkel (Zeile 2-3), wird von Yagmur darüber aufgeklärt, dass dem nicht so sei. Sachlich-analytisch argumentiert sie, dass er keinerlei verwandtschaftliche Beziehung zu beiden hat und folglich auch nicht Onkel werden könne, sie aber sehr wohl Tante (Zeile 4-5). Ihr belehrender Tonfall wird von ihrer Körperhaltung und der skeptischen Mimik noch verstärkt. Costa lässt sich jedoch nicht beirren und führt an, dass ihm nach der Hochzeit der beiden sehr wohl die Rolle eines Onkels zukäme (Zeile 6). Yagmur relativiert allerdings erneut seinen Optimismus, indem sie beiläufig verkündet, dass eine Hochzeit ihrerseits noch keinesfalls feststehe (Zeile 8). Der gezielt provokante Charakter ihrer rhetorischen Frage bewirkt die intendierte Verhaltensänderung bei Costa. Eben noch enthusiastisch, entgleisen ihm jetzt die Gesichtszüge, was deutlich seine Verunsicherung zeigt (Zeile 9). Die Kamera zeigt Costa währenddessen in einer Großaufnahme. Während er ihre Ehe als sicher geglaubt hat, nimmt sie ihm mit ihrer Aussage jegliche Sicherheit und stellt die Grundlage ihrer Beziehung in Frage. Aber noch ehe er richtig protestieren kann, fällt Yagmur ihm schon ins Wort. Akribisch analysiert sie die Situation und findet Einwände, die (momentan) gegen eine Ehe sprechen (Zeile 11-15). Um ihre Argumentationslinie zu verstärken und Costas Einwände zu entkräften, führt sie seine eigenen Aussagen als Beweis an. Dabei bringt sie ihre Sichtweise so schnell vor, dass er keine Möglichkeit hat zu intervenieren. Die Kameraeinstellung bleibt während des Schlagabtausches durchgängig eine Großaufnahme, so dass die emotionalen Reaktionen beider Charaktere sich deutlich an ihrer Gesichtsmimik ablesen lassen. Als Costa zu einer Verteidigung ansetzt, unterbricht sie ihn erneut und hält ihm vor, dass sie ihr Leben in die Hand nehme, während er dies nicht täte (Zeile 17-18). Damit gibt sie ihm zu verstehen, dass sie seine Lebensweise gegenüber ihrer als minderwertig betrachtet. Als Costa ihr von seinen beruflichen Absichten als Designer erzählt, belächelt sie dies nur müde und tut seine Vision als unrealistisch ab (Zeile 20). Wenn er ihr dann entgegenhält, dass er aber schon ganz konkrete Vorstellungen habe, bremst sie ihn aus und hält ihm vor, dass auch sein letztes Projekt, eine Kneipe, gescheitert sei (Zeile 24). Während Costa an sein Potential glaubt (Zeile 26), gibt Yagmur offen zu, dass sie ihn in diesem Bereich nicht für kompetent hält (Zeile 27-29) und suggeriert, dass sie nur einen

weiteren Rückschlag und eine Enttäuschung erwartet (Zeile 24). Dass sie ihm die Wange streichelt, lässt sich eher als eine Geste des Mitleids denn des Trosts verstehen. Beim Anblick ihres Bruders, der auf Knien den Küchenboden putzt, tritt sie ganz nahe an Costa heran und flüstert ihm zu, dass er ja nicht solche feminin konnotierten Arbeiten machen solle, das sei entwürdigend. Vor Verachtung verzieht sie das Gesicht und findet keine angemessenen Worte (Zeile 33). In der von ihr implizierten Hierarchie steht Cem ganz unten. Zwar tritt sie für (weibliche) Emanzipation ein, diese hat jedoch für sie klare Grenzen. Emanzipation versteht sie als einseitiges Konzept, eine ‚Umkehrung‘ und damit eine Vertauschung von männlicher und weiblicher Sphäre ist daher keine Option. Mit ihrer Aussage (Zeile 33-34) limitiert sie daher ihre eigene Progressivität. Cems Verhalten bewertet sie nicht als emanzipiert, sondern unmännlich. Ein alternatives männliches Genderkonstrukt in Form eines Hausmannes ist für sie entwürdigend. Moderate Veränderungen der konventionellen Geschlechterrollen sind demzufolge für Yagmur akzeptabel, dennoch positioniert sie sich als traditionsverhaftet und konservativ. Damit verfolgt Yagmur zwei unterschiedliche Genderkonstruktionen. Zum einen versteht sie sich als selbstbewusste, fordernde und gebildete Frau, die in ihre berufliche Zukunft investiert und damit ein emanzipiertes Genderkonzept befürwortet. Andererseits stellt sie die traditionelle Rollenverteilung jedoch nicht in Frage und findet, dass die Konstruktion als ‚neuer Mann‘ Cems Männlichkeit unterläuft.

Nachdem Yagmur Costa und Cem allein zurückgelassen hat, wird deutlich, dass auch Cem mit seinem neuen Lebensentwurf hadert. Er fühlt sich seiner Männlichkeit beraubt (Zeile 39). Die Hierarchie zwischen Cem und Costa, die zuvor von einer Dominanz auf Seiten Cems geprägt war, hat sich nun ins Gegenteil verkehrt. Dennoch nutzt Costa seine überlegene Position nicht aus, der Respekt vor Cem ist erhalten geblieben, was durch die Anrede als „Chief eins“ (Zeile 38) deutlich wird. Als weitere hierarchische Dimension wird der Raum eingeführt. Die Kameraperspektive unterstreicht, dass Cem räumlich gesehen niedriger platziert ist als Costa, indem Cem in einer leichten Aufsicht, Costa hingegen in einer leichten Bauchsicht gezeigt wird (Faulstich, 2002, S. 118f). Costa ist also machtlos bezüglich des einen Diskurses (Yagmur), jedoch mächtig bezüglich eines anderen. Statt zu resignieren schwört er sich beim Anblick des einstigen Machos Cem alles daran zu setzen, um seinen Traum zu

verwirklichen (Zeile 40). Nicht nur, weil er selbst nicht so enden will, wie Cem, sondern auch, weil er bei Yagmur unter Beweis stellen will, dass er beruflich erfolgreich sein kann und um die Egalität innerhalb der Partnerschaft wieder herzustellen. Auch, wenn Costa die Herausforderung annimmt, ein Rest Unsicherheit bleibt, denn er braucht Yagmurs Anerkennung für seine Pläne und eine Bestätigung seiner Männlichkeit.

Die Szene zeigt zudem erneut, wie eng Kultur und Gender miteinander verschränkt sind. Yagmurs traditionelle Kleidung und der Schleier können einerseits als kontrastiver Punkt zu ihrer neuen Genderkonstruktion verstanden werden, andererseits schafft sie es aber, traditionelle und progressive Elemente in ihrer Person zu vereinen. Da sie Religion als einen essentiellen Bestandteil ihrer (kulturellen) Identität versteht, den sie nicht verleugnen will, integriert sie sie einfach in ihre Genderkonstruktion. Sie versteht den Schleier nicht als Zeichen für eine Unterdrückung der Frau im Islam, sondern als Zeichen ihrer Religionszugehörigkeit und trägt ihn daher selbstbewusst und mit Stolz. Damit balanciert Yagmur in ihrem Weiblichkeitskonstrukt Tradition und Moderne aus. Sie muss nicht alle traditionellen Elemente hinter sich lassen, kann aber trotzdem für einen neuen, offenen, modernen Islam eintreten.

5. 1. 10. Polizeischule vs. Hausmann

In dieser Szene geht es um die Rollenverteilung innerhalb einer Partnerschaft, um (berufliche) Selbstverwirklichung und um konkurrierende Genderkonstrukte. Da Lena eine Volontariatsstelle bei einer Zeitschrift in Aussicht hat und Cem, nachdem er durch das Abitur gefallen ist, nicht so recht weiß, was er machen soll, hatten die beiden eigentlich beschlossen, dass Lena Karriere machen und Cem währenddessen den Haushalt und später auch die Kinderbetreuung übernehmen solle. Diesbezüglich herrscht jedoch Uneinigkeit zwischen den Familienmitgliedern.

In der ersten Einstellung zeigt die Kamera Metin in einer Nahaufnahme, wie er zusammengesunken auf dem Sofa sitzt; die Arme auf den Knien aufgestützt und nervös mit einer Hand auf seinen Ellenbogen trommelnd (Zeile 1). Niedergeschlagen verzieht er das Gesicht und starrt vor

sich hin. Die Kamera folgt seinem Blick und zeigt Cem, der an einer Puppe Windeln wechseln übt. Bei diesem Anblick schüttelt Metin nur deprimiert den Kopf (Zeile 4) und macht eine wegwerfende Handbewegung. Seine Körpersprache ist in dieser Situation besonders aufschlussreich, weil sie offenbart, dass er mit der Vorstellung, dass sein einziger Sohn künftig Hausmann wird, ganz und gar nicht einverstanden ist. Metin kann sein Unverständnis verbal nicht artikulieren, atmet nur mehrfach hörbar aus (Zeile 4), was seine Hilflosigkeit angesichts der Situation widerspiegelt. Damit erweist sich Metin als im Inneren einem traditionellen Männlichkeitskonstrukt verhaftet. Hier stoßen zwei kulturelle Welten aufeinander. Auch, wenn Cems Männlichkeitskonstrukt nach westlichen Maßstäben zwar alternativ, aber nicht undenkbar ist, Metins Figur lehnt sich an dieser Stelle kontrastiv an stereotyp-türkische Rollenbilder an und somit steht für Metin fest, dass der Mann einer Erwerbstätigkeit nachgehen muss, um seiner Rolle als Familienoberhaupt und Ernährer gerecht zu werden. Er befürchtet den Verlust von Cems Männlichkeit, sollte der sich nicht als ‚ganzer Mann‘ beweisen können. Auch, wenn Metin sonst ein eher westlich-liberales Genderkonzept vertritt; in Sachen Kind und Karriere setzt er ganz auf eine klare Rollenverteilung und die Beständigkeit tradierter Gesellschaftsnormen. Vater und Sohn vertreten also zum einen ein konservativ-traditionelles Genderkonstrukt (Metin) sowie andererseits ein deutlich progressiveres (Cem). Ironischerweise haben sich damit ihre vorherigen Genderkonstruktionen genau ins Gegenteil verkehrt, womit deutlich wird, dass nicht nur die Genderidentität, sondern auch die kulturelle Identität eine fluide Kategorie ist und dass beide eng miteinander interagieren.

Als Doris die Szene betritt, erklärt sie Metin in einem tröstenden Tonfall, dass auch das von Cem vertretene Genderkonzept ein Grund sei, stolz auf ihn zu sein (Zeile 5-8). Dabei wird ihr mitleidvolles Gesicht aus Metins Perspektive in einer Großaufnahme gezeigt. Das, und die Tatsache, dass sie sich von oben zu ihm herunterbeugt, wecken Assoziationen einer hierarchischen Eltern-Kind-Beziehung, in der Doris Metin übergeordnet ist. Dazu passt, dass Metin infantil-trotzig wegschaut, als sie mit ihm redet. Ihre Sprachwahl (Kosename für Metin, besondere Betonung des Wortes „trotzdem“, Zeile 7) untermauert ihre überlegene Stellung und lässt Rückschlüsse darauf zu, dass Doris sich der

Unkonventionalität von Cems Genderrolle und Metins Problem damit durchaus bewusst ist, sie jedoch ihre eigenen Interessen (Lenas Karriere) über seine stellt. Metin musste nachgeben. Damit zeigt sich Doris in ihrer Partnerschaft mit Metin als willens- und durchsetzungsstark und konstruiert sich als starke, selbstbewusste und emanzipierte Frau. Sie favorisiert Vorstellungen von Weiblichkeit, die Selbstständigkeit, Unabhängigkeit und Selbstverwirklichung beinhalten. Berufstätige (Karriere)Frauen sind daher für sie eine Selbstverständlichkeit. Die positive Bewertung von Cems alternativer Geschlechterrolle wird von ihr einerseits begrüßt, da sie Genderbarrieren egalisiert, andererseits bewertet sie die Rolle für sich und Lena als zu anspruchslos und daher unpassend. Ihr Kommentar entlarvt, dass Doris eine klare Wertung von Genderkonzepten vornimmt und dieses Männlichkeitskonzept für inferior gegenüber beruflichem Erfolg hält.

Der gefundene Konsens wird zerstört, als plötzlich Lena zur Tür hereinstürmt und Cem lautstark und sehr bestimmt befiehlt, seinen bisherigen Aufgabenbereich aufzugeben und stattdessen seine Karriere bei der Polizei voranzutreiben (Zeile 10-11). Cem, dessen Rolle als Hausmann durch die Schürze, die er trägt, passend unterlegt ist, ist sichtlich verduzt und sprachlos. Doris regiert entsetzt und ungläubig (Zeile 12). Für sie ist diese Entscheidung ein Rückgängigmachen aller emanzipatorischen Bemühen und ein Rückfall in stereotype Rollenbilder. Doch Lena bekräftigt ihre Aussage erneut, indem sie erläutert, dass Cem künftig eine Ausbildung bei der Polizei machen wird, während die sich zu Hause um das Neugeborene kümmern wird (Zeile 13-14). Damit positioniert sie sich in die Rolle der traditionellen Hausfrau und Mutter und gibt sich auch innerhalb der Partnerschaft ganz der konventionellen Rollenverteilung hin. Im Gegensatz zu Doris und Kathi, die ebenfalls geschockt und fassungslos ist und auf Doris' Seite steht (Zeile 17), findet Metin diese Entwicklung überaus positiv. Hatte er sich zuvor noch Doris' Entscheidung gebeugt und infolgedessen lethargisch auf der Couch gesessen, ist er plötzlich wie ausgewechselt und freut sich, dass Cem doch noch die Chance für eine Ausbildung bei der Polizei wahrnehmen kann (Zeile 15). Jetzt ist es Doris, die angesichts der veränderten Vorzeichen sprachlos auf der Couch sitzt. Erst als Kathi sie in Kenntnis setzt, dass Lena ihren Job bei der Zeitung aufgegeben hat (Zeile 17), findet sie ihre Sprache wieder

(Zeile 18). Doch Lena lässt ihr keine Chance zu intervenieren, sondern fällt ihr ins Wort und vollendet in nüchtern-sachlicher Tonlage den Satz mit dem selbstbewussten Statement, dass es allein ihre Entscheidung gewesen sei (Zeile 19-20). Im Hintergrund ist Metin zu sehen, wie er Cem ermutigend auf die Schultern klopf. Die Nahaufnahme zeigt Lena, Cem und Metin als Einheit und unterstützt und verstärkt ihren Standpunkt somit. Indem sie Doris die Worte quasi in den Mund legt, demonstriert sie gegenüber ihrer Mutter Selbstbewusstsein und Stärke. Sie verdeutlicht, dass sie ihre eigenen Entscheidungen trifft. Damit untergräbt sie die Mutter-Tochter-Hierarchie und signalisiert, dass sie erwachsen und Doris ebenbürtig ist. Bekräftigend nickt sie zu ihrer Aussage (Zeile 19). Damit dekonstruiert Lena Doris' Autorität und nimmt die dominante Rolle, die Doris zuvor inne hatte, ein. Die Machtverhältnisse verschieben sich nicht nur zu Lenas Gunsten, sondern auch zu Gunsten der jüngeren Generation, die das Recht auf ein selbstbestimmtes Leben fordert. Lena mag die (aus Doris' Sicht) antiquiertere Geschlechterrolle wählen, sie emanzipiert sich jedoch gleichzeitig auf anderer Ebene von Doris' mütterlichem Einfluss.

Nachdem sie sich wieder gefangen hat, unternimmt Doris, die sich noch nicht geschlagen gibt, einen letzten Versuch, Lena doch noch umzustimmen. Im Befehlston fordert sie Cem auf, sich zu der Situation zu äußern (Zeile 24). Währenddessen versucht sie, ihn mit ihrem Ton und demonstrativ verschränkten Armen einzuschüchtern und ihn dazu zu bewegen, sich für ihre Position stark zu machen. Dabei wird sie von Kathi, die ebenfalls die Arme verschränkt, unterstützt (Zeile 23-24). Cem reagiert dennoch wie von ihr intendiert defensiv und zurückhaltend (Zeile 26-27). Metin dreht sich ungläubig zu Cem um, während die Kamera zurück zu den Frauen schwenkt und Doris' triumphierendes Grinsen einfängt. Sie sieht sich in ihrer Meinung bestätigt. Obwohl Cem eine Erwerbstätigkeit offenbar präferiert, gibt er aus Pflichtgefühl gegenüber Lena und Respekt vor Doris vor, gerne Hausmann zu sein. Um nicht als wortbrüchig zu gelten und das in ihn gesetzte Vertrauen zu rechtfertigen, inszeniert er eine von ihm ungewollte Männlichkeitskonstruktion (Zeile 26-27). Allerdings suggeriert Cems Sprachwahl (das betonte „auch“ sowie das nachgeschobene „echt“, Zeile 26) und seine übertriebene Körpersprache (Kopfnicken, fahrige Gesten), dass er nicht wirklich von dem überzeugt ist, was er sagt.

Auch für Lena ist die Inszenierung durchschaubar, weshalb sie nachdrücklich mit verschränkten Armen auf einer ehrlichen Antwort beharrt (Zeile 30). Cem blickt zunächst verlegen zur Seite, dann in das erwartungsvolle Gesicht jedes Einzelnen und verneint schließlich zögerlich (Zeile 32). Das offenbart seine Unsicherheit, er muss sich erst bei den verschiedenen Positionen rückversichern und sie gegeneinander abwägen. Lena ist erleichtert und deutet mit einer Armbewegung zur Tür, um Cem aufzufordern, zur Polizeiprüfung zu gehen. Damit er es sich nicht noch einmal anders überlegt, oder sich verunsichern lässt, wählt sie einen sehr bestimmten Ton und den Imperativ (Zeile 33-34). Cem bleibt jedoch zunächst noch ungläubig stehen (Zeile 35). Erst als auch Metin ihn auffordert und ihm Glück wünscht (Zeile 36), realisiert er die Lage und stürmt mit Lena aus dem Raum. Doris bringt angesichts ihrer zerstörten Pläne mit enttäuschtem Gesichtsausdruck nur noch einen schwachen Vorwurf gegen Metin vor (Zeile 38), der allerdings eher Resignation denn Protest offenbart. Die Machtverhältnisse haben sich in dieser Situation gravierend verschoben: Von Doris hin zu Metin; von den Eltern zu den Kindern. Die Charaktere haben sich innerhalb des Diskurses unterschiedlich positioniert und ihre Position immer wieder neu ausgehandelt. Es wird offensichtlich, wie flüchtig Genderkonstruktionen sind.

5.1.11. Selbstzweifel

In dieser Szene geht es um die ständige Neupositionierung der Subjekte gegenüber diversen Diskursen und die damit verbundenen wechselnden Machtstrukturen. Doris, die soeben erfahren hat, dass sie bereits mit Anfang 40 in den Wechseljahren ist, und daher das gemeinsame Kind, das sie sich mit Metin gewünscht hat, nicht mehr bekommen kann, zweifelt an ihren Qualitäten als Mutter. Sie hinterfragt die Beziehung zu ihrer Tochter und ist gezwungen, angesichts Lenas Schwangerschaft und ihrer Menopause ihre (Mutter)Rolle neu zu definieren. Lena tröstet sie.

Angesichts der schlechten Neuigkeiten kann Lenas Argumentation, dass sie ja bereits zwei Kinder und eine Familie habe, Doris nicht trösten. Mit traurigem Gesichtsausdruck und den Tränen nahe lässt sie sich niedergeschlagen und deprimiert auf die Couch sinken (Zeile 1). Verletzt wirft sie

Lena vor, nicht mehr Teil der Familie sein zu wollen (Zeile 5-6) und verleiht damit ihrer tiefen Enttäuschung und ihren Befürchtungen, die Familie breche auseinander, Ausdruck, was von der Kamera in einer Nahaufnahme eingefangen wird. Als Lena sich vor Anstrengung stöhnend mit ihrem, durch die Schwangerschaft extrem gerundeten Bauch schwerfällig an Doris vorbeischiebt (Zeile 7), wirft diese einen sehnsüchtigen Blick auf Lenas Bauch (Zeile 8). Durch die Kameraposition auf Augenhöhe der sitzenden Doris wird deutlich, dass Lena diesen Blick allerdings nicht wahrnehmen kann. Lena verkörpert in diesem Moment ein Weiblichkeitskonzept, das mit Sexualität und Fruchtbarkeit verknüpft ist, ein Konzept, das Doris durch ihre Menopause unzugänglich geworden ist. Demnach hat Lena gerade alles, was Doris sich sehnlichst wünscht. Doris hat das Gefühl, mit ihrer Gebärfähigkeit auch einen Teil ihrer Weiblichkeit ‚verloren‘ zu haben. Ihre um sich geschlungenen Arme drücken ihr Schutzbedürfnis und ihre Unsicherheit aus.

Doch auch Lenas Position verändert sich gerade grundlegend: Zwar ist sie auch weiterhin Doris' Tochter, allerdings übernimmt sie in absehbarer Zeit auch selbst die Mutterrolle, die bisher Doris vorbehalten war. Beide Frauen müssen daher ihre Weiblichkeitsentwürfe neu definieren und empfinden deshalb eine gewisse Angst und Unsicherheit. Sowohl die Menopause, als auch die Schwangerschaft charakterisieren demnach gravierende Umbrüche in der Genderkonstruktion der beiden. Mit den neuen Genderrollen verschieben sich auch die Machtverhältnisse zwischen beiden. Die Mutterrolle ist gesellschaftlich mit einem Reifeprozess, Selbstständigkeit und Unabhängigkeit assoziiert. Lena ist nun ebenfalls erwachsen und entzieht sich zunehmend Doris' Einfluss. Die ehemalige Mutter-Tochter-Hierarchie wird dekonstruiert.

Mit ihrer Aussage lediglich aufgrund ihrer Genervtheit gesagt zu haben nicht mehr Teil der Familie sein zu wollen (Zeile 7 und 9), relativiert Lena ihre vorherige Genderkonstruktion zum Teil, denn hier stellt sie sich eher als bockiger Teenager, denn als verantwortungsvolle junge Frau dar. Doris verteidigt sich, und sagt, dass sie nur in bester Absicht für das Baby gehandelt habe (Zeile 13-14). Während sie jedoch mit Lena spricht, vermeidet sie jeglichen Blickkontakt und starrt stattdessen vor sich ins Leere. Diese defensive Haltung rückt Doris in eine Position der Machtlosigkeit; statt zu

agieren, reagiert sie lediglich. Lene verstärkt die machtlose Stellung noch, indem sie, die Augen verdrehend, ihrer Mutter einen spöttischen Seitenblick zuwirft und leicht polemisch, aber auch nüchtern feststellt, dass Doris sicherlich nicht immer alles richtig gemacht habe, als sie mit ihr schwanger war (Zeile 15-16). Währenddessen legt Lena schützend die Hände über ihren Bauch (Zeile 17). Als Doris einräumt, dass genau da das Problem liege, überschlägt sich ihre Stimme fast (Zeile 18). Im Folgenden zählt sie auf, was sie während ihrer Schwangerschaft alles falsch gemacht habe (Zeile 19-22) und demonstriert damit einerseits Fürsorglichkeit, weil sie sich für ihr Enkelkind Besseres wünscht, hinterfragt andererseits aber auch grundlegend ihre mütterlichen Kompetenzen.

Die unterschiedlichen Positionen werden von der Kamera unterlegt, die wechselhaft Lenas genervten, und Doris' resignierten Blick einfängt. Als Doris jedoch ansetzt weitere Fehler einzuräumen, unterbricht Lena sie und fragt leicht sarkastisch, ob es überhaupt ein Thema gebe, zu dem Doris keine Schuldkomplexe entwickle (Zeile 23-24). Dabei sieht sie ihre Mutter erwartungsvoll an (Zeile 25). Doris räumt ein, dass sie es nicht mit Sicherheit wisse, jedoch glaube, dass dem nicht so sei (Zeile 26). Ihre Unsicherheit wird nicht nur durch die explizite verbale Thematisierung deutlich, sondern auf paraverbalen Ebene durch ihr Zögern und das leise Sprechen verstärkt. Lena, in deren Mimik sich abzeichnet, dass sie mit einer solchen Aussage gerechnet hat, nickt währenddessen bestätigend (Zeile 27). Der Schuldkomplexe ihrer Mutter überdrüssig, verkündet sie provokant, dass sie keine guten Erinnerungen an ihre Zeit im Mutterleib habe (Zeile 28-29). Sie nutzt die Erwartungshaltung, die sie mit dem ersten Teil des Satzes aufbaut geschickt aus, um sich über Doris zu mokieren und veranlasst Doris damit, wie intendiert, das Gesicht zu verziehen und zu schluchzen. Die Kamera, die vorher Lena fokussiert hat, spiegelt diese Erwartungshaltung wieder, indem sie nun Doris in einer Großaufnahme einfängt, ehe sie wieder zurück zu Lena wechselt, die mit der zweiten Hälfte des Satzes die Bedeutung der ersten und damit auch ihre deutlich überlegene Position relativiert (Zeile 31). Schlagartig hellt sich Doris Miene auf und sie dreht überrascht den Kopf zu Lena und blickt sie zum ersten Mal an, während sie sich sicherheitshalber noch mal rückversichert (Zeile 32). Dass sie es zuvor vermieden hat, Lena anzusehen, kann als Ausdruck ihrer Schuldkomplexe gesehen werden. Lena, die nicht fassen kann, dass

Doris ihr immer noch nicht glaubt, verleiht sie ihrer Aussage noch mal Nachdruck (Zeile 33) und bekräftigt sie durch leichtes Kopfschütteln und ein verändertes Tonhöhenregister. Dankbar bestätigt Lena, dass Doris unkonventionelle Erziehungsmethoden ihr eine glückliche Kindheit beschert haben (Zeile 34-38). Doris lächelt gerührt und atmet erleichtert aus (Zeile 39). Lena schiebt noch eine Ergänzung hinterher, um jegliche verbliebene Zweifel ihrer Mutter auszuräumen. Diese Intention wird durch die Wortwahl und die absichtliche Betonung des Wortes „perfekt“ deutlich (Zeile 40).

Währenddessen zeigt die Kamera Lenas und Doris' Reaktionen abwechselnd in Großaufnahmen, ehe sie zu einer Nahaufnahme wechselt, um beide zusammen in inniger Pose auf dem Sofa zu zeigen. Lena macht ihrer Mutter eine Liebeserklärung und schreibt Doris die entscheidenden Erfolge bei ihrer Identitätsbildung zu (Zeile 42 und 44), womit die alte Mutter-Tochter-Relation wieder hergestellt ist. Lena legt ihre Hand in Doris' und lehnt ihren Kopf an ihre Schulter (Zeile 42-43). Jetzt ist sie es, die Schutz, Trost und Rat bei ihrer Mutter sucht. Doris fühlt sich in ihrer Mutterrolle bestätigt und lehnt gerührt ihren Kopf an den ihrer Tochter. Außerdem legt sie schützend ihre Hand auf Lenas (Zeile 45-46). Diese Verbundenheit von Mutter und Tochter fängt die Kamera in einer Detailaufnahme ein. Lenas Bitte, ihrem Kind eine ebenso gute Oma wie ihr eine Mutter zu sein, thematisiert erneut den Rollenwechsel der beiden (Zeile 47-48). Statt diese neue Rolle der Großmutter allerdings mit dem Alter zu assoziieren, greift Doris das Kompliment auf, das Lena ihr gemacht hat (Zeile 49-50). Das spricht für ihr erstarktes Selbstbewusstsein. Ihre anschließende Rückversicherung verrät dennoch einen Rest Unsicherheit. Lena versucht jedoch ihr auch den zu nehmen (Zeile 51) und untermalt ihre positive Aussage mit einem bestätigenden Nicken. Doris hakt jedoch weiter nach und sucht nach Bestätigung, dass sie keinesfalls alt oder langweilig sei (Zeile 52 und 54-55). Damit orientiert Doris sich zweifelsohne an gesellschaftlichen Schönheitsidealen, die ewige Jugend als Ideal suggerieren. Dazu dreht sie demonstrativ ihr Gesicht ins Profil, damit Lena es eingehend auf Spuren des Alterns hin betrachten kann (Zeile 56). Erst, nachdem Lena ihr wiederholt versichert hat, dass keine der ungewünschten Zuschreibungen auf Doris zutrifft, ist diese beruhigt. Sie atmet tief ein und aus und strahlt über das ganze Gesicht, ehe sie Lena erleichtert in den Arm nimmt (Zeile 58-59). Die Harmonie

ist jedoch nur von kurzer Dauer, da Doris überschwänglich einräumt, dass sie immer befürchtet habe, Lena teile auch (von Doris betont) die Ansicht, dass sie als Resultat von Doris' alternativer Erziehung „total danebengegangen“ sei (Zeile 60-61). Lenas Mimik verrät wenig Begeisterung, doch gerade, als sie zu einem verbalen Gegenschlag ansetzen will, überlegt sie es sich anders um Doris nicht erneut mit einer Krisensituation zu konfrontieren. Doris, die Lenas Mimik nicht sehen kann, bleibt daher in dem Glauben, Lena unterstützt ihre Aussage. Der hohe Kamerawinkel, durch den Lena, im Vergleich zu Doris, die in Normalansicht gezeigt wird, in einer Aufsicht zu sehen ist, macht deutlich, dass Lena für dieses Mal zurückstecken muss. Allerdings beweist sie im selben Moment auch Größe. Sie positioniert sich also in unterschiedlichen Diskursen im selben Moment als machtvoll und machtlos. Statt ihrer Mutter Vorwürfe zu machen, entwickelt sie Verständnis (Zeile 63-65) und ermuntert sie mit einem Schulterklopfen (Zeile 66). Während sie auf der verbalen Ebene nichts mehr erwidert, spielt sich auf der Ebene der Körpersprache ihr innerer Konflikt wieder, dessen Überwindung ihre letztendlich überlegene Position begründet. Doris und Lena realisieren daher im Verlauf des Gesprächs unterschiedliche Weiblichkeitsentwürfe. Die Rolle von Mutter und Kind wechselt mehrmals. Sie müssen ihre Beziehung zueinander ständig neu aushandeln und positionieren sich damit teils als mehr, teils als weniger mächtig.

5.2. Diskussion der Analyseergebnisse

Die Analyse hat gezeigt, dass alle Charaktere in den jeweiligen Situationen in diversen Machtstrukturen verortet sind und sich dementsprechend nicht konstant als mächtig oder machtlos konstruieren. Da sie ihr Gender in diesen multiplen mehr oder weniger dominanten Diskursen kontinuierlich performativ aushandeln und sich zu ihnen positionieren müssen, können ihre Genderkonstruktionen nicht eindimensional und unveränderlich sein. Die Fluidität der Genderkonstrukte spiegelt sich auch in der innerpersönlichen Entwicklung, die die Charaktere im Laufe der Zeit durchmachen, wider. Als Resultat der permanenten *shifts of power* realisieren die Figuren daher sowohl auf diachroner als auch auf synchroner Ebene unterschiedliche Genderkonzepte.

Innerhalb der sechs ausgewählten Figuren und ihrer Konstellation in den analysierten Szenen konnten daher jene polyphonen Stimmen, deren Sichtbarmachen Baxter (2003, S. 38) als Aufgabe der FPDA sieht, ausgemacht und dargestellt werden.

Während Lena anfangs ein sehr emanzipiertes Weiblichkeitskonzept vertritt, das von Unabhängigkeit und Selbstbestimmtheit geprägt ist (Kulturelle Differenzen, Teil I und II) positioniert sie sich gegen Ende der Serie in einer eher konservativen Geschlechterrolle. Sie hat ihre Karriere zu Gunsten der Mutterrolle und der Versorgung des Haushalts zurückgestellt (Polizeischule vs. Hausmann). Damit herrscht auch innerhalb der Partnerschaft von Cem und Lena die traditionelle Rollenverteilung. Ihre Position schwankt von Überlegenheit (Kulturelle Differenzen, Teil II), über wechselnd machtvolle und machtlose Positionen (Selbstzweifel) bis hin zu völliger Hilflosigkeit (Machtspiele). Gender muss demnach als ein dynamisches und fluides Konzept verstanden werden, das vieldimensional mit dem Kontext, in dem das Individuum platziert ist, verflochten ist.

Fast konträr zu Lena ist die Entwicklung von Yagmur angelegt. Während sie zu Anfang einem sehr traditionellen Rollenbild verhaftet ist, männliche Autorität nicht anzweifelt und ihr Verhalten von Unsicherheit geprägt ist (Ausgehen), dekonstruiert sie mit ihrem Wandel zu einer selbstbewussten, fordernden Karrierefrau eben jenes vorher vertretene Genderkonzept (Ansprüche). Ihre Partnerschaft mit Costa ist nicht mehr, wie anfänglich, von patriarchalischen Strukturen geprägt, bei denen sie sich als Frau ihrem Mann unterzuordnen hat und ihre Sphäre Heim und Herd ist, sondern beruht auf Gleichberechtigung. Während sie sich zu Beginn oftmals in einer defensiven Situation befunden hat, nimmt sie ihre Möglichkeiten im Serienverlauf gezielter wahr und baut ihren Einflussbereich immer weiter aus. Yagmurs Genderkonstruktion wandelt sich daher von einem konservativen hin zu einem progressiv-subversiven.

Goffmans Konzept des *face-work* lässt sich wohl am besten bei Cem beobachten, der gerade zu Anfang aus Imagegründen vorgibt, jemand zu sein, der er nicht ist (Verliebt, Teil I und II). An seiner Figur lässt sich eben jene Metapher der sozialen Interaktion als Bühne nachvollziehen, denn eine Bühne impliziert Schauspiel und damit auch (Vor)Täuschung. Goffman (2008, S. 14) hält fest, dass – hat man

sich einmal gegenüber einem bestimmten Diskurs positioniert – auch eine gewisse Verpflichtung besteht, dieser Position treu zu bleiben und das eigene Verhalten so zu gestalten, dass es diese Darstellung stützt, auch weil die anderen Interaktionspartner ein entsprechendes Verhalten antizipieren. Das Bedürfnis, sein Gesicht zu wahren, erklärt, wieso er immer wieder zwischen zum Teil konträren Genderidentitäten schwankt. Sowohl Cems Genderkonstruktion als auch deren Inszenierung sind daher als aktive, performative Prozesse zu verstehen.

Durch die von ihm realisierten Männlichkeitskonstrukte positioniert er sich einerseits als einem traditionell-patriarchalischen Verständnis von Männlichkeit verhaftet, dekonstruiert jedoch eben jene Position mit seinem progressiven Dasein als Hausmann, ehe er auch diesen Lebensentwurf zu Gunsten eines moderaten Genderkonstrukts relativiert, das es ihm erlaubt, sowohl Ernährer als auch Familienvater und gleichberechtigter Partner zu sein (Hausmann vs. Polizeischule).

Costa, der anfangs sehr von Cem dominiert und unsicher ist, entwickelt sich zu einem selbstbewussten Modedesigner. Seine Vorstellungen von einer Beziehung wandeln sich durch Yagmur von asymmetrischen Hierarchien (Machtspiele) hin zu einer hierarchiefreien partnerschaftlichen Haltung (Ansprüche). Sein Charakter macht eine Wende vom proletenhaften Angeber hin zu einem verantwortungsbewussten und erfolgreichen Karrieremann.

Metin und Doris haben sich, was ihre Genderkonstruktionen im Verlauf der Serie angeht, als die konstantesten Charaktere erwiesen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass nicht im Verhalten der beiden Charaktere Orientierungen an ganz unterschiedlichen Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstrukten auszumachen sind. Doris, die als selbstbewusste, für ein unabhängiges Leben eintretende Frau und berufstätige Mutter tradierte Weiblichkeitsvorstellungen negiert und damit dominanten gesellschaftlichen Diskursen widersteht (Haushalt vs. Berufstätigkeit), hat auch Phasen der Unsicherheit, in denen sie sich als eher machtlos positioniert (Selbstzweifel). Innerhalb ihrer Beziehung mit Metin konstruiert sie sich oftmals als dominant und durchsetzungsstark (Gemeinsame Entscheidungen) und verkörperlicht somit Attribute, die als eher männlich konnotiert angesehen werden können. Andererseits steht sie aber zu ihrer weiblichen Sexualität und versteht sich trotz ihres Alters noch als

begehrten und attraktiven Frau (Ausgehen), was sie im nächsten Moment allerdings wieder hinterfragt (Selbstzweifel) und damit von einer eher mächtigen Position hin zu einer Position der relativen Machtlosigkeit wechselt.

Metins Genderkonstruktionen sind ebenfalls facettenreich. Einerseits konstruiert er sich als moderner, aufgeschlossener Mann, für den eine gleichberechtigte Partnerschaft und auch die Berufstätigkeit seiner Frau eine Selbstverständlichkeit sind (Haushalt vs. Berufstätigkeit). Andererseits versteht er sich aber auch als Familienernährer und hat Schwierigkeiten damit, dass Doris ihm seine Rolle streitig macht (Gemeinsame Entscheidungen). Auch wenn er auf Seiten der Frauen für alternative und subversive Genderkonzepte offen ist, sein Männlichkeitsempfinden ist mit einem Dasein als Hausmann unvereinbar.

Die Situationen sind also von einer gleichzeitigen Macht und Machtlosigkeit der Seriencharaktere gekennzeichnet. Doch die diskursiven Machtstrukturen, die sich auf die Genderkonstruktion der Charaktere auswirken, werden nicht nur innerhalb der Figuren reflektiert, sondern zeichnen sich auch in den Beziehungen zwischen ihnen ab. Dabei implizieren diese Strukturen nicht zwingend asymmetrische Machtverhältnisse zwischen Männern und Frauen, „[but] multiple ways in which power is constituted both *between* men and women, and *between* individual women themselves“ (Baxter, 2003, S. 182, Kursivsetzungen im Original). Aus der vielfältigen kulturellen, historischen und situativen Verortung der Subjekte resultiert die Realisierung ganz unterschiedlicher Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. Die eigene (Gender)Identität steht demnach ständig zur Disposition und muss redefiniert und neu ausgehandelt werden.

6. Fazit

Die Intention dieser Arbeit war es, zu zeigen, dass Gender in der Serie *Türkisch für Anfänger* als eine vielschichtige und facettenreiche Identitätskategorie konstruiert wird. Die FPDA hat sich gegenüber der traditionellen Konversationsanalyse als nützliches Instrument erwiesen, um die Genderkonstruktion der Agierenden innerhalb der Interaktion nicht nur zu identifizieren, sondern darüber hinaus auch Aussagen über die persönliche und soziale Relevanz der Ereignisse treffen zu können. In dieser Hinsicht erweist sich der Zugang der Konversationsanalyse durch das Vermeiden jeglicher *a priori*-Annahmen und die Haltung, dass das kulturelle Hintergrundwissen die Daten verfälsche, notwendigerweise als limitiert, weil sie lediglich auf der Ebene der Beschreibung bleiben kann. Wie gerade anhand von *Türkisch für Anfänger* zu sehen ist, hängen identitätsstiftende Kategorien wie Gender eng mit dem sozialen Kontext, in dem sie konstruiert werden, zusammen. „Thus analyzing conversational data without considering the wider social context leaves a gap between technical analysis and that which is relevant socially for speakers” (Stokoe & Smithson, 2001, S. 238).

Mit dem hier vertretenen Ansatz wurde der Versuch unternommen, eben jene Lücke zu schließen und im Sinne des poststrukturalistischen Paradigmas zu zeigen, dass Subjekte und deren Identitäten fortwährend diskursiv erzeugt und modifiziert werden. Subjekte, beziehungsweise auch die Charaktere dieser Fernsehserie, in die selbstverständlich auch kulturelle Codierungen eingeschrieben sind, existieren insofern nicht außerhalb der Diskurse, sondern anhand der ausgewählten Szenen konnte gezeigt werden, dass die Konstruktion von Gender auch immer an (diskursive) Machtstrukturen geknüpft ist. Egal ob es um Cems Demonstration von Männlichkeit gegenüber Ching oder sein Unwohlsein in der Rolle als Hausmann ist, dies alles referiert auf gesellschaftliche Normen und Werte, die diskursiv produziert sind. Subjekte *konstruieren* ihre (Gender)Identitäten in Auseinandersetzung mit den multiplen, in derselben Situation zur Verfügung stehenden konkurrierenden dominanten und subversiven Diskursen, innerhalb derer und zu denen sie sich positionieren müssen. Gender konstituiert sich entsprechend in der aktiven Auseinandersetzung der Individuen mit der Situation, anderen Handelnden und in enger Interaktion mit weiteren Identitätskategorien. Daher ist es unverzichtbar, diese

Kontexte, die selbstverständlich in die Genderkonstruktion der Individuen eingeschrieben sind, bei der Analyse zu berücksichtigen. Dabei wurde auf drei Ebenen, der verbalen, der non- und paraverbalen sowie der medialen, herausgearbeitet, dass Genderkonstruktionen keine statischen Gebilde sind, sondern sich entsprechend der kontinuierlichen *shifts of power* flexibel gestalten. Da die eigene Position immer wieder zur Diskussion steht, vertritt in der Konsequenz keine der untersuchten Figuren in allen analysierten Szenen ein und dasselbe, in sich kohärente Konzept von Männlichkeit oder Weiblichkeit. Stattdessen tritt die Multidimensionalität und Fluidität von Gender deutlich hervor. Diese Beobachtung impliziert auch, dass Frauen sich nicht dauerhaft in einem Zustand der Machtlosigkeit befinden, sondern ebenso gut machtvolle Positionen einnehmen können, was an den weiblichen Seriencharakteren belegt werden konnte. Ebenso konnte gezeigt werden, dass sich demnach umgekehrt Männer nicht notgedrungen in einer starken oder überlegeneren Position befinden.

Da das poststrukturalistische Paradigma auch eine gewisse Selbstreflektiertheit impliziert, muss natürlich konstatiert werden, dass auch jede methodische Herangehensweise und das damit an den Forschungsgegenstand herangetragene Wissen schon konstruiert ist. Die Tatsache, dass die Analysedaten im Falle der vorliegenden Studie medialer Natur sind, bedingt eine weitere Besonderheit: Die untersuchten Personen sind nicht real, sondern Charaktere einer Fernsehserie, ihre Gespräche sind also fiktiv und daher nicht im eigentlichen Sinne als natürliche Daten anzusehen. Die Serie arbeitet stark mit kulturellen und Geschlechterstereotypen und Klischees. Zum Teil wird sehr offensichtlich mit Traditionen und Plattitüden gespielt: die Ethno-Comedy referiert insofern auf Alltagswissen der Zuschauer und stellt kulturelle und geschlechtliche Identitäten recht schematisiert und vereinfacht dar. Dennoch bietet gerade dieser mediale Rahmen und die Analyse der überspitzt dargestellten Charaktere die Möglichkeit, Subjekte und deren Genderkonstruktionen als hybrid und oftmals zwischen multiplen Positionen schwankend zu begreifen und dominante und subversive Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit in ihrer Pluralität zu zeigen. Die Betrachtung ihrer Stereotypizität ist insofern lohnenswert, weil wir auch und gerade mit Hilfe von Stereotypen unsere Welt gliedern und uns an ihnen orientieren. Somit bilden Medieninhalte auch immer gesellschaftliche Zustände ab, was sie als

Forschungsgegenstand interessant macht. Zudem können auch anhand dieser Stereotype subversive Genderkonzepte verhandelt werden. Das Bewusstsein über die Überzeichnung der Charaktere ermöglicht es, die aufgezeigten Genderkonstruktionen und deren Inszenierung mit einer gewissen ironischen Distanz zu betrachten.

Auch wenn eine solch qualitative Analyse ein Phänomen notgedrungen nur ausschnittsweise darstellen kann, wurde im Rahmen des Forschungsinteresses der FPDA nach den diskursiven Machtstrukturen gefragt, die das Individuum (mit-)gestaltet, denen es aber zugleich auch unterliegt, indem es von dominanten, alternativen oder auch subversiven Diskursen beeinflusst wird. Die Genderkonstruktionen und deren Inszenierungen sind in dieser Analyse auf drei Ebenen verfolgt worden, um eine möglichst umfassende Aussage über die Genderkonstruktion und -inszenierung der Charaktere treffen zu können. Die Betrachtung von Gender, auch über die sprachliche Ebene hinaus, erweitert daher das methodische Repertoire der FPDA. Diese Machtstrukturen werden auch im nonverbalen Verhalten und der Art der Kameraführung und -einstellung herausgearbeitet. Der Vergleich der einzelnen Ebenen im Hinblick auf ein kohärentes Genderkonzept gibt zudem Aufschluss über den Darstellungscharakter von Gender, denn vereinzelt sind auf den unterschiedlichen Ebenen auch gegenläufige Genderkonstruktionen zu beobachten. Um diesen inszenierenden Charakter von Gender zu betonen, haben sich Erving Goffmans Konzept des *face-work* sowie seine Theatermetapher als sehr hilfreich erwiesen. Mit Verweis auf das Bedürfnis, das eigene Gesicht zu wahren, nur dem gewünschten Image förderliche Informationen herauszugeben (Goffman, 2008, S. 46) und darum eine gewisse soziale Rolle zu spielen, erklärt sich, warum die Charaktere sich in den analysierten Situationen so und nicht anders konstruieren. Insbesondere bei Cems Charakter fällt auf, dass er sich oftmals in Szene setzt, um ein von ihm präferiertes Männlichkeitskonzept unter Beweis zu stellen. Bei der Offenlegung dieses inszenierenden Charakters seiner Darstellung erwies sich insbesondere die zweite Analyseebene mit ihren non- und paraverbalen Faktoren als interessant, denn sie sind erheblich schwerer zu kontrollieren als verbale Äußerungen und verraten somit widersprüchliches Verhalten. Der

Körper dient somit als wichtiger Ort der Inszenierung, was seinen Ausdruck unter anderem in Aussehen, Kleidung, Körpersprache und Auftreten findet.

Der Darstellungscharakter von Gender geht auch mit dem poststrukturalistischen Gedanken der *performativity* von Gender überein. Goffmans Theorie der Interaktionsordnung lässt sich daher auf Genderkonstruktion übertragen, zumal er feststellt, dass ein Mensch nicht nur eine, sondern immer mehrere soziale Rollen inne hat (Goffman, 2008, S. 46). Ebenso vielfältig sind die Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit, die die Seriencharaktere vertreten. Anhand der ausgewählten Szenen konnte bewiesen werden, wie fluid Genderkonstrukte sind. Oftmals wechseln innerhalb derselben Situation die Machtverhältnisse mehrfach und die Charaktere müssen sich immer wieder neu innerhalb und zu den Diskursen positionieren. Je nach Kontext wechselt daher ihre Genderkonstruktion; mitunter sogar ins Gegenteil. Auch wenn man den Serienverlauf verfolgt, wird deutlich, dass die Figuren bezüglich ihrer Genderkonstruktionen und -darstellungen eine Entwicklung durchmachen.

Die Analyse hat gezeigt, dass die FPDA ein geeignetes Analyseinventar bereitstellt, um die diversen Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepte, welche die gleichen Individuen zu unterschiedlichen Zeitpunkten realisieren, zu identifizieren und zu erklären. Die multiplen Beziehungsgeflechte, in die Subjekte eingebunden sind und die dazu führen, dass sie sich immer wieder neu definieren müssen, wurden offen gelegt. Kontinuierliche *shifts of power* dekonstruieren die Annahme einer einheitlichen, universellen Geschlechteridentität von Männern und Frauen sowie eine unterlegene Stellung letzterer.

Wie die erstmalige Anwendung auf Fernsehdaten gezeigt hat, kann die FPDA durch ihre Flexibilität ein fruchtbarer Ansatz für die Anwendung auf eine Vielzahl unterschiedlicher Kontexte sein. Sie bietet eine sinnvolle Alternative zu den dominanten diskursanalytischen Ansätzen der *conversation analysis* und der *critical discourse analysis*, und das nicht nur für Studien zum gesprochenen Diskurs im schulischen Umfeld oder am Arbeitsplatz (Baxter, 2003, Castañeda-Peña, 2008). Stattdessen ist sie ebenso für Analysen in einem weiteren Rahmen auch für unterschiedliche geschriebene und mediale Daten modifizierbar. Für die Anwendung auf Fernsehdaten hat diese

Masterarbeit ein erstes exemplarisches Beispiel geliefert. Da die FPDA noch ein sehr junger diskursanalytischer Ansatz ist, stehen für die Zukunft noch diverse Kontexte zur Bearbeitung aus. Die FPDA verspricht die Erkundung etablierter Kontexte unter einem neuen Gesichtspunkt und bereichert damit den theoretischen Rahmen und das methodische Werkzeug der aktuellen Genderforschung.

Literaturverzeichnis

Primärtext

Rehnitz, A. & Voges, S. (Produzenten). (2006-2008) *Türkisch für Anfänger* [Fernsehserie]. Frankfurt a. M.: ARD.

Sekundärliteratur

Allrath, G. (2005). Life in Doppelgangland: Innovative Character Conception und Alternate World in "Buffy the Vampire Slayer". In G. Allrath & M. Gymnich (Hgg.), *Narrative Strategies in Television Series*. (S. 132-150). New York: Palgrave Macmillan.

Akass, K. & McCabe, J. (Hgg.) (2006). *Reading The L Word: Outing Contemporary Television*. New York: I. B. Tauris.

ARD-Serienguide zu *Türkisch für Anfänger*. Angerufen am 2. Mai 2010, von

http://www.daserste.de/tuerkischfueranfaenger/folge_dyn~rueckschau,yes~cm.asp.

Arthurs, J. (2008). Sex and the City and Consumer Culture: Remediating postfeminist drama. In C. Brunson & L. Spiegel (Hgg.), *Feminist Television Criticism: A Reader*. 2. Aufl. (S. 41-56). Berkshire: Open University Press.

Atkinson, J. M. & Heritage, J. (Hgg.) (1984). *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Auer, S. (1988). A Conversation Analytic Approach to Code-switching and Transfer. In M. Heller (Ed.), *Code-Switching: Anthropological and Linguistic Perspectives*. (S. 187-214). Berlin: Mouton de Gruyter.

Auer, S. (1995). Ethnographic Methods in the Analysis of Oral Communication. Some Suggestions for Linguists. In U. M. Quasthoff (Hg.), *Aspects of Oral Communication*. (S. 419-440). Berlin: de Gruyter.

Baxter, J. (2003). *Positioning Gender in Discourse: A Feminist Methodology*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Baxter, J. (2008). Feminist Post-Strukturalist Discourse Analysis – A New Theoretical and Methodological Approach? In K. Harrington, L. Litosseliti, H. Sauntson & J. Sunderland (Hgg.), *Gender and Language Research Methodologies*. (S. 243-255). Houndmills, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Bergmann, J. R. (1981). Ethnomethodologische Konversationsanalyse. In S. Schröder & H. Steger (Hgg.), *Dialogforschung: Jahrbuch 1980 des Instituts für deutsche Sprache*. (S. 9-52). Düsseldorf: Schwann.
- Bergmann, J. R. (1988). *Ethnomethodologie und Konversationsanalyse*. 3 Bände. Hagen: Fernuniversität Hagen GHS.
- Bergmann, J. R. (2001). Das Konzept der Konversationsanalyse. In K. Brinker et al. (Hgg.), *Text- und Gesprächslinguistik: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. 2. Halbband. (S. 919-927). Berlin/New York: de Gruyter.
- Billig, M. (1999). Critical Discourse Analysis and Conversation Analysis: An Exchange between Michael Billig and Emanuel A. Schegloff. In *Discourse & Society* 10(4), 543-582.
- Blommaert, J. (2005). *Discourse: A Critical Introduction*. New York: Cambridge University Press.
- Bronfen, E. & Marius, B. (1997). Hybride Kulturen: Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. In: E. Bronfen & B. Marius & T. Steffen (Hgg.), *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. (S. 1-29). Tübingen: Stauffenburg.
- Brunsdon, C. & Spigel, L. (Hgg.) (2008). *Feminist Television Criticism: A Reader*. 2. Aufl. Berkshire: Open University Press.
- Buchner, K. (2006). „Türkisch für Anfänger“: Der nackte Mann auf dem Gebetsteppich. Abgerufen am 2. Mai 2010, von <http://www.stern.de/kultur/tv/tuerkisch-fuer-anfaenger-der-nackte-mann-auf-dem-gebetsteppich-557772.html>.
- Buß, C. (2006, 14. März). Deutsch-türkische Sitcom: Wenn der Mullah-Wecker klingelt. Abgerufen am 6. März 2010, von <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,405857,00.html>.

- Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London: Routledge.
- Cameron, D. (2005). Language, Gender and Sexuality: Current Issues and New Directions. In *Applied Linguistic* 26(4), 482-502.
- Castañeda-Peña, H. A. (2008). Interwoven and Competing Gendered Discourses in a Pre-School EFL Lesson. In K. Harrington, L. Litosseliti, H. Sauntson & J. Sunderland (Hgg.), *Gender and Language Research Methodologies*. (S. 256-268). Houndmills, Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- D'Acci, J. (1987). The Case of Cagney and Lacey. In H. Baehr & G. Dyer (Hgg.), *Boxed In: Women and Television* (S. 203-226). London: Pandora.
- Deppermann, A. (2007). Playing with the voice of the other: Stylized *Kanaksprak* in conversations among German adolescents. In P. Auer (Hg.), *Style and Social Identities: Alternative Approaches to Linguistic Heterogeneity* (S. 325-360). Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Deppermann, A. (2008). *Gespräche analysieren: Eine Einführung*. 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Domaratus, J. (2009). Cultural Diversity Mainstreaming in *Türkisch für Anfänger* und *Alle lieben Jimmy*. In C. Böttcher, J. Kretschmar, & M. Schubert (Hgg.), *Heimat und Fremde: Selbst-, Fremd- und Leitbilder im Film und Fernsehen* (S. 199-214). München: Meidenbauer.
- Dow, B. K. (1996). *Prime-time Feminism: Television, Media Culture and the Women's Movement Since 1970*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- Eckert, P. & McConnell-Ginet, S. (1992). Think practically and look locally: Language and Gender as Community-Based Practice. In *Annual Review of Anthropology*, 21, 461-490.
- Eckert, P. & McConnell-Ginet, S. (2003). *Language and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ehlich, K. & Rehbein, J. (1976). Halbinterpretative Arbeitstranskriptionen (HIAT). In *Linguistische Berichte*, 45, 21-41.

- Fairclough, N. (1989). *Language and Power*. London: Longman.
- Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis*. Boston: Addison Wesley.
- Faulstich, W. (2002). *Grundkurs Fernsehanalyse*. Paderborn: Fink.
- Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. New York: Pantheon.
- Fowler, R. (1985). Power. In T. A. van Dijk (Hg.), *Handbook of Discourse Analysis: Band 1*. (S. 61-81). London: Academic Press.
- Fowler, R. (1991). *Language in the News: Discourse and Ideology in the Press*. London: Routledge.
- Gangloff, T. (2006). Kulturkampf als Sitcom: „Türkisch für Anfänger“. Abgerufen am 14. März 2010, von http://www.welt.de/print-welt/article203713/Kulturkampf_als_Sitcom_Tuerkisch_fuer_Anfaenger.html.
- Geißler, R. (2007). Interkulturelle mediale Integration. Mittelweg zwischen Assimilation und Segregation. In Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.), *Medien und Diversity: Dossier*. Abgerufen am 2. Mai 2010, von http://www.migration-boell.de/web/diversity/48_1217.asp, S. 23-27.
- Goffman, E. (1955). On Face-work: An Analysis of Ritual Elements of Social Interaction. In *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Processes* 18(3), 213-231.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday.
- Goffman, E. (1977). The Arrangement between the Sexes. In *Theory and Society* 4(3), 301-331.
- Goffman, E. (1979). *Gender Advertisements*. New York: Harper and Row.
- Goffman, E. (2005). Techniken der Imagepflege. Eine Analyse ritueller Elemente in sozialer Interaktion. In *Interaktionsrituale: Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Renate Bergsträsser & Sabine Bosse (Übers.). (S. 10-53). Frankfurt: Suhrkamp.
- Goffman, E. (2008). *Wir alle spielen Theater: Die Selbstdarstellung im Alltag*. 6. Aufl. München: Piper.
- Hällfritsch, R. & Hemberger, U. (2007). Türkisch für Anfänger – oder Deutsch für Fortgeschrittene?. In *Aktualitätendienst* vom 05.03.2007. Abgerufen am 2. Mai 2010, von

<http://www.cornelsen.de/teachweb/1.c.1165486.de?hasjs=1275779921&submittedByForm=1&gsid=1.c.131741.de&id=1165486>.

- Henning, J., Spitzner, F. & Reich, S. (2007). „Türkisch für Anfänger“ – Ein raffiniertes Spiel mit ethnischen Klischees? In: Heinrich-Böll-Stiftung (Hg.), *Medien und Diversity: Dossier*. Abgerufen am 2. Mai 2010, von http://www.migration-boell.de/web/diversity/48_1217.asp, S. 19-21.
- Hickethier, K. (2007). *Film- und Fernsehanalyse*. 4. überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Hutchby, I. & Wooffitt, R. (2008). *Conversation Analysis*. 2. Aufl. Cambridge/Malden: Polity.
- Jefferson, G. (1972). Side sequences. In D. Sudnow (Hg.), *Studies in social interaction*. (S. 294-338). New York: The Free Press.
- Jefferson, G. & Sacks, H. & Schegloff, E. (1977). The preference for self-correction in the organization of repair in conversation. In *Language*, 53, 361-382.
- Jespersen, O. (1922). *Language. Its Nature, Development and Origin*. London: Allen & Unwin.
- Kallmeyer, W. (1985). Handlungskonstitution im Gespräch. In E. Gülich & T. Kotschi (Hgg.), *Grammatik, Konversation, Interaktion*. (S. 81-123). Tübingen: Niemeyer.
- Kallmeyer, W. (1988). Konversationsanalytische Beschreibung. In U. Ammon & N. Dittmar & K.-J. Mattheier (Hgg.), *Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft* 2. Halbband. (S. 1095-1108). Berlin: de Gruyter.
- Kallmeyer, W. (1996). *Gesprächsrhetorik: Rhetorische Verfahren im Gesprächsprozess*. Tübingen: Narr.
- Kallmeyer, W. & Schütze, F. (1976). Konversationsanalyse. In: *Studium Linguistik*, 1, 1-28.
- Keding, K. & Struppert, A. (2006). *Ethno-Comedy im deutschen Fernsehen. Inhaltsanalyse und Rezipientenbefragung zu „Was guckst du?“*. Berlin: Frank & Timme.
- Kerner, I. (2007). Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht: Perspektiven für einen neuen Feminismus. Abgerufen am 29. Juni 2010, von <http://web.fu-berlin.de/gpo/pdf/kerner/kerner.pdf>.

- Krzyzanowski, M. (2003). 'European Identity Wanted!': On Discursive and Communicative Dimensions of the European Convention. In G. Weiss & R. Wodak (Hgg.), *CDA: Theory and Interdisciplinarity*. (S. 137-164). London: Palgrave Macmillan.
- Lakoff, R. (1975). *Language and Woman's Place*. New York: Harper & Row.
- Leibman, N. C. (1995). *Living Room Lectures: The Fifties Family in Film and Television*. Austin: University of Texas Press.
- Levine, E. (2007). *Buffy and the 'New Girl Order': Defining Feminism*. In: E. Levine & L. Parks (Hgg.), *Undead TV: Essays on Buffy the Vampire Slayer*. (S. 168-189). Durham/ London: Duke University Press.
- Levinson, S. C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge University Press.
- MacWhinney, B. & Snow, C. (1985). The Child Language Data Exchange System. In: *Journal of Child Language*, 12, 271-295.
- Mack-Philipp, A. (2007). Abbau oder Verstärkung von Vorurteilen? Das Thema Integration und Migranten in den Medien. In *Blickpunkt Integration* 2(2), 2-4.
- Maltz, D. & Borker, R. (1982). A cultural approach to male-female miscommunication. In J. Gumperz (Hg.), *Language and social identity*. (S. 196-216). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayne, J. (1997). LA Law and Prime Time Feminism. In C. Brunson & J. D'Acci & L. Spiegel (Hgg.), *Feminist Television Criticism: A Reader*. (S. 84-97). Oxford/New York: Oxford University Press.
- Mayo, C. & Henley, N. (Hgg.). (1981). *Gender and Nonverbal Behavior*. New York: Springer.
- Miklis, K. (2008, 18. November). „Türkisch für Anfänger“: Voll krass mutig, ey! Abgerufen am 6. März 2010, von <http://www.stern.de/kultur/tv/tuerkisch-fuer-anfaenger-voll-krass-mutig-ey-646123.html>.
- Morseley, R. & Read, J. (2002). Having it Ally: Popular Television (Post)Feminism. In *Feminist Media Studies* 2(2), 231-249.
- Offizielle Serienhomepage der ARD: <http://www.daserste.de/tuerkischfueranfaenger/>.

- Psathas, G. (1995): *Conversation Analysis*, Thousand Oaks: Sage.
- Sacks, H. (1984). Notes on methodology. In J. M. Atkinson & J. Heritage (Hgg.), *Structures of social action*. (S. 21-27). Cambridge: Cambridge University Press.
- Sacks, H. (1992). *Lectures on Conversation: Volumes I and II*. Hg. von G. Jefferson. Oxford: Blackwell.
- Sacks, H. & Schegloff, E. (1973). Opening up Closings. In *Semiotica*, 8, 289-327.
- Sacks, H. & Schegloff, E. & Jefferson, G. (1974). A Simplest Systematics for the Organisation of Turn-taking in Conversation. In *Language* 50(4), 696-735.
- Schader, S. (2006). Mach was Richtiges, bloß keine Serien. Auf Wolke drei: Wie der Autor Bora Dagtekin die ARD-Serie Türkisch für Anfänger schreibt. In: FAZ vom 03.08.2006. Abgerufen am 2. Mai 2010, von http://fazarchiv.faz.net/webcgi?WID=80783-3510670-91805_1.
- Scheer, U. (2002). *Neue Geschlechterwelten? Eine Analyse der Star Trek Serien „Deep Space Nine“ und „Voyager“*. Münster: LIT.
- Schegloff, E. (1972). Notes on conversational practice: Formulating place. In D. Sudnow (Hg.), *Studies in social interaction*. (S. 75-119). New York: The Free Press.
- Schegloff, E. (1991). Reflections on talk and social structure. In D. Boden & D. H. Zimmermann (Hgg.), *Talk and social structure: Studies in ethnomethodology and conversation analysis*. (S. 44-70). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schegloff, E. (1996). Turn organization: one intersection of grammar and interaction. In E. Ochs & E. Schegloff & S. Thompson (Hgg.), *Interaction and Grammar*. (S. 52-133). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schegloff, E. (2007). *Sequence Organization in Interaction: A Primer in Conversation Analysis. Band 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schlote, E. & Spieswinkel, A. (2008). Typisch deutsch, typisch türkisch – ist das komisch? Wie Jugendliche mit humorvoll gebrochenen Klischees in deutsch-türkischen Familienserien umgehen. In *TelevIZion*, 21(1), 39-44.

- Schönherr, B. (1997). *Syntax – Prosodie – nonverbale Kommunikation: Empirische Untersuchungen zur Interaktion sprachlicher und parasprachlicher Ausdrucksmittel im Gespräch*. Tübingen: Narr.
- Selting, M. et al. (1998). Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT). In *Linguistische Berichte*, 173, 91-122.
- Selting, M. et al. (2009). Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In *Gesprächsforschung*, 10, 353-402. Abgerufen am 15. Juni 2010 von <http://www.gespraechsforschung-ozs.de>.
- Sennewald, N. (2007). *Alien-Gender: Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*. Bielefeld: Transcript.
- Sielke, S. (2007). Postfeminismus und kulturelle Amnesie: Zur Serialität feministischer Perspektiven oder Sind *Sex and the City*, *Fear of Flying* und the *Feminine Mystique* Episoden ein und derselben Seifenoper? In H. Paul & A. Ganser (Hgg.), *Screening Gender*. (S. 33-58). Berlin: LIT.
- Speer, S. A. (2005). *Gender Talk: Feminism, Discourse and Conversation Analysis*. London/New York: Routledge.
- Spender, D. (1980). *Man-made Language*. London: Routledge.
- Stokoe, E. (2004). Gender and discourse, gender and categorization: current developments in language and gender research. In *Qualitative Research in Psychology* 1(2), 107-129.
- Stokoe, E. H & Smithson, J. (2001). Making Gender Relevant: Conversation Analysis and Gender Categories in Interaction. In *Discourse and Society*, 12(2), 217-244.
- Tannen, D. (1990). *You Just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. New York: Ballantine.
- van Dijk, T. (1993). Principles of Critical Discourse Analysis. In *Discourse and Society* 4(2), 249-283.
- van Dijk, T. (2001). Multidisciplinary CDA: a Plea for Diversity. In R. Wodak & M. Meyer (Hgg.), *Methods of Critical Discourse Analysis*. (S. 95-120). London: Sage.

Weiss, G. & Wodak, R. (Hgg.) (2003). *CDA: Theory and Interdisciplinarity*. London: Palgrave Macmillan.

Wenger, E. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.

West, C. & Zimmerman, D. H. (1991). Doing gender. In J. Lorber & S. Farrell (Hgg.), *The Social Construction of Gender*. (S. 13-37). Newbury Park: Sage Publications.

Wodak, R. & Chilton, S. (Hgg.) (2005). *A new Agenda in (Critical) Discourse Analysis: Theory, Methodology and Interdisciplinarity*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

Wodak, R. & van Dijk, T. A. (Hgg.) (2000). *Racism at the Top: Parliamentary Discourses on Ethnic Issues in Six European States*. Klagenfurt: Drava.

Appendix

Verzeichnis der Appendizes

Transkript I: Kulturelle Differenzen, Teil I.....	102
Transkript II: Kulturelle Differenzen, Teil II.....	103
Transkript III: Haushalt vs. Berufstätigkeit.....	104
Transkript IV: Machtspiele.....	105
Transkript V: Verliebt, Teil I.....	107
Transkript VI: Verliebt, Teil II.....	109
Transkript VII: Ausgehen.....	110
Transkript VIII: Gemeinsame Entscheidungen.....	111
Transkript IX: Ansprüche.....	112
Transkript X: Polizeischule vs. Hausmann.....	113
Transkript XI: Selbstzweifel.....	114

Transkript I

Auszug aus der Serie „Türkisch für Anfänger“

Staffel 1, Episode 1

Szene: „Kulturelle Differenzen, Teil I“ (00:12:20 – 00:12:55)

Beteiligte: Cem (CEM) und Lena (LEN)

1 ((CEM betritt das Zimmer, LEN steht auf einer Leiter und hängt ein
Tuch als Raumtrenner auf))
2 LEN: ((stöhnt)) ah: (2.0)
3 LEN: ((stöhnt)) ah: (2.0)
4 ((CEM mustert LEN mit Blicken))
5 CEM: h (--)
6 CEM: ((hält Lena ein Kleidungsstück an)) es gibt da=n paar RULEZ.
7 CEM: = die solltest du kennen weißt=du (1.0)
8 CEM: .hh das ist so meine HOOD (--) meine A:REA (--)
9 ((macht Handbewegungen))
10 ((sich auf die Brust klopfend)) meine strAße
11 LEN: <<h> willst du mir n grundstück verkaufen>? (2.0)
12 CEM: TÜRKisch für anfänger lektion eins -
13 CEM: cem is jetzt dein <<all> bruder>;
14 CEM: = isch hab verantwortung. (.)
15 LEN: ((LEN beugt sich zu CEM)) ey und CEM hat vor ´allem so nisch
16 die sprAche in der man mit LE:na sprischt ey; (2.0)
17 CEM: <<all> dann sag ich=s dir auf hochdeutsch>. (--)
18 CEM: ziehen sie sich anständig ´AN frÄUlein schneider c
19 CEM: = sonst wird onkel öztürk sauer. (1.0)
20 CEM: schönen tag noch. (1.0)
21 LEN: tuch† (--) arschloch.
22 ((CEM verlässt das Zimmer und knallt die Tür zu))

Transkript II

Auszug aus der Serie „Türkisch für Anfänger“

Staffel 1, Episode 1

Szene: „Kulturelle Differenzen, Teil II“ (00:14:04 – 00:15:09)

Beteiligte: Cem (CEM) und Lena (LEN)

1 ((CEM schraubt im Garten an seinem Mofa. LEN kommt im Bademantel aus dem Haus, geht ihn anblickend mit wiegendem Schritt an ihm vorbei, baut im Garten einen Liegestuhl auf und zieht ihren Bademantel aus unter dem sie nur einen Bikini trägt))
2 ((CEM blickt sich hektisch um))
3 CEM: ((auf sie zukommend und mit einer Geste auf sie zeigend))
4 wie läufst du rum häh?
5 LEN: ((sich im Liegestuhl räkelnd))
6 = deutsch für anfänger (.) lektion EINS.
7 LEN: ((den Bikini zurechtrückend)) fräulein schneider macht .hh (--)
8 was sie will hh.
9 ((CEM schaut sich hektisch nach den Nachbarn um))
10 CEM: <<all> ey willst=e mich provozieren?> .h
11 CEM: ((auf LEN zeigend))ey wenn dich so: die NACHbarn seh=n dann (-)
12 CEM: .h DU kriegst die probleme nich ich
13 LEN: ((Kanaksprak imitierend)) = ja: ``SICHER (--)``ERKAN (2.0)
14 ((LEN schlägt die Beine übereinander))
15 LEN: jetzt erzähl mir noch wenn man vergewAltigt wird ist das die
16 Eigene schuld
17 LEN: die `KEUSCHheitsnummer ist nur ein scheIßtrick von
18 irgendwelchen reaktionären [türken]
19 [((CEM schüttelt den Kopf))]
20 LEN: die ihre frauen von der (.)
21 [!EMANZIPATION! abhalten wollen] (1.5)
22 [((LEN hebt ihre Arme um ihre rasierten Achseln zu zeigen))]
23 CEM: h::ä laberst du `IMMER so viel?
24 LEN: <<p> sorry>; (.)
25 LEN: ist der nebeneffekt wenn man (.)[!INTELLIGENT!] ist (6.0)
26 [LEN zieht Augenbrauen hoch]
27 ((CEM geht ins Haus, LEN blickt ihm hinterher))
28 ((Kommentar Lenas als Sprecherin aus dem Off))
29 LEN: ali:ce schwArzer wäre stolz auf mich

Transkript III

Auszug aus der Serie „Türkisch für Anfänger“

Staffel 1, Episode 1

Szene: „Haushalt vs. Berufstätigkeit“ (00:13:01 – 00:14:03)

Beteiligte: Doris (DOR), Metin (MET), Nils (NIL) und Cem (CEM)

1 ((alle vier sind im Wohnzimmer um den Esstisch versammelt))
2 MET: ((reicht NIL ein Glas)) nille: (.) tee: chAi
3 ((MET stellt auch CEM ein Glas hin))
4 DOR: ((steckt ein Papier in ihre Jackentasche)) SO ich muss los
5 <<all> in die praxis> (1.0)
6 tschÜ:ß (-).h macht euch n schönen ferientag (1.0)
7 ((DOR küsst NIL zum Abschied))
8 CEM: ((zu DOR)) ä:hm FRÜHstück?
9 DOR: ((lächelnd)) <<all> küche liegt zwei grad südsüdwest hinter
10 dir> (.)
11 kühlschrank ist recht bedienungsfreundlich (.)
12 Tschüß (.) hAsi eins ((küsst MET))(-)
13 MET: tschüß hAsi zwei (--)
14 CEM: ((auf türkisch zu MET)) wozu ziehen wir mit ihr zusammen wenn
15 sie uns nichts zu essen macht?
16 ((DOR guckt MET fragend an))
17 MET: ((seine Blicke zwischen DOR und CEM schweifen lassend))
18 ((zögernd)) äh ja cem: hh (-- du hast recht (-- ((dreht sich
19 zu DOR)) DORis sieht heute wunderbar aus
20 ((CEM verzieht fragend das Gesicht))
21 DOR: oh CEM das ist ja süß von dir (4.0)
22 ((DOR will CEM anfassen, er weicht zurück))
23 ((MET wirft CEM einen Blick zu, DOR winkt MET und verlässt das
Zimmer))
24 CEM: ((an MET gerichtet)) wo bin isch hier?
25 MET: ((Hände auf den Tisch stützend)) in DEUTSCHland !ALEMANIA! (.)
26 MET: jetzt komm in die küche und hilf mir (-)
27 ich muss zur A:rbeit YALLA ((macht auffordernde
28 Handbewegung))(1.5)
29 ((DOR kommt zurück weil sie etwas vergessen hat))
30 ((MET geht in die Küche, CEM verschränkt die Arme))
31 DOR: ((singend)) ↑guten mO:::rgen lalalala? (2.0)
32 CEM: ((zu DOR)) du machst=es ihm nisch einfach? (1.0)
33 SO: karriere statt HAUSHalt und so
34 MET: ((aus der Küche))wa ach KACKE verdammte jetzt hab ich mich
35 verbrannt
36 = <<all> sag mal> wiesO: muss ich das eigentlich alleine
37 [machen]?
38 CEM: [oh oh]
39 da setzt aber gerade jemand seine beziehung aufs spiel
40 ((DOR wirft ihm im Rausgehen einen irritierten Blick zu))

Transkript IV

Auszug aus der Serie „Türkisch für Anfänger“

Staffel 1, Episode 1

Szene: „Machtspiele“ (00:18:40 – 00:19:57)

Beteiligte: Lena (LEN), Cem (CEM), Costa (COS) und Verkäufer (VER)

1 ((LEN steht an einem Imbissstand und hat sich einen Döner bestellt,
2 COS, den CEM vorher instruiert hat, kommt von hinten auf LEN zu))
3 COS: ((LEN an den Po greifend)) hey bAby (-) <<stotternd> neu> in der
4 city? (5.0)
5 ((LEN guckt irritiert und stößt COS weg))
6 ((COS läuft um LEN herum und fasst sie erneut an, LEN weicht zurück))
7 COS: EY das ist mein revier ich:=will alle mädchen kennen die
8 für mich laufen okay?
9 LEN: ((COS wegstoßend)) ja `SICHER: (3.0)
10 ((CEM betritt die Szene))
11 COS: <<all> was ist denn los> warum was (3.0)
12 ((LEN macht abwehrende Handbewegung))
13 ((COS schaut zu CEM, der gerade vorbeiläuft und auffordernd mit den
14 Augen zu LEN deutet. COS zuckt mit den Schultern))
15 VER: so: bitte: ((reicht LEN den Döner, sie gibt ihm das Geld))
16 LEN: ((zum Verkäufer)) dankeschön
17 VER: gern
18 COS: ((LEN am Gehen hindernd)) MAN jetzt
19 LEN: MAN GE:HT=S↑ noch? (--)
20 CEM: <<all> EY isch geh dann ma JA>?
21 LEN: <<ff> CE::M>
22 COS: man HAB dich mal nicht so [beruhig dich]
23 CEM: = [hast du gerade] nach deinem bruder
24 gerufen?
25 ((LEN rangelt mit COS))
26 LEN: jA::↑ <<h> HAB ICH verdammt noch mal HAB↑ ich>
27 COS: ((zu CEM)) <<all> bist du mit der schlampe verwandt> oder was
28 man? (--)
29 ((CEM geht gestikulierend auf COS zu, der weicht zurück))
30 CEM: ey hast=e was gegen meine SCHWESter gesagt -
31 was guckst du so (.) problem HÄ?
32 ((CEM gibt COS eine ohrfeige))
33 CEM: du opfer
34 ((CEM und COS stehen eng zusammen))
35 COS: ((reibt sich die Wange)) <<flüsternd> =nich ins gesicht hamma
36 gesa:gt>
37 CEM: <<flüsternd> sorry (.) soll realistisch aussehen>
38 COS: okay
39 ((CEM vergrößert den Abstand zu COS))
40 CEM: <<f> jA:: genAU (-) lass dich nicht mehr blicken du (.)
41 embryoFRESse>
42 ((COS weicht rückwärts gehend zurück))
43 ((CEM geht zu LEN, die weinend am Straßenrand sitzt))
44 CEM: hey (.) lE:na ((greift LEN behutsam an die Schulter))
45 LEN: <<h> man der hätte sonst was mit mir gemacht ja>
46 CEM: ((murmelnd)) <<pp> shit>
47 ((CEM hilft LEN auf))
48 LEN: <<schniefend> ohne dich> (-- dAnke
49 CEM: war doch selbstverständlich

50 ((CEM führt LEN weg))

Transkript V

Auszug aus der Serie „Türkisch für Anfänger“

Staffel 1, Episode 2

Szene: „Verliebt Teil I“ (00:08:10 – 00:09:28), (00:10:18 – 00:11:15) und
(00:11:41 – 00:12:20)

Beteiligte: Cem (CEM), Ching (CHI), Metin (MET) und Doris (DOR)

1 ((es klingelt, MET geht zur Tür, CHI steht davor))
2 CHI: <<all> ich komme wegen der nudelmaschIne>
3 MET: a::h komm rein (6.0)
4 ((CEM, der auf der Couch sitzt, wird hellhörig))
5 ((CHI und MET betreten das Wohnzimmer, CEM steht auf))
6 ((CEM schaut CHI ungläubig an))
7 MET: du kannst sie GLEI:CH mitnehm=n
8 CHI: ((zu CEM)) <<h> hI::> (--du warst doch heute auf dem
9 spielplatz und hast PORNOmagazine gelesen oder?
10 ((CEM nickt heftig))
11 ((MET und DOR geben vor, die Nudelmaschine würde nicht richtig
12 funktionieren um CEM und CHI unter diesem Vorwand zu einem Date in
13 der Küche zu zwingen))
14 ((während DOR und MET argumentieren tauschen CHI und CEM Blicke))
15 ((...))
16 ((CEM und CHI sind in der Küche, sie knetet Teig, er spielt an der
17 Nudelmaschine herum))
18 CHI: ((amüsiert)) du weißt doch gar nicht was du mÄchst oder?
19 CEM: KLA::R weiß isch da:s ((macht Handbewegung))tä (4.0)
20 ((beide kneten gemeinsam den Teig))
21 CHI: du hast ganz weiche hÄNde (.) <<h> benutzt du hAndcreme>? (4.0)
22 CEM: nee (-) ganz bestIMMt nich ((macht sich Hände sauber))
23 CHI: <<h> kochst du oft>?
24 CEM: NEE:: <<all> das ist auch eher frAUensache>
25 CHI: ((irritiert)) aha?
26 CEM: auf JEDEn (.) ich mein (.) jEDER halt was er kann?
27 ((CEM zuckt mit den Schultern))
28 CHI: ((zögerlich)) na ja für ein romantisches dATE würdest du aber
29 schon mal kochen oder?
30 MET: ((der bis jetzt die beiden von der Tür aus belauscht hat)) jA::
31 er ist SU:PERrrromantisch (.) genau wie ich
32 CEM: =ganz bestimmt nich (.)ey wenn isch nen dATE hab dann geh ich
33 ins kinO aber ich ZAHL ihr nich die karTE weil ich weiß ja noch
34 gar nich ob=s sich lohnt und ob sie mich überhaupt dran lässt
35 (1.0)
36 ((CEM gestikuliert wild))
37 MET: ((zu CHI)) entschuldige bitte (4.0)
38 ((MET schiebt CEM aus der Tür, DOR betritt die Küche))
39 DOR: CHING heißt du hm? (--)
40 CHI: hm:
41 DOR: dOris
42 ((...))
43 CEM: weil du dich vor doris aufführst wie=n kastriertes
44 scho::ßhündchen .h heißt noch LANG nich dass ich meinen
45 männlichen stolz auch vergesse kaPIERT KAI PFLAUME? (-)
46 MET: und DU glaubst dass sie sich SO ((macht Geste)) in dich
47 verliebt?
48 MET: und spIEL nicht den mÄcker vor mir

49 CEM: ey ich BIN so: frAU=n wollen ARSCHLÖcher
50 ((CHI betritt im Hintergrund den Raum))
51 CEM: =ching kann sich gLEIch an die preise gewÖHNEN (1.5)
52 CHI: di::e eh nudelmaschINE (.) ich glaub das modell PASST nicht so
53 CEM: Alles klar hau rein <<lachend> ne> (-) man sich dann auf=m
54 spIELER ja?
55 MET: bevor sie sich an DEINE preise gewöhnt geht sie lieber woanders
56 EINKaufen ((verschränkt Arme))
57 ((DOR betritt den Raum))
58 CEM: pf:: ((das Zimmer verlassend)) sie ist VOLL auf meine masche
59 abgefahr=n
60 MET: hhh ((macht verzweifelte Handbewegung))(4.0)
61 DOR: ((zu MET)) versaut oder?

Transkript VI

Auszug aus der Serie „Türkisch für Anfänger“

Staffel 1, Episode 2

Szene: „Verliebt, Teil II“ (00:22:03 – 00:23:11)

Beteiligte: Cem (CEM), Ching (CHI), Metin (MET) und Costa (COS)

1 ((MET klopft und betritt dann Cems Zimmer. CEM und COS schlafen
2 noch))
3 MET: Cem (-) CE:M (-) du hast besU:ch (1.0)
4 ((die Vorhänge aufziehend)) CHING (3.0)
5 ((CEM wacht auf))
6 CEM: ((verschlafen)) chi:ng (.) wa::s
7 ((CEM steht auf))
8 CHI: CEM ich: (2.0) es es tut mir leid was ich gesagt hab (-)
9 ((MET ist noch immer im Zimmer und lächelt als er das hört))
10 CHI: du bist (---).hh der brIE:f das (-)
11 o:::h ich war so verdammt gerührt (.)
12 <<h> mehr als bei dirty dancing>
13 ((CHI küsst CEM auf die Wange))
14 COS: E:Y (-) was=n hier los? (1.0)
15 CEM: <<p> ä::h>
16 ((MET streckt entsetzt den Kopf zur Tür herein und blickt zwischen
17 CEM und COS hin und her))
18 CHI: und und JA:↑ ((nimmt CEMs Hand)) <<all> ich WILL mit dir in den
19 himmel gucken bis alle sternschnuppen verglüht sind>
20 ((CEM guckt sich hektisch zu MET und COS um die ihm Türrahmen
21 stehen))
22 CHI: und ich will mit dir dAhin gehen wo der himmel die erde küsst
23 ((CHI schließt die Augen und beugt sich zu CEM))
24 ((COS hält sich lachend am Türrahmen fest, MET wirft ihm strafende
25 Blicke zu))
26 CEM: ((gestikulierend zu MET)) <<all> ey babba ich hab dir doch
27 gesagt du sollst keine briefe für mich schreiben>
28 CHI: =WA::S?
29 MET: was?
30 CEM: =JA: jetzt tu man nich so <<ne> lachend>
31 CEM: ((zu CHI)) E::y fettes SORry aber hh (-) !STERN!schnuppen (-)
32 CEM: ((zu COS)) ey=das ist voll lächerlich costa oder?
33 COS: ja
34 CEM: ey sowas würd ich ja wohl nEver schreiben ((lacht)) (2.5)
35 ((CHI dreht sich um und geht))
36 CEM: echt babba (6.0)
37 ((MET sieht ihn ratlos an und geht))
38 COS: cem MAn (-) dein vater ist aber auch voll=n vOgel
39 ((CEM lächelt müde und senkt den Blick))

Transkript VII

Auszug aus der Serie „Türkisch für Anfänger“

Staffel 1, Episode 3

Szene: „Ausgehen“ (00:04:53 – 00:05:37)

Beteiligte: Doris (DOR), Lena (LEN) und Yagmur (YAG)

1 ((DOR, LEN und YAG befinden sich im Zimmer von LEN, LEN steht vorm
2 Spiegel und hält sich Kleider an))
3 DOR: <<all> ich würd das rosa oberteil nehmen da hast=e so=n flachen
4 bUsen>
5 LEN: ((nickt zustimmend und verdreht die Augen)) wo:her hab ich den
6 wohl?
7 YAG: ((vorwurfsvoll mit verschränkten Armen)) könnt ihr mal BITTE
8 aufHÖR=N über eure geschlechtsteile zu reden?
9 DOR: OH <<h> kann ich mir die: mal ausleihen?>
10 ((DOR hält sich LEN Hose an))
11 LEN: ((nickt übertrieben)) KLAR
12 LEN: ((Stimme aus dem Off)) TOLL (.) wieder ne hose mir ausgebeultem
13 arsch
14 DOR: was machen wir denn mit DI:R? (-)
15 DOR: so auf j LO::
16 ((DOR hält YAG vor dem Spiegel einen Minirock an))
17 DOR: ((singt und ahmt dazu einen lasziven Hüftschwung nach))
18 oh I did it aga::in
19 ((YAG hat die Arme verschränkt und verzieht das Gesicht))
20 LEN: ((zu DOR)) =MAMA das ist britney spears
21 YAG: ((den Rock wegschiebend)) nee nee nee nee
22 LEN: und AUßerdem hat yagmur überhaupt nicht die figUR für=n
23 disco-outfit
24 ((YAG blickt LEN wütend an und reißt DOR den Rock aus der Hand um ihn
25 anzuprobieren))
26 ((DOR dreht sich zu LEN um, die triumphierend grinst und die
27 Augenbrauen hochzieht))
28 ((Im Anschluss probieren die beiden gemeinsam zahlreiche Outfits an,
29 albern herum und amüsieren sich gut))

Transkript VIII

Auszug aus der Serie „Türkisch für Anfänger“

Staffel 3, Episode 51

Szene: „Gemeinsame Entscheidungen“ (00:08:46 – 00:09:52)

Beteiligte: Doris (DOR) und Metin (MET)

1 DOR: ((MET zur Tür reinschiebend)) die kinder kriegen ein KIND↑
2 MET: ich wEI:ß ((macht Geste)) (.) c
3 aber irgendwie freu ich mich auch total
4 =weiß du (.) bald grEIfen <<h> kLEIne händchen nach meinen>
5 ((MET streckt DOR seine Hände entgegen))
6 MET: [und]
7 DOR: [und] wer soll diese händchen füttern?
8 ((DOR guckt sich um und schließt dann die Tür))
9 DOR: .hh also nichts gegen deinen sohn
10 = <<all> aber cem kriegt ja wohl wirklich noch weniger gebacken
11 als ICH (.) in der küChe (.) ((mit den Händen einen Kreis
12 formend)) also metaPHORISCH gesprochen> (---)
13 MET: <<gestikulierend> er will polizIST werden>
14 DOR: =!NEIN METIN! (.) ((macht zurückweisende Geste))
15 darüber diskutier ich nicht lange
16 =lE:na hat EINE chance dieses volontariat zu bekommen
17 =und sie wird nicht als hausfrau enden (.) und cem das geld
18 verdienen überlassen
19 MET: wIE:so?
20 DOR: `WIE:SO::? (.)
21 <<all> du weißt doch selbst am besten was es heißt
22 verANTWORTUNG ((die Arme verschränkend)) für eine familie
23 zu haben>
24 MET: !NEIN! (.) EIgentlich NICHT (--)
25 DOR: cems kopf ist völler verrückter ideen gestern fälscht er noch
26 klamotten ((weist mit dem Arm in die eine Richtung))
27 <<cresc> und heute will er polizIST werden> ((weist mit dem Arm
28 in die andere Richtung))
29 <<all> <<f> wenn das kind dann da ist dann fängt er mit
30 aquarELL an> oder was.
31 MET: <<zögernd> na ja> er ist nicht wirklich verLÄSSlich (.)
32 =aber man wÄchst doch mit seinen AUFGaben
33 ((MET nickt bekräftigend))
34 DOR: mE:tI:n sie bekommen ein kind (.) ein echtes lebendiges kind
35 ((MET lächelt))
36 DOR: .hh <<acc> legst du hier und heute deine hand ins feuer dass ER
37 eine familie über wASser hält? (1.5)
38 MET: <<zögernd> <<p> wenn das feuer nicht so (-) ((deutet mit der
39 Hand Höhe an)) groß ist>
40 DOR: .hhh gÜ:t (.) damit haben wir eine GEMEINSAME entscheidung
41 gefällt ((weist mit Hand auf MET))
42 ((DOR verlässt das Zimmer, MET bleibt ratlos zurück))

Transkript IX

Auszug aus der Serie „Türkisch für Anfänger“

Staffel 3, Episode 51

Szene: „Ansprüche“ (00:16:53 – 00:18:11)

Beteiligte: Costa (COS), Yagmur (YAG) und Cem (CEM)

1 ((COS kommt zur Tür herein und sieht YAG die Treppe runterkommen))
2 COS: hey du wirst jetzt <<stotternd> t::ante> und ich onkel (.)
3 krass was?
4 YAG: <<all> ich werd tante aber du wirst nicht onkel
5 du bist nicht mit lena oder cem verwandt> (1.0)
6 COS: ja:, aber wenn wir hEIRaten dann werd ich <<stotternd> o:nkel>
7 ((YAG zieht sich nebenbei Schuhe an))
8 YAG: wer sagt denn dass ich dich HEIRATE? (1.0)
9 ((COS entgleisen die Gesichtszüge))
10 COS: <<stotternd> h:::e::y>
11 YAG: ((sich die Jacke anziehend)) .hh also ERSTENS <<all> hast du
12 mir letztes wenn ich mich recht erinnere noch selbst gesagt
13 dass du noch nicht reif genug für eine ehe bist>
14 =und zweitens konzentrier ich mich gerade auf mein ABI wozu du
15 mir geraten beziehungsweise wozu du mich gezwungen hast
16 COS: =ja: a:ber nur
17 YAG: costa ich MACH† halt was aus meinem leben
18 <<all> was man von dir leider momentan nicht behaupten kann>
19 COS: ((gestikulierend)) ich werd <<stotternd> d::esIGNER>
20 YAG: ja ``SICHER
21 COS: ich mach ne <<stotternd> s::treetwear wie f:ifty> cent
22 ich hab schon so voll die <<stotternd> v:ision> und so
23 <<stotternd> u::>
24 YAG: die version hattest du auch als du deine kneipe aufgemacht hast
25 (1.0)
26 COS: ich <<stotternd> sch::aff> das
27 YAG: ((fasst COS an die Wange)) ich mein das jetzt nicht böse aber
28 ich glaube nicht dass du das zeug dazu hast klamotten zu
29 entwerfen (.)
30 und tu mir einen gefAllen ja (.) ((beugt sich ganz nah zu COS))
31 ende nicht so wie CEM
32 ((CEM ist zu sehen, wie er den Küchenboden schrubbt))
33 YAG: ich find das IRGENDwie (--) na ja so emanzipiert bin ich dann
34 nun auch wieder nicht
35 <<h> haddi tschü::ß>
36 ((COS guckt YAG hinterher und winkt ihr))
37 CEM: hEY ``COSTA
38 COS: hey <<stotternd> ch:ief e:ins>
39 CEM: chief eins haben sie die eier abgeschnitten man (2.5)
40 COS: ich muss es <<stotternd> sch::affen ich m:uss> einfach

Transkript X

Auszug aus der Serie „Türkisch für Anfänger“

Staffel 3, Episode 52

Szene: „Polizeischule vs. Hausmann“ (00:00:00 – 00:01:05)

Beteiligte: Doris (DOR), Metin (MET), Cem (CEM), Lena (LEN) und Kathi (KAT)

1 ((MET sitzt niedergeschlagen auf der Couch, klopft auf seinen Arm und
2 sieht CEM zu, der am Küchentisch an einer Puppe Windeln wechseln übt.
3 Im Hintergrund ist Spieluhrenmusik zu hören. DOR betritt den Raum))
4 MET: ((blickt zu CEM, schüttelt den Kopf)) hh (2.5) hhh (1.0)
5 DOR: ((beugt sich zu MET herunter)) <<h> o::h hasi eins jetzt zieh
6 doch nicht die ganze zeit so ein gesI:cht
7 =du kannst TROTZdem; stolz auf CEM sein
8 =er wird bestimmt ein ganz toller vAter und hausmann>
9 ((DOR setzt sich zu MET aufs Sofa, CEM fällt die Puppe runter))
10 LEN: ((kommt zur Tür hereingerannt)) <<ff> CEM ÖZTürk lass die
11 windeln fallen und geh zu dieser poliZEIprüfung>
12 DOR: ((aus dem Hintergrund)) <<h> wie bitte?>
13 LEN: ((dreht sich zu DOR um)) =<<all> JA cem geht zur poliZEISchUle
14 und ich ((zeigt auf sich)) kümmer mich um das kind>
15 MET: ((springt auf und läuft zu Cem)) CE::M
16 ((DOR sitzt sprachlos auf dem Sofa))
17 KAT: ((zu DOR)) <<h> sie hat gekündigt>
18 DOR: du hast
19 LEN: ((nickend)) =<<f> eine eigenständige entscheidung getroffen (.)
20 ganz genau> (--)
21 ((MET klopft CEM ermutigend auf die Schulter))
22 ((DOR steht auf))
23 DOR: ((tritt zu LEN und KAT und verschränkt die Arme, KAT
24 ebenfalls)) CEM BITTE (.) sAg was
25 ((MET blickt in Richtung DOR))
26 CEM: hausmann ist ja AUCH cool (.) ECHT (--)
27 [ich zieh das durch] (.) hab ich euch versprochen man ((nickt))
28 [(MET dreht sich ungläubig zu CEM um)]
29 ((DOR grinst))
30 LEN: cem bitte sei einfach mal ehrlich willst du hausmann sein?
31 ((LEN verschränkt ebenfalls die Arme)) (5.5)
32 CEM: ((guckt erst zur Seite, dann DOR, LEN und KAT an, dann MET)) nö:
33 LEN: ((grinst und deutet zur Tür)) dann beweg deinen ARSCH und
34 besteh diese prüfung
35 ((CEM schaut ungläubig zu LEN))
36 MET: ((zu CEM)) haddi viel glück
37 ((LEN und CEM rennen aus dem Raum))
38 DOR: mEtI::n (1.0)
39 KAT: ((zu DOR)) sie ist total durchgeknallt das sind die hormOne

Transkript XI

Auszug aus der Serie „Türkisch für Anfänger“

Staffel 3, Episode 52

Szene: „Selbstzweifel“ (00:15:35 – 00:17:06)

Beteiligte: Doris (DOR) und Lena (LEN)

1 ((DOR sitzt aufgelöst auf dem Sofa, nachdem sie zuvor erfahren hat,
2 dass sie in den Wechseljahren ist und sich ihr Wunsch nach einem
3 weiteren Kind daher nicht erfüllen lässt. LEN sucht das Gespräch um
4 sie zu trösten))
5 DOR: ((an das vorherige Gespräch anknüpfend)) <<all> du willst ja
6 nicht mehr zu der familie `GEHÖRN> (-)
7 LEN: [das hab ich doch nur] gesagt <<stöhnt> hhh>
8 [[(DOR sieht auf LEN Bauch)]]
9 LEN: weil du mich so `geNE:RVT hast
10 ((LEN, die hochschwanger ist, setzt sich schwerfällig auf das Sofa,
11 die Arme in die Seiten gestützt und das Gesicht vor Anstrengung
12 verzogen))
13 DOR: ((die Arme um sich geschlungen)) ich wollte nur dass du mit
14 deinem BABY alles richtig machst (-)
15 LEN: ((wirft DOR einen Blick zu)) als ob du mit MIR immer
16 alles richtig gemacht hast
17 ((LEN legt die Hände auf ihren Bauch))
18 DOR: <<h> ja genau DESwegen> (.)
19 ich bin `HOCHschwÄnger mit dir durch den URwald gestapft
20 .hh ich hab (.) KEine musik gehabt
21 =nicht mal strO:m (-)
22 wir wussten nicht wie wichtig `ernÄHRung ist .hh
23 LEN: =<<all> sag mal dORis> hh (.) gibt es IRGENDEIN thEma zu dem du
24 keine schuldkomplexe entwickelst? (1.0)
25 ((LEN sieht DOR erwartungsvoll an))
26 DOR: <<zögernd> das weiß ich [nicht =ich glaube nicht>] (---)
27 [(LEN nickt bestätigend)]]
28 LEN: <<all> wEißt du ich hab keine besonders gU:ten erinnerungen an
29 meine zeit im mutterleib> (2.0)
30 ((DOR schluchzt))
31 LEN: aber eben auch KEine schlechten; (-)
32 DOR: ((dreht den Kopf zu LEN)) <<p> nicht?>
33 LEN: ((den Kopf schüttelnd)) <<h> NE:I:N>↑
34 <<all> und ich bin dir so was von> DANKbar dass ich NICHT mit
35 mOZart beschallt worden bin
36 =<<all> und dass ich KEine langweilige spIEßige prenzlauer-
37 bERg-kindheit hatte in der alles verbOten war was spaß gemacht
38 hat>
39 DOR: <<lächelnd> hhh> (--)
40 LEN: es war `PERFEKT. (2.0)
41 ((DOR dreht den Kopf zu LEN))
42 LEN: ((DOR Hand nehmend)) ich LIEBE dich dafür
43 ((LEN legt den Kopf an DOR Schulter))
44 LEN: dass du aus mir DAS gemacht hast was ich jetzt bin (1.0)
45 ((DOR lehnt ihren Kopf an den von LEN, lächelt und legt ihre Hand auf
46 die von LEN))
47 LEN: und ich möchte dass du genaUso `GENial als O:ma bist (.) wie
48 du als mutter warst
49 DOR: ((atmet tief ein)) .hhhhhhh (-)

50 <<h> du findest mich genial↑?>
51 LEN: <<nickend> <<h> JA::↑ ˘ zI:emlich>> (1.5)
52 DOR: ((LEN anschauend)) ich bin nicht lAngweilig - (-)
53 LEN: ((zieht die Augenbrauen hoch)) psüch↑ NEE (-)
54 DOR: <<all> und man sieht mir auch nicht an dass ich in den
55 wEchseljahren bin> - (3.0)
56 ((DOR dreht das Gesicht zu LEN, die es eingehend betrachtet))
57 LEN: ((schüttelt den Kopf)) <<p> nein>
58 DOR: ((strahlt)) .hhhhh hhhhh (2.0)
59 ((DOR nimmt LEN in den Arm))
60 DOR: <<h> und ich dAchte immer du findest AUCH dass du total
61 danebengegangen bist> c (2.0)
62 ((LEN verzieht das Gesicht))
63 LEN: ((als Stimme aus dem Off)) es ist besser wir akzeptieren unsere
64 mütter (.) wir sind schließlich zu fünfzig <<h> prozent aus
65 ihnen gemacht?>
66 ((LEN klopft DOR auf die Schulter))

Transkriptionskonventionen nach GAT

(Selting et al., 1998)

Sequentielle Struktur/Verlaufsstruktur

[]
[]
=

Überlappungen und Simultansprechen

unmittelbarer Anschluss an den vorherigen Beitrag

Pausen

(.)
(-), (--), (---)
(2.0)

Mikropause

kurze (ca. 0,25 Sek.), mittlere (ca. 0,5 Sek.), oder
längere (ca. 0,75 Sek.) Pause

Pause von 1 Sek. oder länger

Sonstige Segmentale Konventionen

un=äh
:, ::, :::
äh, öh, etc.

Verschleifungen

Dehnungen

Verzögerungssignale

Rezeptionssignale

hm, ja, nein, nee
h=hm, ja=a, nei=ein

einsilbige Signale

zweisilbige Signale

Akzentuierung

akZENT
akzEnt
ak!ZENT!

Primär-/Hauptakzent

Sekundär-/Nebenakzent

extra starker Akzent

Tonhöhenbewegungen am Ende der Einheit

?
c
-
;
.

hoch steigend

mittel steigend

gleichbleibend

mittel fallend

tief fallend

Intralineare Notation von Akzenttonhöhenbewegungen und Tonhöhenprüngen

`SO	fallend
´SO	steigend
˘SO	steigend-fallend
ˇSO	fallend-steigend
↑	auffälliger Tonhöhenprung nach oben
↓	auffälliger Tonhöhenprung nach unten

Veränderte Tonhöhenregister

<<h>	>	hohes Tonhöhenregister
<<t>	>	tiefes Tonhöhenregister

Lautstärke- und Sprechgeschwindigkeitsveränderungen

<<f>	>	forte, laut
<<ff>	>	fortissimo, sehr laut
<<p>	>	piano, leise
<<pp>	>	pianissimo, sehr leise
<<all>	>	allegro, schnell
<<len>	>	lento, langsam
<<cresc>	>	crescendo, lauter werdend
<<dim>>		diminuendo, leiser werdend
<<acc>>		accelerando, schneller werdend
<<rall>>		rallentando, langsamer werdend

Ein- und Ausatmen

.h, .hh, .hhh	Einatmen, je nach Dauer
h, hh, hhh	Ausatmen, je nach Dauer

Sonstige Konventionen

((hustet)), ((lacht))	para-/außersprachliche Handlungen
<<hustend>	> sprachbegleitende para- und außersprachlichen Handlungen mit Reichweite
<<erstaunt>	> interpretierende Kommentare mit Reichweite
((...))	Auslassungen im Transkript