



Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften

Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

**DEUTSCHLAND ALS BEGEGNUNGORT DER KULTURELLEN
KONFLIKTE IN DEUTSCH – TÜRKISCHEN FILMEN
EINE FILMSEMIOTISCHE ANALYSE
AUS DEN GEWÄHLTEN FILMEN**

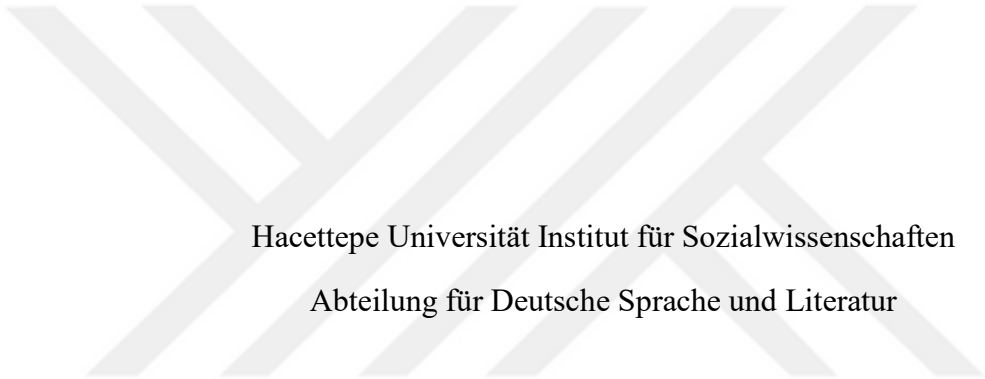
Tuba ÇIRAK

Magisterarbeit

Ankara, 2018

DEUTSCHLAND ALS BEGEGNUNGORT DER
KULTURELLEN KONFLIKTE IN DEUTSCH – TÜRKISCHEN FILMEN
EINE FILMSEMIOTISCHE ANALYSE AUS DEN GEWÄHLTEN FILMEN

Tuba ÇIRAK



Hacettepe Universität Institut für Sozialwissenschaften
Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur

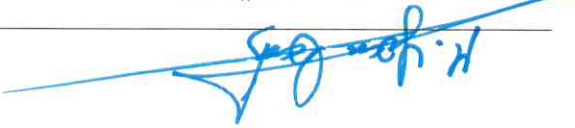
Magisterarbeit

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Tuba ÇIRAK tarafından hazırlanan "Deutschland als Begegnungsort der kulturellen Konflikte in deutsch-türkischen Filmen. Eine filmsemiotische Analyse aus den gewählten Filmen" başlıklı bu çalışma, 11.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM



Dr. Öğr. Üyesi Mutlu ER (Danışman)



Prof. Dr. Dursun ZENGİN



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

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

_____

Tuba ÇIRAK

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

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

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

☐ **Tezimin/Raporumun tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**

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

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

☐ **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

06. /08./2018

Tuba Ç.

Tuba ÇIRAK

ETİK BEYAN

Bu çalıřmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiđimi, görsel, iřitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduđumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduđumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dıřında zgn olduđunu, Tez Danıřmanının, Yrd. Doç. Dr. Mutlu ER danıřmanlığında tarafımdan retildiđini ve Hacettepe niversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Ynergesine gre yazıldıđını beyan ederim.

06/08/2018

Tuba IRAK

DANKSAGUNG

An erster Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer, Herrn Asst. Prof. Dr. Mutlu ER, bedanken, der das Glauben an mir nicht verloren hat, diese Masterarbeit erfolgreich zu finalisieren und mich jederzeit mit seinen wissenschaftlichen Erfahrungen unterstützt, bei jeder Gelegenheit motiviert und gelobt hat.

Des Weiteren möchte ich mich bei meiner ehemaligen Kollegin aus Ankara, Seçil Başak AMBER, herzlich bedanken, die mich dazu angeregt hat, nicht aufzugeben und mir wertvolle wissenschaftliche Ratschläge aus ihren eigenen Erfahrungen mitgegeben hat.

Ein weiterer Dank geht an meine jetzige Kollegin aus Bonn, Baran IGRET, die nach der Arbeit und an Wochenenden sich mit mir in der Bibliothek getroffen und mich bei jeder Gelegenheit gelobt und motiviert hat. Ihr Wünsche ich ebenfalls bei ihrer sehr schwierigen Magisterarbeit viel Erfolg.

Zuletzt möchte ich meiner Familie danken, die mich in dieser nicht sehr leichten Zeit toleriert und unterstützt haben.

Natürlich danke ich an alle weitere Personen, die meiner Weiterentwicklung beigestanden und mich unterstützt haben.

ZUSAMMENFASSUNG

ÇIRAK, Tuba. *Deutschland als Begegnungsort der kulturellen Konflikte in Deutsch – Türkischen Filmen. Eine Filmsemiotische Analyse aus den gewählten Filmen*, Magisterarbeit, Ankara 2018.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung der kulturellen Konflikte der Gastarbeiter in Deutschland. Anhand von drei Filmen werden kulturelle Aspekte aus einer filmsemiotischen Perspektive analysiert. Es wird versucht den Kulturschock der Gastarbeiter darzustellen und auf Kulturschockmodelle zu deuten. Darüber hinaus werden kulturelle Konflikte zwischen zwei verschiedenen Kulturen sowie zwischen den Generationen innerhalb der gleichen Kultur dargelegt. Auch werden auf kulturelle Symbole und auf die kulturelle Konnotation der Zuschauer Rücksicht genommen.

Es wurden bewusst die Filme „Almanya – Willkommen in Deutschland“, „Gurbetçi Şaban“ und „Gegen die Wand“ ausgewählt. Der erste Film thematisiert hauptsächlich den Kulturschock der ersten Gastarbeiter und die Anpassung in Deutschland. Der zweite Film gibt den Kulturschock aus einer witzigen Perspektive wieder. Der dritte Film dagegen beschäftigt sich schwerwiegend mit innerfamiliären Kulturkonflikten.

Dadurch, dass Filme viele Zeichen und Codes beinhalten, wird versucht spezifische Zeichen, Codes und Symbole auszuarbeiten. Die Filmanalyse erfolgt deshalb aus einer filmsemiotischen und aus einer kulturellen Perspektive.

Schlüsselwörter

Gastarbeiter, Kultur, Kulturschock, kulturelle Konflikte, Filmsemiotik

ABSTRACT

ÇIRAK, Tuba. *Deutschland als Begegnungsort der kulturellen Konflikte in Deutsch – Türkischen Filmen. Eine Filmsemiotische Analyse aus den gewählten Filmen*, Magisterarbeit, Ankara 2018.

This master thesis occupied the representation of the cultural conflicts of the guest workers in Germany. Based on three films the cultural aspects will be analyzed on a film-semiotic perspective. It will be try to represent the culture chock of guest workers and to interpret to culture shock models. In addition, cultural conflicts between two different cultures and between the generations within the same culture will be presented. The cultural symbols and the cultural connotation of the audience will be also considered.

The films „Almanya – Willkommen in Deutschland“, „Gurbetçi Şaban“ and „Gegen die Wand“ were chosen deliberately. The first film focuses on the culture shock of the first guest workers and their adaptation in Germany. The second film reflects the culture shock from a funny perspective. The third film deals mainly with interfamily cultural conflict.

The fact that films contain many signs and codes it will be tried to work out specific signs, codes and symbols from these films. Therefore, the film analysis carried out from a film-semiotic and from a cultural perspective.

Keywords

Guest workers, Culture, Cultural Shock, Cultural Conflicts, Film-semiotic

INHALTSVERZEICHNIS

KABUL VE ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
ETİK BEYAN.....	iv
DANKSAGUNG.....	v
ZUSAMMENFASSUNG.....	vi
ABSTRACT.....	vii
INHALTSVERZEICHNIS.....	viii
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	x
TABELLENVERZEICHNIS.....	xi
EINLEITUNG.....	1
KAPITEL 1: ÜBERBLICK DER GASTARBEITERGESCHICHTE.....	3
KAPITEL 2: ABHANDLUNGEN ÜBER DEN KULTURBEGRIFF.....	5
2.1. Kulturbegriff nach Cicero.....	7
2.2. Kulturbegriff nach Herder.....	8
2.3. Kulturbegriff nach Reckwitz.....	10
2.4. Kulturschock.....	13
2.4.1. Kulturschockmodell von Oberg (U – Kurven Modell).....	16
2.4.2. Reintegrationsschock (W – Kurven Modell).....	19
2.4.2.1 Prozessmodell der Reintegration von Hirsch.....	25
2.5. Kulturkonflikte.....	27
2.5.1. Innerfamiliäre Kulturkonflikte.....	30
2.5.2. Marginal Man Konzept.....	32
KAPITEL 3: SEMIOTIK.....	34

3.1. Zeichentheorie von Ferdinand de Saussure.....	35
3.2. Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce.....	37
KAPITEL 4: FILMSEMIOTIK.....	39
4.1. Umberto Eco.....	41
4.1.2. Denotation und Konnotation nach Umberto Eco.....	43
4.2. Analyse audiovisueller Formate.....	45
KAPITEL 5: METHODISCHES VORGEHEN.....	46
5.1. Almanya – Willkommen in Deutschland.....	47
5.1.1. Regisseur und Filmbesetzung.....	47
5.1.2. Inhalt des Films.....	48
5.1.3. Analyse des Films.....	49
5.2. Gurbetçi Şaban.....	77
5.2.1. Regisseur und Filmbesetzung.....	77
5.2.2. Inhalt des Films.....	77
5.2.3. Analyse des Films.....	77
5.3. Gegen die Wand.....	89
5.3.1. Regisseur und Filmbesetzung.....	89
5.3.2. Inhalt des Films.....	89
5.3.3. Methodische Analyse des Films.....	89
KAPITEL 6: SCHLUSSBETRACHTUNG.....	105
LITERATURVERZEICHNIS.....	108
FILMVERZEICHNIS.....	115
ANHÄNGE.....	116
ANHANG 1: ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU.....	116
ANHANG 2: ORJİNALLİK RAPORU.....	118

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: U-Kurve von Oberg.....	16
Abbildung 2: W-Kurve von Gullahorn & Gullahorn.....	19
Abbildung 3: Saussures Modell des sprachlichen Zeichens.....	35
Abbildung 4: Saussures Zeichenmodell mit terminologischen Entsprechungen.....	35
Abbildung 5: Triadische Zeichenrelation nach Peirce.....	37



TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 1: Kulturschock-Symptome.....14

Tabelle 2: Prozessmodell der Reintegration von Klaus Hirsch.....25



EINLEITUNG

Die Geschichte der deutsch – türkischen Gesellschaft in Deutschland begann hauptsächlich mit dem Anwerbeabkommen, die die Bundesrepublik Deutschland im Jahre 1961 mit der Türkei unterzeichnet hat. Es wurden Gastarbeiter gerufen mit der Intention, befristet in Deutschland zu arbeiten und wieder zurückzukehren. Die ersten Gastarbeiter kamen ebenfalls mit der Einstellung wieder in das Heimatland zurückzukehren, nachdem sie Geld gespart haben. Einige der Gastarbeiter kehrten später wieder zurück, andere dagegen holten ihre Familien nach und richteten ein gemeinsames Leben in Deutschland. Sie waren anfangs mit vielen Herausforderungen und Problemen konfrontiert, wie zum Beispiel mit Sprachbarrieren oder kulturellen Konflikten.

Obwohl der Begriff „Kultur“ heutzutage etwas Selbstverständliches ist und jeder eine eigene Meinung zu der Bedeutung äußern kann, wurde während der Recherche auf viele Theorien gestoßen. Dabei wurden nur auf die wichtigsten Personen, bzw. auf die bekanntesten Theorien konzentriert. Deshalb wurden zum einen aus der Antike die Kulturtheorie von Marcus Tullius Cicero unter die Lupe genommen, obwohl es noch eine Theorie von Francis Bacon gab. Zum anderen hat sich die vorliegende Arbeit mit der Kulturtheorie von Johann Gottfried Herder beschäftigt, der den Begriff „Kultur“ in den Wissenschaften getragen hat. Dabei wurden auf viele Vergleiche der Kulturtheorie von Immanuel Kant gestoßen oder Ähnlichkeit von dem Philosophen Samuel von Pufendorf (1632 – 1694) festgestellt, auf die aber in der vorliegenden Arbeit nicht näher eingegangen ist. Anschließend wurde der Kulturbegriff im 20. Jahrhundert untersucht und für Andreas Reckwitz entschieden, der mit seiner „Typologie des Kulturbegriffs“ eigentlich alle Kulturtheorien zusammengefasst hat. Neben Andreas Reckwitz‘ „Typologie des Kulturbegriffs“ haben auch andere Personen wie die Anthropologen Kroeber und Kluckhohn und dem Philosophen Hofstede verschiedene Dimensionen des Kulturbegriffs aufgebaut. Nach einer Einführung zum Kulturbegriff wurden Kulturschockmodelle aufgearbeitet und deren Phasen dargelegt. Das wichtigste Kulturschockmodell von Kalervo Oberg sowie der Reintegrationsschock, bzw. das Prozessmodell der Reintegration von Klaus Hirsch wurden wiedergegeben.

Anschließend erfolgte eine Vertiefung der Kulturkonflikte, die unter innerfamiliäre Kulturkonflikte und dem Marginal Man Konzept von Robert Ezra Park näher behandelt wurden.

Um die kulturellen Konflikte in den Filmen aus einer filmsemiotischen Perspektive analysieren zu können, wurde zunächst auf den Begriff Semiotik eingegangen, der als Grundlage für die Filmsemiotik dient. Unter Semiotik wurden nur auf die beiden wichtigsten Wissenschaftlern Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce konzentriert, da viele Filmsemiotiker deren Theorien weiterentwickelt und auf die Filmsemiotik angepasst haben. Unter Filmsemiotik wurden zunächst die Ansätze verschiedener Wissenschaftler wie zum Beispiel Béla Balázs, Jean Mitry, Roland Barthes, Gianfranco Bettetini und Christian Metz kurz wiedergegeben. Es wurde hauptsächlich auf den Ansatz von Umberto Eco konzentriert, da dieser sich stark mit dem kulturellen Aspekt beschäftigt hat und einer der wichtigsten Vertreter der Kultursemiotik ist.

Nach einer detaillierten Vorbereitung auf das methodologische Vorgehen, wurden die drei deutsch – türkischen Filme „Almanya – Willkommen in Deutschland“, „Gurbetçi Şaban“ und „Gegen die Wand“ ausgewählt, in denen viele kulturelle Aspekte sichtbar sind. Es wurden einzelne Szenen genommen und diese zunächst aus einer filmsemiotischen und anschließend aus einer kulturellen Perspektive analysiert. Dabei wurde versucht bei der filmsemiotischen Perspektive die drei Zeichentypen Ikon, Index und Symbol von Peirce und bei der kulturellen Perspektive die kulturelle Denotation und Konnotation von Umberto Eco, sowie die Kulturschockmodelle von Oberg und Hirsch anzuwenden und die kulturellen Konflikte anhand der ausgewählten Szenen darzustellen.

Zum Schluss wurde in der Schlussfolgerung die herausgefundenen Ergebnisse zusammengefasst.

KAPITEL 1

ÜBERBLICK DER GASTARBEITERGESCHICHTE

Ich möchte mit einem Zitat des berühmten Schriftstellers Max Frisch beginnen: *“Wir riefen Arbeitskräfte, und es kamen Menschen”*. Dieser wurde auch später von dem berühmten türkischen Rockmusiker, Cem Karaca, in seinem Lied als *“Es wurden Arbeiter gerufen, doch es kamen Menschen an”* ins Leben gerufen. Damals wurden nach Deutschland nicht nur Arbeitskräfte geholt, sondern unbewusst auch verschiedene Persönlichkeiten, Bedürfnisse und Kulturen, auf diese Aspekte anfangs nicht besonders viel Wert gelegt wurde.

Tatsächlich hatte in den 1950er Jahren sowohl die Bundesrepublik Deutschland, als auch die Gastarbeiter nicht voraussehen können, dass sie sich dauerhaft in dem Land niederlassen und später ihre Familien nach Deutschland holen werden.

Nach der Gründung der Bundesrepublik Deutschland kam es zu einem unerwartet schnellen Wirtschaftswachstum. Es gab viele offene Stellen, die durch deutsche Arbeitskräfte nicht mehr besetzt werden konnten. Deshalb schloss die Bundesrepublik Deutschland als Erstes ein Anwerbeabkommen im Jahre 1955 mit Italien ab. Im Jahre 1960 schloss sie ähnliche mit Spanien und Griechenland ab. Anschließend wurde im Jahre 1961 mit der Türkei ein Abkommen unterzeichnet (Trost und Linde, 2016). Dem Abkommen folgte ein strenges Auswahlverfahren. Die potentiellen Gastarbeiter wurden zunächst auf Herz und Nieren geprüft. Die Personen, die in die Vorauswahl kamen, mussten sich bei der Auslandsabteilung des türkischen Arbeitsamtes in Istanbul vorstellen. Hier testete eine deutsche Vermittlungsstelle, ob die Bewerber beruflich qualifiziert und körperlich gesund waren und, ob sie lesen und schreiben konnten (Weller-Essers, 2016).

Die Aufenthaltsdauer der türkischen Arbeitskräfte wurde zunächst auf zwei Jahre beschränkt. Diese Aufenthaltsbeschränkung wurde auch in den Anwerbeabkommen mit Marokko im Jahre 1963 und mit Tunesien im Jahre 1965 festgelegt. Diese Beschränkung wurde dann aber in dem Abkommen mit Portugal im Jahre 1963 und mit dem ehemaligen Jugoslawien im Jahre 1968 wieder abgeschafft. Der Grund dafür war, dass die deutschen Arbeitgeber alle zwei Jahre keine neuen Arbeitskräfte einarbeiten

wollten, da es ihnen viel Zeit und Aufwand kostete (Markwirth, 2011). Die Stellen, die die Gastarbeitern besetzten, waren meistens mit harter körperlicher, auch schmutziger Arbeit verbunden. Die Gastarbeiter wurden zum Beispiel im Bergbau eingesetzt oder arbeiteten in der Metall- oder Textilindustrie (Weller-Essers, 2016).

Die Gastarbeiter kamen hauptsächlich nach Deutschland, um in dem fremden Land Geld zu verdienen, das sie dann nach Hause schickten, um die Familie im Heimatland zu versorgen. Auch wollten sie Geld sparen, um später in ihrer Heimat ein besseres Leben führen zu können. Da das zunächst ihr Ziel war, machten sie mit wenig Informationen über das Land auf dem Weg nach Deutschland. In der Fremde erwartete sie aber keine schönen Wohnungen, sondern Massenunterkünfte und Holzbaracken, die von den Unternehmen zur Verfügung gestellt wurden und sich unmittelbar in der Nähe des Arbeitsplatzes befanden. Als nächstes waren sie mit Sprachproblemen und Sprachbarrieren konfrontiert. Auch mussten sie die deutsche Mentalität kennen lernen. Mit Lehrfilmen wurde versucht die Lebensgewohnheiten der Deutschen den Gastarbeitern nahe zu bringen (Trost und Linde, 2016).

Die Wirtschaftssituation änderte sich gegen Ende der 60er Jahre. Nach der Ölkrise, die zu einer Weltwirtschaftskrise führte und ihren Höhepunkt erreichte, stoppte Deutschland die Anwerbung von Gastarbeitern. Gleichzeitig wollten viele Firmen die eingearbeiteten Kräfte nicht verlieren. Das führte dazu, dass viele Gastarbeiter ihre Familien nachholten und sich ein gemeinsames Leben in Deutschland einrichteten (Markwirth, 2011). Bis 1973 kamen ca. 14 Millionen ausländische Arbeitskräfte nach Deutschland. Von denen kehrten ca. 11 Millionen wieder in ihre Herkunftsländer zurück, zum Teil, weil sie von der Bundesregierung auch dafür Geld bekamen. Unter den knapp 2,6 Millionen beschäftigten Ausländern bildeten die türkischen Arbeitskräfte mit über 600.000 Arbeitskräften die größte Gruppe (Trost und Linde, 2016).

KAPITEL 2

ABHANDLUNGEN ÜBER DEN KULTURBEGRIFF

Zur Bestimmung eines Begriffs wird als erste Orientierung meistens ein Blick in die antiken Quellen geworfen. Deshalb kann man zunächst in die Wurzeln des Begriffs eingehen und die lateinische Bedeutung darstellen.

Der Ausgangspunkt des Begriffs "Kultur" ist das lateinische Substantiv *cultura* (Bearbeitung, Anbau, Veredlung, Ausbildung), abgeleitet aus dem Verb *colere* (1. bebauen, bearbeiten, 2. bewohnen, 3. Sorge tragen, pflegen, 4. verehren). Der Begriff bezog sich ursprünglich auf den Ackerbau, d.h. auf die Natur und deren Bearbeitung, wie der Begriff *agricultura* es zeigt, aber auch auf *paideia*, d.h. auf die pädagogische, wissenschaftliche und künstlerische Pflege des menschlichen Lebens. Es wird also nicht nur der Acker oder die äußere Natur bearbeitet und gepflegt, sondern auch die individuelle Persönlichkeit und die innere Natur des Menschen (Moebius, 2009: 15).

Gegenüber dem Verb *colere*, der betätigen, pflegen bedeutet, trägt das Verb *excolere* mehr Gehalt und bedeutet verbessern, höher bilden und ausschmücken, es geht also in Richtung Höherentwicklung, Weiterentwicklung, auch hauptsächlich um die Persönlichkeitsentwicklung (Niedermann, 1941: 18 ff.). Das antike Wort *cultus* steht dem heute als Kultur verwendeten Begriff näher, als das Wort *cultura*. Der Gebrauch des Wortes *cultus*, das Pflege, Schmücken und Gepflegtheit bedeutet, geht vom Körperlichen aus zum Menschlichen und zum Geistigen hin, auch vom Einzelmenschen zur Kollektivität hin und nähert sich somit dem heute als Kultur verwendeten Begriff. Die Pflege des Geistes durch die schönen Künste und durch die Wissenschaft zeigt den Unterschied zwischen Mensch und Tier. *Cultus* bedeutet also Geistespflege, höhere Lebensweise, die Lebensart überhaupt, die besseren Lebensformen, die Bildung (Niedermann, 1941: 21 ff.). Das Wort *agricultura* stammt vom Ackerbau und bedeutet Pflege, um die Wirksamkeit der Natur zu erhöhen, deren Kraft zu organisieren und damit die Natur zu beherrschen und eventuell zu überwinden. In dem Ackerbau bezieht sich die Pflege auf die äußere Natur und in der Philosophie auf die innere Natur, auf den Geist. Man kann zwischen Ackerbau und Philosophie keinen exakten Schnitt geben, denn es gibt das eine Volk,

das sich auf die agrarische Pflege konzentriert und ein anderes Volk, das sich auf die persönliche oder auf die völkische Pflege konzentriert (Niedermann, 1941: 24 ff.).

Diese lateinischen Begriffe werden besonders von Cicero aufgegriffen und weiterentwickelt. Auf seine Kulturtheorie wird später detaillierter eingegangen.

Darauffolgend wird als zweite Orientierung die Bedeutung eines Begriff im Duden nachgeschlagen. Wenn man sich die Bedeutung des Begriffs „Kultur“ hier anschauen möchte, kann man zunächst folgende fünf Einträge finden: (Duden, 2004: 265)

- 1. die Gesamtheit der geistigen u. künstlerischen Lebensäußerungen einer Gemeinschaft, eines Volkes.
- 2. feine Lebensart, Erziehung, Bildung.
- 3. Zucht von Bakterien o. Ä. auf Nährboden.
- 4. Nutzung u. Bebauung von Ackerboden.
- 5. Junger Bestand von Forstpflanzen.

Die Bedeutungen 3.–5. werden in systematischen Texten zum Kulturbegriff meist nicht erwähnt, da sie in den wissenschaftlichen Disziplinen, für die das Kulturkonzept von Bedeutung ist, keine Rolle spielen. Die beiden ersten Bedeutungen hingegen greifen zwei Aspekte des Kulturbegriffs auf, die auch in wissenschaftlichen Texten immer wieder genannt werden.

2.1. KULTURBEGRIFF NACH CICERO

Es gab viele Denker, die versuchten, den so komplexen Begriff „Kultur“ möglichst klar, tief oder inhaltreich zu erfassen und zu bestimmen.

Eine der ältesten und bekanntesten Theorien der Kulturwissenschaft entwickelte jedoch Marcus Tullius Cicero (106 – 43 v. Chr.). Er war ein römischer Politiker, Anwalt, Schriftsteller und Philosoph.

Die Wurzeln des Begriffs wurden von Cicero in 45 v. Chr. in *Tusculanae disputationes*, auf Deutsch übersetzt *Gespräche im Tusculum*, festgehalten. Tusculum ist der Name der kleinen Ortschaft, in der sich der Landsitz von Cicero befand.

In den tusculanischen Schriften von Cicero wird der Vergleich der *cultura animi* mit der *cultura agri* aufgestellt. Das Verb *colere*, auf das *cultura* zurückgeht, bedeutet pflegen, bewahren und schützen. Ein Stück Land wird durch Arbeit zum fruchtbaren Acker. Durch die Pflege des Ackerbaus wird die Sicherung des Lebens in der Zukunft sichergestellt. Auch das Geistige muss aber, gepflegt und geschützt werden (Fuchs, 2013/2012).

Bearbeitet oder gepflegt sollte also nicht nur der Acker oder die äußere Natur, sondern auch die individuelle Persönlichkeit und die innere Natur des Menschen.

Wenn man das Stück Land, den Acker nicht pflegt, kann man auch nichts erreichen, so ist es auch mit der Seele.

„[...] *ut ager quamvis fertilis sine cultura fructuosus esse non potest, sic sine doctrina animus; ita est utraque res sine altera debilis. cultura autem animi philosophia est;*
[...] *wie ein Acker, mag er auch noch so fruchtbar sein, ohne Pflege keine Frucht tragen kann, so auch die Seele nicht ohne Unterweisung; beides ist ohne das andere wirkungslos. Pflege der Seele aber ist die Philosophie*“ (Cicero, 2008: 162).

Zusammengefasst richtet sich *cultura agri* (Landwirtschaft) auf die Gestaltung und Formung der Natur an, *cultura animi* (Pflege der Seele) dagegen auf den Geist und auf die Seele des Menschen an. Da nach Cicero der Geist und die Seele des Menschen pflegebedürftig ist, sollte sich der Mensch deshalb auf die Formung seines Charakters widmen (Klein in Schroer, 2008: 238).

2.2. KULTURBEGRIFF NACH HERDER

Johann Gottfried Herder (1744 – 1803) hat dazu beigetragen, dass der Begriff „Kultur“ in den Sozialwissenschaften nutzbar wurde, indem er ihn mit den Einheiten wie „Volk“, „Nation“ und „Sprache“ verknüpfte (Hauck, 2006: 20).

Nach Herder sind kulturell unterschiedliche Völker, Gemeinschaften, Nationen gleichberechtigt, haben aber unterschiedliche kulturelle Lebensformen (Moebius, 2009: 16).

Für Herders Kulturtheorie ist der Gedanke bestimmend, dass die Menschheit sich durch die Mehrheit, durch das Wachstum von Menschen und Völkern verwirklicht. Völker sind nach Herder eine historische Kollektivität, die sich über eine gemeinsame Sprache und Tradition geeinigt haben (Otto, 1996: 141).

Die Kultur wird über die nationalen Grenzen hinweg weitergegeben und von Volk zu Volk übertragen. Das Wort „Volk“ steht hier für eine kulturell bestimmte Gemeinschaft und hat weder mit einer staatlichen Organisation, noch mit der Biologie zu tun. Nach Herder entsteht diese kulturell bestimmte Gemeinschaft durch die Sprache. Für ihn hat der Mensch einen Mangel an Instinkten, d.h. er wird nicht durch seine innere Natur betrieben, die ihm sagt, wie er sich seiner Umwelt gegenüber zu verhalten hat, sondern seine Vernunft hilft ihm zu überleben. Und die Vernunft ist sehr stark mit der Sprache verbunden, die eine soziale Angelegenheit ist. Für Herder zeigt sich der soziale Charakter der Sprache in der Ontogenese, d.h. in der Entwicklungsgeschichte des einzelnen Menschen. Der Mensch ist als Säugling hilflos und könnte ohne die Fürsorge seiner Eltern schwer überleben. Nur durch das Erlernen der Sprache in der Interaktion mit den Eltern kann er diese Schwäche überwinden (Hauck, 2006: 22).

„Der Säugling, der die ersten Worte stammlet, stammlet die Gefühle seiner Eltern wieder und schwört mit jedem frühen Stammeln, nach dem sich seine Zunge und Seele bildet, diese Gefühle zu verewigen, so wahr er sie Vater- oder Muttersprache nennet. Lebenslang werden diese ersten Eindrücke seiner Kindheit, diese Bilder aus der Seele und dem Herzen seiner Eltern in ihm leben und wirken; mit dem Wort wird das ganze Gefühl wiederkommen, was damals seine Seele überströmte, mit der Idee des Wortes alle Nebenideen, die ihm damals vorlagen“ (Herder in Hauck, 2006: 22).

Das neugeborene Kind lernt also als erstes das, was ihm seine Eltern geben. Wenn seine Eltern ihm bestimmte Gefühle zeigen oder mit den Gefühlen zusammen bestimmte Wörter beibringen, so lernt er diese beigebrachten Gefühle kennen, die er sein ganzes Leben lang mit sich trägt. Immer wenn er das Wort verwendet, wird er sich an die damaligen Gefühle erinnern.

Demnach wird nach Herder durch die Muttersprache und durch die Interaktion mit den Eltern nicht nur der Verstand weiterentwickelt, sondern auch die Gefühle. Diese Verstandes- und Gefühlswelt ist es, was die Kultur ausmacht (Hauck, 2006: 22).

Das entscheidende Merkmal des Menschen ist, dass er ständig in Kontakt mit anderen Menschen steht, er ist also ein soziales Wesen und die Kultur somit ein soziales Produkt. (Hauck, 2006: 23).

Der Mensch ist aber nicht nur allgemein ein Wesen der Kultur, sondern ein Angehöriger einer bestimmten Kultur, durch die er in einer bestimmten Art und Weise gestaltet und geprägt wird. Nach Herder ist alles an dem Menschen „cultivabel“. Ohne Kultur war und ist der Mensch nicht nur ein rohes Holz, ein ungeformter Marmor, sondern er ist und wird ein brutum (Otto, 1996: 140 ff.).

Dass alles an dem Menschen „cultivabel“ ist bedeutet, dass der Mensch sich weiterentwickeln kann. Er ist dazu fähig, sich zu verbessern, zu kultivieren, zu zivilisieren. Ohne die Kultur wäre der Mensch überhaupt kein Mensch, sondern ein brutum, d.h. ein wildes Tier.

Der Mensch ist im Unterschied zum Tier, durch seine Natur dazu bestimmt, sich selbst herzustellen. Diese Selbstproduktion des Menschen geschieht durch den Austausch mit der äußeren Natur und durch die Sprache (Otto, 1996: 147).

2.3. KULTURBEGRIFF NACH RECKWITZ

Einen guten Überblick über die Vielfalt der Kulturbegriffe, auf die man in der Gesellschaft und in der Wissenschaft immer wieder stößt, gibt die von Andreas Reckwitz entwickelte „Typologie des Kulturbegriffs“ wieder.

Andreas Reckwitz (*1970) ist ein deutscher Soziologe und Kulturwissenschaftler. Er hat versucht einen Transformationsprozess der sozialwissenschaftlichen Theorien zu fertigen. Er hat in seiner Untersuchung zahlreiche, unterschiedliche Kulturtheorien gesammelt und sie miteinander verglichen.

So hat er in seiner „Typologie des Kulturbegriffs“ vier Arten von Kulturbegriffen unterschieden:

- a. Der normative Kulturbegriff
- b. Der totalitätsorientierte Kulturbegriff
- c. Der differenztheoretische Kulturbegriff
- d. Der bedeutungs- und wissensorientierte Kulturbegriff

Im Folgenden wird eine kurze Zusammenfassung der Kulturbegriffe wiedergegeben, die aus verschiedenen Literaturquellen stammen.

a. Der normative Kulturbegriff

Der normative Kulturbegriff ist in der Zeit der Aufklärung entstanden und beschreibt die Kultur grundsätzlich als eine menschliche Lebensweise. Die Kultur wird gewertet und die Hochkultur von der Populärkultur unterschieden (Hofman-Wiggenhauser, 2017: 41). Der normative Kulturbegriff bezeichnet den normativ ausgezeichneten Zustand einer sozialen Gemeinschaft (Reckwitz, 2000: 66). Der Begriff umschreibt eine ausgezeichnete, erstrebenswerte Lebensweise. Eine solche Vorstellung von Kultur kann konsequenterweise nur im Singular auftreten, kommt in ihr doch der normativ ausgezeichnete Zustand einer sozialen Gemeinschaft zur Geltung (Gmainer – Pranzl, 2013: 73).

b. Der totalitätsorientierte Kulturbegriff

Der totalitätsorientierte Kulturbegriff ist Ende des 18. Jahrhunderts entstanden und meint keine ausgezeichnete Lebensform mehr, sondern die spezifischen Lebensformen einzelner Gruppen. Der Kulturbegriff wurde vor allem von Herder geprägt. Der totalitätsorientierte Kulturbegriff ist von ästhetischen Werten und Ausgrenzungen frei und stellt die Gesamtheit der Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsmuster von Gesellschaftsgruppen in den Vordergrund. Hier werden Diversitäten und Gleichwertigkeiten von Kulturen gegenseitig anerkannt (Hofman-Wiggenhauser, 2017: 41). Der totalitätsorientierte Begriff bezeichnet wertneutral die gesamte, historisch-spezifische Lebensweise einer sozialen Gruppe im Unterschied zu anderen sozialen Gruppen (Reckwitz, 2000: 72). Zudem interessiert die Totalität der kollektiven Lebensweise, die geographisch und historisch verankert sind (Reckwitz, 2000: 95). Der totalitätsorientierte Kulturbegriff gibt die wertende, universalistische Orientierung auf und verfolgt ein holistisches Konzept. Kultur bezeichnet die Totalität der kollektiv geteilten Lebensform eines Volkes, einer Nation, einer Gemeinschaft. Hier ist der viel zitierte Kulturbegriff Johann Gottfried Herders anzusiedeln, der damit die Lebensweise ganzer Völker umschrieb (Gmainer – Pranzl, 2013: 73).

c. Der differenztheoretische Kulturbegriff

Der differenztheoretische Kulturbegriff stammt aus der Soziologie. Bei diesem Kulturbegriff wird das ganzheitliche Verständnis von Kultur auf ein enges Feld der bürgerlichen Hochkultur eingeschränkt (Hofman-Wiggenhauser 2017: 41). Der differenzorientierte Begriffstyp bezeichnet seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein soziales Teilsystem, das sich in institutionalisierter Form auf den Umgang mit Weltdeutungen spezialisiert hat. Er ist also ein gesellschaftliches Handlungsfeld, in dem die Produktion, Verteilung und Verwaltung von Weltdeutungen stattfindet (Reckwitz, 2000: 79). Der differenztheoretische Kulturbegriff bezieht sich auf ein soziales Teilsystem, das sich in institutionalisierter Form auf den Umgang mit Weltdeutungen spezialisiert hat. Dieser Zugang betrachtet Kultur als ein Feld von Institutionen, Wissenschaften, Medien, Kunst usw., auf dem die Interpretation der Welt stattfindet (Gmainer – Pranzl, 2013: 74).

d. Der bedeutungs- und wissensorientierte Kulturbegriff

Der bedeutungs- und wissensorientierte Kulturbegriff ist semiotisch geprägt. Demzufolge wird Kultur als der von Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Werten und Bedeutungen aufgefasst, der sich in Symbolsystemen materialisiert. Als wichtigste Arbeiten für die Bedeutung von Zeichen und Symbolen sind die von Charles Peirce und Ferdinand de Saussure zu nennen. Während Peirce eine Zeichentheorie entwickelt, etabliert Saussure die Semiotik als allgemeine Sprachwissenschaft (Hofman-Wiggenhauser, 2017: 42). Der bedeutungs- und wissensorientierte Kulturbegriff begreift Kultur als ein Komplex von Sinnsystemen oder von symbolischen Ordnungen, mit denen sich die Handelnden ihre Wirklichkeit als bedeutungsvoll erschaffen und die in Form von Wissensordnungen ihr Handeln ermöglichen und einschränken (Gmainer – Pranzl, 2013: 74).

Mit seiner “Typologie des Kulturbegriffs” hat Andreas Reckwitz einen wichtigen Beitrag zur Einordnung gängiger Kulturkonzepte geliefert und darüber hinaus gezeigt, wie eng Gesellschafts- und Kulturtheorie zusammenhängen. Während Kultur und Gesellschaft in der normativen und totalitätsorientierten Konzeption nahezu deckungsgleich sind, gehen sie im differenztheoretischen sowie vor allem im bedeutungs- und wissensorientierten Paradigma deutlich auseinander, sodass Kultur zunehmend als Dimension in Erscheinung tritt, die mit gesellschaftlichen und sozialen Faktoren des Lebens kaum noch etwas zu tun hat (Gmainer – Pranzl, 2013: 75).

2.4. KULTURSCHOCK

Der Kulturschock ist ein wissenschaftlich erforschtes und anerkanntes Phänomen der interkulturellen Kommunikation. Er wurde erstmalig in den 50er Jahren von der US-amerikanischen Anthropologin, Cora DuBois, definiert und später von dem Anthropologen Kalervo Oberg weiterentwickelt. Das Kulturschockmodell von Oberg ist das bekannteste Modell, auf dem später detaillierter eingegangen wird.

Im Allgemeinen beschreibt Kulturschock den Verlauf des menschlichen Anpassungsprozesses an eine fremde Kultur, an ein fremdes Umfeld. Kulturschock ist eine Art Reaktion auf eine unbekannte und fremde Umgebung. Meistens entsteht der Kulturschock bei Personen, die wegen der Arbeit ins Ausland ziehen. Bei berufsbedingten Auslandseinsätzen oder beim Umziehen in ein anderes Land kann ein Kulturschock auftreten, muss jedoch nicht zwingend sein.

Das Auftreten eines Kulturschocks hängt von verschiedenen Gesichtspunkten ab wie zum Beispiel von der Stärke der kulturellen Unterschiede (große Unterschiede zwischen der eigenen Kultur und der neuen Kultur), von der Sprachbeherrschung, vom Alter, Bildung, Kommunikationsfähigkeit der betroffenen Person etc. (Hoffman, 2015: 80).

Ein Kulturschock wird erlebt, wenn die vertrauten Traditionen, Weltperspektiven und Handlungsregeln der betroffenen Person in der fremden Kultur auf einmal nicht mehr gelten (Ludes – Werner, 1997: 2).

Der Mensch erwirbt in seiner Kindheit Werte, die mit der Zeit selbstverständlich werden. Diese Werte können Rituale, Helden und Symbole sein. Der Mensch in der fremden Kultur kann sein Bestes tun, die Symbole und Rituale der neuen Umgebung zu lernen (die Wahl der passenden Worte, die Art des Grußes, das Mitbringen von Geschenken). Er kann aber diese Werte nicht von alleine erkennen oder sich in sie hineinversetzen. In einer fremden Kultur wird der fremde Besucher mental in seine Kindheit zurückversetzt und muss wieder die einfachsten Werte lernen. Dies kann dann zu Gefühlen von Angst und Hilflosigkeit gegenüber der neuen Umgebung führen (Hofstede, 1993: 235).

Ein Kulturschock ist an zahlreichen Symptomen zu erkennen. Diese sind beispielsweise: übertriebenes Sauberkeitsbedürfnis, große Vorsicht beim Essen und Trinken, Überempfindlichkeit bei leichten Krankheiten und Schmerzen, die Empfindung ständig übervorteilt und betrogen zu werden, Gefühl der Hoffnungslosigkeit, sich wehren die Sprache des Gastlandes zu lernen, das Bedürfnis Kontakte nur noch mit eigenen Landesleuten aufzunehmen (Maletzke, 1996: 166).

Der folgenden Tabelle sind die Symptome eines Kulturschocks zu entnehmen.

Ebene	Beispiele
Körperliche Verfassung	• Schlafstörungen • Appetitverlust • Verdauungsprobleme • Bluthochdruck
Erleben	• Verärgerung und Misstrauen gegenüber Vertretern der Gastkultur • Sorgen um den eigenen Gesundheitszustand • Befürchtungen, ständig hintergangen zu werden • Hilflosigkeit und Niedergeschlagenheit im Hinblick auf alltägliche Probleme, die überwindbar erscheinen • Rückgang des Selbstvertrauens angesichts der erlebten Unfähigkeit, sich in der fremden Kultur zurechtzufinden • Wutausbrüche bei geringfügigen Anlässen • Gefühl der Isolation im Gastland, Heimweh • Erfahrung der Entwurzelung • Verunsicherung im Hinblick auf die Gültigkeit der eigenkulturellen Grundannahme, Werte und Normen • Selbstmitleid • Erlebnis ständiger Anspannung und Überbeanspruchung • Verantwortlichmachen der fremdkulturellen Umwelt für das eigene Schicksal
Verhalten	• Leistungsdefizite • Kreativitätsabfall • Abkapselung gegenüber Einheimischen • Suche nach Beziehungen mit Landsleuten • Erhöhter Alkoholkonsum • Widerstand, die Sprache des Gastgebers zu sprechen bzw. zu lernen • Abwertende Bemerkungen und Beschimpfungen gegenüber dem Gastland und seinen Einwohnern

Tabelle 1: Kulturschock-Symptome (Kühlmann, 1995: 7)

Kulturschock ist eine hohe Belastung, sodass manchmal der Betroffene schon nach kurzer Zeit aufgibt und in seine Heimat zurückkehrt. Wer die schwierige Zeit am Anfang übersteht und den Kulturschock überwindet, wird stark und kommt aus der Tiefe wieder heraus. Der Kulturschock ist eine Art Durchgangsphase, die sogar positive Auswirkungen auf die Weiterentwicklung der Persönlichkeit hat (Maletzke, 1996: 166).

Im Folgenden werden einige Anregungen zur Überwindung des Kulturschocks wiedergegeben (Molzbichler, 2005: 178):

- Geduld haben und nicht frustriert sein
- neue Bekanntschaften schließen
- neue Dinge (Essen, Kleidung etc.) ausprobieren
- sich selbst Ruhephasen und Zeit zum Nachdenken geben
- an sich selbst arbeiten, positive Gedanken fördern und negative Gedanken verdrängen
- Druck und Frustration abbauen, z. B. durch Tagebuch führen
- die Körpersprache der anderen Kultur beobachten; dadurch, dass beispielsweise die Gesten der Freundlichkeit der anderen Kultur nicht bekannt ist, kann man sich enttäuscht fühlen
- die fremde Sprache lernen

2.4.1. Kulturschockmodell von Oberg (U – Kurven Modell)

Das bekannteste Kulturschockmodell stammt von dem US-amerikanischen Anthropologen Kalervo Oberg. Er hat den Begriff „Kulturschock“ erstmals eingeführt, als er die Anpassungsprobleme von US-Amerikanern zusammenfassend umschreiben wollte. Diese hatten an einem Gesundheitsprojekt in Brasilien teilgenommen (Kühlmann, 1995: 7).

Er baute ein Vier-Phasen-Modell auf und versuchte somit die Symptome eines Kulturschocks und den Prozess der Anpassung an eine neue Kultur darzustellen. Sein Modell ist auch als ein U-Kurven Modell bekannt, da der Prozess einen U-förmigen Verlauf hat. Er beginnt mit einer Euphorie, darauf folgt ein Abfall und endet schließlich mit einem Aufschwung. Seine U-Kurve wurde später von Gullahorn & Gullahorn zu einer W-Kurve entwickelt, die im nächsten Kapitel detaillierter behandelt wird. In der folgenden Abbildung sind beide Kurven zu sehen (s. Abb.1).

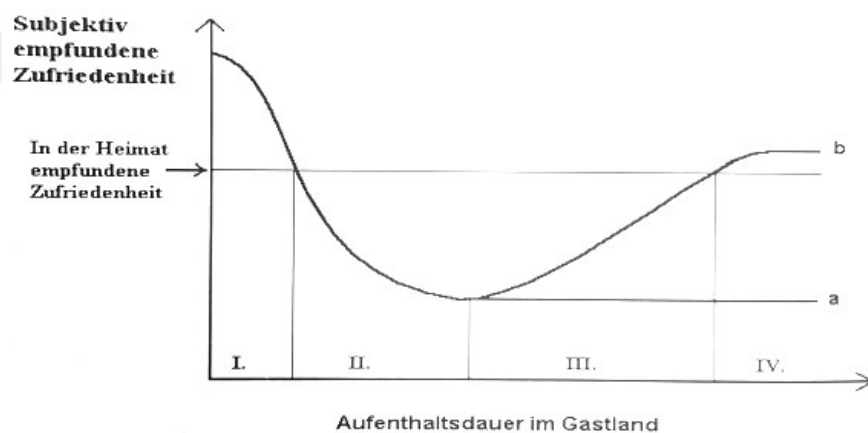


Abb. 1: U-Kurve von Oberg (Weyhe, 1997:22)

Die einzelnen Phasen des Kulturschockmodells von Oberg sind wie folgt:

1. Honeymoon (Euphorie)
2. Crisis (Krise)
3. Recovery (Erholung)
4. Adjustment (Anpassung)

1. Honeymoon

Die erste Phase nennt er die **Honeymoon** Phase, die positiv beginnt. Der Betroffene erreicht die neue Kultur und ist von dieser zunächst fasziniert. Ähnlich wie bei einem Touristen werden positive Eindrücke aufgenommen (Gißke, 2009: 3). Die Besichtigung des neuen Ortes bleibt zunächst oberflächlich und ist eingeschränkt. Der Betroffene sucht Ähnlichkeiten zwischen der neuen Umgebung und seiner ehemaligen Umgebung, dabei nimmt er die Unterschiede weniger wahr. Somit versucht er ein Sicherheitsgefühl aufzubauen (Ertl, 2003: 5).

2. Crisis

Wenn das Sicherheitsgefühl, das der Betroffene am Anfang aufgebaut hat, erschüttert wird, tritt die zweite Phase auf, die Oberg als **Krise** bezeichnet. Es werden langsam immer mehr soziale und kulturelle Unterschiede zwischen den beiden Kulturen wahrgenommen. Die unterschiedliche Tradition, der unterschiedliche Alltag der neuen Kultur, die Geschichte, eventuell auch das Aussehen der Menschen fangen an aufzufallen. Die Faszination am Anfang geht nach und nach zurück. Er sucht Unterstützung bei seinen Landesleuten oder Menschen, die in einer ähnlichen Situation befinden. Alles, was aus seinem Herkunftsland kommt, wie zum Beispiel Produkte, Prominente, Politik, Wertvorstellungen etc. werden positiv gesehen, auch wenn er diese in seiner Heimat kritisiert hatte (Ertl, 2003: 6).

Der Betroffene stellt fest, dass die Werte, Normen und Umgangsformen der eigenen Kultur der neuen Kultur nicht passt und er mit dieser Situation nicht zurechtkommen kann. Es treten beispielsweise Missverständnisse auf, weil er sich unbewusst fehlerhaft verhalten hat. Er fühlt sich den Ansprüchen der neuen Kultur nicht gewachsen und kann sich zunächst nicht anpassen. Deshalb hängt er mehr an den Werten der eigenen Kultur und beginnt die andere Kultur zu verurteilen (Gißke 2009: 3).

In dieser Phase fühlt sich der Betroffene in der neuen Umgebung fremd und baut Stress, sowie Frustration auf. Dieser Stress kann zu verschiedenen Empfindungen führen, wie zum Beispiel Heimweh, das ständige Bedürfnis nach Schlaf, Essen und Trinken, überempfindliche Hygiene, steigender Alkoholkonsum oder die Angst mit den Personen in der neuen Kultur Kontakt aufzunehmen. In dieser Phase wird entschieden, ob der

Betroffene in seine Heimat zurückzieht, oder ob er weiterhin in der neuen Umgebung bleibt (Weyhe, 1997: 24).

3. Recovery

In der dritten Phase kommt es zu einer **Erholung**. Die Sprachkenntnisse und die traditionellen Gewohnheiten der Betroffenen verbessern sich und er zeigt sich bereit sich mit der neuen Umgebung auseinanderzusetzen. Er schließt Freundschaften mit den Personen der neuen Kultur an und lernt somit deren Meinungen und Einstellungen kennen, über die er dann anfängt nachzudenken. So kommt seine positive Einstellung zu der neuen Kultur wieder zurück, die in der zweiten Phase verschwand (Ertl, 2003: 6). Der Betroffene lernt mit den Schwierigkeiten umzugehen und Missverständnisse zu vermeiden (Gißke, 2009: 3).

4. Adjustment

Die letzte Phase ist die Phase der **Anpassung**. Der Kulturschock wird überwunden und es kommt zu einer Anpassung. Der Betroffene hat sich weitgehend an seine neue Umgebung angepasst. Die Angst vor der neuen Kultur ist überwunden, der interkulturelle Stress wird nicht mehr wahrgenommen oder er wird verarbeitet. Es kommt zu einer sinnvollen Auseinandersetzung mit den neuen kulturellen Erfahrungen (Ertl, 2003: 7). In der letzten Phase kann es durchaus vorkommen, dass der Betroffene einzelne Handlungsweisen aus der neuen Kultur aufnimmt und somit seine Identität bereichert (Gißke, 2009: 3).

2.4.2. Reintegrationsschock (W – Kurven Modell)

Gullahorn und Gullahorn haben das U-Kurven-Modell zu einem W-Kurven-Modell weiterentwickelt. Sie haben durch Befragungen festgestellt, dass Personen, die wieder in ihr Heimatland zurückkehren, eine ähnliche Unzufriedenheit erleben, wie am Anfang, als sie in das Gastland einreisen. Es wird ein erneuter Kulturschock erlebt, aber in diesem Falle ein Kulturschock in dem eigenen Land.

Diesen Prozess kann man auch als einen „umgekehrten“ Kulturschock bezeichnen, bei dem der Betroffene nach der Rückkehr in seine Heimat seine ehemalige Umgebung so fremd empfindet, dass er einen erneuten Kulturschock erleidet (Stroppa, 2011: 51).

Das schockartige Erlebnis nach der Rückkehr in das Heimatland wird in der deutschen Literatur zudem auch als „Rückkehrschock“, „zweiter Kulturschock“ oder „Reintegrationsschock“ bezeichnet. In der angloamerikanischen Literatur dagegen werden für den Begriff des Rückkehrschocks häufig die Bezeichnungen „reverse-culture shock“, „re-entry shock“, „return culture shock“ oder auch „reentry transition stress“ verwendet (Mnich, 2017: 35).

Die Anpassungsphase in der U-Kurve von Oberg wird bei der Rückkehr ins Heimatland wiederholt, so entsteht eine W-Form (s. Abb. 2).

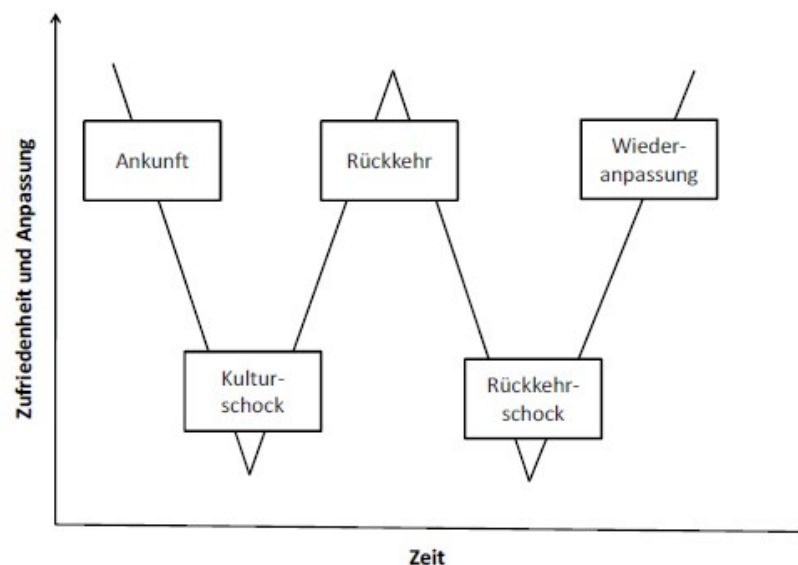


Abb. 2: W-Kurve von Gullahorn & Gullahorn (Stroppa, 2011: 51)

Der Betroffene fühlt sich anfangs glücklich, weil er in sein Heimatland wieder zurückkehrt und freut sich, seine Freunde und Bekannte wiederzutreffen. Die Rückkehr in das Heimatland wird als unproblematisch gesehen, da das Heimatland eine bekannte Umgebung und ein vertrautes Land der betroffenen Person ist. Doch in kurzer Zeit bemerkt er, dass seine Erwartungen nicht erfüllt werden, dass die Verhältnisse im Heimatland sich verändert haben. Er wird unzufrieden und es kommt zu einem Kulturschock in dem eigenen Heimatland.

Während der Betroffene sich in der fremden Kultur lange Zeit aufhält, merkt er nicht, dass er sich gegenüber seiner eigenen Kultur und Gesellschaft entfremdet und dass seine ehemalige Umgebung sich verändert hat. Da er über einen längeren Zeitraum in einer fremden Kultur gelebt und gegebenenfalls die Normen, Werte, Einstellungen dieser Kultur angenommen hat oder sein Charakter sowie seine persönlichen Interessen sich verändert haben, kann er anfangs mit Problemen in der eigenen Kultur konfrontiert sein und einen erneuten Kulturschock erleben.

Für eine erfolgreiche Anpassung muss der Betroffene sich in seine neue Umgebung eingewöhnen. Diese Eingewöhnung ist bei Auslandsaufenthalten von über sechs Jahren meistens problematisch. Als besonders schwierig zählt hierbei die soziale Wiedereingliederung, das Wiederaufbauen alter Beziehungen und Kontakte, sowie das Aufbauen neuer Kontakte (Institut für Interkulturelles Management, 2017). Eine vollständige Wiederaanpassung der betroffenen Person an sein Heimatland dauert in der Regel sechs bis zwölf Monate (Mnich, 2017: 41).

Die Wiederaanpassung an das Heimatland wird von verschiedenen Faktoren beeinflusst, diese sind:

A. Individuelle Faktoren

- *Alter*
- *Geschlecht*
- *Erfahrung*

B. Situative Einflussfaktoren

- *Dauer der Entsendung*
- *Kulturelle Differenzen zwischen Heimat- und Gastland*
- *Vergangener Zeitraum seit Rückkehr*
- *Größe des Unternehmens*

C. Weitere Einflussfaktoren

In dem folgenden Abschnitt werden die oben genannten Faktoren, die die Wiederaanpassung der betroffenen Person an das Heimatland beeinflussen, kurz zusammengefasst.

A. Individuelle Faktoren

Alter

Das Alter der betroffenen Person hat einen Einfluss auf die Größe des Reintegrationsschocks. Je älter die Person ist, desto weniger empfindet er Stress nach der Rückkehr in das Heimatland. Je jünger der Betroffene aber ist, desto schwieriger ist die Wiederaanpassung. Jüngere Personen passen sich meistens mit größerem Interesse und viel intensiver an das Gastland, was die Wiederaanpassung an das Heimatland erschwert (Mnich, 2017: 41).

Geschlecht

Das Geschlecht des Rückkehrers beeinflusst ebenfalls den Reintegrationsverlauf. Im Gegensatz zu Männern, leiden Frauen mehr an den Wiederaanpassungsproblemen. Sie fühlen sich gegen ihren mitgereisten Familienangehörigen verantwortlich. Dies führt dazu, dass sie sowohl im privaten, als auch im beruflichen Bereich unter hohen Stressbelastungen leiden. Auch bekommen Frauen einen viel schwierigeren Zugang zu ihren ehemaligen Bekannten, Freunden und Arbeitskollegen, als Männer. Aufgrund dessen fühlen sie sich öfters einsam und ausgeschlossen (Mnich, 2017: 42).

Erfahrung

Die Personen, die in der Vergangenheit mehrfach im Ausland gelebt haben oder wegen der Arbeit mehrfach ins Ausland gezogen sind, können den Wiederaanpassungsprozess leichter überwinden und sich leichter an ihr Heimatland anpassen, im Vergleich zu den Personen, die diesen Prozess zum ersten Mal erleben. Dies kann damit begründet werden, dass sie mit ihren vorhandenen Erfahrungen eine Bewältigungsstrategie für sich selbst entwickelt haben, die nicht nur bei der Integration im Gastland, sondern auch bei der Reintegration im Heimatland hilfreich ist (Mnich, 2017: 42 ff.).

B. Situative Einflussfaktoren

Dauer der Entsendung

Wenn die betroffene Person einen längeren Zeitraum in der fremden Kultur lebt, so passt er sich viel intensiver an die Denkens- und Verhaltensweisen des Gastlandes an, als Personen, die einen viel kürzeren Zeitraum im Gastland gelebt haben. Dies kann deshalb dazu führen, dass länger im Ausland lebende Personen sich viel schwieriger an das Heimatland anpassen und mehr mit Stress konfrontiert sind, während Personen mit einem kürzeren Auslandsaufenthalt sich viel leichter an das Heimatland reintegrieren (Mnich, 2017: 43).

Kulturelle Differenzen zwischen Heimat- und Gastland

Je größer die kulturellen Unterschiede zwischen Heimat- und Gastland sind, desto größer sind auch die Wiederaanpassungsschwierigkeiten bei der Rückkehr ins Heimatland. Der Betroffene übernimmt im Ausland die kulturellen Werte und Normen des Gastlandes, die sich den des Heimatlandes eventuell nicht entsprechen könnten. Wenn es große Unterschiede zwischen den Normen, Werten und Verhaltensweisen des Gastlandes und den des Heimatlandes gibt und der Betroffene sich mit den ausländischen Werten bereits identifiziert hat, kann er bei seiner Rückkehr ins Heimatland viel größere Wiederaanpassungsprobleme erleben (Mnich, 2017: 44).

Vergangener Zeitraum seit Rückkehr

Der Stimmungsverlauf der betroffenen Person entspricht einer U-Kurve. Erst entsteht eine Begeisterung, da der Betroffene nach einer langen Zeit in sein Heimatland zurückzukehrt, darauf folgt ein Stimmungsabfall, er erlebt ein Kulturschock im eigenen Land und anschließend passt er sich erfolgreich an sein Heimatland wieder an. Nach diesem Verlauf wird die Person selbstsicherer, da er sich mit einer schwierigen Situation auseinandergesetzt und diese erfolgreich überwunden hat (Mnich, 2017: 44).

Größe des Unternehmens

Ein weiterer Einflussfaktor für den Reintegrationsprozess bildet die Größe des Unternehmens, in der die betroffene Person arbeitet. Bei einem großen Unternehmen hat der Betroffene bessere Möglichkeiten wieder eine Stelle zu bekommen, da in einem größeren Unternehmen häufiger Stellen frei werden. Außerdem kann ein größeres Unternehmen den Rückkehrer für einen bestimmten Zeitraum eine Übergangsposition anbieten (Mnich, 2017: 45).

C. Weitere Einflussfaktoren

Als weitere Einflussfaktoren kann man die Zufriedenheit der Familie der betroffenen Person sehen. Wenn Familienangehörige, insbesondere Kinder, Schwierigkeiten mit der Wiederaanpassung aufweisen, wirkt sich diese Situation gegenüber der betroffenen Person ebenfalls negativ aus. Er ist sich unsicher und fühlt sich unwohl, was seine Wiederaanpassung zusätzlich erschwert.

Ein anderer Faktor ist das Gefühl, im Gastland einen höheren Lebensstandard geführt zu haben, als im Heimatland. Viele haben den Eindruck, dass sich ihr Lebensstandard nach der Rückkehr ins Heimatland verschlechtert. Denn viele Unternehmen gewährleisteten ihren Mitarbeitern einen Auslandzuschuss, was nach der Rückkehr entfällt. Dies kann zu Unsicherheiten bei den Mitarbeitern und deren Familien führen.

Hat die betroffene Person während seines Auslandseinsatzes im Gastland regelmäßig Kontakt zu seinem Unternehmen im Heimatland, kann seine Wiederaanpassung viel

leichter fallen. Denn durch regelmäßigen Kontakt wird er über die Veränderungen und über die Entwicklung des Unternehmens informiert, so kann er seine Rückkehr besser planen und seine Wiederaanpassung leichter gestalten (Mnich, 2017: 46).



2.4.2.1 Prozessmodell der Reintegration von Hirsch

Klaus Hirsch entwickelte ein Prozessmodell, um die Wiedereingliederung der Personen darzustellen, die in das Heimatland zurückkehren. Er konzipierte das Modell auf der Basis der Berichte von Rückkehrern, die an Wiedereingliederungsseminaren teilnahmen (Schipper, 2007: 108).

Das Prozessmodell von Hirsch beinhaltet drei Phasen, weshalb man es auch als ein Drei-Phasen-Modell bezeichnet (siehe Tabelle 2).

Phase A: Naive Integration	Phase B: Reintegrationsschock	Phase C: Echte Integration
Merkmale: Freundliches, oberflächliches Verstehen, Bereitwilligkeit und Offenheit für neue Erfahrungen, Allgemeiner Optimismus, Euphorie des „Wieder zu Hause Seins“.	Merkmale: Erste Euphorie bröckelt ab. Man fühlt sich von den Kollegen nicht verstanden. Der Freundeskreis ist nicht mehr vorhanden. Alles hat sich verändert. Rückzug in die Resignation, in Überheblichkeit, Ärger, Unzufriedenheit. Man fühlt sich nicht zu Hause.	Merkmale: Aufbau realistischer Erwartungen, Anpassung ohne Selbstaufgabe, Erweiterung des Verhaltensspektrums und Wiedererkennen alter Verhaltensmuster.
Bis 6 Monate nach Rückkehr	Zwischen 6 und 12 Monate nach Rückkehr	Ab 12 Monate nach Rückkehr

Tabelle 2: Prozessmodell der Reintegration von Klaus Hirsch (Hirsch, 2003: 423)

Phase A: Naive Integration

Die Person bzw. der Auslandsmitarbeiter kehrt zunächst freiwillig in sein Heimatland zurück. In den ersten Wochen und Monaten ist er offen und bereit, sich seiner alten Umgebung wieder zu öffnen und sich anzupassen. Im Allgemeinen kann man sagen, dass es eine oberflächliche Wiederaanpassung ist. Die zeitlich begrenzte Phase A geht nach einiger Zeit in die schwierige Phase B über (Hirsch, 2003: 423).

Phase B: Reintegrationsschock

Mit der Zeit nehmen die Probleme zu. Die Person verständigt sich schlecht mit ihren Kollegen, es treten Schwierigkeiten im betrieblichen und beruflichen Alltag auf und es entstehen Probleme, auf die man am Anfang nicht besonders geachtet hatte. Der Rückkehrer verhält sich arrogant und herablassend gegenüber seiner Umgebung und geht innerlich in sich zurück, weil er unzufrieden und enttäuscht ist. Seine Erwartungen werden nicht erfüllt. Dadurch dass er nicht verstanden wird oder keiner sich auf seine Auslandserfahrungen interessiert, fühlt er sich persönlich belastet und als ein Außenseiter. Wenn der Rückkehrer in dieser Phase steckenbleibt, bleibt ihm letztlich die Lösung wieder auszureisen. Dies ist aber ein seltener Fall, denn die Person geht unbewusst zu der neuen Phase C über, ohne es zu merken (Hirsch, 2003: 423).

Phase C: Echte Integration

In dieser Phase lernt der Rückkehrer durchzukommen und seine Erwartungen an die Realität anzupassen. Er bekommt ein neues Selbstvertrauen, lernt Schwierigkeiten zu überwinden und fühlt sich wieder zu Hause. Es kann aber immer wieder passieren, dass die Person in die Phase B „zurückfällt“, wenn er wieder mit Schwierigkeiten konfrontiert ist, Bilder vom Ausland wieder in den Vordergrund kommen oder er mit seinem Alltag unzufrieden ist (Hirsch, 2003: 423).

Dieses Phasenmodell wird in Reintegrationsseminaren vorgestellt. Somit wird den Rückkehrern gezeigt, dass der Rückkehr ein Prozess ist und verdeutlicht, dass sie nicht alleine sind. Dies hilft den Personen ihre momentanen Probleme lösen und ihre schwierige Situation überwinden zu können.

2.5. KULTURKONFLIKTE

Kulturkonflikte entstehen, wenn ungleiche und unterschiedliche Wertsysteme und Lebensweisen in Kontakt kommen und sich gegenüber in Konkurrenz stehen, bzw. in Konflikt geraten. Der Einwanderer bringt seine eigenen kulturellen Wertvorstellungen mit und stellt fest, dass sich diese von den des Gastlandes abweicht. Anschließend möchte er aber weiterhin nach den Normen ihres Herkunftslandes leben und kann sich letztendlich zwischen den Normen des Gastlandes und des Herkunftslandes nicht entscheiden. So gerät dieser in einen Kulturkonflikt. Dadurch, dass Kontakt mit zwei verschiedenen Kulturen aufgenommen wird, die ganz unterschiedliche Erwartungen haben, kann ein kultureller Konflikt entstehen (Hämmig, 2000: 74).

Auch treten Kulturkonflikte auf, wenn ein plötzlicher Kulturwechsel stattfindet oder dauernd zwischen zwei Kulturen gependelt wird.

Mit Kulturkonflikten können sowohl die Einwanderer der ersten Generation, als auch Ausländer der zweiten Generation konfrontiert werden.

„Unter Kulturkonflikt wird sowohl der Konflikt zwischen Kulturen im Sinne von Gruppen, als auch der Konflikt zwischen Gruppen einer Kultur verstanden“
(Giordano in Hämmig, 2000: 75).

Aus dem Zitat des schweizerischen Sozialwissenschaftlers, Christian Giordano, kann schlussgefolgert werden, dass das Thema des Kulturkonfliktes zwei Ebenen hat. Zum einen kann es kulturelle Konflikte zwischen zwei verschiedenen Kulturen geben, beispielsweise zwischen der türkischen und der deutschen Kultur. Zum anderen kann es aber auch Konflikte innerhalb der gleichen Kultur geben, beispielsweise zwischen der ersten und der zweiten Generation der türkischen Kultur.

Der Angehörige der zweiten Generation, bzw. der Migrant, ist ständig mit unterschiedlichen kulturellen Erwartungen der Aufnahmegesellschaft und seiner Herkunftsgesellschaft (Eltern, Verwandte) konfrontiert. Wenn er die Erwartungen der Herkunftsgesellschaft, bzw. der Eltern oder der Verwandten erfüllt, muss er sich gegenüber der Aufnahmegesellschaft, bzw. seinen Schulfreunden oder Arbeitskollegen rechtfertigen und auch umgekehrt. Wenn er zwischen diesen beiden Gesellschaften

nicht vermitteln kann, baut er eine zweifache, doppelte Identität auf. Aus dem Kulturkonflikt entsteht schließlich ein Identitätskonflikt (Hämmig, 2000: 75).

„Führt die Auseinandersetzung mit fremden Wertvorstellungen und Verhaltensanforderungen schon bei Migranten der ersten Generation zu inneren Konflikten, so ist das ‚Leben in oder zwischen zwei Welten‘ für die zweite Generation mit noch größeren Identitätsproblemen verbunden“ (Matter in Hämmig, 2000: 75).

Daraus kann entnommen werden, dass die erste Generation das Überwinden der Konflikte der zweiten Generation beeinflusst. Kann die erste Generation die kulturellen Konflikte in sich nicht lösen, wird die zweite Generation noch mehr von diesen betroffen und ist sogar neben den Kulturkonflikten zusätzlich noch mit Identitätskonflikten konfrontiert.

Wenn kulturelle Konflikte zu Identitätskonflikten führen, ist der Konfliktgegenstand nicht damit bestimmt, was die Personen wollen oder nicht wollen, sondern was sie sind oder nicht sind. Hier wird dann die Identität hinterfragt und nicht das Interesse der Person (Croissant u.a., 2009: 37).

Twenhöfel gibt folgende Ebenen von Kulturkonflikten bekannt (Hämmig, 2000: 76).

Werteebene: Hier wird versucht in Form von „zwischenweltlichen“ Normsetzungen die traditionellen Werte zu bewahren. Es wird beispielsweise das Ausgehen mit Freunden verboten, Kleidungen bestimmt oder das soziale Umfeld vorgeschrieben. Die Gefahr hier ist, dass man sich an die traditionellen Werte intensiviert und sich vom sozialen Umfeld isoliert, sowie seine sozialen Bedingungen verschlechtert. Somit kann man sich sehr wenig integrieren und erreicht am Ende eine mangelhafte Ausbildung.

Strukturebene: Hier wird in Form von verschärften Normansprüchen seitens der Eltern versucht auf die Autorität des Vaters und auf die patriarchale Familienstruktur zu zwingen. Die Erziehung geschieht beispielsweise geschlechterrollenspezifisch und sehr autoritär.

Verhaltensebene: Hier wird versucht die traditionellen Werthaltungen und Verhaltensweisen zu verstärken. Es entstehen beispielsweise Rückkehrabsichten oder extreme Religiosität

Auch unterscheidet Twenhöfel zwischen objektiven und subjektiven Kulturkonflikten. Nach Twenhöfel kann man von objektiven Kulturkonflikten sprechen, wenn „[...] kulturelle Traditionen der Migranten mit den öffentlichen und/oder privatkulturellen Normen bzw. Standards der Residenzgesellschaft in Widerspruch geraten“. Die objektiven Kulturkonflikte gehen später zu subjektiven Kulturkonflikten über wie zum Beispiel zu individuellen Orientierungsschwierigkeiten. Die subjektiven Kulturkonflikte, welche unten in dem Marginal Man Konzept von Robert E. Park näher behandelt werden, entstehen nicht nur durch Kulturwechsel und durch das Leben in der Fremde, sondern durch das andauernde Pendeln und Leben zwischen zwei Kulturen. Dieses betrifft besonders die zweite Generation (Hämmig, 2000: 138).



2.5.1. Innerfamiliäre Kulturkonflikte

Wie bereits oben erläutert, kann es auch Konflikte innerhalb der gleichen Kultur zwischen der ersten und der zweiten Generation auftreten. Diese werden unten dem Titel „Innerfamiliäre Kulturkonflikte“ näher behandelt.

Damit überhaupt von innerfamiliären Kulturkonflikten geredet werden kann, müssen die Personen der zweiten Generation teilweise auch die Kultur des Herkunftslandes, bzw. die des Elternhauses kennengelernt und verinnerlicht haben.

Die erste Generation bzw. die Einwanderergeneration war anfangs mit Anpassungsschwierigkeiten und Sprachproblemen konfrontiert. Bei der zweiten Generation gab es hingegen vielmehr Orientierungs- und Identitätsprobleme oder Probleme der doppelten Halbsprachigkeit. Wenn die zweite Generation die Erwartungen und Vorstellungen der Eltern nicht erfüllt oder erfüllen möchte, kann man von innerfamiliären Kulturkonflikten sprechen. Es entsteht eine Auseinandersetzung zwischen den Generationen, unter anderem wegen des höheren Bildungsniveaus, der besseren Berufsqualifikationen und –positionen. Dadurch gewinnen die Kinder eigene Ansichten und Überlegungen, ihre Zukunft anders zu gestalten. Es entsteht eine Differenz zwischen den Qualifikationen der Eltern und den des Kindes, die Frauen werden beispielsweise mehr berufstätiger, die Position des Vaters in der Familie wird geschwächt und er verliert seine Autorität. Dadurch, dass die Autorität der Eltern geschwächt wird und sie ihren Status verlieren, gehen auch die Werte und Normen der Eltern verloren, da diese für die zweite Generation unbrauchbar scheinen und an Bedeutung verlieren. Die Kinder orientieren sich vielmehr an die Werte und Normen der Aufnahmegesellschaft. Somit entstehen Konflikte zwischen den Generationen und es kann zu einem Entfremdungsprozess zwischen den Eltern und den Kindern kommen (Hämmig, 2000: 147).

Eltern-Kind-Konflikte sind letztendlich Folgen von innerfamiliären Kulturkonflikten und ein Zeichen der kulturellen Entfernung der Kinder von ihren Eltern. Konflikte zwischen den Eltern und den Kindern gibt es schließlich nicht nur bei Migrantenfamilien, diese sind ebenfalls charakteristisch für alle Familien mit Jugendlichen, die von der Kindheit in das Erwachsenenalter übergehen. Denn in dieser

Phase verzichten die Kinder auf die Vorschriften und Werte der Eltern und setzen sich mit ihnen auseinander. Dennoch treten diese innerfamiliären Kulturkonflikte aber häufiger bei Migrantenfamilien auf, da in diesen Familien die familiäre Solidarität besonders wichtig ist. Weil die Kinder sich von den Eltern entfremden und sich von der Herkunftsgesellschaft und der Heimat der Eltern kulturell entfernen, wenden sie sich nicht direkt an die Aufnahmegesellschaft und an die einheimische Bevölkerung, sondern erleben meistens eine doppelte Entfremdung. Nachdem die Eltern merken, dass durch diese Spannungen und Kulturkonflikte ihre Kinder sich zu sehr von ihnen entfernen, versuchen sie den Kontakt ihrer Kinder mit der Aufnahmegesellschaft einzuschränken und möchten, dass sie Kontakt mit den Landesleuten aufbauen. Sie organisieren beispielsweise Ferien und lange Besuche im Heimatland oder arrangieren sogar Beziehungen und Ehepartner aus der gleichen Nationalität. Manche Kinder akzeptieren den Sachverhalt und bauen letztendlich Kontakte aus der gleichen Kultur auf oder versuchen weniger mit den Personen aus der Aufnahmegesellschaft in Kontakt zu treten, damit sie die innerfamiliären Kulturkonflikte minimalisieren und die Erwartungen ihrer Eltern erfüllen (Hämmig, 2000: 181).

Die innerfamiliären Kulturkonflikte können außerdem auftreten, wenn verschiedene Lebenserwartungen, wie zum Beispiel Rückkehrpläne der Eltern entstehen, an denen die Kinder sich nicht anschließen möchten. Diese Rückkehrpläne zeigen sich besonders bei der ersten Generation auf, die von Anfang an das Ziel hatte, wieder zurück in das Heimatland zurückzukehren. Aufgrund dessen schickten sie ein Teil des Einkommens in das Heimatland, um dort eine Eigentumswohnung bauen zu lassen. Was sie aber dabei nicht berücksichtigt hatten war, dass durch ihre Rückkehrpläne die Integration in der Aufnahmegesellschaft erschwert wurde. Somit machten sie sich selbst und ihren Kindern das Leben in der ‚Fremde‘ schwer und verhinderten die Lebenspläne ihrer Kinder. Die Kinder konnten ihre Zukunft nicht gestalten, da es ständig von Rückkehr die Rede war. Allerdings wurden diese Rückkehrpläne zum Teil nicht erfüllt. Der typische Grund dafür war, dass es hier um die Rückkehr der ganzen Familie ging, mit dem die Kinder nicht zufrieden waren. Da die Eltern letztendlich nicht ohne ihre Kinder zurückkehren wollten und nicht bereit waren, die Kinder im Gastland alleine zu lassen, blieb diese Absicht als ein nicht erfüllter Plan und als eine Illusion. Daher wird dieser auch als „Rückkehrillusion“ bezeichnet (Hämmig, 2000: 184).

2.5.1.1. Marginal Man Konzept

Den Begriff „Marginal Man“ brachte der US-Amerikanische Soziologe Robert Ezra Park in die Kulturosoziologie ein. Das von ihm entwickelte Marginal Man Konzept wurde in vielen soziokulturellen Themen angewendet und findet weiterhin in verschiedenen Bereichen wie Emigration, Flucht, Kulturkontakt, Kulturkonflikt, kultureller Wandel oder bei der Analyse von Rollenkonflikten Anwendung (Lindner, 2007: 202).

Bei dem Marginal Man Konzept handelt es sich im Allgemeinen um einen Menschen, der sich am Rande zweier Kulturen befindet. Er existiert in zwei Kulturen, gehört aber keinen der beiden Kulturen wirklich an. Er versucht gleichzeitig an den Traditionen zwei verschiedener Kulturen zu halten. Dies führt zunächst zu einer psychischen Krise, in der das Gefühl der Entwurzelung und Desorientierung aufkommt.

Nach Park entsteht die marginale Persönlichkeit durch den Kulturkontakt. Hier steht „[...] der Mensch am Rande zweier Kulturen und zweier Gesellschaften, die einander nie völlig durchdrangen und nie völlig miteinander verschmolzen“ (Lindner, 2007: 203).

Das Marginal Man Konzept beschreibt eine Person, der von seiner Herkunftskultur in die Aufnahmekultur übergeht, dabei aber ihre Verbindungen zur alten Gesellschaft nicht vollkommen abbricht. Sie verlässt ihre alte Kultur, die sie zu traditionell empfindet, um in eine neue Umgebung zu gelangen, die ihr mehr Freiheit anbietet. Der Marginal Man löst sich somit von seiner alten Umgebung, ist aber zunächst verloren, da er von der neuen Gesellschaft noch nicht akzeptiert wird und mit Vorurteilen kämpfen muss. Er versucht in die alte vertraute Kultur zurückzutreten, ist aber nicht mehr in der Lage seine Ablösung aus der alten Kultur wieder rückgängig zu machen. So versucht er neue Verbindungen herzustellen, wird aber meistens von der Umgebung gehalten. Park erwähnt aber auch die positiven Seiten des Marginal Man Konzeptes. Die Person befreit sich somit von den Zwängen ihrer alten Umgebung, in der sie sich nicht angepasst fühlte und kommt in neue soziale Kreise, in der ihr neue Entwicklungen zur Verfügung stehen (Farwick, 2009: 28 ff.).

Der Begriff „Marginal Man“ wird im Deutschen auch als „Randseiter“ bezeichnet. Der Randseiter ist ein Mischling, der in zwei Welten lebt und in diesen beiden Welten ein

Fremder ist (Merz-Benz, Wagner, 2002: 69). Park sah den „Mischling“ als ein Produkt von zwei Rassen und Kulturen, der am Rande zweier Kulturen und Gesellschaften lebt (Hämmig, 2000: 139).

Nach Park ist nicht der eigentliche Migrant bzw. der Angehörige der ersten Generation der Marginal Man, sondern der Migrant aus der zweiten Generation. Die erste Generation orientiert sich noch an ihre Herkunftskultur, die dritte Generation hat sich bereits mit der Aufnahmekultur identifiziert. Die zweite Generation dagegen fühlt sich keiner der beiden Gesellschaften kulturell gebunden, sie ist einerseits ihrer Herkunftskultur entfremdet und andererseits in der Aufnahmekultur noch nicht verwurzelt. Sie ist mit unterschiedlichen Erwartungen der beiden Kulturen konfrontiert und steht zwischen zwei Welten. Somit entsteht eine „doppelte Entfremdung“ und „kulturelle Entwurzelung“, welche zu einer Marginal Man Persönlichkeit führt (Hämmig, 2000: 139). Für diese Situation werden auch Metapher wie das Leben „zwischen zwei Kulturen“, „in zwei Welten“ oder „zwischen zwei Stühlen“ verwendet (Hämmig, 2000: 260).

Heute versteht man unter Marginal Man eine Person, die sich durch den ständigen Wechsel zwischen den sozialen Gruppen sich an den Rand gedrängt fühlt und dadurch in eine Identitätskrise gerät. Sie erlebt einen Konflikt durch die Anpassung an die Normen und Verpflichtungen der Aufnahmegesellschaft und an die verinnerlichte Werte der Herkunftsgruppe (Lexikon der Filmbegriffe, 2012).

KAPITEL 3

SEMIOTIK

Bevor in der vorliegenden Arbeit in die Wissenschaft der Filmsemiotik eingegangen wird, sollte davor die Semiotik im Allgemeinen kurz behandelt werden. Diese kurze Einführung in die Semiotik ist notwendig, da sie den größten Teil der Filmsemiotik ausmacht und als Grundlage dient.

Eine weit verbreitete Definition der Semiotik lautet: „Die Semiotik ist die Lehre der Zeichen“ oder „Die Semiotik ist die Wissenschaft von Zeichen“. Auf diese allgemeine Definition wird am meisten gestoßen, wenn im Internet eine kurze Recherche über den Begriff gestartet wird, um einen ersten Eindruck über die Bedeutung zu bekommen. Wird als nächstes auf ein Wörterbuch gegriffen, so wird dort Semiotik als eine „[...] allgemeine Theorie der Zeichen, Zeichensysteme und Zeichenprozesse“ erklärt (Schönrich, 1999: 7). Darüber hinaus gibt es die Zeitschrift für Semiotik, in der sie wie folgt definiert wird:

„Die Semiotik untersucht als Wissenschaft von den Zeichenprozessen alle Arten von Kommunikation und Informationsaustausch zwischen Menschen, zwischen nichtmenschlichen Organismen und innerhalb von Organismen“ (Nöth, 1985: 2).

Zusammengefasst beschäftigt sich die Semiotik mit den Zeichen sowie deren Systeme und Prozesse.

Jahrzehnte lang wurden die Begriffe „Semiotik“ und „Semiologie“ synonym verwendet, dienten aber auch zur Unterscheidung zwischen einer europäisch-linguistischen Richtung (Semiologie) und einer amerikanisch-philosophischen Richtung (Semiotik). Nach der Gründung der International Association for Semiotic Studies in 1969 in Paris wurde sich letztendlich auf den Begriff „Semiotik“ geeinigt. Beide Begriffe gehen auf die griechischen Wörter ,semeion, bzw. sema zurück. (Weber, 2003: 133).

Im Folgenden werden die semiotischen Ansätze zweier Wissenschaftler vorgestellt, die als Pioniere und Gründer der Semiotik angesehen werden. Diese sind Ferdinand de Saussure und Charles Sanders Peirce. Ihre entwickelten Theorien dienten als Orientierung für viele andere Wissenschaftler.

3.1. Zeichentheorie von Ferdinand de Saussure

Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) entwickelte ein zweigliedriges (dyadisches) Modell des sprachlichen Zeichens (Weber, 2003: 136). Sein Konzept war anfangs nur ein Entwurf für eine Zeichenwissenschaft, die damals noch nicht existierte. Für diese schlug er den Namen „Semiologie“ vor (Nöth, 1985: 59).

Das zweigliedrige Zeichenmodell von Saussure besteht aus einer semantischen und einer phonetischen Seite. Die semantische Seite nennt er „Vorstellung“ (concept) und die phonetische „Lautbild“ (image acoustique) (Nöth, 1985: 62). Dieses Modell stellt er folgendermaßen dar:

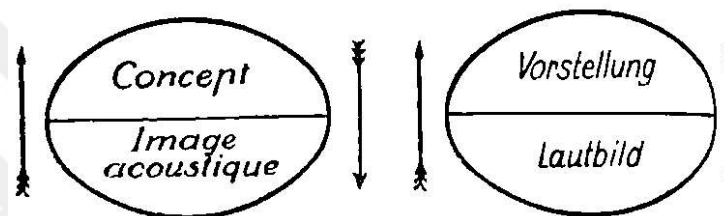


Abb. 3: Saussures Modell des sprachlichen Zeichens mit deutscher Übersetzung (Nöth, 1985: 62).

Beide Seiten des Zeichens sieht er als eine „[...] Vorder- und Rückseite eines Blattes Papier“, die voneinander untrennbar sind. Die Vorderseite ist das Denken und die Rückseite der Laut. Die Vorderseite kann nicht zerschnitten werden, ohne gleichzeitig die Rückseite mitzuschneiden (Nöth, 1985: 62).

Später nennt Saussure diese beiden Seiten des Zeichens „signifié“ (Vorstellung) und „signifiant“ (Lautbild). Übersetzt werden diese zunächst als „Bezeichnetes (Bedeutung)“ und „Bezeichnendes“. Es haben sich jedoch die Begriffe „Signifikat“ und „Signifikant“ durchgesetzt (Nöth, 1985: 62). Die Signifikanten-Ebene besteht aus Lautbildern und die Signifikat-Ebene aus Vorstellungen. (Köster, 1995: 48).

Zeichen (<i>signe</i>)	concept	Vorstellung	<i>signifié</i>	Bezeichnetes (Bedeutung)	Signifikat
	image acoustique	Lautbild	<i>signifiant</i>	Bezeichnen- des	Signifikant

Abb. 4: Saussures Zeichenmodell mit terminologischen Entsprechungen (Nöth, 1985: 63).

Die Sprache ist nach Saussure ein System von Zeichen. Die sprachlichen Zeichen „[...] existieren im Inneren des Kopfes als Assoziationen von klanglichen Wahrnehmungen [...] und Vorstellungen, zum Beispiel von Gegenständen“. Die Wahrnehmungen der Laute, also das Bezeichnende (Signifikant) und die Vorstellung, also das Bezeichnete, die Bedeutung (Signifikat) sind untrennbar wie die beiden Seiten einer Münze. Diese beiden untrennbaren Einheiten nennt er Zeichen (Krampen, 1981: 108).

Die Grundeigenschaft der sprachlichen Zeichen ist, dass die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat arbiträr, beliebig, nichtmotiviert ist (Weber, 2003: 136). Die Arbitrarität der Zeichen gibt die Möglichkeit, beliebige Signifikanten den beliebigen Signifikaten zuzuordnen. Das arbiträre Zeichensystem kann nicht eingeschränkt werden (Köster, 1995: 55). Das Signifikant steht mit dem Signifikat in einem beliebigen Verhältnis zueinander. Zu dem Signifikat Baum wurde das Lautbild „Baum“ willkürlich zugeordnet (Ji Lu, 2013: 20). Im Gegensatz zu arbiträren Zuordnungen gibt es noch motivierte Zuordnungen, die Saussure Symbole nennt. Beim Symbol besteht ein Zusammenhang zwischen Signifikant und Signifikat (Köster, 1995: 55).

Ein Zeichen hat nach Saussure eine sprachliche und eine gedankliche Dimension. Die sprachliche Dimension hat sowohl eine optisch-lesbare Ebene, als auch eine akustisch-erfahrbare Ebene. In der gedanklichen Dimension wird dagegen eine gedankliche Vorstellung vom Zeichen erzeugt. Als Beispiel kann man das berühmte Zeichen „Baum“ geben. Es besteht nach Saussure aus einem Lautbild, das heißt aus einer gesprochenen und geschriebenen Buchstabenfolge und aus einer Vorstellung, und zwar eines pflanzlichen Gebildes mit einem Stamm und Krone. Die sprachliche Dimension schafft mit der gedanklichen Dimension gemeinsam das Zeichen (Ji Lu, 2013: 19).

3.2. Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce

Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) entwickelte ein dreigliedriges (triadisches) Modell des sprachlichen Zeichens (Weber, 2003: 136). Das Zeichenmodell von Peirce wird als Grundlage der Semiotik gesehen, so zählt er als Begründer der modernen allgemeinen Semiotik (Nöth, 1985: 33).

Peirce geht davon aus, dass das Denken in Zeichen erfolgt, da jeder Gedanke wie ein Zeichen auf andere Gedanken deutet und sich auf ein Objekt bezieht. Somit ist jeder Gedanke ein Zeichen. Dadurch, dass Menschen ohne Gedanken nicht leben können, sieht Peirce sogar den Menschen selbst als ein Zeichen (Nöth, 1985: 35).

Nach Peirce bildet sich das Zeichen aus einer triadischen Relation, nämlich aus Repräsentamen (Signifikant), Objekt und Interpretant (Bedeutung, Signifikat).

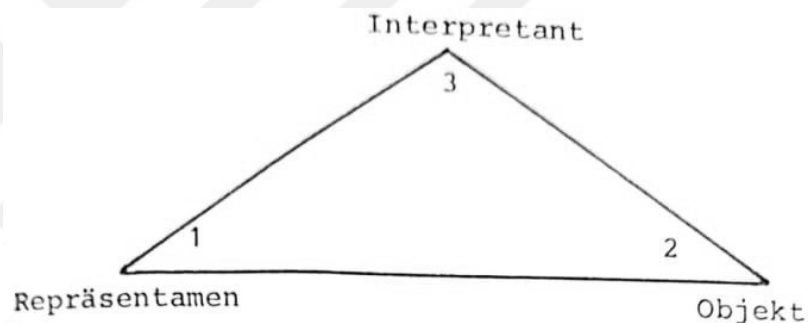


Abb. 5: Triadische Zeichenrelation nach Peirce (Nöth, 1985: 37)

Das erste Korrelat seines triadischen Modells ist das Repräsentamen. Es ist das Zeichen und entspricht dem Saussureschen Signifikanten. Peirce nennt das Repräsentamen oft auch Zeichen. Das zweite Korrelat ist das Objekt. Das Objekt ist die Erfahrung. Um ein Zeichen verstehen zu können, wird eine Erfahrung vorausgesetzt. Peirce beschränkt sich nicht nur auf materielle Objekte, sondern beachtet auch imaginäre Objekte, die nur im Bewusstsein des Menschen existieren. Der Interpretant letztlich ist die Bedeutung eines Zeichens (Signifikat) (Nöth, 1985: 38). Dieser sollte nicht mit einem interpretierenden Menschen gleichgesetzt werden, gemeint ist vielmehr ein interpretierendes Bewusstsein. Der Interpretant vermittelt das Verhältnis des Repräsentamen mit dem Objekt (Trabant, 1996: 31).

Peirce unterscheidet in der Beziehung des Zeichens zum Objekt folgende drei Typen (Trabant, 1996: 21):

- Ikon
- Index
- Symbol

Ikon ist das Zeichen, das Ähnlichkeiten mit dem Objekt veranschaulicht. Die Figuren mit Röcken und Hosen auf den Toilettentüren, gemalte oder fotografierte Porträts, die dem Betrachter zeigen wie die Personen aussehen, sind nur einige Beispiele für ikonische Zeichen (Esslin, 1989: 43).

Index ist das Zeichen, das auf ein vorhandenes Objekt hinweist. Pfeile auf den Verkehrszeichen oder das Zeigen mit dem Finger auf einen bestimmten Gegenstand sind Index-Zeichen (Esslin, 1989: 44).

Das Symbol hat im Gegensatz zu Ikon und Index keine direkt erkennbare Beziehung zum Objekt. Es ist willkürlich entstanden. Als Beispiel kann man hier die Waage als Symbol der Gerechtigkeit angeben (Nöth, 1985: 40).

Die oben aufgezählten Typen des Zeichens dienten als Basis für filmsemiotische Überlegungen vieler Wissenschaftler, die im folgenden Kapitel näher behandelt werden.

KAPITEL 4

FILMSEMIOTIK

"Ein Film ist schwer zu erklären, da er leicht zu verstehen ist." Christian Metz
(Monaco, 2001: 162)

Die Semiotik des Films entstand in den 1960er Jahren in Frankreich und Italien. Ihre Wurzeln stammen aus dem Strukturalismus und aus der Semiologie. Roman Jakobson, Roland Barthes, Umberto Eco und Gianfranco Bettetini veranschaulichten die Filmsemiotik als ein Hauptgebiet der Angewandten Semiotik in Frankreich und Italien. Wichtig in der klassischen Filmsemiotik war die Untersuchung der Ähnlichkeiten zwischen der Sprache und dem Film. Wie bei der Grammatik der Sprache sollte die Struktur des Films erfasst werden. Als theoretische Grundlage der ersten Überlegungen der Filmsemiotik diente der linguistische Strukturalismus von Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev und André Martinet (Nöth, 2000: 501). Bei der Analyse der filmischen Zeichen war das dyadische Zeichenmodell von Saussure und Hjelmslev lange Zeit bestimmend (Nöth, 2000: 503). Im Folgenden wird ein kurzer Einblick der Überlegungen verschiedener Filmtheoretiker über den Film, bzw. über die Filmsemiotik verschafft.

Béla Báalazs behauptete, der Film sei eine neue Sprache, die von den Zuschauern gelernt werden müsste, um diese zu verstehen. Die Grammatik dieser Filmsprache bestehe nach Báalazs aus der Technik der Einstellung, der Großaufnahme und der Montage (Nöth, 2000: 500).

Jean Mitry schrieb viel über die Ähnlichkeiten zwischen dem Film und der Sprache. Laut Mitry besteht der Film aus „[...] einem System von Zeichen oder Symbolen, das es ermöglicht, Dinge durch Benennung zu bestimmen, Ideen zu bezeichnen, Gedanken zu übersetzen“ (Mitry in Nöth, 2000: 500). Die Filmsprache ist nach ihm eine Kunstsprache und sollte mit der gesprochenen Sprache nicht gleichgesetzt werden.

Roland Barthes erklärt das Filmzeichen in Anlehnung an Saussure als eine Einheit von filmischen Signifikanten und Signifikaten. Das filmische Signifikant besteht aus kleinen Elementen, wie zum Beispiel aus den Darstellern, den Kostümen, der Landschaft, den

Gesten und der Musik. Die filmischen Signifikanten sind heterogen, d.h. sie bestehen, sowohl aus visuellen, als auch aus akustischen Zeichen. Das filmische Signifikat dagegen ist doppeldeutig. Einerseits existiert es nur im Geiste des Zuschauers und andererseits ist das filmische Signifikat alles, was außerhalb des Films existiert (Nöth, 2000: 503).

Gianfranco Bettetini vertritt die Ansicht, dass das Zeichen eine sehr enge Beziehung zu seinem Objekt hat und somit das Ikon beim Filmzeichen fast vollständig ist (Nöth, 2000: 504).

Christian Metz gilt als der bekannteste Vertreter der Filmsemiotik. Er war einer der Ersten, der im Gegensatz zu anderen Filmsemiotikern einen noch generelleren und strukturelleren Ansatz für den Prozess des Verstehens eines Films entwickeln wollte (Koch in Metz, 1972: 12). Nach Metz werden filmische Zeichen durch eine Kombination von audiovisuellen Materialien erzeugt. Diese sind durch Ausdruckskodes strukturiert, beispielsweise durch lautsprachliche, visuelle, musikalische oder nonverbale Kodes. Für Metz besteht der Film aus vielen filmischen Kodes, die letztendlich eine filmische Sprache bilden (Nöth, 2000: 504). Eine Sprache sprechen bedeutet für Metz sie zu benutzen. In der filmischen Sprache bedeutet aber sprechen sie zu erfinden. Beim Sprechen der Sprache gibt es eine Gruppe von Benutzern, die eine Sprache benutzen. Beim Erfinden der filmischen Sprache gibt es Filmemacher mit kreativen Gruppen, die eine filmische Sprache erfinden. Außerdem gibt es noch die Zuschauer, die als die Gruppe von Benutzern betrachtet werden können (Metz, 1972: 142). In einem Film, in der dem Zuschauer eine Botschaft übermittelt wird, gibt es viele filmspezifische Kodes. Einige davon sind zum Beispiel die Kameraführung oder die Montage. In einem Film kann man alle Kodes nicht vollständig bestimmen, da alle visuelle und akustische Kodes eine Quelle der filmischen Botschaft sein könnten. Darüber hinaus gibt es auch noch die nicht filmspezifischen Kodes, die Metz in allgemein kulturelle Kodes und spezielle Kodes unterteilt (Nöth, 2000: 505). Der kulturelle Aspekt der Codes wird besonders von Umberto Eco behandelt, der auf den folgenden Seiten der vorliegenden Arbeit näher behandelt wird.

4.1. Umberto Eco

Der semiotische Ansatz von Umberto Eco beschäftigt sich stark mit dem kulturellen Aspekt, so ist er gewiss einer der wichtigsten Vertreter der Kultursemiotik. Er hat seine semiotischen Erforschungen im Hinblick auf kulturelle Alltagsphänomene entwickelt. Er ist davon ausgegangen, dass alle Zeichenprozesse an eine Konventionalität gebunden sind (Ji Lu, 2013: 51). Eco war davon überzeugt, dass die Semiotik „[...] alle kulturellen Vorgänge [...] als Kommunikationsprozess untersucht“ (Eco, 1972: 32). Er stellte somit die Hypothese auf, dass „die ganze Kultur [...] als Kommunikationsphänomen untersucht werden [müsste]“ (Eco, 1972: 33). Erst indem die Kultur als Kommunikation untersucht wird, könnte das Mechanismus der Kultur geklärt werden, so Eco. Um diese Hypothese zu unterstützen gibt er das Beispiel eines Australopithecus‘ an, der einen Stein benutzt, um etwas zu töten. Es ist noch keine Kultur da, wenn er den Stein nur einmal benutzt. Erst wenn er diese Aktivität am nächsten Tag wiederholt und diese Information von heute auf morgen überträgt, entsteht eine Kultur. Der alleinstehende Australopithecus ist dann sowohl ein Sender, als auch ein Empfänger dieser Mitteilung. Dieses Beispiel setzt er mit dem Denken und der Sprache gleich und behauptet in Anlehnung an Peirce, dass auch Ideen Zeichen sind. Es besteht die Möglichkeit diese Ideen auf beobachtbare Zeichenträger zu übertragen, sobald zwei Individuen vorhanden sind. Denn die Kommunikation zwischen zwei Individuen kann man beobachten. Hier in diesem Falle kann der Sender dem Empfänger den Gegenstand Stein und seine Funktion durch einen Namen mitteilen. Der Sender kann die Funktion des Steines aber auch ohne den Namen zu nennen mitteilen, indem er ihm einfach die Funktion zeigt (Eco, 1972: 33ff). Somit wird der Stein zu einem Zeichen, da eine Gesellschaft vorhanden ist, in der eine Kommunikation stattfindet.

Ecos Semiotik stellt im Wesentlichen zwei Prozesse dar, zum einen den Kommunikationsprozess und zum anderen den Signifikationsprozess. Ein Kommunikationsprozess entsteht, wenn ein Signal von einer Quelle zu einem Empfänger übergeht. Erst wenn das Signal eine Interpretation beim menschlichen Empfänger hervorruft, entsteht ein Signifikationsprozess (Ji Lu, 2013: 54). Kurz: bei einer Kommunikation werden nur Informationen vermittelt, bei einer Signifikation wird eine Reaktion ausgelöst.

Diese beiden Prozesse beziehen sich auf einem kulturell spezifischen Regelsystem, die er „Codes“ nennt. Diese sind an eine Kultur und an ihre Konventionen gebunden. Eco unterscheidet im semiotischen Kontext zwischen „Code“ und „S-Code“. Der Code ist ein System, das den Ausdruck (Signifikant) mit dem Inhalt (Signifikat) verbindet. Der S-Code ist ein System von Ausdruckselementen, wie etwa die Phonologie. Der Kommunikationsprozess läuft in S-Codes und der Signifikationsprozess in Codes ab (Ji Lu, 2013: 54). Durch Codes wird eine kulturelle Welt geschaffen. Sie zeigen wie eine Gesellschaft denkt, spricht und beim Sprechen ihre Gedanken wiedergibt (Ji Lu, 2013: 57). In den Codes existieren die Signifikate als Denk- und Vorstellungseinheiten. Eco nennt sie „kulturelle Einheiten“. Alles, was in einer Kultur definiert und unterschieden wird, zählt nach Eco als eine kulturelle Einheit, wie zum Beispiel eine Person, ein Ort, ein Ding, ein Gefühl etc., alles sind nach Eco kulturelle Einheiten. Diese haben jedoch je nach Kultur andere Bedeutungsinhalte, wie zum Beispiel die deutsche kulturelle Einheit „Schnee“, die bei den Eskimos vier verschiedene Bedeutungen hat (Ji Lu, 2013: 58). Außerdem drücken kulturelle Inhalte je nach jeweiliger Sprache andere Inhalte aus. Die deutsche kulturelle Einheit „Holz“ steht mit der englischen kulturellen Einheit „wood“ gleich. Jedoch hat die englische kulturelle Einheit auch andere Bedeutungsinhalte, die im Deutschen nicht geben. „Wood“ steht beispielsweise nicht nur für ein Material, sondern auch für eine Ansammlung von Bäumen, die kleiner als ein Wald ist (Ji Lu, 2013: 59).

4.1.2. Denotation und Konnotation nach Umberto Eco

Bei der Untersuchung der semiotischen Ansätze verschiedener Semiotiker wurde öfters an die Begriffe „Denotation“ und „Konnotation“ gestoßen. Diese wurden besonders von Roland Barthes, Umberto Eco und Christian Metz aufgegriffen und versucht an die Semiotik anzupassen.

Im Allgemeinen kann man eine Denotation als die Hauptbedeutung und die Konnotation als die Nebenbedeutung eines Wortes definieren. Doch die oben genannten Semiotiker haben diese Begriffe aus einer anderen Perspektive wahrgenommen und definiert. Im Folgenden werden die Überlegungen zur „Denotation“ und „Konnotation“ nur von Umberto Eco wiedergegeben, da er diese mit kulturellen Aspekten verbindet, die Hauptthema der vorliegenden Arbeit ist.

Im Gegensatz zu Roland Barthes steht bei Umberto Eco der Unterschied zwischen Denotation und Konnotation nicht auf der Sender-Seite, sondern in der Codierung der Empfänger-Seite. Je nach Vorwissen und Kenntnis des Codes kann eine Signifikation beim Empfänger entweder eine Denotation oder Konnotation sein (Ji Lu, 2013: 61). Eco schlägt für den Begriff der Denotation folgende Definition vor:

„Unter Denotation wollen wir [...] die unmittelbare Bezugnahme verstehen, die ein Ausdruck im Empfänger der Botschaft auslöst. Und da nicht auf mentalistische Lösungen zurückgegriffen werden soll, müßte Denotation die unmittelbare Bezugnahme sein, die der Code dem Ausdruck in einer bestimmten Kultur zuschreibt“ (Eco, 1972: 102).

Daraus kann entnommen werden, dass bei der Kommunikation der Empfänger eine wichtige Rolle spielt. Der Code, der vom Sender zum Empfänger gesendet wird, steht in einer bestimmten Beziehung mit der Kultur.

Die Konnotation ist nach Eco die Summe aller kulturellen Einheiten. Der Signifikant kann während der Rezeption etliche Assoziationen bei der Empfänger-Seite auslösen. Eco beschäftigt sich hier hauptsächlich mit der Frage: wie nimmt der Empfänger die Zeichen wahr. Nach Eco kann ein Zeichen mehrere Denotationen enthalten, es hängt von dem Wissensstand des Empfängers ab. Jede Denotation kann dann in sich mehrere Konnotationen auslösen. Somit kann ein Code nicht nur mehrere Botschaften

übermitteln, sondern auch mehrere Inhalte (Ji Lu, 2013: 61). Die kulturelle Einheit „wood“ kann somit einen anderen Inhalt als die kulturelle Einheit „Holz“ wiedergeben. Hierbei spielen die englischen Sprachkenntnisse des Empfängers eine große Rolle. Die Denotation der Botschaft kann dementsprechend mehrere Konnotationen hervorrufen. Wenn der Empfänger hier als Denotation nur das Material „Rohstoff“ erkennt, können Konnotationen wie Verwendung und Verarbeitung des Holzes oder der Holzgeruch hervorgerufen werden. Erkennt er jedoch als Denotation „einen kleinen Wald“, so können Konnotationen wie Geografien etc. aufgerufen werden (Ji Lu, 2013: 62).

Zusammengefasst liegt die Denotation und Konnotation bei Umberto Eco nicht nur in der Botschaft oder in den Zeichen, sondern vielmehr in der kulturellen Einheit. Die Konnotation hängt letztendlich von dem Vorwissen und den Kenntnissen des Empfängers ab. Abhängig davon kann die Botschaft entweder als Denotation oder als Konnotation übertragen werden. Eco geht davon aus, dass die Semiotik ein kommunikativer Zeichenbegriff ist. Die Bedeutung der Zeichen entsteht durch einen kommunikativen Austausch. Daher ist es für Eco wichtig, dass Botschaften an Vorwissen angewiesen sind.

4.2. Analyse audiovisueller Medien

Es gibt drei Arten von Dimensionen, unter denen Medien untersucht werden können.

Diese sind: (Krah und Wagner, 2011: 14)

- a) Technisch-apparative Dimension
- b) institutionell-soziale Dimension
- c) semiotisch-textuelle Dimension

Bei der technisch-apparativen Dimension wird der Fokus auf den technologischen Aspekt der Übertragung gelegt. Hier wird das Medium als Verbreitungs- und Vervielfältigungsmittel genutzt. Hier können beispielsweise Buchdruck, Filmtechnik,ameratechnik etc. genannt werden.

Die institutionell-soziale Dimension bezieht sich auf die Herstellung von Öffentlichkeit, auf die Vermittlung, auf soziale Institutionen. Soziale Institutionen wie Filmverleih, Sendeanstalt, Redaktion kooperieren mit Verbreitungsmitteln wie Kino, Fernseher, Video etc. Durch diese Kooperation bekommt die Gesellschaft Zugang zu den Medien. Jedes Medium hat aber eigene Regeln, Vorgaben, Normen für die Produktion, für die Verbreitung, für die Rezeption und für die Verarbeitung. Bei der Produktion geht es um die Fragestellung wie ein Film gemacht wird, welche Faktoren beachtet werden müssen, welche Handlungsrollen es gibt. Diese können Regisseure, das Casting Team, Kamera, Licht, Schauspieler etc. sein. Zur Verbreitung des Films zu den Rezipienten gehört Werbung, Verkauf, Filmverleih, Kino etc. Bei der Rezeption spielt die Wirkung des Films auf die Zuschauer eine wichtige Rolle. Die Verarbeitung beschäftigt sich, was mit dem Film als Medienprodukt gemacht wird, wie sie in der Gesellschaft verarbeitet wird (Krah und Wagner, 2011: 15).

Bei der semiotisch-textuelle Dimension wird der Fokus auf Zeichen und auf Codes gelegt. Im Zentrum steht die Textstruktur der einzelnen Medienprodukte. Aus mediensemiotischer Perspektive ist der Text die Kombination der Zeichen und deren Bedeutungsinhalte (Krah und Wagner, 2011: 17).

Im Rahmen der semiotischen Dimension werden Filme als Zeichensysteme verstanden und versucht deren Bedeutung darzustellen.

KAPITEL 5

METHODISCHES VORGEHEN

Nachdem in den obigen Kapiteln besonders der Kulturbegriff detailliert aufgeschlüsselt und ein Überblick über die Filmsemiotik verschafft wurde, werden in den folgenden Abschnitten die vorgestellten Theorien in die Praxis umgesetzt. Für die Umsetzung des dargestellten Wissens werden deutsch-türkische Filme als Basis genommen. Der Fokus bei der Analyse dieser Filme wird auf kulturelle Konflikte gelegt. Es wird versucht in den Filmen die Kulturschockmodelle und deren Phasen, Kulturkonflikte wie innerfamiliäre Kulturkonflikte und das Marginal Man Konzept auszuarbeiten und diese mit filmsemiotischen Aspekten darzulegen. Bei der filmsemiotischen Analyse wird der Fokus in Anlehnung an Metz auf audiovisuelle Materialien gelegt, d.h. auf lautsprachliche, visuelle, musikalische oder nonverbale Codes. Ebenfalls wird in Anlehnung an Eco versucht kulturelle Codes darzulegen und die Denotation sowie Konnotation auf der Empfängerseite darzustellen.

Es werden insgesamt drei Filme analysiert, diese sind:

- Almanya – Willkommen in Deutschland
- Gurbetçi Şaban
- Gegen die Wand

Zunächst werden allgemeine Informationen zur Filmbesetzung und zum Regisseur gegeben, der Film kurz zusammengefasst und anschließend die kulturellen Konflikte in den Filmen aus einer filmsemiotischen Perspektive analysiert. Bei der Analyse wird zunächst der Szenenauszug aus dem Film angezeigt. Erst wird auf das Bildliche eingegangen, d.h. filmsemiotische Codes ausgearbeitet. Anschließend erfolgt eine inhaltliche Analyse, indem auf die kulturellen Konflikte eingegangen wird.

5.1. Almanya – Willkommen in Deutschland

Der erste Film ist „Almanya – Willkommen in Deutschland“. Der Titel des Films beinhaltet sowohl das türkische Wort „Almanya“, als auch den deutschen Satz „Willkommen in Deutschland“. Der Film wurde in 2011 auf Deutsch gedreht, er beinhaltet aber auch an einigen Szenen kurze türkische Gespräche. Der Film kann ebenfalls auf Türkisch angesehen werden. In der deutschen Fassung wird an einigen Szenen eine erfundene Sprache gesprochen, die niemand versteht, um den deutschen Zuschauern zu zeigen, wie sich die Gastarbeiter damals ohne Sprachkenntnisse gefühlt haben, als sie kein Wort verstanden hatten.

5.1.1. Regisseur und Filmbesetzung

Regisseurin	–	Yasemin Şamdereli
Hüseyin (alt)	–	Vedat Erincin
Hüseyin (jung)	–	Fahri Yardım
Fatma (alt)	–	Lilay Huser
Fatma (jung)	–	Demet Gül
Veli (großer Bruder)	–	Aykut Kayacık
Muhammed (mittlerer Bruder)	–	Ercan Karacayli
Ali (kleiner Bruder)	–	Denis Moschitto
Gabi (Frau von Ali)	–	Petra Schmidt-Schaller
Cenk (Sohn von Ali u. Gabi)	–	Rafael Koussouris
Leyla (große Schwester)	–	Şiir Eloğlu
Canan (Tochter von Leyla)	–	Aylin Tezel

5.1.2. Inhalt des Films

Der sechsjährige Cenk wird weder von seinen türkischen, noch von seinen deutschen Mitschülern in die Fußballmannschaft gewählt. Er hinterfragt seine Identität und möchte von seiner Familie wissen, ob sie nun Türken oder Deutsche sind. Canan, seine Cousine, erklärt, dass man auch beides sein kann und erzählt ihm anschließend die Geschichte des Großvaters Hüseyin, der Ende der 1960er Jahre als 1.000.001. Gastarbeiter nach Deutschland kommt, um Geld zu verdienen und anschließend seine Familie nachholt. Sie erzählt ihm, was für ein Leben sein Opa und seine Oma in dem anatolischen Dorf hatten und was für Schwierigkeiten sie damals erlebten.

Der Großvater Hüseyin kündigt an dem Familienabend an, dass er ein Haus in der Türkei gekauft hat und mit der ganzen Familie in die Heimat fahren möchte, um das Haus zu renovieren. Nach langer Diskussion zwischen den Familienmitgliedern entscheidet der Großvater, dass alle mitkommen werden und die Reise beginnt in Kürze.

Der Film enthält abschnittsweise Rückblicke in die vergangene Zeit, wo der Großvater Hüseyin und seine Familie in den 1960er Jahren nach Deutschland kamen und mit welchen Problemen sie anfangs konfrontiert waren.

5.1.3. Analyse des Films

Szene 1: Minute 00:12:55



Filmsemiotische Perspektive:

Lautsprache: Cenk: „Was sind wir denn jetzt, Türken oder Deutsche?“

Index: Das blaue Auge von Cenk deutet auf den Streit in der Schule mit seinen Mitschülern, der wegen seiner Identitätsunklarheit, Deutscher oder Türkei zu sein, aufgebrochen ist.

Visuelles Zeichen: Das Aussehens von Cenk ist antithetisch. Er sieht nicht typisch europäisch aus (blonde Haare, blaue Augen, heller Hautton), sondern eher anatolisch (schwarze Haare, braune Augen, dunkler Hautton), kann jedoch nicht türkisch, aber dafür perfekt deutsch sprechen.

Kulturelle Perspektive:

Marginal Man: Hier wird deutlich, dass Cenk sich wie ein „Randseiter“ fühlt. Er befindet sich am Rande zweier Kulturen. Er existiert in zwei Kulturen, gehört aber keinen der beiden Kulturen wirklich an. Nach Robert E. Park ist zwar der Migrant aus der zweiten Generation der Marginal Man, hier kann man jedoch sehen, dass die dritte Generation auch davon betroffen werden kann. Ebenfalls sieht man an Cenk, dass nicht nur Migranten, sondern auch Kinder von Eltern verschiedener Herkunft (deutsche Mutter, türkischer Vater) mit Identitätsproblemen konfrontiert sind.

Szene 2: Minute 00:12:59 – 00:13:01



Filmsemiotische Perspektive:

Lautsprache: Gabi: „Deutsche!“, Ali: „Türken!“ (gleichzeitig)

Nonverbales Zeichen: An den Gesichtern der Eltern ist es zu erkennen, dass sie auf die Frage von Cenk, ob er nun Türke oder Deutscher ist, ganz spontan und ohne richtig zu überlegen geantwortet haben (00:12:59). Anschließend erkennt man an den Gesichtern, dass beide sich auf die Antworten des Gegenübers gewundert haben und selbst nicht genau wissen, wer recht hat (00:13:01).

Kulturelle Perspektive:

Marginal Man: Auch bei Cenk's Vater, Ali, ist das Marginal Man Konzept zu erkennen. Er ist eine Person zweiter Generation. Er ist in Deutschland geboren, kann die türkische Sprache nicht perfekt sprechen und ist mit einer Deutschen verheiratet. Man wird darauf aufmerksam, dass er keiner der beiden Gesellschaften vollkommen kulturell gebunden, er ist einerseits seiner Herkunftskultur entfremdet und andererseits in der Aufnahmekultur nicht ganz verwurzelt. Daraus kann man entnehmen, dass seine Situation, zwischen beiden Welten zu stehen, auch das Leben seines Sohnes beeinflusst hat, sodass dieser ebenfalls zwischen zwei Stühlen steht.

Kulturkonflikt: Die eine Generation kann das Überwinden der kulturellen Konflikte der nächsten Generation beeinflussen. Ali konnte die kulturellen Konflikte in sich nicht lösen, somit wurde die nächste Generation, sein Sohn Cenk, noch mehr von diesen betroffen und ist sogar neben den Kulturkonflikten zusätzlich noch mit Identitätskonflikten konfrontiert.

Szene 3: Minute 00:22:22



Filmsemiotische Perspektive:

Auditives Zeichen: Im Hintergrund dieser Szene wird ein Lied mit folgendem Inhalt abgespielt: „Fremde Länder, fremde Straßen, fremde Lichter und die Hoffnung auf ein kleines Glück. Fremde Städte, fremde Menschen und Gesichter aber einmal kommt der doch zurück“. Während des Liedes sehen die Zuschauer wie hart der Mann in einem fremden Land arbeitet, seine Familie vermisst und ihnen regelmäßig Geld schickt.

Nonverbales Zeichen: Fatma ist verwundert, als sie einen Haufen Geld sieht, das ihm ihr Mann aus Deutschland geschickt hat.

Index: Ihr verwundertes Gesicht deutet darauf hin, dass sie nicht damit gerechnet hatte, von seinem Mann so viel Geld geschickt zu bekommen.

Visuelles Zeichen: Fatma trägt ein Kopftuch, was in einem Dorfleben üblich ist. Alle anderen Frauen, die sich hinter Fatma an der Reihe stehen, um das Geld, das ihre Männer aus Deutschland geschickt haben, abzuholen, tragen ebenfalls Kopftücher.

Kulturelle Perspektive:

Kulturelles Symbol: Das Kopftuch von Fatma und allen anderen Frauen ist ein kulturelles Symbol. Es wird besonders darauf geachtet, dass die Frauen draußen ihre Haare bedecken. Zuhause neben ihren Männern oder unter Frauen ist das Kopftuchtragen kein Muss.

Szene 4: Minute 00:27:17



Filmsemiotische Perspektive:

Index: Die Situation der Wohnung deutet, dass es Fatma und Hüseyin finanziell nicht besonders gut geht. Die Wände sind verschimmelt oder die Farbe ist aufgeschwollen. Es gibt keine richtigen Möbel oder eine vernünftige separate Küche.

Visuelles Zeichen: In dieser Szene helfen vier Nachbarn von Fatma ihr beim Koffer einpacken und schenken ihr einige Sachen, von denen sie vermuten, diese in Deutschland nicht zu geben.

Lautsprache: eine Nachbarin: „hier mein liebes, Deutschland soll sehr kalt sein“ (schenkt ihr selbstgestrickte Socken). Die andere Nachbarin „hier, die habe ich selbst gestrickt, die Deutschen sollen wohl sehr dreckig sein“ (schenkt ihr selbstgestrickte Waschlappen für die Dusche). Eine andere Nachbarin „hier und das ist von mir. Es ist zwar nicht viel, aber in Deutschland gibt es nur Kartoffeln“ (schenkt ihr etwas zum Essen, was leider nicht ganz zu erkennen ist).

Kulturelle Perspektive:

Kulturelle Konnotation: Das Sitzen auf dem Boden können nur Zuschauer/Empfänger verstehen, die die anatolische Kultur kennen. Hier wird meistens auf dem Boden gegessen. Zudem gibt es keine Sofas, sondern Ecksitze auf dem Boden aus Kissen, auf denen die Familienangehörige oder Gäste sitzen und sich unterhalten. Das Beschenken mit selbstgeernteten oder selbstgestrickten Sachen trotz Ärmlichkeit können ebenfalls nur Personen nachvollziehen, die das kulturelle Hintergrundwissen hierzu haben.

Szene 5: Minute 00:30:56



Filmsemiotische Perspektive:

Index: Das Winken der Personen deutet auf einen Abschied. Die traurigen Gesichter zeigen, dass sie sehr traurig auf diesen Abschied sind.

Visuelle Zeichen: Freunde, Verwandte und Nachbarn aus dem anatolischen Dorf verabschieden sich von Hüseyin und Fatma, die sich auf dem Weg nach Deutschland machen. Hier sieht man wieder, dass alle Frauen im Dorf Kopftücher tragen. Eine Frau schmeißt Wasser hinter ihnen.

Symbol: Das Schmeißen mit Wasser hinter einer reisenden Person beim Abschied symbolisiert den Wunsch auf eine wasserklare Reise mit viel Glück und auf eine schnelle Rückreise. Die Reise der Person soll wie das Wasser seinen Gang finden.

Kulturelle Perspektive:

Kulturelle Konnotation: Zuschauer/Empfänger, die die Bedeutung des Schmeißens mit dem Wasser hinter einer reisenden Person nicht kennen, verstehen die Nachricht nicht. Dies ist eine kulturelle Tradition, die nur von den Angehörigen dieser Kultur verstanden werden kann. Somit wird der reisenden Person eine gute Hin- und eine schnelle Rückreise gewünscht.

Szene 6: Minute 00:31:27



Filmsemiotische Perspektive:

Nonverbales Zeichen: Jedes Familienmitglied hat einen anderen Gesichtsausdruck.

Index: Fatmas Gesichtsausdruck deutet auf Verzweiflung und Angst, Hüseyins dagegen auf große Erwartungen und Hoffnungen. Die Gesichtsausdrücke der Kinder deuten eher auf Neugier und Verwunderung.

Lautsprache: Fatma: „Was für ein eigenartiges Ort“, Leyla: „Hier ist es ja wie bei uns“, Muhamed: „Nein, überhaupt nicht! Gucke mal, hier ist alles ganz anders“.

Auditives Zeichen: Das Motorgeräusch des Flugzeugs ist zu hören.

Kulturelle Perspektive:

Kulturschock: An der ersten Reaktion von Fatma spürt man den Ansatz eines Kulturschocks. Sie reagiert ängstlich auf die neue, unbekannte und fremde Umgebung.

Honeymoon Phase: Bei den Reaktionen der Kinder dagegen ist die Honeymoon Phase von Obergs Kulturschockmodell deutlich zu erkennen. Die Kinder sind zunächst begeistert von der neuen Umgebung. Sie besichtigen das neue Ort und suchen Ähnlichkeiten mit ihrer alten Umgebung, um automatisch ein Sicherheitsgefühl aufzubauen.

Szene 7: Minute 00:43:46 – 00:44:12



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: Fatma und Hüseyin schauen den Taxifahrer an und fragen sich, weshalb er mitten auf der Straße gestoppt hat (00:43:46). In dem nächsten Ausschnitt, läuft ein Passant mit einem Hund an der Leine auf dem Zebrastreifen (00:44:12).

Index: Die Gesichtsausdrücke von Fatma und Hüseyin deuten darauf hin, dass sie die Aktion des Taxifahrers nicht verstehen (00:43:46). Das stoppen des Taxifahrers vor dem Zebrastreifen hingegen zeigt, dass er die Verkehrsregeln einhält.

Lautsprache: Fatma (auf Türkisch): „Hüseyin, warum hat der Mann gestoppt?“. Taxifahrer (auf Deutsch): „Zebrastreifen!“. Hüseyin: „Aha!“. Fatma: „Was ist passiert?“. Hüseyin: „Ich habe es nicht verstanden“.

Kulturelle Perspektive:

Kulturschock: Diese Szene zeigt die ersten Anzeichen eines Kulturschocks. Die Familie versteht die Logik des Zebrastreifens nicht, da es in ihrem anatolischen Dorf keinen Zebrastreifen gab. Sie sehen eine Verkehrsregel und können diese nicht verstehen, da sie keine Erfahrungen damit gemacht haben. Der Mensch erwirbt in seiner Kindheit Werte und Regeln, die mit der Zeit selbstverständlich werden. Er kann in der fremden Kultur die Werte und Regeln nicht von alleine erkennen oder sich in diese hineinversetzen, da er damit noch keine Erfahrungen gemacht hat. In einer fremden Kultur wird der Fremde deshalb mental in seine Kindheit zurückversetzt und muss wie ein kleines Kind die einfachsten Regeln lernen. Die Familie muss die Regeln in Deutschland lernen.

Szene 8: Minute 00:43:56 – 00:44:06



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: Die ganze Familie guckt neugierig aus dem Autofenster. Der Taxifahrer guckt ebenfalls in die gleiche Richtung (00:43:56). In dem nächsten Ausschnitt ist ein kleiner schwarzer Hund an einer Leine zu sehen (00:44:06).

Lautsprache: Muhamed: „Eine Riesenratte, hier gibt es Riesenratten!“. Fatma: „Wo?“. Muhamed: „Oh, weh! Die essen uns bestimmt auf“. Hüseyin: „Das ist keine Ratte, du Dummkopf, das ist ein Hund“. Veli: „Warum hat er keine vernünftigen Beine?“. Leyla: „Warum ist die Ratte an eine Leine gebunden?“.

Kulturelle Perspektive:

Kulturschock: Das Auftreten eines Kulturschocks hängt von verschiedenen Gesichtspunkten ab. Ein wichtiger Gesichtspunkt ist zum Beispiel die Stärke der kulturellen Unterschiede. Es können große Unterschiede zwischen der eigenen und der neuen Kultur auftreten. Hier in dieser Szene ist das Spaziergehen mit einem Hund an der Leine für die türkische Kultur der 1960er Jahre, in der Hüseyin und seine Familie lebt, etwas ganz Neues. In dem anatolischen Dorf der Familie werden Hunde nicht als Haustiere, sondern als Straßentiere angesehen. Die Reaktionen der Kinder zeigen, dass sie in ihren Leben nie einen kleinen Hund gesehen haben. Das eine Kind verwechselt den kleinen Hund mit einer Ratte, das andere Kind fragt weshalb er kurze Beine hat. Die Vorstellung eines Hundes bei den Kindern ist ganz anders.

Szene 9: Minute 00:44:27 – 00:44:30



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: Hüseyin stellt die Wohnung vor und zeigt der Familie ihre neue Toilette. Die ganze Familie guckt in das Toilettenzimmer rein (00:44:27). In dem nächsten Ausschnitt wird die Toilette angezeigt (00:44:30).

Lautsprache: Hüseyin: „Das ist unsere neue Toilette“. Fatma: „Wofür ist das Ding mit dem Loch da?“. Hüseyin: „Darauf setzt man sich hin“. Fatma: „Mit dem Popo, da drauf?“. Hüseyin: „Ja, ja, da drauf“. Fatma: „Keiner wird sie benutzen, bevor ich sie sauber mache! Wer weiß, welche Krankheiten die Deutschen haben“.

Index: Die Gesichter der Familienangehörigen zeigen, dass sie bisher keine derartige Toilette gesehen haben. Sie gucken sich die Toilette ganz empört an.

Kulturelle Perspektive:

Kulturschock: Die Familie ist erneut mit einem Kulturschock konfrontiert. Sehr wahrscheinlich gab es in den 1960er Jahren in der Türkei hauptsächlich nur Hocktoiletten (Alaturka Toiletten), die mit diesen Toilettenmodellen (Alafranga Toiletten) keine Ähnlichkeiten haben. In dieser Szene wird zudem ein Symptom des Kulturschocks deutlich, dieses ist das übertriebene Sauberkeitsbedürfnis.

Crisis Phase (Krise): Fatma stellt fest, dass einige Normen der eigenen Kultur mit der neuen Kultur nicht passt und kommt mit den kulturellen Unterschieden nicht zurecht. Sie nimmt immer mehr soziale und kulturelle Unterschiede zwischen den beiden Kulturen wahr. Ihr fällt der unterschiedliche Alltag der neuen Kultur auf. In dieser Phase fühlt sich der Betroffene in der neuen Umgebung fremd und baut Stress auf. Dieser Stress kann zu verschiedenen Empfindungen führen, eine davon ist die überempfindliche Hygiene, was bei Fatma der Fall ist. Sie möchte alles saubermachen und putzen, damit sie und ihre Familie von den Deutschen nicht angesteckt werden.

Szene 10: Minute 00:47:50



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: Fatma hält in ihrer Hand ein religiöses Kreuz aus Holz, auf dem Jesus gekreuzt ist.

Nonverbales Zeichen: Fatma trägt ein türkisches Kopftuch und guckt sich den gekreuzten Jesus empört und verständnislos an.

Lautsprache: Fatma: „Was ist das?“ Veli: „Jesus. Die Christen beten ihn an“. Fatma: „Eine Statue aus Holz? Sie beten den Holz an? Oh mein Gott, was werden wir noch alles sehen!“

Symbol: Das Kreuzzeichen symbolisiert das Christentum und den Jesus.

Kulturelle Perspektive:

Kulturschock: Je mehr Unterschiede es zwischen zwei Kulturen gibt, desto mehr ist die Wahrscheinlichkeit, dass ein Kulturschock auftritt. Darüber hinaus gibt es zwischen der türkischen und der deutschen Kultur auch religiöse Unterschiede. Fatma ist Muslime und ist sehr wahrscheinlich im Dorf keinen Christen begegnet. Erst als ihr Sohn sie aufklärt und ihr erzählt, dass die Christen den Jesus anbeten, erfährt sie etwas davon. Da sie diese Art von religiösen Ritualen zum ersten Mal hört, kann sie es nicht ganz nachvollziehen.

Szene 11: Minute 00:50:13 – 00:50:16 – 00:50:51 – 00:51:01



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: Fatma ist im Supermarkt und möchte für ihre Familie einkaufen. Hinter ihr sind viele Produkte zu sehen. In den ersten beiden Ausschnitten wird darüber hinaus noch der Kopf von einem Schwein angezeigt.

Nonverbales Zeichen: Da Fatma die deutsche Sprache nicht sprechen kann, versucht sie mit Handbewegungen zu erklären, was sie kaufen möchte. Zunächst erklärt sie das Brot und zeigt die Größe mit der Hand an (00:50:13). Anschließend zeigt sie, dass man das Brot in Scheiben schneiden und essen kann (00:50:16). Der Verkäufer kann das Brot jedoch nicht erraten. Sie gibt auf und erklärt die Milch, indem sie mit der Hand zeigt wie eine Kuh gemelkt wird (00:50:51). Daraufhin versteht der Verkäufer sie und gibt ihr zwei Flaschen Milch (00:51:01).

Index: Der Gesichtsausdruck in den ersten drei Ausschnitten deutet auf die Verzweiflung von Fatma. Ihre Blicke auf die Milch in dem letzten Ausschnitt zeigt ihre Freude und den Stolz, wenigstens Milch einkaufen zu können.

Symbol: In den ersten beiden Ausschnitten ist die Hälfte eines Schweines zu sehen. Dies zeigt, dass in dem Supermarkt Produkte aus Schweinefleisch verkauft werden. Das Schwein symbolisiert im Islam ein religiöses Verbot. Das Essen von Schweinefleisch aus religiöser Sicht verboten.

Kulturelle Perspektive:

Kulturkonflikt: Die erste Generation bzw. die Einwanderergeneration war anfangs besonders mit Anpassungsschwierigkeiten und Sprachproblemen konfrontiert. Diese Probleme sind bei Fatma in den oben angegebenen Szenen deutlich zu erkennen. Dadurch, dass sie die deutsche Sprache nicht sprechen konnte, fiel es ihr schwer, einzukaufen. Daraus kann man entnehmen, dass auch die Sprachbarriere einen Teil des Kulturkonfliktes ausmacht. Trotz der Sprachbarriere hat sie es jedoch geschafft im Supermarkt etwas zu bekommen.

Ebenfalls sollte darauf Aufmerksam gemacht werden, dass auch die Aufnahmekultur mit Schwierigkeiten konfrontiert war. Der Verkäufer im Supermarkt konnte aufgrund der Sprachbarriere seine Kundin nicht verstehen und sie deshalb nicht problemlos bedienen.

Szene 12: Minute 00:51:22 – 00:51:28



Filmsemiotische Perspektive:

Index: Die Uhr und die angezeigte Uhrzeit von 20:00 Uhr deutet auf die Pünktlichkeit der Deutschen (00:51:22).

Visuelles Zeichen: Nachdem es Punkt 20:00 Uhr wird, kommt pünktlich die Müllabfuhr, um den Haushaltsmüll zu entsorgen (00:51:28).

Lautsprache: Muhamed: „Es ist acht Uhr geworden. Da kommen sie, siehst du sie?“ Leyla: „Ah, ich habe sie gesehen. Wenn ich groß bin, werde ich auch Müllmann werden.“ Muhamed: „Nein, kannst du nicht. Du bist ein Mädchen. Mädchen können nicht als Müllmann arbeiten“ Leyla: „Doch, kann ich! Klar können Mädchen auch Müllmann werden!“

Kulturelle Perspektive:

Kulturschock: Ein Kulturschock beschreibt den Verlauf eines Anpassungsprozesses an eine fremde Kultur. Die Kinder stellen fest, dass in Deutschland die Müllabfuhr pünktlich jeden Abend um 20:00 Uhr kommt und warten vor dem Fenster. Sie haben diese Situation in ihrem anatolischen Dorf noch nie gesehen. Auch ist eine Faszination von Leyla zu erkennen, die später Müllfrau werden möchte.

Szene 13: Minute 00:51:22



Filmsemiotische Perspektive:

Index: Das möblierte Schlafzimmer und die Wände mit Tapeten deuten darauf hin, dass es der Familie, im Gegensatz zum Dorfleben in Anatolien, finanziell besser geht.

Visuelles Zeichen: Leyla sitzt auf dem Nachttisch. Sie ist, im Vergleich zu anderen Szenen, moderner angezogen und trägt kein Kopftuch mehr. Ihre Mutter Fatma trägt ebenfalls kein Kopftuch, da sie unter Frauen sind. Die Hälfte der Ärztin ist zu sehen. Leyla übernimmt die Aufgabe des Übersetzers und sorgt für eine Kommunikation zwischen der Ärztin und ihrer Mutter.

Kulturelle Perspektive:

Recovery Phase (Erholung): In dieser Szene wird festgestellt, dass besonders die Kinder, hier Leyla, ihre Sprachkenntnisse erweitert hat, sodass sie die Übersetzerinrolle übernimmt. In der Recovery Phase eines Kulturschocks verbessern sich die Sprachkenntnisse und die traditionellen Gewohnheiten. Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass Leyla sowohl die Sprache gelernt hat, als auch ihren Kleidungsstil verändert hat. Sie trägt in den nächsten Szenen auch kein Kopftuch mehr.

Szene 14: Minute 00:56:06



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene ist die Familie gemeinsam in der Türkei angekommen. Hüseyin kauft von einem Jungen ein, der auf der Straße Simit (Sesamringe) verkauft. Für Cenk ist es ein erstes Erlebnis.

Lautsprache: Ali: „Er soll dem Jungen das doch nicht abkaufen. Damit unterstützt er nur, dass seine Eltern ihm weiterarbeiten lassen“. Gabi: „Anscheinend geht es nicht anders. Ich meine, wer lässt schon gerne seine Kinder arbeiten“.

Kulturelle Perspektive:

Kulturschock: In dieser Szene entsteht ein Kulturschock besonders aus der Perspektive von Ali. Da er in Deutschland geboren ist und sehr selten in der Türkei war, kann er das Verkaufen von Sesamringen des Kindes auf der Straße nicht nachvollziehen und ist dagegen, dass bei Kindern eingekauft wird. Diese Haltung von ihm kann jedoch nicht als umgekehrter Kulturschock oder Reintegrationsschock angesehen werden. Hierfür müsste er in der Türkei geboren und aufgewachsen sein. Nachdem er lange Zeit in Deutschland gelebt und anschließend in seine Heimat, in die Türkei wieder zurückgekehrt hat, könnte man von einem Reintegrationsschock sprechen.

Szene 15: Minute 00:56:31



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: Leyla versteckt sich vor einem LKW und raucht heimlich von ihrer Familie.

Lautsprache: Leyla zu Canan: „Gucke mal, dass Opa mich nicht erwischt“. Canan: „Ne, er guckt nicht“.

Index: Das heimliche Rauchen von Leyla deutet in der allgemeinen türkischen Kultur auf den Respekt gegenüber ihren Eltern.

Kulturelle Perspektive:

Innerfamiliärer Kulturkonflikt: Es können innerhalb der gleichen Kultur zwischen der ersten und der zweiten Generation Konflikte auftreten. Diese treten besonders auf, wenn die Person der zweiten Generation, hier in diesem Falle Leyla, teilweise auch die Kultur des Herkunftslandes, bzw. die Kultur ihres Elternhauses kennengelernt hat. Leyla ist in der Türkei geboren und mit ihrer Familie nach Deutschland gezogen, als sie klein war. Sie ist aber hauptsächlich in Deutschland aufgewachsen und hat sich dort weiterentwickelt. Sie kennt somit beide Kulturen. Laut ihrer Herkunftskultur wird meistens aus Respekt neben den Eltern nicht geraucht, auch wenn die Eltern wissen, dass ihr Kind raucht. Diese Aussage kann jedoch nicht verallgemeinert werden. Es gibt ebenfalls türkische Eltern, die ihren Kindern erlauben, neben ihnen zu rauchen, da sie die Zigarette nicht als eine Respektanzeige sehen.

Szene 16: Minute 00:56:44 – 00:56:50



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: Leyla sieht zufällig beim Rauchen Müllfrauen, die an der Müllabfuhr arbeiten.

Index: Ihr Gesichtsausdruck deutet auf eine extreme Freude, da es ihr Wunsch war, als Müllfrau zu arbeiten und ihr Bruder Muhamed aber behauptete, dass Frauen diesen Beruf nicht wahrnehmen konnten.

Lautsprache: Leyla: „Das gibt es doch nicht! Das sind ja Müllfrauen! Und das hier. Ich muss zu Muhamed.“

Kulturelle Perspektive:

Umgekehrter Kulturschock: Bei Leyla kann von einem umgekehrten Kulturschock gesprochen werden, da sie eine Zeit lang in der Türkei gelebt und anschließend nach Deutschland gezogen ist. In ihrer Heimat und in ihrer ehemaligen Umgebung sieht sie neue Sachen, von denen sie vorher nicht gerechnet hatte. Sie ist empört, als sie in der Türkei jahrelang später Müllfrauen sieht und reagiert geschockt.

Szene 17: Minute 00:57:54



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: An dem gemeinsamen Mittagessen nimmt der Simitverkäufer (rechts) ebenfalls teil und möchte sich mit Cenk unterhalten.

Lautsprache: Simitverkäufer: „In der wievielten Klasse bist du?“ Ali: „Cenk, hey! Warum sagst du nichts? Du sprichst doch Türkisch. Oğlum, niye Türkçe sen konuşmuyor? (auf Deutsch: Mein Junge, warum Türkisch du nicht sprechen?)“.

Kulturelle Perspektive:

Marginal Man: In dieser Szene wird das Marginal Man Konzept erneut sichtbar. Cenks Wurzeln kommen teilweise aus der Türkei, er kann jedoch kein Türkisch sprechen. Er steht wieder zwischen zwei Gesellschaften und fühlt sich keiner der beiden Gesellschaften richtig zugeordnet. In dem Film gibt es nur eine Szene, in dem Cenk „güle, güle“ (auf Deutsch: auf Wiedersehen) sagt, deshalb kann es nicht ganz beurteilt werden, ob er die Sprache gut beherrschen kann oder nicht. Es kann aber vermutet werden, dass er aufgrund der schlechten Türkischkenntnisse seines Vaters ebenfalls gebrochen Türkisch sprechen würde.

Szene 18: Minute 01:01:38 – 01:01:54 – 01:02:42 – 01:03:56



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: Hüseyin sieht ihr Enkelkind alleine sitzen und bringt ihr einen Sesamring (01:01:38), da sie nichts gegessen hat. Er gibt zu, dass er die Schwangerschaft von ihr erraten hat (01:01:54).

Lautsprache: Hüseyin: „Deine Oma hat vier Kinder auf die Welt gebracht. Ich kenne mich aus. Andere können es nicht sehen, aber ich sehe es“. Canan weint. Hüseyin merkt, dass seine Vermutungen stimmen. Hüseyin: „Du bist nicht verheiratet. Das Studium hast du auch noch nicht abgeschlossen. Konntest du nicht ein wenig warten?“ Canan weint. Hüseyin: „Das Leben ist halt so. Hauptsache du erziehst das Kind nicht ohne seinen Vater. Er hat einen Vater, oder?“ Canan nickt: „Aber er ist kein Türke.“ Hüseyin: „Das hätte ich mir gedacht.“ Canan: „Er ist Engländer“. Hüseyin: „Engländer? Warum jetzt Engländer? Wäre er doch ein Deutscher gewesen“. Canan weint. Hüseyin: „Ach egal. Das Wichtigste ist, dass ihr euch beide liebt und euch gegenseitig respektiert“.

Kulturelle Perspektive:

Adjustment Phase (Anpassung): Besonders in diesen Szenen wird deutlich, dass Hüseyin sich zum Teil an die europäische Kultur angepasst hat. Er hat die Denkweisen aus der neuen Kultur, hier aus der deutschen Kultur, aufgenommen und somit seine Denkweise geändert sowie seine Identität bereichert. Er reagiert zwar ab und zu ärgerlich, spricht aber danach friedlich und versucht sein Enkelkind zu trösten, nachdem er sieht wie traurig Canan ist.

In einem anatolischen Dorf in der Türkei kann man im Allgemeinen behaupten, dass ein uneheliches Kind nicht besonders gut angesehen wird. Auch würde im Allgemeinen ein ausländischer Partner nicht sehr leicht akzeptiert. Hüseyin hat sich in Deutschland derartig angepasst, dass er sich sogar einen Deutschen Lebenspartner von Canan erwünscht hätte. Anschließend wird darauf Aufmerksam gemacht, dass er vielmehr einen Wert auf die menschlichen Gefühle legt, anstatt auf die Nationalität oder auf die Herkunft einer Person. Es wird festgestellt, dass die Freude seines Enkelkindes für ihn viel wichtiger ist.



Szene 19: Minute 01:05:15 – 01:05:17 – 01:05:21 – 01:05:24



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene gucken sich die Kinder am Schaufenster das geschmückte Tannenbaum an.

Index: Die Gesichtsausdrücke der Kinder deuten auf die Faszination. Die Mütze von Leyla zeigt, dass es Winter ist. Auch deutet das Tannenbaum auf die Weihnachtszeit.

Symbol: Das geschmückte Tannenbaum symbolisiert die Weihnachtszeit des Christentums.

Auditives Zeichen: Im Hintergrund erzählt Canan die Geschichte der Familie weiter. Anschließend wird das Weihnachtslied „Kling Glöckchen“ abgespielt.

Kulturelle Perspektive:

Kulturschock: Auch hier ist der Kulturschock zu spüren. Die Kinder haben im anatolischen Dorf bisher keinen geschmückten Tannenbaum gesehen. In der türkischen Kultur gibt es keine Weihnachtszeit. Hier wird erneut deutlich, dass beide Kulturen verschiedene Sitten und Feier haben.

Kulturelle Konnotation: Da der Film sowohl auf Deutsch, als auch auf Türkisch gesehen werden kann, gibt es sowohl türkische, als auch deutsche Zuschauer/Empfänger. Der deutsche Zuschauer würde die Faszination der Kinder nicht nachvollziehen, da das Schmücken eines Tannenbaumes in der Weihnachtszeit für sie etwas ganz Typisches ist.

Szene 20: Minute 01:06:38 – 01:06:42



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt wird das geschmückte Tannenbaum von Fatma und die Geschenke darunter angezeigt (01:06:38). In dem zweiten Ausschnitt sind die Kinder zu sehen, die mit einem Glöckchen in das Wohnzimmer gerufen werden (01:06:42).

Index: Das Tannenbaum deutet auf die christliche Weihnachtszeit. Der Teppich an der Wand deutet auf die türkische Kriegsgeschichte aus der Osmanischen Zeit (01:06:38). Die Gesichtsausdrücke der Kinder deuten auf eine große Enttäuschung (01:06:42).

Symbol: Das Tannenbaum symbolisiert die christliche Weihnachtszeit. Dieses Symbol steht dem orientalischen Teppich an der Wand entgegen.

Kulturelle Perspektive:

Adjustment Phase (Anpassung): Der Kulturschock der Familie ist im weitesten Sinne überwunden. Sie versuchen sich nun an die neue Kultur anzupassen, indem sie deren religiöse Feier und Sitten annehmen und versuchen diese anzuwenden. Dennoch gibt es Schwierigkeiten sie vollständig anwenden zu können. Die Kinder sind enttäuscht, da sie ein mächtiges Tannenbaum mit viel Schmuck erwartet hatten. Auch hätten sie gerne, dass die Geschenke unter dem Tannenbaum eingepackt wären. Die Familie hat noch immer die anatolischen Angewohnheiten beispielsweise an die Wand einen orientalischen Teppich aufzuhängen. An dem Abend wird zudem kein typisch weihnachtliches Essen mit Gulasch oder Glühwein serviert, sondern Sarma und Dolma (türkisches Essen).

Szene 21: Minute 01:07:30 – 01:07:32



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: Fatma und Hüseyin sehen zu wie sich ihre beiden Söhne untereinander auf Deutsch unterhalten und verstehen sie nicht.

Lautsprache: Veli: „Das sind beschissene Weihnachten“. Muhamed: „Du hast es ihr falsch erklärt“. Veli: „Warum ich? Das war doch deine Idee“ Muhamed: „Nein!“ Veli: „Doch!“

Auditives Zeichen: Canan erzählt im Hintergrund, dass ihr Opa Hüseyin seine Kinder nicht mehr verstehen konnte und sich deshalb überlegt hat, mit der Familie zusammen Urlaub in der Heimat zu machen, damit alle sehen, woher sie kommen.

Kulturelle Perspektive:

Innerfamiliäre Kulturkonflikte: Dadurch, dass die Kinder untereinander Deutsch sprechen und somit die Differenz zwischen den Qualifikationen der Eltern und den Kindern höher wird, fühlt sich besonders der Vater, dass seine Position in der Familie geschwächt wird. Die Kinder orientieren sich vielmehr an die Werte und Normen der Aufnahmegesellschaft, was hier der Fall ist. Die Kinder möchten mit ihren türkischen Eltern Weihnachten feiern und sind von der Organisation nicht besonders begeistert. Sie unterhalten sich über die Situation auf Deutsch, weil sie wissen, dass ihre Eltern sie nicht verstehen werden.

Bevor es zu einem Entfremdungsprozess zwischen den Eltern und den Kindern, sowie Entfremdung von der Herkunftsgesellschaft kommt, beschließt Hüseyin einen Besuch in das Heimatland, um die anatolischen Gefühle aufzufrischen.

Szene 22: Minute 01:08:05



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene wird der Inhalt des Koffers von Fatma angezeigt. Es sind zahlreiche Haribo Gummibärchen, Baby Öle, Nivea Cremes, Kaffee etc. zu sehen.

Lautsprache: Hüseyin: „Ich habe dir doch gesagt, nimm nur die wichtigsten Sachen mit“. Fatma: „Ich schwöre dir Hüseyin, ich habe nicht so viele Unterhosen eingepackt“. Hüseyin: „Du hast den ganzen Supermarkt eingeräumt. Wer weiß, wie viel das alles gekostet hat“. Fatma: „Sollen wir in dir Heimat leer ausgehen oder was! Dann sagen sie, dass wir geizig sind“. Hüseyin: „Als ob wir das ganze Geld von den Straßen einsammeln!“.

Kulturelle Perspektive:

Kulturelle Konnotation: Ein deutscher, sogar ein rein türkischer Zuschauer würde diese Szene nicht ganz verstehen und könnte sich in diese Situation nicht richtig hineinversetzen. Türkische Zuschauer, die in Deutschland leben oder als Gastarbeiter gelebt haben, können sich mit dieser Situation identifizieren. Es wurde zu einer Tradition, dass die „Deutsch-Türken“ als Mitbringsel aus Deutschland fast nur Süßigkeiten wie Schokoladen, Gummibärchen und Kaffee ihren Verwandten und Freunden in der Türkei geschenkt haben.

Szene 23: Minute 01:08:45 – 01:09:16 – 01:09:20 – 01:09:57



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt wird darauf aufmerksam gemacht, dass die Familie mit einem Mercedes in die Türkei reisen wird (01:08:45). In den nächsten beiden Ausschnitten werden Dokumentar-Szenen angezeigt, um die Heimatsreise (im Türkischen: *sıla yolculuğu*) der Migranten wiederzugeben. Die zweite Szene zeigt die Grenzkontrolle (01:09:16), die dritte Szene den Stau auf den Straßen (01:09:20). Der letzte Ausschnitt zeigt, dass sie spät am Abend ankommen (01:09:57).

Auditives Zeichen: Im Hintergrund der ersten Szene ist das witzige Streit zwischen Hüseyin und seinen Kindern zu hören. Die Kinder hätten gerne mit dem Flugzeug gereist und könnten die drei Tage ohne auf die Toilette zu gehen nicht aushalten. Im Hintergrund der Dokumentar-Szenen läuft ein fröhliches Lied. Dazwischen erzählt Canan, dass die Entfernung zwischen der neuen und der alten Heimat 2.521 km war und dass die Reise drei Tage gedauert hat. Im letzten Abschnitt ist das Gebetsruf zu hören.

Kulturelle Perspektive:

Kulturelle Konnotation: Auch in dieser Szene können nur deutsch-türkische Migranten, die ebenfalls solche Erfahrungen erlebt haben und mit dem Auto wenigstens einmal in die Heimat gereist sind, sich in diese Situation hineinversetzen und eine Empathie aufbauen. Sie würden die langen Schlangen an den Grenzkontrollen, die Müdigkeit beim Autofahren, die Unbequemlichkeit in dem Auto, das Einschlafen der Beine etc. konnotieren.

Szene 24: Minute 01:10:07 – 01:10:12



Filmsemiotische Perspektive:

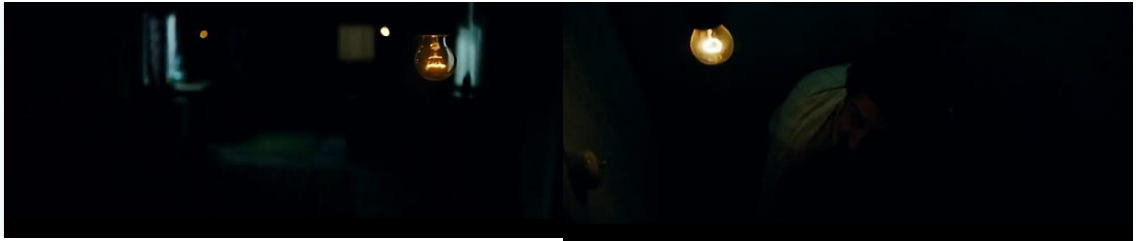
Visuelles Zeichen: Veli und Fatma gucken sich ihre alte Toilette an (01:10:07). In dem nächsten Ausschnitt ist die alte Hocktoilette (Alaturka Toilette) zu sehen (01:10:12).

Index: Die Gesichtsausdrücke deuten, dass sie von ihrer alten Toilette nicht mehr begeistert sind und sich von dieser ekeln.

Kulturelle Perspektive:

Umgekehrter Kulturschock: Der Besuch in der Heimat wurde als unproblematisch angesehen, da ihre Heimat eine bekannte Umgebung war, in der sie früher problemlos gelebt hatten. Sie konnten es jedoch nicht merken, dass sie während des Aufenthaltes in Deutschland sich von ihren früheren Angewohnheiten, wie zum Beispiel das Benutzen von Hocktoiletten entfremdet haben.

Szene 25: Minute 01:11:36 – 01:11:38



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In den beiden Ausschnitten werden Glühlampen angezeigt, die an- und ausgehen. Die Glühlampe in dem ersten Ausschnitt ist im Wohnzimmer und die in dem zweiten Ausschnitt auf der Toilette.

Index: Das An- und Ausgehen der beiden Glühlampen deutet auf den Stromausfall in der Wohnung.

Lautsprache: Fatma: „Der Strom ist ausgefallen“. Hüseyin: „Hurensöhne! Warum zahlen wir umsonst Geld, wenn der Strom jedes Mal ausfällt! Schon das zweite Mal in dieser Woche“.

Kulturelle Perspektive:

Umgekehrter Kulturschock: Auch hier ist ein umgekehrter Kulturschock zu spüren. Sie haben sich in Deutschland daran gewöhnt, dass der Strom nie, vielleicht sehr selten ausfällt. Hüseyin vergleicht die Situation automatisch mit Deutschland und kann es nicht nachvollziehen, dass in der Woche schon das zweite Mal der Strom ausfällt, obwohl er die Rechnung zahlt. Er wird sauer und kritisiert die Bedingungen.

Szene 26: Minute 01:23:29 – 01:23:44



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene sind Fatma, ihre Söhne, ihr Enkelkind Canan und ein Sachbearbeiter zu sehen. Sie versuchen den Papierkram für die Beerdigung von Hüseyin zu erledigen.

Lautsprache: Fatma: „Ich glaube, sie haben es falsch verstanden. Mein Mann war Türke.“ Der Sachbearbeiter: „Ja, aber er hat einen deutschen Pass. Laut den Gesetzen darf er in einem muslimischen Friedhof nicht beerdigt werden, wenn er Deutsche ist“. Veli: „Was soll das bedeuten!“. Muhamed: „Mein Vater ist ein Türke, er ist Türke“.

Kulturelle Perspektive:

Kulturkonflikt: Hier in dieser Szene ist eine andere Seite des Kulturkonfliktes zu sehen. Obwohl Hüseyin Türke und ein muslimischer Mann war, darf er in der Türkei in einem muslimischen Friedhof nicht beerdigt werden, da er offiziell ein Deutscher ist und aufgrund der deutschen Staatsbürgerschaft wie ein christlicher Mensch behandelt wird. Hier wird ein offizieller und amtlicher Kulturkonflikt festgestellt.

5.2. Gurbetçi Şaban

Der zweite Film ist “Gurbetçi Şaban”. Der “Şaban” Charakter ist in der türkischen Filmgeschichte ein sehr berühmter und wertvoller Charakter. Jede türkische Person weiß welcher Schauspieler gemeint ist, wenn von Şaban gesprochen wird. Kemal Sunal ist der berühmte Schauspieler, der den Şaban Charakter besetzt und gespielt hat. Es gibt viele verschiedene Filme, in denen Kemal Sunal den Şaban erfolgreich spielt. Dieser Film erzählt das Abenteuer von Şaban in Deutschland.

5.2.1. Regisseur und Filmbesetzung

Regisseur	–	Kartal Tibet
Şaban	–	Kemal Sunal
Bahar	–	Müge Akyamaç
Fritz	–	Yavuzer Çetinkaya
Hüseyin (Meister)	–	Reha Yurdakul
Der deutsche Vorarbeiter	–	Baykal Kent
Hans (Fabrikbesitzer)	–	Ferhan Tanseli
Die Frau von Hans	–	Ayten Erman
Der Sohn von Hans	–	Akın Tunç

5.2.2. Inhalt des Films

Şaban, der in einem Dorf in der Türkei lebt, reist nach Deutschland, um dort Geld zu verdienen. Dort begegnet er einem deutschen Fabrikbesitzer, der türkische Gastarbeiter ohne Arbeitsgenehmigung und unter schlechten Bedingungen hart und schmutzig arbeiten lässt. Şaban verliebt sich in Bahar, mit ihr er zufällig in dem gleichen Bus nach Deutschland gereist hat und in der gleichen Fabrik arbeitet. Er versucht gegen die ungerechte Haltung des deutschen Fabrikbesitzers etwas zu unternehmen. Er entwickelt kluge Pläne und baut mit dem Kindergeld, das er von der deutschen Regierung bekommt, seine eigene Arbeit. Mit der Zeit entwickelt er sich weiter und wird ein reicher Mensch.

5.2.3. Analyse des Films

Szene 1: Minute 00:10:07 – 00:10:09



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: Şaban ist in der Stadt unterwegs und guckt sich um, beobachtet die Menschen.

Auditives Zeichen: Im Hintergrund spielt eine fröhliche Musik ab.

Nonverbale Zeichen: Es werden verschiedene Menschen angezeigt, die sich auf der Straße küssen, Inliner fahren, tanzen, malen, essen etc. Er trägt einen typisch anatolischen Hut, die fast alle Männer in den Dörfern der Türkei tragen.

Kulturelle Perspektive:

Honeymoon Phase: Die erste Empfindung von Şaban ist positiv. Er hat die neue Kultur erreicht und ist von dieser zunächst fasziniert. Wie ein Tourist schaut er sich in der neuen Umgebung um, beobachtet Menschen und nimmt positive Eindrücke wahr. Die Besichtigung des neuen Ortes bleibt oberflächlich und eingeschränkt. Er nimmt die Unterschiede zwischen seiner Herkunftskultur und der Aufnahmekultur einstweilen nicht deutlich wahr.

Szene 2: Minute 00:15:38 – 00:15:42



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt werden verschiedene europäische Hutmodelle angezeigt (00:15:38). In dem zweiten Ausschnitt hat Şaban sich einen davon gekauft und trägt nun einen europäischen Hut (00:15:42).

Auditives Zeichen: Im Hintergrund spielt eine fröhliche Musik ab.

Kulturelle Perspektive:

Honeymoon Phase: Noch immer ist Şaban in der Honeymoon Phase. Er schaut sich in der neuen Stadt um. Seine Intention ist, noch an dem Tag eine Arbeitsstelle zu finden, damit er eine Aufenthalts- und Arbeitsgenehmigung von der Regierung bekommt. Dabei möchte er zunächst von der deutschen Polizei nicht erwischt werden, da er noch keine Aufenthaltsgenehmigung hat. Mit dem europäischen Hut möchte er sich vor der deutschen Polizei tarnen und wie ein Deutscher aussehen. Denn nachdem er sich einen neuen Hut gekauft hat, versucht er sich vor der Polizei nicht zu verstecken.

Szene 3: Minute 00:18:05



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene ist Şaban beim Essen kaufen zu sehen. Şaban zeigt mit der Hand eine eins, der Verkäufer dagegen eine zwei.

Nonverbales Zeichen: Er versucht mit der Zeichensprache beim Preis zu verhandeln.

Lautsprache: Şaban spricht Türkisch (auf Deutsch übersetzt): „Bruder, gibst du mir ein Sandwich?“, Der Verkäufer: „Was?“ Şaban auf Türkisch: „Ein Sandwich habe ich gesagt“. Der Verkäufer: „Ach so“. Şaban auf Türkisch: „Nicht so, Sandwich.“ Der Verkäufer: „Zwei Mark, zwei“. Şaban auf Türkisch: „Hier steht eine Mark“. Der Verkäufer: „Nein eine Mark, zwei Mark“. Şaban auf Türkisch: „Eine Mark“. Verkäufer: „Zwei Deutsche Mark“. Şaban auf Türkisch: „Ach so, ich habe es verstanden. Für Deutsche eine Mark, für Türken zwei Mark“. Der Verkäufer: „Ja, ja“.

Kulturelle Perspektive:

Kulturkonflikt: Hier wird darauf aufmerksam gemacht, dass Şaban mit Sprachproblemen konfrontiert ist. Dadurch, dass er kein Deutsch sprechen kann, hat er auf Türkisch bestellt und versucht sich mit dem Verkäufer mithilfe von Handzeichen zu verständigen und den Preis von zwei Mark auf eine Mark runterzusetzen. Der Verkäufer hat ihn falsch verstanden, Şaban hat den Verkäufer falsch verstanden und es kam zu einem Missverständnis, sodass Şaban nichts gekauft hat.

Szene 4: Minute 00:21:58 – 00:22:17



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene sieht Şaban einen deutschen Mann zu, der im Park auf der Bank sitzt und isst (00:21:58). In dem zweiten Ausschnitt setzt er sich zu ihm (00:22:17).

Index: Das automatische Öffnen des Mundes und das leere Runterschlucken von Şaban beim Zusehen wie der andere isst, deutet auf den Hunger von Şaban (00:21:58).

Lautsprache: Fritz: „Hi, du Türke?“ Şaban spricht Türkisch (auf Deutsch übersetzt): „Ja, ich bin Türke. Ich bin aber ein hungriger Türke“. Fritz spricht gebrochen Türkisch: „Hmm, du hungrig, hungrig.“

Kulturelle Perspektive:

Kulturschock: Das Auftreten eines Kulturschocks hängt von verschiedenen Gesichtspunkten ab, wie zum Beispiel von der Stärke der kulturellen Unterschiede. Auch wird ein Kulturschock erlebt, wenn verschiedene Handlungs- und Verhaltensregeln festgestellt werden. Hier in dieser Szene gibt Şaban zu, dass er Hunger hat und erwartet von Fritz, dass er von seinem Essen etwas abgibt, das Essen mit ihm teilt. Eine allgemeine Verhaltensregel in der türkischen Kultur ist, dass man auf der Straße versucht nicht offen vor allen Menschen zu essen, da man befürchtet, dass andere Menschen dadurch auch Hunger bekommen. Zudem möchte man nicht, dass arme Menschen seufzen, weil sie nichts zum Essen haben. Wenn eine Person zugibt, dass er Hunger hat, teilt man gerne das Essen, um ein guter Mitbürger zu sein. Şabans Erwartung von Fritz etwas zum Essen zu bekommen wird nicht erfüllt.

Szene 5: Minute 00:35:52



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene wird Şaban angezeigt, der auf der Arbeit in der Mittagspause ist. Neben ihm steht der Vorarbeiter und zeigt mit der Hand auf seine Uhr.

Index: Das Zeigen auf die Uhr deutet auf die Pünktlichkeit der Deutschen. Die Mittagszeit darf nicht überschritten werden.

Lautsprache: Der Vorarbeiter: „Şaban, marsch, marsch!“ Şaban spricht Türkisch (auf Deutsch übersetzt): „Wir haben doch noch nichts gegessen“. Der Vorarbeiter spricht gebrochen Türkisch: „die Zeit ist um, marsch!“

Kulturelle Perspektive:

Kulturkonflikt: Hier ist ein Kulturkonflikt zwischen der türkischen und der deutschen Kultur zu erkennen. Ein Kulturkonflikt entsteht, wenn beim Aufeinandertreffen zweier Kulturen Unterschiede zu erkennen sind. Şaban kann es nicht nachvollziehen, dass er weiterarbeiten muss ohne sein Mittagessen noch nicht aufgegessen zu haben. Der deutsche Vorarbeiter kann die Begründung von Şaban, dass er mit dem Essen noch nicht fertig ist, ebenfalls nicht nachvollziehen, da er Wert auf die Pünktlichkeit legt und nach seiner Meinung die Pausenuhrzeit eingehalten werden muss, unabhängig davon, ob er zu Ende gegessen hat oder nicht. Hier wird der Kontakt zwei verschiedener Kulturen deutlich, die unterschiedliche Erwartungen haben.

Szene 6: Minute 00:38:18 – 00:38:25



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt sind zwei Beamten zu sehen (00:38:18). In dem zweiten Ausschnitt wird Şaban und Bahar angezeigt (00:38:25).

Lautsprache: Der Beamte: „Für deine zwei Kinder wirst du 240,00 DM bekommen“. Şaban: „Ach, ich kann mich gar nicht daran erinnern, dass ich Kinder auf die Welt gebracht habe. Hatte ich eine Geburt?“

Kulturelle Perspektive:

Kulturschock: Şaban erlebt einen Schock, als er erfährt von der Regierung 240,00 DM Kindergeld zu bekommen. In seiner Herkunftskultur gibt es keine derartige Regelung. Jede Kultur, Gesellschaft, Regierung hat andere Werte und Regelungen, die der Mensch mit der Zeit lernt. Der fremde Mensch, hier Şaban, kann diese aber nicht von alleine erkennen oder wissen, Deshalb lernt er durch Zufall die einfachsten Werte und Regelungen der fremden Kultur kennen und reagiert anfangs geschockt.

Szene 7: Minute 00:42:50 – 00:43:46 – 00:45:00



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt steigen Şaban und Bahar in die Seilbahn ein (00:42:50). In dem zweiten Ausschnitt sind sie im Zoo und gucken sich die Elefanten an (00:43:46). In dem letzten Ausschnitt sind sie auf der Fähre auf dem Rhein und trinken Getränke (00:45:00).

Auditives Zeichen: Im Hintergrund dieser Szenen ist eine fröhliche Musik zu hören.

Kulturelle Perspektive:

Adjustment Phase (Anpassung): Mittels diesen Szenen kann festgehalten werden, dass Şaban sich langsam der neuen Kultur anpasst. Es kommt zu positiven Verarbeitungen der neuen kulturellen Erfahrungen. Es kann schlussgefolgert werden, dass er die Handlungsweisen aus der neuen Kultur aufgenommen hat und diese auch verwendet. Er unternimmt mit Bahar an einem Sonntag verschiedene Aktivitäten und nutzt den Sonntag, wie alle anderen Deutschen, als einen Erholungstag und ist den ganzen Tag sozial unterwegs.

Szene 8: Minute 00:46:18 / 01:01:24



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt sitzen Şaban und Bahar draußen gegenüber dem Kölner Dom und trinken jeweils ein Bier. Şaban hat einen typisch deutschen Hut auf. In dem zweiten Ausschnitt sitzen beide im Kölner Fernsehturm mit einem Kölner Dom Ausblick und trinken ein Bier.

Kulturelle Perspektive:

Adjustment Phase (Anpassung): Auch hier kann festgestellt werden, dass Şaban und Bahar sich der neuen Kultur angepasst haben. Nach einem Feierabend sitzen sie draußen in einem Café am Kölner Dom und gönnen sich ein Bier, was auch viele Deutsche gerne machen (00:46:18). Darüber hinaus genießen sie die Sehenswürdigkeiten vom Köln und sitzen im Kölner Fernsehturm.

Szene 8: Minute 01:02:51



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: Şaban und Bahar fahren auf der Straße einen Tandem Fahrrad.

Index: Das weiße Hochzeitskleid von Bahar deutet darauf hin, dass Şaban und sie geheiratet haben.

Auditives Zeichen: Im Hintergrund läuft das berühmte Hochzeitsmarsch von Mendelssohn.

Kulturelle Perspektive:

Adjustment Phase (Anpassung): In dieser Szene kann festgestellt werden, dass sie keine große Hochzeitsfeier organisiert haben, was bei der türkischen Kultur fast nie der Fall ist. Es finden normalerweise traditionelle türkische Hochzeitsfeier statt. Sie haben sich aber auf etwas Schlichtes geeinigt und haben wie bei einer deutschen Kultur keine große Hochzeitsfeier durchgeführt. Stattdessen sind sie mit einem Tandem Fahrrad durch die Stadt gefahren.

Szene 9: Minute 01:06:43



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene hält Şaban seine neugeborene Tochter in der Hand. Sie sind noch im Krankenhaus. Bahar hatte eine Geburt.

Lautsprache: Şaban: „Wie soll sie heißen?“ Bahar: „Sie hat schon einen Namen bekommen, Monika.“ Şaban: „Was bedeutet das?“ Bahar: „Sie heißt aber mit dem Nachnamen Yıldız“. Şaban: „Monika Yıldız. Ein Andenken an Deutschland“.

Kulturelle Perspektive:

Adjustment Phase (Anpassung): Auch in dieser Szene kann man schlussfolgern, dass sie sich der deutschen Kultur sehr intensiv angepasst haben, sodass die Tochter auch noch einen deutschen Namen bekommen hat, nämlich den Namen Monika.

Szene 10: Minute 01:07:45 – 01:08:08 – 01:10:00 – 01:11:10



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt wird Şaban angezeigt, der in der Wohnung von der Kuh Milch melkt, die er aus Holland gekauft hat, um Geld damit zu verdienen (01:07:45). In dem zweiten Ausschnitt gibt er die Milch auf der Straße aus. Es haben sich viele angestellt, um seine Milch zu kosten. Er hat einen kleinen Anhänger an seinem Motorrad angekuppelt. Auf dem Anhänger steht „Şaban Milch“. Er selbst hat sich wie einen Koch verkleidet (01:08:08). In dem dritten Ausschnitt hat er seine Arbeit erweitert und liefert mit seinem LKW, auf dem „Şaban Milch“ steht, Zustellungen (01:10:00). In dem letzten Ausschnitt hat er mehrere Kühe und ein Feld gekauft. Bahar ist erneut schwanger (01:11:10).

Auditives Zeichen: Im Hintergrund wird eine fröhliche Musik abgespielt.

Kulturelle Perspektive:

Şaban hat sich komplett an die Aufnahmekultur angepasst und sich weiterentwickelt. Er hat zunächst mit einer Kuh angefangen, später hat er sich mehrere Kühe und einen Bauernhof gekauft, eine große Firma gegründet und sogar die alte Firma, in der er zur Beginn gearbeitet hatte, abgekauft. Darüber hinaus hat er zwei Töchter und einen Sohn bekommen und ein großes Haus für seine große Familie gekauft.

5.3. Gegen die Wand

Der letzte Film ist “Gegen die Wand”. Dieser Film wurde in 2004 gedreht und hat mehrere Auszeichnungen bekommen, eine davon ist der Goldene Bär bei der Berlinale. Auch bekamen die beiden Hauptdarsteller, Sibel Kekilli und Birol Ünel, den deutschen Filmpreis als beste Hauptdarsteller. Der Regisseur, Fatih Akin, ist ein deutsch-türkischer Regisseur und bekam ebenfalls eine Ehrung als beste Regie. Der Film enthält viele kulturelle Aspekte und Konflikte, die der vorliegenden Arbeit passen.

5.3.1. Regisseur und Filmbesetzung

Regisseur	–	Fatih Akin
Sibel	–	Sibel Kekilli
Cahit	–	Birol Ünel
Maren	–	Catren Striebeck
Selma (Cousine von Sibel)	–	Meltem Cumbul
Şeref (Freund von Cahit)	–	Güven Kıraç
Yılmaz (Bruder von Sibel)	–	Cem Akin

5.3.2. Inhalt des Films

Sibel, die sich von dem kulturellen Druck ihrer türkischen Eltern befreien möchte, bittet den 20 Jahre älteren Cahit, mit ihr eine Scheinehe zu schließen. Cahit ist ein Alkoholiker, der sich an die Traditionen der türkischen Kultur nicht interessiert und lässt sich von Sibel überreden. Sibel genießt zunächst ihre Freiheit sowie das drucklose Leben und geht mit vielen verschiedenen Männern aus. Cahit macht es anfangs nichts aus, was Sibel macht. Er merkt jedoch später, dass er eifersüchtig auf Sibel wird. Anschließend merken sie beide, dass sie sich ineinander verliebt haben. Cahit schlägt den Liebhaber Nico von Sibel und landet somit ins Gefängnis. Daraufhin verspricht Sibel auf ihn zu warten. Sie flieht von ihrer Familie und reist nach Istanbul, um hier ein neues Leben zu beginnen. Jahre lang später kommt Cahit aus dem Gefängnis raus und reist ebenfalls nach Istanbul, um mit Sibel dort ein neues Leben zu beginnen.

5.3.3. Analyse des Films

Szene 1: Minute 00:09:37 – 00:09:41



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In den beiden Abschnitten sind Sibel und ihre Familie zu sehen. Sibels Kopf guckt nach unten. Auch kann festgestellt werden, dass der Kopf ihrer Mutter und ihres Bruders ebenfalls nach unten gucken. Der Vater hat einen typisch anatolischen Hut auf und einen langen Bart. Die Mutter hat kurze blonde Haare.

Index: Mit dem Kopf nach unten gucken deutet auf den Respekt gegenüber dem Vater und auf das Gehorchen sowie auf das Schämen.

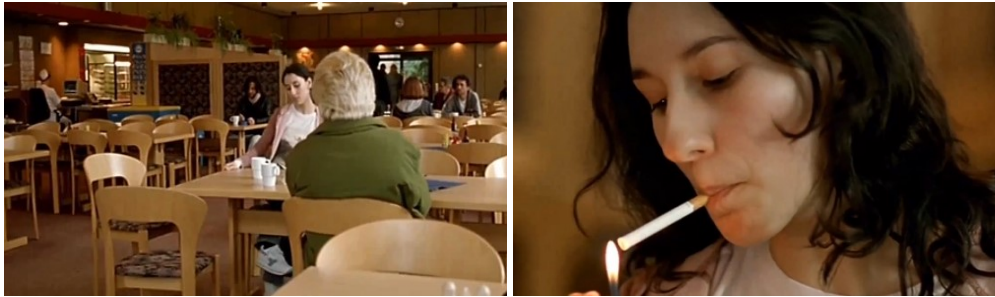
Lautsprache: Vater: „Dieser Skandal, den du angestellt hast, ist nicht akzeptabel. Das Leben ist ein großes Geschenk, was einem auf der Welt gegeben werden kann. Und es gibt kein besseres Geschenk als dieses. Wer bist du eigentlich, die diese große Gabe so behandelt, als würdest du sie auf der Straße finden und wirft es wieder auf die Straße!“.

Kulturelle Perspektive:

Innerfamiliärer Kulturkonflikt: Die zweite Generation, hier Sibel, kennt sowohl die Kultur des Herkunftslandes, bzw. die des Elternhauses, als auch die Aufnahmekultur, in der sie geboren und aufgewachsen ist. Sie möchte die Erwartungen und die Vorstellungen ihrer Eltern nicht erfüllen und wollte sich deshalb das Leben nehmen. Die Werte und Normen ihrer Eltern scheinen für sie unbrauchbar zu sein und haben keine Bedeutung. Die Eltern üben Druck aus, damit ihr Kind sich nicht von der Herkunftskultur entfernt.

Strukturebene von Twenhöfel: Besonders in dieser Szene wird die zweite Ebene vom Kulturkonflikt von Twenhöfel sichtbar. Hier wird versucht auf die Autorität des Vaters und auf die patriarchale Familienstruktur zu zwingen. Die Erziehung geschieht autoritär, sodass Sibel mit dem Kopf nach unten guckt und sogar vor ihrem Vater ihre Beine nicht übereinanderschlagen und neben ihm rauchen kann.

Szene 2: Minute 00:10:38 – 00:10:45



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt schlägt Sibel ihre Beine aufeinander, nachdem der Vater und Bruder aufstehen. Die Mutter sitzt noch am Tisch (00:10:38). In dem zweiten Ausschnitt macht sie ihren Zopf auf und zündet sich eine Zigarette an (00:10:45).

Lautsprache: Mutter: „Gib mir auch eine Zigarette“.

Kulturelle Perspektive:

Innerfamiliärer Kulturkonflikt: Um zu zeigen, dass sie ihren Vater respektiert und eine anständige Tochter ist, saß sie mit geraden Beinen und gebundenen Haaren vor ihrem Vater. Diese Aktion kann als Respekt vor den Werten und Vorstellungen der Herkunftskultur des Elternhauses verstanden werden. Nachdem die beiden Herren aber aufstehen und sie nur mit ihrer Mutter am Tisch sitzt wird sie lockerer und zündet sich eine Zigarette an. Daraufhin möchte die Mutter von ihrer Tochter auch eine Zigarette haben und sie rauchen zusammen. Die Mutter versucht den Druck und die Autorität des Vaters auszugleichen.

Szene 3: Minute 00:13:28 – 00:13:32



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt fasst Cahit mit dem Zeigefinger an Sibels Nase an (00:13:28). In dem zweiten Ausschnitt ist Cahit mit einer Halsbinde zu sehen (00:13:32).

Index: Die Halsbinde von Cahit deutet auf die Folge des Unfalles und auf eine Behandlung.

Lautsprache: Sibel: „Findest du meine Nase schön? Fass sie mal an. Die hat mir mein Bruder gebrochen, weil er mich beim Händchenhalten erwischt hat“.

Kulturelle Perspektive:

Innerfamiliärer Kulturkonflikt: Dadurch, dass Sibel sich an die Regeln ihrer Eltern nicht gehalten hat, musste sie mit den Konsequenzen rechnen. Sie wollte ihre eigenen Ansichten durchsetzen und wurde von ihrem Bruder beim Händchenhalten eines anderen Geschlechtes erwischt. Der Bruder hat die Werte und Vorstellungen der Eltern angenommen und verinnerlicht. Damit unter den türkischen Nachbarn und Verwandten über die Familie und über Sibel nicht schlecht gesprochen wird, wollte er seine Schwester bestrafen und hat ihre Nase gebrochen.

Wertebene von Twenhöfel: Auch hier kann die erste Ebene vom Kulturkonflikt von Twenhöfel festgestellt werden. In Form von „zwischenweltlichen“ Normsetzungen wird versucht die traditioneller Werte zu bewahren. Das Ausgehen mit Jungs oder Männern wird verboten.

Szene 4: Minute 00:15:06 – 00:15:23



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt sind Sibel und Cahit zu sehen, die alleine im Bus sitzen und sich laut streiten (00:15:06). In dem zweiten Ausschnitt ist der Busfahrer zu sehen, der den Bus gestoppt hat und die beiden aus dem Bus schmeißen möchte (00:15:23).

Lautsprache: Cahit: „Wieso gerade ich? Ich bin Penner!“ Sibel: „Weil meine Eltern dich akzeptieren würden, du bist Türke man!“ Der Bus stoppt. Cahit: „Was ist denn hier los?“ Der Busfahrer spricht auf Türkisch (auf Deutsch übersetzt): „Steigt aus!“ Sibel: „Was soll das?“ Der Busfahrer: „Ich habe gesagt, steigt aus!“ Sibel spricht auf Türkisch (auf Deutsch übersetzt): „Warum?“ Der Busfahrer: „Weil solche Hunde wie ihr, die ihren Gott, ihre Religion und ihr Buch (gemeint ist der Koran) nicht kennen, in meinem Bus nichts zu suchen haben! Steigt aus!“

Index: Zwischen den beiden Ausschnitten ist die Bremse des Busses zu hören. Dieses Geräusch deutet darauf hin, dass der Bus stoppt.

Kulturelle Perspektive:

Kulturkonflikt: Hier ist der Konflikt zwischen den beiden unterschiedlichen Kulturen deutlich zu spüren. Der türkische Busfahrer hat die Diskussion zwischen Sibel und Cahit mithören müssen und kann die Ansichten der beiden nicht nachvollziehen. Er empfindet die Meinung von Sibel einfach nur so zu heiraten, um von ihrer Familie zu flüchten und frei zu leben als eine Schande. Die Ansicht passt nicht zu seiner Kultur. Er beleidigt beide als Hunde und beschuldigt sie den Gott und ihre Religion nicht zu respektieren. Er regt sich dermaßen auf, dass er die beiden aus dem Bus rausschmeißt.

Innerfamiliärer Kulturkonflikt: Um zu vermeiden, dass sich die Kinder von der Herkunftskultur der Eltern entfernen, möchten die Eltern, dass ihre Kinder mit den Landesleuten heiraten. Weil Cahit auch ein Türke ist, würden die Eltern die Eheschließung von Sibel und Cahit akzeptieren.

Szene 5: Minute 00:19:23 – 00:19:26



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt wird das türkische Morgenprogramm von Seda Sayan angezeigt (00:19:23). In dem zweiten Ausschnitt sind die Eltern von Sibel zu sehen, die sich das Programm anschauen und sich über die Heiratsidee ihrer Tochter unterhalten. Auf dem Tisch sind zwei schwarze türkische Tees zu sehen. An der Wand sieht man ein kleines Stück von einem traditionellen Teppich. Der Vater hat seine Arme gekreuzt (00:19:26).

Index: Das Kreuzen der Arme des Vaters deutet darauf, dass er mit der Heiratsidee der Tochter unzufrieden ist.

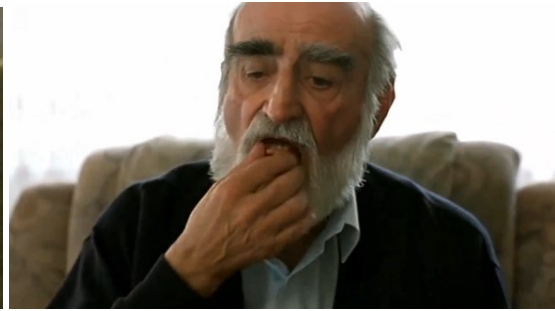
Lautsprache: Der Vater: „Kennst du diesen Mann?“ Die Mutter: „Nein, ich kenne ihn nicht, aber unsere Tochter hat ihn kennengelernt“. Der Vater: „Unsere Tochter hat ihn kennengelernt. Wie kannst du einem Mann deine Tochter geben, den du nicht kennst?“

Kulturelle Perspektive:

Kulturelle Konnotation: Der Zuschauer, der einen türkischen kulturellen Hintergrund hat, kann den ersten Ausschnitt verstehen. Das Morgenprogramm konnotiert bei vielen türkischen Familien das berühmte Frauenprogramm von Seda Sayan, einer berühmten Sängerin in der Türkei. In dem Programm wurden hauptsächlich über Frauenthemen, Magazin etc. gesprochen. Ein deutscher Zuschauer würde diesen Ausschnitt als ein einfaches Fernsehprogramm verstehen.

Innerfamiliärer Kulturkonflikt: Manche Familien erlauben nur Eheschließungen in der gleichen Kultur. Einige Kinder akzeptieren diese Haltung der Eltern, um die innerfamiliären Kulturkonflikte zu minimalisieren und die Erwartungen ihrer Eltern zu erfüllen, wie bei Sibel. Dennoch ist der Vater nicht ganz davon überzeugt, dass seine Tochter mit dem richtigen Mann heiratet.

Szene 6: Minute 00:20:43 / 00:22:45



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt sind Cahit und sein Freund Şeref zu sehen. Beide machen sich auf dem Weg zur Sibels Wohnung, um beim Vater um die Hand seines Tochtters zu bitten. Beide sind schick angezogen. Cahit hat einen Blumenstrauß und Şeref eine Schachtel Schokolade in der Hand (00:20:43). In dem zweiten Ausschnitt isst der Vater ein Stückchen Schokolade, nachdem er erst fragt, ob sie Alkohol beinhalten (00:22:45).

Lautsprache: Cahit: „Die Schokolade ist ohne Alkohol, oder?“ Şeref: „Nein, willst du mich verarschen? Nein habe ich dir doch gesagt!“ Cahit: „Bist du dir sicher?“ Şeref: „Nein, man, nein! Du hast 100 Mal gefragt, nein!“

Symbol: Der Blumenstrauß und eine Schachtel Schokolade symbolisieren in der türkischen Kultur das Ritual bei der Familie die Hand des Tochtters zu bitten.

Kulturelle Perspektive:

Kulturelle Konnotation: Es kann behauptet werden, dass nur Angehörige der türkischen Kultur das Symbol des Blumenstraußes und der Schachtel Schokolade sowie das Ritual, bei der Familie die Hand des Tochtters zu bitten, verstehen würden. Angehörige der deutschen Kultur würden diese als eine einfache Kennenlernrunde und als einfache Geschenke sehen.

Szene 7: Minute 00:30:34



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene tanzen Sibel und Cahit auf ihrer Hochzeit. Sibel hat ein Brautkleid mit einem Schleier und Cahit ein Smoking an.

Index: Die Kleidungen von Sibel und Cahit deuten auf eine Braut und einem Bräutigam.

Symbol: Die rote Schleife an Sibels Hüfte symbolisiert in der türkischen Kultur die Jungfraulichkeit der Braut.

Auditives Zeichen: Im Hintergrund spielt das Orchester eine Tanzmusik ab, deren Inhalt übersetzt folgendermaßen ist: „Ich wusste, dass du zu mir kommen wirst. An einem unerwarteten Moment hast du mir die größte Freude gegeben. Von nun an gibt es keine Quälereien und Sorgen mehr“. Der Inhalt passt zur Sibels Situation, die heiratet, um von den Quälereien und Sorgen der Eltern loszuwerden.

Kulturelle Perspektive:

Kulturelle Konnotation: Die Bedeutung des Symbols der roten Schleife können nur Zuschauer verstehen, die dieses kulturelle Hintergrundwissen haben. So merken sie, dass die Braut Jungfrau ist. Zuschauer ohne dieses kulturelle Hintergrundwissen nehmen die rote Schleife vielleicht nur als ein einfaches Accessoire wahr. Die rote Schleife ist eine Tradition und hat für einige türkische Familien immer noch eine wichtige Bedeutung und Wertschätzung. Somit wird dem Umfeld die saubere Ehre der Familie gezeigt.

Szene 8: Minute 00:31:37



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene wird das Tanzfeld angezeigt, auf dem viele der Hochzeitsgäste tanzen. Sibel hat viele Goldstücke mit kleinen roten Schleifen auf ihrem Hochzeitskleid und Cahit viele Geldscheine an seinem Smoking angenadelt. Auch sieht man an Cahits rechtem Hand das Hochzeitsring.

Index: Die zahlreichen Goldstücke und Geldscheine deuten auf die Beschenkung der Gäste.

Auditives Zeichen: Es wird eine türkische Tanzmusik gespielt.

Kulturelle Perspektive:

Kulturelle Konnotation: Zuschauer mit einem kulturellen Hintergrundwissen verstehen den Sinn der vielen Goldstücke und Geldscheine. Sie können hier beispielsweise ihre eigene Hochzeitsfeier oder das Nutzen der Goldstücke für ihre Schulden sowie für das Kaufen eines Hauses konnotieren.

Szene 9: Minute 00:46:40 / 00:48:31



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt werden Cahit, der Bruder von Sibel und zwei weitere Männer angezeigt, die das türkische Freizeitspiel „Okey“ spielen (00:46:40). In dem zweiten Ausschnitt sind die Frauen zu sehen, die fernsehen, türkischen Tee trinken und sich unterhalten (00:48.31).

Kulturelle Perspektive:

Marginal Man: Bei dem Marginal Man Konzept von Parks handelt es sich im Allgemeinen um einen Menschen, der sich am Rande zweier Kulturen befindet, wie bei Sibel. Sie existiert in zwei Kulturen, gehört aber keinen der beiden Kulturen wirklich an. Sie versucht gleichzeitig an den Traditionen zwei verschiedener Kulturen zu halten. Einerseits schließt sie mit einem türkischen Mann eine Scheinehe, um von dem Druck ihrer Familie zu flüchten, andererseits versucht sie den Kontakt mit der türkischen Kultur nicht ganz abubrechen und besucht mit ihrem Mann ihre verheirateten Freundinnen zu Hause. Die Männer spielen „Okey“, die Frauen trinken türkischen Tee.

Szene 10: 00:52:23 – 00:52:41



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene wird angezeigt wie Sibel die Zutaten eines typisch türkischen Gerichtes, hier Dolma, zubereitet.

Auditives Zeichen: Im Hintergrund wird eine türkische Musik von einer berühmten türkischen Sängerin, Sezen Aksu, gespielt.

Kulturelle Perspektive:

Marginal Man: Das Marginal Man Konzept beschreibt eine Person, der von seiner Herkunftskultur in die Aufnahmekultur übergeht, dabei aber ihre Verbindungen zur alten Gesellschaft nicht vollkommen abbricht. Sie verlässt ihre alte Kultur, die sie zu traditionell empfindet, um in eine neue Umgebung zu gelangen, die ihr mehr Freiheit anbietet, ist aber immer noch mit der alten Kultur vertraut. Hier in dieser Szene wird dieses Konzept deutlich erkannt. Sibel wollte eine neue Umgebung haben, die ihr mehr Freiheit anbietet, weil sie ihre alte Kultur zu traditionell findet. Sie hat jedoch ihre Verbindungen zur alten Kultur nicht vollständig aufgegeben, sodass sie ein anstrengendes traditionelles Gericht für ihren Mann kocht, nämlich Dolma.

Szene 11: 01:04:32



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene streitet sich Sibel mit Nico, dem Liebhaber von ihr.

Lautsprache: Sibel: „Nico hör‘ zu. Wir haben zusammen gebumst. Ich wollte wissen wie du im Bett bist. Jetzt weiß ich’s. Geh‘ du mir aus dem Weg und ich geh‘ dir aus dem Weg, okay!“ Nico: „Was soll die Scheiße?“ Sibel: „Lass die Finger von mir! Ich bin eine verheiratete Frau! Ich bin eine verheiratete türkische Frau! Und wenn du mir zu Nahe kommst, bringt mein Mann dich um, kapiert!“

Kulturelle Perspektive:

Marginal Man: Auch in dieser Szene ist das Marginal Man Konzept festzustellen. Einerseits möchte sie sich von ihrer alten Kultur trennen, in der das Schlafen mit einem fremden Mann als eine verheiratete Frau tabu ist. Andererseits erklärt sie dem Mann, mit dem sie eine Nacht geschlafen hat, dass sie eine verheiratete türkische Frau ist und ihr Mann ihm umbringen würde.

Szene 12: 01:09:12 – 01:09:24



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt wird Sibels Familie angezeigt, die in der Pressenachrichtis erfahren hat, dass Cahit den Liebhaber von Sibel umgebracht hat und die Ehe ihrer Tochter nur eine Scheinehe war (01:09:12). In dem zweiten Ausschnitt wird angezeigt, wie der Vater die Fotos seiner Tochter verbrennt (00:09:24).

Index: Das Bedecken des Gesichtes mit der Hand von dem Vater deutet einerseits auf die Verzweiflung und andererseits auf die Scham, die ihre Tochter der Familie gebracht hat. Das Verbrennen der Fotos ihrer Tochter deutet auf die Ablehnung der Tochter.

Auditives Zeichen: Im Hintergrund wird eine melancholische türkische Musik abgespielt.

Kulturelle Perspektive:

Innerfamiliärer Kulturkonflikt: Die Autorität des Vaters wurde geschwächt und er hat seinen Status verloren. Auch hat die Tochter den Vater gegenüber den Landesleuten erniedrigt. Sie hat die Werte und Normen des Vaters missachtet und sich vielmehr an ihre eigenen Werte orientiert. Obwohl es dem Vater sehr schwer fällt und er die Fotos von seiner Tochter mit den Tränen in den Augen verbrennt, lehnt er ihre Tochter ab und möchte zu Hause keine Andenken von ihr mehr sehen.

Szene 13: 01:10:07 – 01:10:10



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt sieht der Bruder seine Schwester Sibel und läuft hinter ihr her (01:10:07). In dem zweiten Ausschnitt sieht Sibel ihren Bruder und läuft von ihm weg (01:10:10).

Index: Das Weglaufen von Sibel deutet auf die Angst vor ihren Eltern.

Auditives Zeichen: Im Hintergrund wird eine melancholische türkische Musik abgespielt.

Kulturelle Perspektive:

Innerfamiliärer Kulturkonflikt: Auch hier ist ein innerfamiliärer Kulturkonflikt festzustellen. Obwohl die beiden Geschwister aus der gleichen Generation stammen, haben sie unterschiedliche Haltungen gegenüber ihrer Herkunftskultur. Sibel wollte die Herkunftskultur ablehnen, der Bruder dagegen hat diese verinnerlicht und akzeptiert. Er ist ebenfalls der Meinung, dass seine Schwester die Ehre der Familie erniedrigt hat und läuft ihm hinterher, jedoch kann er sie nicht erwischen.

Szene 14: 01:21:51



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dieser Szene wird Sibel angezeigt, die in Istanbul in einem Hotel arbeitet und Cahit einen Brief schreibt, der in Deutschland im Gefängnis ist. Auf dem Tisch ist ein Blatt Papier, ein Stift, ein Glas Bier und ein Aschenbecher zu sehen. Sie hat sich die Haare kurz schneiden lassen und guckt verzweifelt aus dem Fenster raus.

Index: Die Gesamtheit der ganzen Gegenstände auf dem Tisch deuten auf einen traurigen Brief an Cahit und an Verzweiflung. Ihre kurzen Haare deuten auf ihre Depressionsphase.

Auditives Zeichen: Im Hintergrund ist die Stimme von Sibel zu hören, die den Brief an Cahit vorliest. Der Brief beinhaltet folgendes: „Istanbul ist eine bunte Stadt, voller Leben. Die Einzige, die hier nicht lebt, bin ich. Alles, was ich tue, ist überleben. Wie gern‘ würde ich mit dir all das hier entdecken. Doch Gott stellt uns alle in Probe. Gott? Ich weiß gar nicht, wie ich an ihm glauben soll, nach all dem was alles passiert ist“.

Kulturelle Perspektive:

Marginal Man: Obwohl sie die Herkunftskultur ablehnen wollte, ist sie in diese Kultur nach Istanbul umgezogen und versucht dort ein neues Leben aufzubauen. Einerseits glaubt sie an dem Schicksal und betont, dass Gott sie in Probe stellt, andererseits fragt sie sich wie sie noch an dem Gott glauben soll. Auch aus religiöser Perspektive steht sie in Zwiespalt.

Szene 14: 01:43:01 – 01:43:07



Filmsemiotische Perspektive:

Visuelles Zeichen: In dem ersten Ausschnitt wird die kleine Tochter Pamuk von Sibel angezeigt (01:43:01). In dem zweiten Ausschnitt ist Sibel zu sehen. Sie trägt eine Brille (01:43:07).

Index: Ein Kind auf die Welt bringen deutet auf Familienpläne und auf die Reife von Sibel.

Kulturelle Perspektive:

Sibel hat sich an die Herkunftskultur in Istanbul einigermaßen angepasst. Sie hat mit einem Türken in der Türkei geheiratet und ein Kind auf die Welt gebracht. Somit ist sie viel reifer geworden. Am Ende des Films hat sie sich mit Cahit getroffen, der in der Zwischenzeit aus dem Gefängnis rausgekommen und nach Istanbul gereist ist, um Sibel zu treffen. Sie hat vorgenommen mit ihrer Tochter und Cahit nach Mersin zu fliehen, sie konnte jedoch ihre Tochter nicht von ihrem Vater trennen. Sie hat sich für Istanbul entschieden und ihre Familie nicht aufgegeben, damit ihre Tochter mit ihrem leiblichen Vater aufwächst.

KAPITEL 6

SCHLUSSBETRACHTUNG

Viele in Deutschland geborene Kinder mit türkischem Migrationshintergrund bekommen von ihren Eltern und ihren Großeltern noch immer deren Geschichte als erste Gastarbeiter in Deutschland erzählt. Sie können sich heutzutage kaum vorstellen, dass sie anfangs mit verschiedenen kulturellen Konflikten konfrontiert waren.

Nach Herder gibt es kulturell unterschiedliche Völker, Gemeinschaften und Nationen die alle gleichberechtigt sind, jedoch unterschiedliche kulturelle Lebensformen haben. Durch die Gastarbeiter kamen unterschiedliche Kulturen in Kontakt, die unterschiedliche Traditionen, Wertsysteme und Lebensweisen hatten und haben. Die ersten Gastarbeiter brachten in den 1960er Jahren ihre eigenen kulturellen Werte mit und stellten fest, dass diese in dem Gastland anders waren.

Es kann behauptet werden, dass für die ersten türkischen Gastarbeiter Deutschland somit ein Begegnungsort der kulturellen Konflikte war. Es wurden hierzu einige Filme gedreht, die diese kulturellen Konflikte versucht haben, visuell darzustellen. Drei dieser Filme wurden in der vorliegenden Arbeit detailliert analysiert. Der erste Film “Almanya – Willkommen in Deutschland” hat sich hauptsächlich mit dem Kulturschock, der kulturellen Konflikte und dem umgekehrten Kulturschock beschäftigt. Der zweite Film “Gurbetçi Şaban“ hat die Probleme der ersten Gastarbeiter aus einer witzigen Perspektive erzählt. Der letzte Film thematisierte intensiv die innerfamiliären Kulturkonflikte innerhalb der gleichen Kultur sowie das Marginal Man Konzept.

Aus der detaillierten Analyse wurde festgestellt, dass die meisten Gastarbeiter anfangs einen Kulturschock erlebt haben, da ihre vertrauten Traditionen, Weltperspektiven und Handlungsregeln in der fremden Kultur auf einmal nicht mehr gültig waren. Selbst bei alltäglichen Sachen gab es Unterschiede. Sie haben bei den Verkehrsregeln, wie zum Beispiel beim Zebrastreifen ratlos reagiert, da sie den Sinn dieses Verkehrszeichens nicht verstanden hatten (Almanya – Willkommen in Deutschland, Szene 7). Auch sahen sie zum ersten Mal eine Kultur, die mit dem Hund an der Leine spazieren geht.

Sie haben geschockt reagiert, sodass die Kinder den kleinen Hund mit einer Ratte verwechselt haben (Almanya – Willkommen in Deutschland, Szene 8).

Darüber hinaus gab es einen eindeutigen Unterschied bei den Toiletten. In den anatolischen Dörfern gab es hauptsächlich Hocktoiletten (Alaturka Toiletten), die mit den Toilettenmodellen (Alafranga Toiletten) in Deutschland keine Ähnlichkeiten hatten (Almanya – Willkommen in Deutschland, Szene 9).

Zudem gibt es in der türkischen und in der deutschen Kultur religiöse Unterschiede und dementsprechend unterschiedliche religiöse Feier, wie zum Beispiel das Weihnachten. Die deutsche Gesellschaft ist überwiegend christlich und hat ein Kreuzzeichen als Symbol für die christliche Religion. Auch hier erlebte die türkische Gesellschaft einen Kulturschock (Almanya – Willkommen in Deutschland, Szene 10). Für sie war ebenfalls das Weihnachten und das Schmücken eines Tannenbaumes etwas Neues (Almanya – Willkommen in Deutschland, Szene 19 und 20).

Das wohl bekannteste Problem der Gastarbeiter war die Sprachbarriere. Dadurch, dass sie anfangs nicht richtig Deutsch sprechen konnten, gab es im Alltag, beispielsweise beim Einkaufen, große Kommunikationsprobleme. Um sich dennoch verständigen und einkaufen zu können, haben sie versucht mit Handzeichen zu kommunizieren (Almanya – Willkommen in Deutschland, Szene 11 und Gurbetçi Şaban, Szene 3). Die Kinder der Gastarbeiter, die mit der Familie ziemlich jung nach Deutschland kamen, besuchten deutsche Schulen und lernten somit die deutsche Sprache viel schneller, sodass sie die Übersetzerrolle in der Familie übernehmen mussten (Almanya – Willkommen in Deutschland, Szene 13).

Ein anderes Thema war die Pünktlichkeit der deutschen Gesellschaft. Die Müllabfuhr kam pünktlich um dieselbe Uhrzeit oder die Mittagszeiten auf der Arbeit mussten eingehalten werden (Almanya – Willkommen in Deutschland, Szene 12 und Gurbetçi Şaban, Szene 5).

Es gibt einige Familien, die sich mit der Zeit an die Lebensweise in Deutschland angepasst haben, beispielsweise das Nutzen des Sonntags als einen Erholungstag (Gurbetçi Şaban, Szene 7). Darüber hinaus wurden mit deutschen Partnern geheiratet (Almanya – Willkommen in Deutschland, die Ehe von Ali und Gabi oder die Partnerbildung von Canan und ihrem englischen Freund).

Dagegen gibt es aber auch viele Familien, die die deutsche Kultur nicht vollständig angenommen haben und darauf Wert legen, dass ihre Kinder mit Landesleuten heiraten und die traditionellen Werte eingehalten werden (Gegen die Wand, Szene 4, 6 und 7).

Auch wurde festgestellt, dass nicht nur Konflikte zwischen zwei verschiedenen Kulturen, sondern auch zwischen zwei Generationen innerhalb der gleichen Kultur auftreten kann. Zum einen herrscht ein innerfamiliärer Kulturkonflikt, weil die zweite Generation sich weiterentwickelt und der Vater seine Autorität in der Familie nicht verlieren möchte (Almanya – Willkommen in Deutschland, Szene 21). Zum anderen herrscht ein innerfamiliärer Kulturkonflikt, weil die zweite oder dritte Generation die Erwartungen und Vorstellungen der Eltern nicht erfüllen möchte (Gegen die Wand, Szene 1 und 2). Die Eltern möchten, dass sich ihre Kinder vielmehr an ihre Herkunftskultur orientieren und deren Traditionen und kulturellen Werte annehmen. Die Kinder dagegen möchten sich aber an die Aufnahmekultur wenden und sich von den Vorstellungen der Eltern entfernen. Dadurch, dass die Kinder zwischen den beiden Kulturen pendeln, entstehen Orientierungs- und Identitätsprobleme. Die Orientierungslosigkeit zwischen zwei Kulturen führt zu einer marginalen Persönlichkeit, die Park unter dem Marginal Man Konzept versucht hat zu erklären. Die Kinder existieren in zwei Kulturen, gehören aber weder der türkischen, noch der deutschen Kultur richtig an. Sie versuchen sich an die Traditionen beider Kulturen zu halten, können sich aber nicht ganz entscheiden, zu welcher Kultur sie nun gehören (Almanya – Willkommen in Deutschland, Szene 2 und Gegen die Wand, Szene 9, 10 und 11). Das Pendeln zwischen zwei Kulturen der Person beeinflusst ebenfalls auch die nächsten Generationen (Almanya – Willkommen in Deutschland, Szene 1 und 17).

Aus der vorliegenden Arbeit kann schlussgefolgert werden, dass Filme viele Mitteilungen geben können. Mittels der deutsch – türkischen Filme wurde versucht mitzuteilen, dass beim Zusammentreffen zweier Kulturen in Deutschland auf verschiedene kulturelle Konflikte begegnet wurde. Der eine Regisseur hat diese auf einer witzigen Art thematisiert, der andere hingegen auf einer dramatischen Art. Letztendlich wurde versucht zu übermitteln, dass türkische Gastarbeiter anfangs viele Probleme erlebt hatten sowie die Kinder ständig zwischen zwei Kulturen standen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Becker, W. und Schöll, N. (1983). *Methoden und Praxis der Filmanalyse*. Leverkusen, Leske Verlag und Budrich GmbH. (Vgl.).
- Beil, B., Kühnel, J., Neuhaus, C. (2012). *Studienhandbuch Filmanalyse*. München, Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG. (Vgl.).
- Bergemann, N. und Sourisseaux, A.L.J. (2003). *Interkulturelles Management*. Dritte, vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin, Springer-Verlag. (Vgl.).
- Borstnar, N., Pabst, E., Wulff, H. J. (2002). *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH. (Vgl.).
- Croissant A., Wagschal U., Schwank N., Trinn C. (2009). *Kulturelle Konflikte seit 1945. Die kulturellen Dimensionen des globalen Konfliktgeschehens*. 1. Auflage, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft.
- Eco, U. (1972). *Einführung in die Semiotik*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- Ertl, H. (2003). *Culture Shock und Qualifizierungsprozesse – Überlegungen zum Umgang mit dem Phänomen Kulturschock*. Wirtschaftspädagogische Beiträge, Heft 7. Universität Paderborn, Lehrstuhl für Wirtschaftspädagogik. URL: https://wiwi.uni-paderborn.de/fileadmin/dep5/Forschungsbeitraege/wp_b_h7.pdf (aufgerufen am 09.02.2018).
- Esslin, M. (1989). *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*. Deutsche Erszausgabe. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

- Farwick, A. (2009). *Segregation und Eingliederung. Zum Einfluss der räumlichen Konzentration von Zuwanderern auf den Eingliederungsprozess*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften GWV Fachverlage GmbH.
- Fuchs, M. (2013/2012). *Kulturbegriffe, Kultur der Moderne, kultureller Wandel*. Veröffentlicht auf kubi-online (Kulturelle Bildung Online): <https://www.kubi-online.de> (aufgerufen am 13.11.2017).
- Geppert, H. W. (2006). *Literatur im Mediendialog. Semiotik. Rhetorik, Narravitik: Roman, Film, Hörspiel, Lyrik und Werbung*. München, Druck und Verlag Ernst Vögel GmbH. (Vgl.).
- Gißke, A. (2009). *Die Kulturschockmodelle Kalervo Obergers und Wolf Wagners im Vergleich im Hinblick auf den Kulturschock 'Wiedervereinigung'*. E-Book auf <http://www.grin.de> (aufgerufen am 06.02.2018).
- Gmainer – Pranzl (2013). *Verständigung – Anerkennung – Identität. Zur kommunikationstheoretischen Rekonstruktion von »Kultur« bei Jürgen Habermas*. Polylog, Zeitschrift für interkulturelles philosophieren. URL: http://www.polylog.net/fileadmin/docs/polylog/29_forum_gmainer-pranzl.pdf (aufgerufen am: 14.01.2018).
- Hackenberg, A. (2004). *Filmverstehen als kognitiv-emotionaler Prozess. Zum Instruktionscharakter filmischer Darstellung und dessen Bedeutung für die Medienrezeptionsforschung*. Berlin, Logos Verlag. (Vgl.).
- Hämmig, O. (2000). *Zwischen zwei Kulturen. Spannungen, Konflikte und ihre Bewältigung bei der zweiten Ausländergeneration*. Opladen, Leske Budrich Verlag.
- Hauck, G. (2006). *Kultur. Zur Karriere eines sozialwissenschaftlichen Begriffs*. Münster, Verlag Westfälisches Dampfboot.

- Hoffman, E. (2015). *Interkulturelle Gesprächsführung. Theorie und Praxis des TOPOI-Modells*. Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.
- Hofmann-Wiggenhauser, B. (2017). *Namengebrauch als immaterielles Kulturerbe des UNESCO*. Basel, Schweiz, Schwabe Verlag.
- Jaeger, F. und Rüsen, J. (2004). *Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen*. Band 3. Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. (Vgl.).
- Ji Lu, Y. (2013). *Das Zeichen unserer Zeit. Kulturemiotik und die digitalen Kommunikationswelten der Gegenwart*. Band 26. Marburg, Tectum Verlag.
- Kanzog, K. (2007). *Grundkurs Filmsemiotik*. München, diskurs film Verlag Schaudig & Ledig GbR. (Vgl.).
- Koebner, T. (2011). *Sachlexikon des Films*. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG. (Vgl.).
- Köster, L. (1995). *Vom Saussure zum Konnektivismus*. Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag GmbH. (Vgl.).
- Krah, H. und Wagner, M. (2011). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg, Schüren Verlag GmbH.
- Krampe, M., Oehler, K., Posner, R., Uexküll, T. (1981). *Die Welt als Zeichen. Klassiker der modernen Semiotik*. Berlin, Quadriga GmbH Verlagsbuchhandlung KG. (Vgl.).
- Kühlmann, T.M. (1995). *Mitarbeiterentsendung ins Ausland: Auswahl, Vorbereitung, Betreuung und Wiedereingliederung*. Göttingen, Hubert & Co.

Lexikon der Filmbegriffe, 2012: URL: <http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7786> (aufgerufen am 10.02.2018)

Lindner, R. (2007). *Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage*. Frankfurt/Main, Campus Verlag GmbH.

Ludes, Ü., Werner A. (1997). *Multimedia-Kommunikation. Theorien, Trends und Praxis*. Wiesbaden, Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.

Lüddemann, S. (2010). *Kultur. Eine Einführung*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften GWV Fachverlage GmbH. (Vgl.).

Maletzke, G. (1996). *Interkulturelle Kommunikation. Zur Interaktion zwischen Menschen verschiedener Kulturen*. Opladen, Westdeutscher Verlag GmbH.

Markwirth, T. (2011). *Gastarbeiter*. URL: <http://www.geschichtsdidaktik.ewf.uni-erlangen.de/denkwerk-projekt-nuernbergsmigrationsgeschichte/05%20Gastarbeiter.pdf> (aufgerufen am: 17.11.2017).

Merz-Benz, P.U und Wagner, G. (2002). *Der Fremde als sozialer Typus*. Stuttgart, UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Metz, C. (1972). *Semiologie des Film*. München, Wilhelm Fink Verlag.

Metz, C. (2000). *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster, Nodus Publikationen – Wissenschaftlicher Verlag. (Vgl.).

Mikos, L. (2003). *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH. (Vgl.).

- Mnich, K. (2017). *Reintegrationsschwierigkeiten von Expatriates Untersuchung des Rückkehrschocks nach dem internationalen Personaleinsatz*. Wiesbaden, Springer Gabler.
- Moebius, S. (2009). *Kultur. Soziologische Themen*. Bielefeld, transcript Verlag.
- Molzbichler, D. (2005). *Kulturen in Konflikt? Vom Umgang mit Konflikten in interkulturellen Beziehungen*. SWS-Rundschau, Heft 2. Veröffentlicht auf: www.sws-rundschau.at (aufgerufen am 13.11.2017).
- Monaco, J. (2001). *Film verstehen*. 3. Auflage. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Möller – Naß, K.D. (1984). *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*. Münster, Moks Publikationen. (Vgl.).
- Nicklas, H., Müller, B., Kordes, H. (2006). *Interkulturell Denken und Handeln. Theoretische Grundlagen und gesellschaftliche Praxis*. Frankfurt am Main, Campus Verlag GmbH. (Vgl.).
- Niedermann, J. (1941). *Kultur. Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe. Von Cicero bis Herder*. Serie 1. Florenz, Biblioteca dell' "Archivum Romanicum".
- Nöth, W. (1985). *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart und Weimar, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Nöth, W. (2000). *Handbuch der Semiotik*. 2. vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart und Weimar, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Opl, E. (1990). *Das filmische Zeichen als Kommunikationswissenschaftliches Phänomen*. Band 16. München, Verlag Ölschläger GmbH. (Vgl.).

- Otto, R. (1996). *Nationen und Kultur: zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders*. Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann GmbH.
- Reckwitz, A. (2000). *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Erste Auflage. Weilerswist, Velbrück Wissenschaft.
- Reckwitz, A. (2005). *Kulturelle Differenzen aus praxeologischer Perspektive: Kulturelle Globalisierung jenseits von Modernisierungstheorie und Kulturessentialismus*. Druckfassung. URL: https://www.kuwi.europa-uni.de/de/lehrstuhl/vs/kulsoz/professurinhaber/buecher_artikel/reckwitz_2005b.pdf (aufgerufen am 02.01.2018).
- Reif, M. (1984). *Film und Text. Zur Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur*. Tübingen, Gunter Narr Verlag. (Vgl.).
- Schipper, K. (2007). *Interkulturelles Management. Ein Konzept zur Gestaltung von Entsendungsprozessen für den internationalen Einsatz von Fach- und Führungskräften*. Berlin, Lit Verlag.
- Schönrich, G. (1999). *Semiotik. Zur Einführung*. Hamburg, Junius Verlag GmbH.
- Schroer, M. (2008). *Handbuch Soziologie*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften GWV Fachverlage GmbH.
- Stroppa, K. (2011). *Interkulturelle Anpassungsprozesse: Die Rolle von interpersonalen Netzwerken, sozialer Unterstützung und kultureller Distanz im Rahmen von Auslandsentsendungen*. Ludwig-Maximilians-Universität München. URL: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/13009/1/Stroppa_Christina.pdf (aufgerufen am 06.02.2018).

- Thomas, A., Kinast, E. U., Schroll-Machl, S. (2005). *Handbuch Interkulturelle Kommunikation und Kooperation*. Band 1: Grundlagen und Praxisfelder. Göttingen, Vanderhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG. (Vgl.).
- Trabant, J. (1996). *Elemente der Semiotik*. Tübingen und Basel, A. Francke Verlag.
- Trost, G. und Linde, M. (2016). *Deutsche Geschichte. Gastarbeiter*. Veröffentlicht auf: <http://www.planet-wissen.de> (aufgerufen am: 17.11.2017).
- Weber, S. (2003). *Theorien der Medien*. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Weller-Essers, L. (2016). *1961. Türkische Gastarbeiter kommen ins Land*. Veröffentlicht auf: <http://www.wasistwas.de> (aufgerufen am: 17.11.2017).
- Weyhe, C.C. (1997). *Die Entsendung von Mitarbeitern ins Ausland: ein Vergleich des privatwirtschaftlichen mit dem öffentlichen Sektor*. Lohmar und Köln, Josef Eul Verlag GmbH.
- Zick, A. (2010). *Psychologie der Akkulturation. Neufassung eines Forschungsbereiches*. 1. Auflage. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften GWV Fachverlage GmbH. (Vgl.).

FILMVERZEICHNIS

Akın, F. (Regisseur), Schubert, S. und Schwingel, R. (Produzenten). (2004). *Gegen die Wand*. Hamburg, Wüste Filmproduktion.

Şamdereli, Y. (Regisseurin), Brunner, A., Richter, A., Wörner, U. (Produzenten). (2011). *Almanya – Willkommen in Deutschland*. München, RoxyFilm GmbH.

Tibet, K. (Regisseur), Ün, M. (Produzent). (1985). *Gurbetçi Şaban*. Istanbul, Uğur Film.





HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 6/8/2018

Tez Başlığı: "Deutschland als Begegnungsort der kulturellen Konflikte in Deutsch – Türkischen Filmen.
Eine Filmsemiotische Analyse aus den gewählten Filmen"

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

06/08/2018

Tuba C.

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: TUBA ÇIRAK

Öğrenci No: N12224391

Anabilim Dalı: ALMAN DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Programı: ALMAN DİLBİLİMİ

Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Dr. M. K. Ç. (Unvan, Ad Soyad, İmza)

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TO THE DEPARTMENT OF GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE**

Date: 6/8/2018

Thesis Title: "Deutschland als Begegnungsort der kulturellen Konflikte in Deutsch – Türkischen Filmen.
Eine Filmsemiotische Analyse aus den gewählten Filmen"

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

06/08/2018
Tuba C.
Date and Signature

Name Surname: TUBA ÇIRAK

Student No: N12224391

Department: GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE

Program: GERMAN LINGUISTIC

Status: ☒ MA ☐ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Dr. Mustafa E. Ç.
(Title, Name Surname, Signature) 9R



Tarih: 6./8./2018

Tarih ve İmza

Adı Soyadı:	TUBA ÇIRAK		
Öğrenci No:	N12224391		
Anabilim Dalı:	ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI		
Programı:	ALMAN DİLBİLİMİ		
Statüsü:	☒ Y.Lisans	☐ Doktora	☐ Bütünleşik Dr.

Dr. Mülüm

(Unvan, Ad Soyad, İmza)



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
THESIS/DISSERTATION ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TO THE DEPARTMENT OF GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE**

Date: 6./8/2018

Thesis Title / Topic: "Deutschland als Begegnungsort der kulturellen Konflikte in Deutsch - Türkischen Filmen.
Eine Filmsemiotische Analyse aus den gewählten Filmen"

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options stated below on 17/07/2018 for the total of 115..... pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 14.... %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

06/08/2018

Tuba C.
Date and Signature

Name Surname: TUBA ÇIRAK

Student No: N12224391

Department: GERMAN LANGUAGE AND LITERATURE

Program: GERMAN LINGUISTIC

Status: ☒ Masters ☐ Ph.D. ☐ Integrated Ph.D.

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Dr. Muthu
(Title, Name Surname, Signature)