

Marie-Therese Mäder

# Eine deutsche Serie über die Anderen

## TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER von Bora Dağtekin

Meine zwölfjährige Tochter machte mich auf die Serie TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER (Regie: Bora Dağtekin; Deutschland 2005–2008) aufmerksam. Da unsere Geschmäcker bezüglich des Fernsehkonsums sehr weit auseinander liegen, zeigte ich mich ihrer Aufforderung gegenüber eher zurückhaltend. Nach dem Sichten der drei Staffeln mit 52 Folgen muss ich als Religions- und Filmwissenschaftlerin jedoch zugeben, dass es sich bei TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER um eine Entdeckung handelt. Die Spannungen zwischen den einzelnen Figuren, ihren kulturellen und religiösen Zugehörigkeiten – im Speziellen in Bezug auf die muslimischen Figuren – werfen Fragen der Wirkung bestimmter Repräsentationsformen und ihrer gesellschaftspolitischen Bedeutung auf. Es stellt sich die Frage: Welches Bild des Islam wird mit welchen Mitteln, von wem und für wen konstruiert?

Gegenstand der Untersuchung sind also nicht Filmbilder, die im Fernsehen gezeigt werden, sondern das Fernsehformat der Comedyserie steht im Zentrum. Meine These lautet, dass TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER ein Bild des Islam aus einer beurteilenden Perspektive konstruiert. Die Kommentare der Protagonistin Lena Schneider über die anderen Figuren werden mittels einer spezifischen Ästhetik, die ihren Blick favorisiert, visuell ins Zentrum gesetzt. Die Serie generiert dadurch einen einseitigen Diskurs über den Islam.

### Religiöse Themenfelder in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER

TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER handelt vom Alltag einer Patchworkfamilie in Berlin. Das mittelalte Paar Doris Schneider und Metin Öztürk hat je zwei Kinder aus früheren Beziehungen. In der ersten Folge teilen die beiden Elternteile ihren Kindern an einem gemeinsamen Abendessen mit, dass sie zusammenziehen werden. Die Serie wird aus der Sicht von Lena, der Tochter Doris Schneiders, erzählt. Sie ist zu Beginn der ersten Staffel 16 Jahre alt. Neben den zentralen alltäglichen Konflikten der Familie spielen auch die Probleme der Adoleszenten eine wichtige Rolle. Das Konfliktpotenzial zwischen Metins Tochter Jağmur, deren um zwei Jahre älterer Bruder Cem und der

1 Das Familienporträt aus dem Vorspann deutet die Anlage der einzelnen Figuren an: Jağmur trägt ein Kopftuch und hält die Hand ihres Vaters Metin Öztürk. Lena in der letzten Reihe zeigt den Stinkefinger. V.l.n.r.: Doris Schneider, Jağmur Öztürk, Metin Öztürk, Lena Schneider, Nils Schneider, Cem Öztürk.



gleichaltrigen Lena ist besonders groß, da sie altersmäßig nahe beieinander liegen. Die Serie thematisiert neben Ausbildung, Schule, Sexualität, Freundschaft auch andere gesellschaftliche Themen wie die Berufstätigkeit der Mutter oder die Beziehung zwischen Metin und Doris.

Gerade zu Beginn der Serie, in der ersten und zweiten Staffel, spielt Religion eine zentrale Rolle, da Jağmur, die Tochter von Metin, eine gläubige Muslima ist, die sich gegenüber Lenas körperlicher und vestimentärer Freizügigkeit sowie ihrer sprachlichen Direktheit klar abgrenzt (Abb. 1). Die Spannung zwischen Jağmurs religiöser Praxis und dem wenig regulierten Leben der übrigen Familienangehörigen führt immer wieder zu konfliktgeladenen und gleichzeitig komischen Situationen.

Die Figurentabelle auf S. 128 erfasst die Personen, welche mehrmals vorkommen und hebt im Speziellen, falls vorhanden (\*), deren religiöse Ausrichtung hervor.

Die Figuren können in drei Gruppen aufgeteilt werden: Die erste Gruppe umfasst die Patchwork-Familie von Mutter Doris Schneider mit Tochter Lena und Sohn Nils und dem Vater Metin Öztürk mit Sohn Cem und Tochter Jağmur. Aus der dritten und vierten Tabellenspalte ergibt sich eine zweite Gruppe, zusammengesetzt aus weiteren Familienmitgliedern und Nebenfiguren. Und schließlich werden als dritte Kategorie in der fünften und sechsten Spalte die Nebenfiguren und Freunde aufgeführt. Von den Hauptfiguren verfügen die beiden weiblichen Figuren Jağmur Öztürk als Muslima und Doris Schneider als New Age Anhängerin über eine gelebte religiöse Praxis. Die übrigen Hauptfiguren tangiert das religiöse Verhalten ihrer Familienmitglieder unterschiedlich. Metin beispielsweise, fügt sich seiner Tochter und praktiziert mit ihr den Ramadan, heiratet Doris jedoch nach einem schamanischen Ritual.

Religion wird vor allem auch durch die Nebenfiguren über mehrere Folgen hinweg thematisiert. Bei den Familienangehörigen sind dies Markus Lemke, der Ex-Mann von Doris und Vater von Lena und Nils. Er lebt als Schamane im Dschungel am Amazonas. Der Vater von Doris Schneider wird als Alt-Nazi und Katholik dargestellt und die Mutter von Metin Öztürk ist wie ihre Enkelin eine strenggläubige Muslimin, die sich jedoch

Hauptfiguren	Charakterisierung	Nebenfiguren Familie	Charakterisierung	Nebenfiguren Freunde	Charakterisierung
Doris Schneider*	40 Jahre. Psychoanalytikerin, New Age, kann nicht kochen, religiös-alternative Ausrichtung, durch die Familie zwangssozialisiert, grenzt sich vom traditionellen Frauenbild ab.	Dana Schneider	Schwester von Doris, Lehrerin von Lena und Cem, Gegenfigur zu Doris, traditionell, möchte einen Mann zum Heiraten.	Ulla Jarmuschke*	Evangelische Pastorentochter, Zwischenzeitliche Freundin von Cem.
Lena Schneider	16 Jahre, frech, kompliziert, streitet oft, tritt in alle Fettnäpfchen, loses Mundwerk, fühlt sich von ihren türkischen Stiefgeschwistern eingeengt, kritisiert Jağmurs muslimische Glaubenspraxis.	Markus Lemke*	Ex-Mann von Doris und Vater von Lena und Nils, Schamane «im Dschungel am Amazonas.»	Axel Mende	Freund von Lena und Patient von Doris Schneider, altklug, wenig Selbstvertrauen, unterwürfig, angepasst.
Nils Schneider	12 Jahre, Bruder von Lena, hochbegabt, zurückhaltend.	Opa Hans Hermann Schneider*	Vater von Doris, Überzeugter Altnazi und Katholik, gescheiterter Unternehmer, mittellos, steht aber nicht dazu.	Costa Papavassilou*	Der «Grieche», Freund von Cem und später von Jağmur, stottert und wirkt geistig minderbemittelt.
Metin Öztürk	Freund von Doris Schneider, Türke, nicht religiös, Polizist, unterwirft sich seiner Mutter.	Ümet Öztürk*	Türkin und gläubige Muslima, Mutter von Metin, resolut und streng muslimisch, betrügt aber, wo sie nur kann.	Esther Rosenstein*	Altersheimbewohnerin, hat KZ überlebt, Opa Hans Hermann Schneider verliebt sich in sie.
Cem Öztürk	16 Jahre, Türke, Macho, nicht religiös, schlecht in der Schule, faul, sexistisch.				
Jağmur Öztürk*	14 Jahre, streng gläubige Muslima, stereotypisierte Türkin, möchte heiraten und Kinder.				

Tabelle 1 Die mit einem \* gekennzeichneten Figuren bringen religiöse Themen in die Handlung ein.

nicht immer an alle Vorschriften hält und ohne Hemmungen betrügt, wenn es zu ihrem Vorteil ist. Bei den zum engeren Kreis der Familie Schneider-Öztürk gehörenden Freunden fallen drei Figuren auf. Ulla Jarmuschke, eine evangelische Pfarrerstochter, ist die zwischenzeitliche Freundin von Cem. Der Grieche Costa Papavassilou wird nach einer schwierigen Anlaufzeit zum Langzeitfreund von Jağmur. Er fügt sich ihrer Religionszugehörigkeit und versucht, die muslimischen Gebote zu respektieren. Die Jüdin Esther Rosenstein hat das Konzentrationslager überlebt, begeht die jüdischen Feiertage und trifft im Altersheim auf Opa und Alt-Nazi Hans Hermann Schneider, der sich in sie verliebt.

Dieser kurze Überblick über die Figuren im Hinblick auf ihre religiöse Orientierung zeigt, dass das Spektrum religiöser Themenbereiche in der Dramaturgie mittels der Figuren über eine konstante Präsenz verfügt. Narrativ wird der Islam, das Christentum in seiner evangelikalischen und katholischen Ausprägung, das Judentum und eine Form des Schamanismus als New-Age-Ausprägung bearbeitet. Doch wie im Titel mit Verweis auf das Türkische angedeutet wird, spielt der Islam eine zentrale Rolle: Die Hauptfigur Jağmur bringt diesen vor allem im Laufe der ersten und zweiten Staffel als Konfliktpotenzial und als Abgrenzungsstrategie ein.

## Theoretische und methodische Grundlagen einer Fernseh- und Rezeptionsanalyse

Die Idee zu *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER*, eine ARD-Produktion aus den Jahren 2005–2008, stammt aus der Feder des deutsch-türkischen Regisseurs Bora Dağtekin, welcher auch die meisten Drehbücher verfasste. Die Wahl von nichtdeutschen Schauspielerinnen und Schauspielern oder solchen mit Migrationshintergrund kann meines Erachtens als Kalkül bewertet werden. Auf dem Hintergrund des im Jahre 2007 von der Bundesregierung Deutschlands initiierten Integrationsgipfels erscheint die Besetzung der Serie als Casting-Konzept.<sup>1</sup> Am Integrationsgipfel nahmen unter anderem auch Vertreter der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten teil. Dabei wurden fiktionalen Unterhaltungsformaten im Fernsehen ein Integrationspotenzial zugeschrieben, das den Einsatz von ausländischen Schauspielerinnen und Mitarbeitern verlange. Es wurde gefordert, dass Protagonisten mit türkischem Hintergrund gefördert werden sollten, um eine angemessene, positive Darstellung von Minderheiten zu gewährleisten.<sup>2</sup>

1 Vgl. J. Domartius, *Cultural Diversity Mainstreaming in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER und ALLE LIEBEN JIMMY*, in: C. Böttcher, J. Kretzschmar und M. Schubert (Hg.), *Heimat und Fremde, Selbst-, Fremd- und Leitbilder in Film und Fernsehen*, München, 2009, 200f.

2 In Deutschland lebten 2011 1,6 Millionen Türkinnen und Türken. Sie stellen somit mit 23 Prozent die mit Abstand größte Ausländergruppe in Deutschland dar. Vgl. Broschüre vom Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, *Das Bundesamt in Zahlen 2011*, 106; <http://www.bamf.de> [wo nicht eigens belegt jeweils 4.4.2013].

Diese Forderung wurde bei TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER zukunftsweisend umgesetzt, wie folgende tabellarische Aufstellung zeigt:

Familie Bozarta		
Metin, Vater	Adnan Maral	in der Türkei geboren
Cem, Sohn	Elyas M'Barek	Vater Tunesier, Mutter Deutsche
Jağmur, Tochter	Pegah Ferydoni	im Iran geboren
Ümet, Grossmutter	Lilay Huser (ehemals Erincin)	in der Türkei geboren
Freunde & Gäste		
Costa, Freund von Jagmur	Arnel Taci	stammt aus Bosnien-Herzegowina
Cheng, Freundin von Axel resp. Cem	Dung Tieu thi Phuong	asiatischer Hintergrund
Kathy, Freundin von Lena	Cristina do Rego	in Brasilien geboren

Somit kann den Produzenten der Serie unterstellt werden, dass sie ein Publikum ansprechen wollten, das über unterschiedliche kulturelle Hintergründe verfügt und sich in Figuren aus diversen nicht-deutschen Länder- und Kulturkontexten wiedererkennt. Dass die Serie auf ein kulturell durchmischtes Publikum zugeschnitten wurde und dieses Konzept erfolgreich umsetzte, bezeugen die Auszeichnungen, die ihr zugesprochen wurden. So erhielt TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER 2006 unter anderem den Deutschen Fernsehpreis für die beste Serie, 2007 folgte der Adolf-Grimme-Preis in der Kategorie «Unterhaltung». Interessant im Zusammenhang mit der Thematik von Ausländerintegration in deutschen Unterhaltungsmedien ist der Deutsche «Civis – Europas Medienpreis für Integration» in der Kategorie Unterhaltung, den die Serie gewann. Civis bezeichnet sich als «Medienstiftung für Integration und kulturelle Vielfalt»<sup>3</sup> und wird von den Landesrundfunkanstalten der ARD und der Freudenberg-Stiftung getragen. Auch international wurde TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER wahrgenommen und 2009 für einen Emmy in der Kategorie «Bestes Comedyprogramm» nominiert. Ähnlich wie in der Fernsehlandschaft und den damit verbundenen Auszeichnungen wurde die Serie in den wenigen wissenschaftlichen Arbeiten, auf die ich im Folgenden kurz eingehen möchte, vor allem auf deren Integrationspotenzial hin gelesen.

Bis anhin wurde TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER nur begrenzt innerhalb eines akademischen Rahmens diskutiert. Die Serie war aber umso mehr Thema in den Feuilletons deutscher Zeitungen wie *Die Welt*<sup>4</sup>, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*<sup>5</sup>, *Die Zeit*, *Der Ta-*

3 <http://www.civismedia.eu>.

4 Vgl. T.P. Gangloff, Kulturkampf als Sitcom: TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, in: *Die Welt*, 14. März 2006; <http://www.welt.de/print-welt/article203713/Kulturkampf-als-Sitcom-Tuerkisch-fuer-Anfaenger.html>.

5 Vgl. P. Schader, Öztürks von nebenan, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. März 2006; <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fernsehen-oeztuerks-von-nebenan-1305137.html>.

*gesspiegel*<sup>6</sup>, *Süddeutsche Zeitung*<sup>7</sup>, wo sie durchs Band lobend erwähnt wurde.<sup>8</sup> Eine umfangreiche Studie jedoch stammt aus der Feder von Studierenden der Universität Erfurt, die im Rahmen einer Bachelorarbeit eine quantitative Inhaltsanalyse durchführten.<sup>9</sup> Die Forschenden fragten danach, ob die Serie tatsächlich zur Integrationsförderung beitrage und sich positiv auf das Zusammenleben von Deutschen und türkischen Migranten auswirke.

Dazu nahmen 84 Probandinnen, Deutsche und Türkinnen, an der Studie teil, die vor und nach der Sichtung der Serie nach ihrer Wahrnehmung und ihrem Verständnis von Stereotypen befragt wurden. Die abgefragten Stereotypen (437) wurden mittels einer Inhaltsanalyse erhoben. Die Forschenden stellen fest, dass die Serie bei den deutschen Probandinnen besser ankommt als bei den türkischen. Jedoch konnte auch bei türkischen Befragten eine mediale Auseinandersetzung mit Stereotypen beobachtet werden. Die Studie kommt zum Schluss, dass die Serie nur teilweise zur Integration der Türken in Deutschland beitrage und formuliert deshalb Vorschläge zu einer verbesserten Berichterstattung, darunter der Verzicht auf Klischeedarstellungen und die Zeichnung von realistischen Charakteren, die nicht über ihre Herkunft, sondern über ihre Position in der Gesellschaft definiert werden sollten. Die Situierung im Unterhaltungssektor wurde zwar begrüßt, das Comedyformat jedoch als zu wenig informativ kritisiert. Zuletzt wurden langfristige Formate zum Thema Integration gefordert, die Migrantinnen und Migranten in den Produktionsprozess einbeziehen.

Auch Jana Domartius widmet sich der Frage der Integrationsleistung von TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER. Sie vertritt gemäß des genannten Integrationsgipfels die Meinung, dass die Medien eine wichtige Rolle zum deutsch-türkischen Verhältnis spielen. So «sehen sich die Fernsehanstalten gezwungen, geeignete Formate zu schaffen, welche tendenziell Beiträge für eine bessere Integration leisten».<sup>10</sup> Für Domartius ist dies mit TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER gelungen, obwohl auch sie auf die stereotypisierten Darstellungen im Bereich Religion hinweist.

Bei beiden Studien fällt auf, dass der Religionsbegriff vor allem im Zusammenhang von muslimischen Akteuren auftaucht und deren Darstellungsweise als zu stereotyp

6 Vgl. B. Hedden, Multikulti, unverdrossen, in: *Der Tagesspiegel*, 17. Juni 2005; <http://www.tagesspiegel.de/medien/multikulti-unverdrossen/617068.html>; E. Lottman, Gib mir Regeln!, in: *Der Tagesspiegel*, 14. März 2006; <http://www.tagesspiegel.de/medien/gib-mir-regeln/693052.html>.

7 Vgl. C. Keil, Lachen Lernen, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14. März 2006, 19.

8 2012 kam die Kinoversion von TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER in die Kinos, die jedoch vorwiegend negativ rezensiert wurde. Trotzdem wurde der Film zum erfolgreichsten deutschen Film im Jahr 2012.

9 Vgl. J. Henning, F. Spitzner und S. Reich, TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER. Ein raffiniertes Spiel mit ethnischen Klischees?, in: *Medien und Diversity, Dossier, Heinrich Böll Stiftung, Migration, Integration, Diversity*, Berlin 2007, 19. [http://www.migration-boell.de/downloads/diversity/Dossier\\_Medien\\_und\\_Diversity.pdf](http://www.migration-boell.de/downloads/diversity/Dossier_Medien_und_Diversity.pdf) [1.6.2012].

10 Domartius, *Cultural Diversity Mainstreaming*, München 2009, 202.

kritisiert wird. Die Untersuchungen greifen jedoch auf einen Religionsbegriff zurück, der selber als stereotyp und oberflächlich bezeichnet werden kann. Zum Beispiel wird das Kopftuchtragen als wichtiger Aspekt des Islam und Ausdruck von traditioneller Einstellung genannt, was in verschiedenen religionspolitischen Untersuchungen kritisch hinterfragt wird.<sup>11</sup> Außerdem berücksichtigen die beiden Untersuchungen vor allem die vorfilmische Ebene der Sprache, Gestik und Kleidung sowie dramaturgische und narrative Aspekte der Serie und gehen nicht auf die filmische Umsetzung ein. Ich werde deshalb im Folgenden zuerst auf die Bedeutung von Religion mit Fokus auf den Religionsbegriff in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER eingehen und danach den theoretisch-methodischen Rahmen in Bezug auf die filmische Umsetzung skizzieren.

## Religiöse Symbole in Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozessen

Ich möchte in meinem weiteren Vorgehen den funktionalen Religionsbegriff von Clifford Geertz<sup>12</sup> ausweiten: Eine Religion ist ein Symbolsystem, *das sowohl dem Subjekt als auch ganzen Gruppen Orientierung schafft*.<sup>13</sup> Religiöse Zugehörigkeit dient dabei dazu, sich sowohl gegenüber der Umwelt abzugrenzen als auch in Zugehörigkeitsprozessen zu bestimmten Gruppen eine Verbindung zu den anderen Individuen derselben Gruppe zu schaffen. In den Sozialwissenschaften werden diese beiden Prozesse, Abgrenzung und Zugehörigkeit, als *Grenzziehungsprozesse* oder als *boundary making processes* bezeichnet. Nach dem Schweizer Ethnologen Andreas Wimmer<sup>14</sup> verfügt der Begriff der Grenze sowohl über eine kategorische als auch eine soziale beziehungsweise verhaltensbezogene Dimension: «Der Erstere bezieht sich auf soziale Klassifizierung und kollektive Deutungen, letztere auf alltägliche Beziehungsnetzwerke, die aus einzelnen Akten der Annäherung und Distanzierung entstehen.

- 11 Vgl. N. Göle, Islam in Sicht, in: L. Ammann und N. Göle (Hg.), *Die sichtbare Präsenz des Islam und die Grenzen der Öffentlichkeit*, Bielefeld 2004, 11–44; *Islam in Public: New Visibilities and New Imaginaries*, *Public Culture* 1/14 (2002) 173–190: «A sign must be interpreted using 'thick description' and placed in historical perspective if we want to reveal all of its possible meanings. We need to go back and forth between micro- and macrolevels of analysis, between empirical practices and theoretical readings. If we introduce anthropological unfamiliarity, historical distance, and the shift between micro- and macrolevels, the ordinary will appear less ordinary, and the still picture will turn into a movie» (179).
- 12 Vgl. C. J. Geertz, Religion als kulturelles System, in: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, 9. Auflage, Frankfurt [1987] 2006, 44–95; Religion as a Cultural System, in: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York 1973, 87–125.
- 13 Die viel zitierte Religionsdefinition von Geertz (*Religion als kulturelles System*, 48) lautet: «[...] eine Religion ist (1) ein Symbolsystem, das darauf zielt, (2) starke, umfassende und dauerhafte Stimmungen und Motivationen in den Menschen zu schaffen, (3) indem es Vorstellungen einer allgemeinen Seinsordnung formuliert und (4) diese Vorstellungen mit einer solchen Aura von Faktizität umgibt, dass (5) die Stimmungen und Motivationen völlig der Wirklichkeit zu entsprechen scheinen.»
- 14 Vgl. A. Wimmer, Ethnische Grenzziehungen. Eine prozessorientierte Mehrebenentheorie, in: M. Müller und D. Zifonun, *Ethnowissen, Soziologische Beiträge zu ethnischer Differenzierung und Migration*, Nr. 1, Wiesbaden 2010, 99–152.

Auf der individuellen Ebene handelt es sich um kognitive Schemata, die sowohl zur Unterteilung der sozialen Welt in soziale Gruppen «wir» versus «die anderen» dienen als auch Handlungsanweisungen bereitstellen, wie wir uns gegenüber den klassifizierten Individuen unter bestimmten Umständen verhalten sollten. Nur wenn diese beiden Dimensionen übereinstimmen, also wenn Ansichten mit Handlungen korrespondieren, spreche ich von einer sozialen Grenze.»<sup>15</sup>

Religiöse Symbole werden in Grenzziehungsprozessen oftmals verwendet, um ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu vermitteln und sich von Aussenstehenden als anders abzugrenzen. Diese Praxis findet innerhalb ethnischer Grenzziehungen statt, die in einem engen Verhältnis zu Kategorisierungen wie Rasse und Nation stehen; diskutiert wird dieser Zusammenhang von Wimmer wie folgt: «Entsprechend der von Max Weber [...] begründeten Tradition definiere ich Ethnizität als subjektiv empfundenes Gefühl der Zugehörigkeit, basierend auf dem Glauben an eine gemeinsame Kultur und Abstammung. Dieser Glaube bezieht sich auf *kulturelle Praktiken*, die als «typisch» für die Gemeinschaft empfunden werden, auf die *Mythen einer gemeinsamen historischen Herkunft*, oder auf phänotypische Ähnlichkeiten [...]. Man erhält weitere Unterkategorien, die als Belege für den Glauben an eine gemeinsame Kultur und Abstammung verwendet werden. Die wichtigsten sind *ethno-religiöse*, *ethno-regionale* und *ethno-linguistische* Kategorien und Gruppen.»<sup>16</sup>

Die kulturellen Praktiken beziehen sich auch auf religiöse Praktiken, die *den Mythos einer gemeinsamen historischen Herkunft* aufrechterhalten oder bei den Akteuren ein Gefühl der Zugehörigkeit generieren und verfestigen möchten. Die Verwendung des Begriffs Mythos kann in diesem Zusammenhang auf Roland Barthes zurückgeführt werden, der den Mythos als *entpolitisierte Aussage* versteht.<sup>17</sup> «Die Dinge verlieren in ihm die Erinnerung an ihre Herstellung.»<sup>18</sup> In diesem Sinne können religiöse Praktiken – aus emischer wie etischer Perspektive – von Akteurinnen und Akteuren als Ausdruck von Zugehörigkeit verstanden werden, die sie als wahrhaftig und immer schon da gewesen empfinden. Was sich um eine historisch-politische Konstruktion handelt, wird durch die religiöse Praxis «vernaturalisiert». Das Kopftuch oder eine Burka kann in dieser Perspektive dann als Sinnbild von Religiosität verstanden werden – anstatt als performativer Akt, sich einer Gruppe anzuschließen, sich abzugrenzen oder auch als Mittel der Macht zur Unterdrückung und Kontrolle.<sup>19</sup> Die Repräsentation von Religion im Fernsehen stellt also deshalb eine Herausforderung für die Zuschauer dar,

15 Ebd., 104.

16 Ebd., 102 f.

17 Vgl. R. Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt 1964, 130–133.

18 Ebd., 130.

19 Vgl. J. Fiske, *Introduction to Communication Studies*, London 2011, 82–85.



da sie mit Geschichten und Werten verbunden wird, die als Fakten in Erscheinung treten. Religiöse Symbole werden gemäß obiger Religionsdefinition jedoch genau wie alle anderen Bestandteile einer Narration inszeniert. Auf der audio-visuellen Ebene werden religiöse Symbole verwendet, um verschiedene Welten voneinander abzugrenzen, Grenzen aufzuzeigen und Zugehörigkeiten zu kommunizieren. Mittels Kleidung, Gegenständen, Verhalten und Regulationen des Essverhaltens und der Sexualität ordnen sich Personen einer bestimmten Gruppierung zu.

Zusätzlich verfügen religiöse Symbole über einen hohen Kodierungsgrad<sup>20</sup>, der mit anderen gesellschaftlichen Kodierungsebenen in Beziehung steht. Dadurch entsteht ein kulturelles Spannungsfeld, in dem Wertungen, Haltungen und Verhalten aufeinandertreffen. Die Frage nach der Kodierung religiöser Symbole, wie sie in der Inszenierung von TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER auftreten und in Szene gesetzt werden, möchte ich im Folgenden anhand einer theoretischen Auseinandersetzung mit Kodierungsprozessen im Fernsehen behandeln.

## Kodierungsprozesse

Die Kodierung ist im Fernsehen durch die Spezifität des Mediums geprägt und verfügt gemäß Stuart Hall auf der Kommunikationsebene über zwei Seiten: Die *Produktion*, in der Symbole kodiert (*encoding*) werden, und die *Rezeption*, in der die Symbole entschlüsselt werden (*decoding*).<sup>21</sup> Die *decoding*-Seite lässt verschiedene Lesarten zu: eine dominante Lesart, die die Bilder so liest, wie sie die Produktionsseite vorgesehen hat, ohne diese zu hinterfragen. Die zweite Möglichkeit besteht darin, die gezeigten Bilder kritisch zu hinterfragen. Die dritte Rezeptionsweise lehnt die von den Produzenten vorgeschlagene Lesart ab und zeigt auf, wie das Dargestellte ein Wertesystem konstruiert und einer Ideologie unterliegt.<sup>22</sup> Basierend auf Halls Überlegungen entwickelt John Fiske in «Television Culture» ein Modell, welches aufzeigt, wie Deutungsprozesse im Fernsehen ablaufen.<sup>23</sup> Fernsehen ist ein kultureller Vertreter (*cultural agent*) und Bedeutungsträger (*circulator of meanings*),

20 Vgl. ebd. «Codes are, in fact, the systems into which signs are organized. These systems are governed by rules which are consented to by all members of the community using that code. This means that the study of codes frequently emphasizes the social dimension of communication» (61).

21 Vgl. S. Hall, *Encoding/Decoding*, in: *Documentary Research*, Band 1, London 2006, 233–246.

22 Stuart Hall führte zusammen mit Paul du Gay seine Überlegungen weiter und entwickelte den *Circuit of Culture*. Dieser besteht aus den fünf Elementen *representation, identity, production, consumption and regulation*. Der Kreis zeigt auf, dass jedes kulturelle Produkt auf den Ebenen von Produktion, Repräsentation, Konsumation und Regulation von ästhetischen, sozio-kulturellen, ökonomischen und politischen Bedingungen beeinflusst ist. Vgl. S. Hall, *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices*, London 1997, 1–75.

23 Vgl. J. Fiske, *Television Culture*, London 1987, 1–20 sowie 149–178.

geprägt von einer Ideologie, die mittels bestimmter Kodes eine dominante Lesart vorschlägt, die jedoch unterlaufen werden kann und auch soll. Kodes sind demnach Regeln unterworfen und stellen eine Verbindung zwischen Produzenten, Texten und Zuschauern dar.

Fiske unterscheidet drei Kodierungsebenen des Fernsehens: Die *Realität*, die *Repräsentation* und die *Ideologie*.<sup>24</sup> Unter *Realität* versteht Fiske die sozialen Kodes, die in den vorfilmischen Bereich gehören: «Realism is (not) a matter (of any fidelity to an empirical reality, but ) of the discursive conventions by which and for which a sense of reality is constructed.»<sup>25</sup> Fiske geht davon aus, dass schon die vorfilmische Realität kodiert ist. Dazu gehören unter anderem äußere Erscheinungen wie Kleider, Make-Up, Umgebung, Verhalten, Sprache, Gestik, Ausdruck, Tonalität. Diese sozialen Kodes werden auf der Ebene der *Repräsentation* mit filmischen Mitteln wie Kamera, Licht, Schnitt, Montage, Musik und Ton, die ebenfalls als Kodes zu verstehen sind, inszeniert. Die Technik erzeugt mittels konventionalisierten Repräsentationskodes Erzählungen, Konflikte, Charaktere, Handlungen, Dialoge, Settings, die einer *Ideologie* unterworfen sind. Eine Ideologie bringt die verschiedenen Kodes in kohärente Formen, die sozial akzeptiert sind, wie zum Beispiel Individualismus, Patriarchat, soziale Unterschiede, Materialismus, Kapitalismus. Die drei Ebenen werden in eine kohärente, scheinbar natürliche Einheit zusammengeführt, obwohl sie eine ideologische Konstruktion darstellen. Ziel einer Analyse gemäß Fiske soll deshalb sein, diese Konstruktion aufzudecken.

Fiskes Unterscheidung zwischen sozialen Kodes und medienpezifischen Fernsehcodes ist hilfreich, um zu untersuchen, auf welcher Ebene eine Aussage gemacht wird und wie die Aussage vom Fernsehen vermittelt wird. Der Begriff der Ideologie möchte ich auf der Ebene der Wertevermittlung, wie sie Roger Odin in seinem Aufsatz «Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen»<sup>26</sup> vorschlägt, diskutieren. In der Wertevermittlung lässt sich festhalten, wie bestimmte Zuschreibungen ästhetisch produziert werden und wie soziale Kodes mit fernsehästhetischen Kodes verknüpft sind.

Da mein Fokus sich mit TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER auf Religion richtet, unterscheide ich die religiös-sozialen von den medienpezifischen Kodes und korreliere sie anschließend, um die dadurch generierten Aussagen und Werturteile zu erfassen. Zur Analyse einer Folge von TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER und um diese anhand des Modells

24 Vgl. ebd., 4f.

25 Ebd., 21.

26 R. Odin, Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen, *Montage A/N. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 11/2 (2002) 42–57.

von Fiske zu diskutieren, werde ich mich methodisch auf Jeremy G. Butler stützen<sup>27</sup>, der sich wiederum an David Bordwell<sup>28</sup> anlehnt. Er kontextualisiert seinen formalistischen Ansatz wie folgt: «My fundamental approach to television-style history is that style exists at the intersection of economics, technology, industry, standards, and semiotic/aesthetic codes; and each of these elements has their own, semi-independent history.»<sup>29</sup>

### **Die, in der sich Axel in meine Familie verliebt (1. Staffel; Folge 5)**

Die Folge kann bezüglich des dramatischen Bogens und der Ästhetik der Oberfläche als repräsentativ für die gesamte Serie bezeichnet werden. Ich habe eine Folge ausgewählt, in der der Islam speziell im Vordergrund steht, was, wie schon erwähnt, vor allem in der ersten und zweiten Staffel der Fall ist. In der zweiten Staffel werden zusätzlich mit der Figur Ulla Jarmuschkes das Christentum in seiner evangelikalen Ausprägung thematisiert sowie der Schamanismus als New-Age-Phänomen, das mit der Rückkehr von Lenas Vater Markus Lemke aus dem Dschungel in die Handlung eingebaut wird. Die Figur Jağmur Öztürk als bekennende Muslimin ist jedoch konstant, da sie in allen drei Staffeln vorkommt und ihre Entwicklung durchgehend gezeigt wird. In der fünften Folge praktiziert Jağmur den Ramadan, den muslimischen Fastenmonat, bei dem praktizierende Muslime unter anderem zwischen Sonnenaufgang und Untergang nichts essen und während des ganzen Monats auf Sexualität verzichten. Jağmur bringt ihren Vater dazu, mitzumachen; schafft es aber selber nicht, diesen Verzicht durchzuziehen. Sie stibitzt von einem Stück Kuchen, das in einer Einkaufstüte auf dem Küchentisch steht. Ihr Vater bringt sie außerdem dazu, Fleischbuletten zu essen, die, wie sich erst später herausstellt, Schweinefleisch enthalten. Daraufhin bestraft sich Jağmur selbst, indem sie sich zusätzliche Hausarbeit, wie beispielsweise die Toilette zu putzen, auferlegt. Diese Geschichte zieht sich noch durch Folge sechs und sieben weiter. Jağmur wird schließlich aus ihrer Gebetsgruppe ausgestoßen, nachdem Doris Schweinefleisch zu einem Buffet in der Koranschule mitgebracht hat.

Zuerst möchte ich auf die *sozial-religiösen und kulturellen* Kodes eingehen, die auf der vorfilmischen Ebene verortet werden können. Auffällig ist die Kleidung von Jağmur, die sich damit von den anderen Figuren stark unterscheidet. Sie trägt immer ein Kopftuch und einen Mantel in unauffälligen Farben. Die Kleidung von Lena und den übrigen Protagonisten dagegen ist eher unspezifisch und modern. Der Ramadan als religiöse Festivität stellt einen weiteren vorfilmischen Kode dar. Er reguliert unter

27 Vgl. J. G. Butler, *Television Style*, New York 2009.

28 Vgl. D. Bordwell und K. Thompson, *Film Art. An Introduction*, 8. Auflage, New York [1979] 2008.

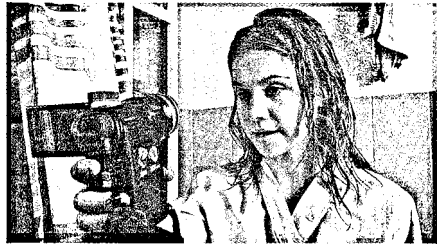
29 J. G. Butler, *Television Style*, 19.

anderem Essverhalten und Sexualität und stellt ein wichtiges Ereignis im muslimischen Jahr dar. Auch Körperkodes spielen auf der vorfilmischen Ebene eine wichtige Rolle, wie folgende Szene veranschaulicht: Auf der Suche nach Axel schaut Lena aus Versehen ins Badezimmer hinein, als Cem auf der Toilette sitzt. Cem meint, er hoffe, sie habe nichts gesehen. Darauf antwortet Lena: «Ich dachte immer, Türken sind beschnitten.» Dieser soziale Kode wird den Zuschauern über den Kommentar mitgeteilt. Es ist eine Information über Cems türkisch-muslimischen Hintergrund, der entweder besagt, dass Cem nicht beschnitten ist oder, was eher wahrscheinlich ist, dass Lena dies nicht sehen konnte. Ein weiterer zentraler kultureller Kode zeigt sich in der Sprache. Vater Metin Öztürk spricht türkisch, wenn er sehr emotional, ehrlich oder persönlich sein möchte. Zum Beispiel spricht er in der Küchenszene, in der er Jağmur während des Ramadans zum Köfte essen verführt, türkisch.

Auf der zweiten Ebene, die ich *stilistische Repräsentation* nenne, befinden sich die Kodes, die erst in der audiovisuellen Bearbeitung durch das Medium entstehen. Auf dieser Ebene fällt auf, dass Lena in der Inszenierung als Protagonistin der Serie viel Raum zugesprochen wird. Sie hat die Möglichkeit über ihre Videokamera sowie mit Off-Kommentaren das Geschehen zu beurteilen und dem Publikum ihre Gedanken mitzuteilen (Abb. 2).

Lena zeichnet ein Videotagebuch auf, das sie an Kathy richtet. Diese Figur tritt dann in der dritten Staffel (Folgen 37–52) auch auf. Später richtet Lena ihr Tagebuch an ihren Vater im Urwald, nachdem er wieder abgereist ist. Mit der Einspielung dieser Bilder in schlechter Videoqualität und mit technischen Angaben wie Ausschnittbegrenzung und Zeitangabe im Videobild versehen, wendet sich Lena direkt an die Zuschauer (Abb. 3).

Viele Folgen starten damit, dass Lena in die Videokamera spricht und mitteilt, was sie gerade bewegt. Diese Möglichkeit der Mitteilung bekommen die anderen Figuren nicht. Lenas Blick in die Kamera stellt ein zentrales stilistisches



2 Lena spricht in ihre Kamera, mit der sie ein Videotagebuch führt. Ihre Kommentare sind jeweils an ihre Freundin Kathy und später an ihren Vater gerichtet (00:00:03)



3 Die von Lena aufgenommenen Bilder mit ihrer Kamera werden eingeblendet. Lena spricht nun direkt zu den Fernsehzuschauern (00:00:05)

Mittel in allen Folgen dar. Ihr wird damit ein privilegierter Platz in der Inszenierung eingeräumt, der es ihr erlaubt, den Zuschauern Kommentare über die anderen Figuren mitzuteilen. Lena äußert sich zum Beispiel auf diese Weise kritisch gegenüber Jağmurs religiöser Lebensweise, was umgekehrt weniger der Fall ist.



4 Der mit Süßigkeiten gedeckte Tisch wird als eine durch den Ramadan hervorgebrachte Hunger-Phantasie von Jağmur inszeniert (00:06:02).



5 Die Kamera befindet sich in der Tüte und fokussiert Jağmurs Gesichtsausdruck, der direkt in die Kamera gerichtet ist (00:09:17).



6 Kurz darauf verschwindet ihr Finger in der Tüte und kostet von der Sahnetorte. Die Detailaufnahme zeigt Jağmurs subjektiven Blick (00:09:18).

Auf der Montageebene werden die beiden Eltern-Kind Beziehungen als Gegepole parallelisiert, indem die Beziehung zwischen Lena und ihrer Mutter Doris derjenigen Jağmurs und ihrem Vater Metin gegenübergestellt wird. Lena will sich von ihrer Mutter, die sich immer wieder in ihre Belange einmischt, abgrenzen. Jağmur dagegen möchte sich mit ihrem Vater verbünden und nimmt dessen Freundin als Konkurrenz wahr. Sie ist auf der Suche nach Gemeinsamkeiten und möchte mit ihrem Vater ihren Glauben und ihre religiöse Praxis teilen.

Jağmurs Kampf gegen den Hunger während des Ramadans wird in Folge 5 mehrfach hervorgehoben. Zweimal werden deshalb subjektive Bilder von ihr eingeblendet. Bei der einen Einstellung handelt es sich um eine Phantasie (Abb. 4), als sie sich den gedeckten Esstisch vorstellt. Die Einstellung wird mit folkloristischer türkischer Musik untermalt.

Bei der anderen Einstellung wird gezeigt, wie Jağmur in eine Tüte schaut, in der sich zwei Sahnetortenstücke befinden. Sie holt mit ihrem Finger aus (Abb. 5), um in der nächsten Sekunde davon zu kosten (Abb. 6).

Die drei Einstellungen heben hervor, wie beschwerlich der Ramadan ist, sodass er für einen normalen Menschen als unmöglich durchzuhalten erscheint. Die-

se Szenen formulieren auf der Repräsentationsebene einen stilistischen Kommentar über den Ramadan.

In einer weiteren filmischen Kodierung werden die Außenaufnahmen von Örtlichkeiten wie das Haus der Familie Schneider Öztürk, Schule und Polizeistation gezeigt, die in ihrer Funktion von Zwischenkapiteln eine neue Sequenz ankündigen. Bezeichnenderweise werden die Außenaufnahmen der Polizeistation wie auch Aufnahmen von Berlin allgemein immer mit türkisch gefärbter Musik unterlegt und dadurch türkisch kodiert.

Auch wenn in dieser diskutierten Folge und vielen weiteren die islamische Lebensweise im Speziellen gezeigt wird, kommen, wie schon erwähnt, auch andere religiöse Lebensformen und Gruppierungen zur Darstellung. Zwei religiöse Felder werden von den Figuren Doris Schneider und deren Ex-Mann Markus Lemke (2. Staffel; 27–36) in die Narration hineingetragen. Beide praktizieren New-Age-Rituale; Markus tritt sogar als Schamane auf und begleitet die Hochzeitszeremonie von Metin und Doris. Außerdem wird auch das Christentum in seiner evangelikalischen Ausprägung in der Serie thematisiert. Ulla, eine junge Frau und Pastorentochter, tritt in der zweiten Staffel ab Folge 27–36 auf und versucht bei Familie Schneider-Öztürk zu missionieren.

Nicht nur der Islam wird in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER also humoristisch karikiert, sondern, stilistisch und dramaturgisch auf ganz ähnliche Weise, auch andere religiöse Gruppierungen. Auffällig ist, dass die evangelikale Ulla und der alternativ religiöse Markus zeitgleich auftreten. Sie bilden vor allem in der Montage ein Gegenpaar, da sie szenisch nur wenige Überschneidungen aufweisen. Thematisch besetzen sie aber ähnliche Felder, da sie sich beide in eindeutigen Wertesystemen befinden, die ihr Leben grundlegend strukturieren. Sie sind Teil einer bestimmten Gemeinschaft, die sich klar von den anderen abgrenzt. Die Hauptfigur Lena findet zu beiden erst einmal einen Zugang, wobei sie mit ihrem Vater nach seiner Rückreise in den Dschungel immer noch Kontakt hat. Ulla jedoch verschwindet aus der Serie. Auch bei diesen beiden Vertretern religiöser Gruppierungen werden die vorfilmischen Codes in der stilistischen Umsetzung humorvoll und überspitzt dargestellt sowie mit Werten versehen.

## **Eine Fernseh-Serie als Diskurs über Religion**

Religion wird in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER als ein kulturelles Feld neben anderen Themen wie Bildung, Politik und Ausländerproblematik dargestellt. Alle kulturellen Bereiche werden humorvoll und klischiert überzeichnet. In der Kodierung wird kein Unterschied zwischen den verschiedenen Bereichen gemacht. Die *Verwendung von Stereotypen* führt jedoch zu einer Verdichtung der Ereignisse und erlaubt es einer Fernsehserie, eindeutige Informationen zu vermitteln: «Von den Zuschauern werden

solche stereotypisierten Verhaltensweisen entweder als «Klischee» erkannt und abgelehnt, häufig aber auch – als angebliche «Wahrheiten» – des menschlichen Lebens verstanden – als Norm akzeptiert. Gerade weil sie in den Unterhaltungsprodukten [...] nicht unbedingt im Leben – immer wieder verwendet werden, erscheinen sie als allgemeingültig, damit als invariabel. Verformungen stehen damit in einem ähnlichen Ambivalenzverhältnis wie die anderen bereits angeführten Bestandteile der Serie.»<sup>30</sup>

Die Verwendung von Stereotypen im Fernsehen kann also gemäß Hickethier von den Zuschauern als Norm (an-)erkannt werden. Wird diese Aussage auf TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER übertragen, erhalten die Stereotypisierungen der Figuren auf der gesellschaftlich-politischen Ebene eine dramatische Dimension. Es bleibt zu hoffen, dass unterschiedliche Lesarten die klischierte Darstellung der Figuren kritisch untersuchen und ein nach Hall *oppositional reading*<sup>31</sup> ausführen; dies sollte aufgeklärten Zuschauern zuzumuten sein.

Am vielseitigsten und damit am wenigsten stereotypisiert wird die Protagonistin Lena dargestellt. Sie kann als Teenager beschrieben werden, der ihrer Entwicklungsphase entsprechend mit üblichen Ablösungskonflikten zu kämpfen hat und über keine besondere Affinität zu Religion verfügt. Mit ihrer ironischen und teilweise sogar zynischen Haltung gegenüber allem, was mit Religion zu tun hat, schafft sie eine Distanz zwischen sich und dem Anderen, ihr fremden. Die stilistische Umsetzung der Serie, die Off-Kommentare und die Kameraführung mit vielen subjektiven Einstellungen privilegieren Lenas Sichtweise.

Der Islam stellt eine thematische und ästhetische Konstante in der Serie dar. In Bereichen wie Gender, Politik, Sexualität, Bildung vertritt die muslimisch kodierte Figur Jağmur eine vordergründig eindeutige Position. Indem sie sich aber nicht immer an ihre selbst auferlegten Regulierungen hält, werden diese, dem Genre der Comediserie entsprechend, humorvoll infrage gestellt. Gerade religiöse Traditionen und Strömungen stellen einen Fundus von Symbolen und Ritualen dar, die stark kodiert sind und eine eindeutige Lesart intendieren. Sie definieren und markieren die Figuren sozial und individuell. Diese durch regulierte Abläufe geschaffene Eindeutigkeit ermöglicht ein Spiel mit den Regeln, indem diese überschritten oder verändert werden und dadurch komische Situationen generiert werden.

Die religiös verankerten Klischees existieren zwar real in der Gesellschaft, sind jedoch nicht per se «wahr». Es handelt sich um eine stark konventionalisierte und kodierte Form, wie über jemanden oder etwas gesprochen wird. Ich gehe diesbe-

30 K. Hickethier, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, Kultur – Medien – Kommunikation. Beiträge zur Kulturwissenschaft 2, Lüneburg 1991.

31 Vgl. S. Hall, *Encoding/Decoding*, 245.

zügig mit Knut Hickethier einig: «Serien als Gesprächsanlass am Arbeitsplatz, beim Einkaufen und an anderen gesellschaftlichen Orten stimulieren gerade dann, wenn sie gesellschaftlich kontrovers beurteiltes Verhalten zeigen, die erneute Auseinandersetzung mit den konfliktreichen Verhaltensweisen.»<sup>32</sup>

Trotzdem scheint mir die Perspektive auf Religion zu einseitig. Die religiösen Symbole in *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* werden von der Fernsehästhetik instrumentalisiert. Die Wahrnehmung von Religion geschieht oftmals über die Hauptfigur Lena, die als deutsches, modernes Mädchen einen distanzierenden, beobachtenden und beurteilenden Blick auf Religion wirft. Sich in die Position der religiös Praktizierenden zu versetzen, ihnen in der Narration Raum zu geben und nicht nur einen *Blick auf* diese Figuren zu werfen, würde die Sichtweise zwar erweitern, die ästhetische Umsetzung dieser Familiengeschichte gleichzeitig jedoch verkomplizieren. Vielleicht ist dies im Rahmen einer Vorabend-Serie auch nicht umzusetzen. Religion als fremd, unlogisch, oberflächlich und anachronistisch darzustellen, wirkt, nebst dem komödiantischen Potenzial, das sich dadurch bietet, als eine allzu vereinfachte Repräsentationsweise. Immerhin kann man es mit den Vertreterinnen und Vertretern aus verschiedenen religiösen Gruppierungen recht lustig haben! Ernst genommen werden religiöse Phänomene in der Comedy-Schublade aber nicht und, ob dadurch relevante Informationen über die türkische Kultur und den Islam verbreitet werden, stelle ich infrage. Wir erfahren einzig etwas über den Blick, der aus deutscher Fernsehperspektive auf die Anderen, den Islam, geworfen wird.

32 K. Hickethier, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, 53.