

Çukur - die Grube

Familien- und Männlichkeitskonstruktionen in der Diaspora.

Perihan Keles
2019-2020

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades “Mag.a art.”, in den Studienrichtungen Kunst und Kommunikative Praxis und Design, Architektur und Environment für Kunstpädagogik. Eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung.

Betreuerin: Sen.Sc. Priv. Doz. Mag. Dr. Futscher, Edith

Betreuer: Sen.Sc. DI Dr.phil. Bettel, Florian

Wien, Mai 2020

Ich erkläre hiermit, dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum:

Unterschrift



Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie Kinder und Jugendliche in der türkischen Diaspora in Österreich die Männlichkeitskonstruktionen der Mafia-Serie *Çukur* rezipieren und wahrnehmen. Die Arbeit gliedert sich in einen theoretischen und in einen empirischen Teil. Der türkische TV-Sektor hat in den letzten zehn Jahren einen enormen Aufschwung erlebt. Mittlerweile findet man die TV-Dramen in Südamerika, dem Balkan und in diversen asiatischen Ländern. Auslöser der Expansion waren vor allem politische Entwicklungen. Die Arbeit geht zudem auf die Produktionsbedingungen im türkischen TV-Sektor ein. Die Politik hat unterschiedliche Methoden eingeführt bzw. verschärft, um auf das Schaffen der TV-ProduzentInnen einzuwirken, wenn beispielsweise Inhalte nicht den Werten der türkischen Regulierungsbehörde entsprechen. Die Kritik der Männlichkeitskonstruktionen fußt auf den Konzepten der Männerforschung von Robert W. Connell, „die hegemoniale Männlichkeit“ und Pierre Bourdieu „der männliche Habitus“. Um einen Bezug zur Türkei herzustellen, wurden diese Konzepte mit den Ansätzen der zwei türkischen Autorinnen Arus Yumul und Deniz Kandiyoti, mit dem Schwerpunkt Geschlechterverhältnisse in muslimischen Ländern, ergänzt.

Der empirischen Teil analysiert acht Interviews mit Kindern und Jugendlichen über die Serie *Çukur*, die im Zeitraum Juni bis Juli 2019 geführt wurden. Die meisten ProbandInnen wurden in Jugendzentren interviewt und andere im Park. Damit die LeserInnen den Inhalt der Serie besser nachvollziehen können, werden Aspekte wie Handlungsraum, Ausstattung und Figuren im Detail charakterisiert. Für die Analyse beziehe ich mich auf wesentliche Konzepte und Begriffe der Cultural Studies wie die Semiotik, und das Modell Kodieren/Dekodieren von Stuart Hall. Die Untersuchung im Rahmen der vorliegenden Arbeit hat ergeben, dass Kinder und Jugendliche bestimmte Aspekte wie z.B. das Familienbild der Serie *Çukur* als eine symbolische Ressource begreifen.

The present work deals with the question of how children and adolescents in the Turkish diaspora in Austria receive and perceive the masculine constructions of the Mafia series Çukur. The work is divided into a theoretical and an empirical part. The Turkish TV sector has seen tremendous growth in the past ten years. Meanwhile, the TV dramas can be found in South America, the Balkans and in various Asian countries. The main drivers of the expansion were political developments. At the same time, the production conditions in the Turkish TV sector are discussed. Politicians have introduced or tightened different methods to influence the work of TV producers if, for example, content does not correspond to the values of the Turkish regulatory authority. The criticism of the constructions of masculinity is based on the concepts of male research by Robert W. Connell, “the hegemonic masculinity” and Pierre Bourdieu “the male habit”. In order to establish a connection to Turkey, these concepts were supplemented with the approaches of the two Turkish authors Arus Yumul and Deniz Kandiyoti, with a focus on gender relations in Muslim countries.

The empirical part analyzes eight interviews with children and adolescents about the Çukur series, which were conducted between June and July 2019. Most of the subjects were interviewed in youth centers and others in the park. Aspects such as scope of action, equipment and figures are characterized in detail so that readers can better understand the content of the series. For the analysis I refer to essential concepts and terms of cultural studies such as semiotics, and the coding / decoding model by Stuart Hall. The investigation in the context of the present work has shown that children and adolescents identify certain aspects such as e.g. understanding the idea of family of the Çukur series as a symbolic resource.

“Diese Gesellschaft, die die geographische Entfernung abschafft, nimmt im Inneren die Entfernung als spektakuläre Trennung wieder auf.”

Guy Debord
Die Gesellschaft des Spektakels



Abb. 1: Kebabladen im zwanzigsten Bezirk in Wien. Seit 2018 heißt der Kebabladen Çukur.

Inhaltsverzeichnis

1. Çukur – Eine Einleitung	9
1.1 Forschungsfrage	12
1.2 Aufbau und Quellen	12
2. Türkische TV-Serien und der internationale Markt	15
2.1 Geschichte	16
2.3 Kontrollorgan RTÜK	18
2.3.1 RTÜK und Çukur	20
2.3.2 TV-Formate und Arbeitsverhältnisse	21
2.4 Türkische TV-Dramen und die muslimischen Nachbarländer	23
2.4.1 Der Bruch in der MENA-Region	24
2.4.2 Die Expansion nach Südamerika	25
2.4.3 Türkische Außenpolitik und der Einfluss der TV-Serien	25
2.5 Fazit	27
3. Männlichkeitskonstruktionen	29
3.1 Konzept der hegemonialen Männlichkeit und des männlichen Habitus	29
3.1.1 Geschlechtlicher Habitus (Meuser – Bourdieu)	32
3.1.2 Privilegien und Hürden der männlichen Dominanz	34
3.1.3 Ehre wahren und homosoziale Räume	35
3.2 Männlichkeit und die Modernisierung der Türkei	36
3.2.1 Erdoğan und die AKP	40
3.2.2 Militär	42
3.2.3 Wirtschaft	43
3.2.4 Gezi Park-Bewegung	43
3.3 Auswirkungen der Moderne auf den männlichen Körper	46
3.3.1 Männlichkeitsformen: Kabadayi und Delikanli	50
4. Serienanalyse	53
4.1 Die soziale Welt, in der sich Çukur befindet.	54
4.1.1 Gecekondu – Ein Ausflug	56
4.1.2 Strukturen der Kriminalität	57
4.2 Die männlichen Figuren in Çukur	59
4.2.1 Idris Koçovalı	61
4.2.2 Yamaç Koçovalı	65
4.2.3 Aliço	68

4.2.4 Vartolu Sadettin	70
4.2.5 Çeto	72
4.3 Kamera	74
4.3.1 Frisur und Bart	79
4.3.2 Racon kesmek	79
5. Auswertung	83
5.1 Darstellung der Methode	83
5.1.1 Wesentliche Begriffe für die Analyse der Interviews	84
5.1.2 Kodieren/Dekodieren nach Stuart Hall	86
5.1.3 Transnationale soziale Räume	87
5.1.4 Kulturelle Identität	88
5.1.5 Wahrnehmung	88
5.2 Nutzungsverhalten und Çukur im Alltag	90
5.2.1 Bilanz zum Nutzungsverhalten der ProbandInnen	92
5.3 Wahrnehmung Familienbild	92
5.3.1 Familienbild in der Lebenswelt der Befragten	94
5.3.2 Symbol von Çukur	95
5.3.3 Graffiti	96
5.4 Wahrnehmung Geschlecht	97
5.4.1 Positionierung	98
5.4.2 Positionierung Gewalt	99
5.4.3 Identifikation	101
5.4.4 Idris	101
5.4.5 Yamaç	104
5.4.6 Aliço	106
5.4.7 Vartolu	107
5.4.8 Çeto	109
5.5 Fazit	110
6. Resümee	113
6.1 Kritik an der Methode und Ausblick	116



Abb. 2: Titelbild der Serie Çukur.

1. Çukur – Eine Einleitung

Çukur, die Grube, ist eine erfolgreiche türkische Fernsehserie. Die Serie ist seit dem 23.10.2017, jeweils montags um 20:00 Uhr, im türkischen Sender "Show TV" zu sehen. Verpasst man eine Folge, findet man sie in ganzer Länge auf Youtube. Der Youtube Channel Çukur wurde bislang 3.6 Milliarden Mal aufgerufen und hat 4,6 Millionen Follower.¹ Inzwischen gibt es drei Staffeln mit insgesamt 92 Folgen. Eine Folge dauert 120 – 130 Minuten. Die dritte Staffel startete nach der Sommerpause am 16.09.2019. Ay Yapim, die erfolgreichste Produktionsfirma in der Türkei für türkische Dramen, produziert die Serie Çukur, die 2018 mit mehreren türkischen Auszeichnungen gekürt wurde. Bei den Rating-Ergebnissen ist die Serie oft auf Platz eins. Die Serie ist derzeit in zwanzig Ländern zu sehen, z. B. in Chile, Bolivien, Kolumbien, Afghanistan, Georgien, Tunesien, Äthiopien.

Drehorte sind die beiden Viertel Balat und Ayvansaray in Istanbul. Balat, ein historisches Viertel Istanbul, ist seit der Serie Çukur ein Touristenmagnet. In Zeiten des Osmanischen Reichs haben sich in Balat Juden und Griechen angesiedelt. Heute leben viele Roma und Kurden in Balat. Es ist eines der ärmsten Viertel in Istanbul. Es wird häufig berichtet, Çukur habe zur Einkommenssicherung vieler EinwohnerInnen beigetragen, indem sie verschiedene Fanartikel, T-Shirts, Feuerzeug, Caps, Schale und Gebetsketten verkaufen. Kinder im Viertel hätten Deutsch gelernt, um Touristen die Drehorte zeigen zu können.

Im fiktiven Viertel Çukur lebt die Familie Koçovali. Das Oberhaupt der Familie ist Idris Koçovali. Idris ist ein alter Gangster und hat Çukur gegründet. Er und seine Söhne kümmern sich um die ganze Nachbarschaft und das Viertel kümmert sich um sie. Ein bekannter Spruch der Serie ist: "Idris unser Vater, Çukur unser Heim." Für die Koçovali Familie sind Werte wie Ehre und Stolz sehr wichtig. Die Familie Koçovali zeigt keine Trauer in der Öffentlichkeit. Auch ihr Reichtum wird nicht zur Schau gestellt. Ein Grundsatz von Idris ist: "Wahrer Reichtum bedeutet Freunde und Familie zu haben." Das Viertel heißt in der Serie eigentlich Koçovali Mahallesi, aber die EinwohnerInnen nennen es Çukur, da es schwierig ist, hinein oder heraus zu kommen.² Alle männlichen Bewohner in Çukur haben ein Symbol tätowiert mit zwei offenen Dreiecken und drei Punkten in deren Mitte. Das Symbol hat mehrere Bedeutungen. Eines davon ist ein Dach über dem Kopf, eine Grube unter deinen Füßen und deine Familie und Nachbarn an deiner Seite.

Im Viertel herrscht Selbstjustiz und die Polizei ist wenig bis gar nicht präsent. In diesem Viertel zählen nur die Gesetze der Koçovali Familie. Tagsüber arbeitet Idris im Bazar und verkauft Obst und Gemüse aber seine Haupttätigkeit ist der Waffenhandel, welchen er gemeinsam mit seinen

1 Vgl. <https://www.youtube.com/channel/UCTAkWLBvZHxsbgsP6cRsPDg/about> [ges. 16.04.2020.]

2 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=029AvqTwTcI&t=5773s> [ges. 15.02.2020.]

Söhnen betreibt. Daraus beziehen sie auch das meiste Geld. Drogen zu produzieren, zu konsumieren oder zu verkaufen ist strengstens verboten in Çukur. Die Geschichte beginnt mit Vartolu Saadetin, einem Drogendealer. Vartolu möchte in Çukur ein Drogenlabor gründen, was Idris ablehnt. Daraufhin ermordet Vartolu Idris Sohn Kahraman. Idris bekommt eine Herzattacke und landet im Krankenhaus. Sultan, die Ehefrau von Idris, kontaktiert aus Verzweiflung ihren jüngsten Sohn Yamaç. Yamaç, der Protagonist der Serie, verließ Çukur vor vielen Jahren. Er weigerte sich, den gleichen kriminellen Weg wie sein Vater und seine Brüder zu gehen. Er arbeitete tagsüber als Chemiker und abends spielte er in einer Bar Rockmusik. Mit seiner Rückkehr wird er das Oberhaupt und versucht seine Familie vor Feinden zu schützen.

Çukur wird in der Serie oft von außen angegriffen. In der Serie gehören alle Häuser in Çukur Idris Kocavali und seiner Familie. Das Viertel ist ein hervorragendes Schlupfloch, um ungestört kriminelle Geschäfte auszuführen. Aus diesem Grund ist Çukur ein attraktives Viertel für andere Mafia-Banden aus Istanbul und wird oft zum Schauplatz von Machtkämpfen. Abgesehen von den kriminellen Machtkämpfen handelt die Serie häufig von Racheakten.

Der Antagonist Vartolu wandelt sich während der ersten Episode zum Guten, aus zwei Gründen: einerseits stellt sich heraus das Vartolu auch ein Sohn von Idris ist, wovon dieser nichts wusste und Vartolu ihm deshalb verzeihen konnte. Andererseits findet Vartolu seine Kindheitsliebe Sadet, die einzige (Adoptiv-) Tochter von Idris. In der zweiten Episode wird Çukur von der Bande Kara Kuzula (Schwarze Schafe) erfolgreich angegriffen und übernommen. Die Mitglieder der Kara Kuzular sind Waisenkinder so wie ihre Anführer Çeto und Mahsun. Straßenkinder werden von der Bande aufgefunden und versorgt und dann rekrutiert. Kara Kuzular ist eine Bruderschaft. In der Serie werden sie extrem brutal gezeigt, da sie keine *Köck*, deutsch: Wurzeln, haben und dadurch nichts zu verlieren haben. Im Lauf der Episode erscheinen weitere Feinde wie Yücel, Acer und Timsah. Die meisten Feinde haben eine offene Rechnung mit Idris, so auch Yücel. Sein Vater wurde von Idris ermordet. Woraufhin seine Mutter Selbstmord begangen hat. Yücel wurde als Waisenkind von den Schwarzen Schafen aufgenommen und wollte seither Rache an Idris nehmen. Die Serie Çukur ist mit vielen männlichen Rollen besetzt. Es gibt verschiedene Typen mit verschiedenen Fähigkeiten. Weibliche Rollen sind in der Serie eher passiv dargestellt. Ein dominanter Charakter ist Sultan, die Ehefrau von Idris. Frauen haben in der Serie daheim das Sagen und kümmern sich um den Haushalt. Der Zusammenhalt der Familie ist das Wichtigste. Idris Koçovali, der Patriarch, ist ein Mann mit Prinzipien. Er ist der Hüter der Schwächeren und gleichzeitig skrupellos brutal. Alle Einwohner haben großen Respekt vor ihm.

Anders als viele türkische Dramen handelt es sich in Çukur nicht um unmögliche Liebesgeschichten, sondern um eine Nachbarschaft mit einem sehr starken Zusammenhalt. Die Serie ist professionell produziert und bedient viele unterschiedliche Genres für die ZuseherInnen. Am Beispiel der

Serienmusik findet man eine breite Palette. Angefangen von Rockmusik, Rap Musik, arabeske Musik bis hin zu traditioneller Volksmusik. Parkour-Szenen und Graffiti machen die Serie lebendig. Gewalt spielt eine große Rolle in der Serie und Racheakte wirken oft wie ein ewiger Kreislauf. Von den 120 bis 130 Minuten sind mindestens die Hälfte Schieß- und Kampfszenen. Viele Kritiker sagen, die Serie normalisiere Gewalt. Andere sagen, Çukur thematisiere soziale Themen in der Türkei.³ Es ist sicherlich kein Zufall, dass die Serie in einem der ärmsten Viertel gedreht wird. Auch in Österreich verfolgen viele türkischsprachige Menschen die Serie Çukur und fühlen sich mit der Serie verbunden.

In jeder Folge von Çukur sind Graffiti auf den Wänden zu finden. Es sind Sprüche und Weisheiten und manchmal kleine Spoiler. Alle Sprüche findet man auf Social Media. In der Serie sind sie auf den Wänden im Viertel platziert. Oft sieht man das Çukur Symbol. Viele Sprüche sind Lyrics der in der Serie verwendeten Musiken, zum Beispiel vom türkischen Rapper Gazapizm: “Bu hayatın heyecanı meycanı yok”, deutsch: “Es gibt keine Aufregung für dieses Leben.” Die Graffiti-Sprüche erinnern an die Graffiti der Gezi Park-Bewegung 2013. In der Serie sieht man oft Szenen, in denen Jugendliche an verschiedenen Orten sitzen und warten oder auf Streifzüge gehen. Kommen unbekannte Eindringlinge in das Viertel Çukur, laufen die Jugendlichen über Dächer und machen Parkour, um der Kocavali Familie und den anderen BewohnerInnen des Viertels Bescheid zu geben. In vielen Kampfszenen und Verfolgungsszenen setzen die Protagonisten Parkour ein.

Viele türkische TV-Serien sind ausländische Remakes, welche adaptiert und angepasst werden für das türkische Publikum. So erinnert der Inhalt von Çukur stark an den Film *Godfather*, der Pate, Don Vito Corleone versus Idris Kocavali; der jüngste Sohn Michael versus Yamaç; und andere Elemente, sowie der Verzicht auf Drogenhandel. Auch andere internationale Filme und Serien wie die Netflix Serie *Narcos* oder der Film *No Country for old Men* werden in der Serie Çukur zitiert, sowie türkische Serien wie *Icerde* (Inside) und *Öyle bir Gecer Zaman ki* (Time Goes by).⁴ Eine weitere Ähnlichkeit des Protagonisten Idris Kocavali besteht mit dem realen Mafia Boss Kürt Idris aus der 1950er Jahre aus Istanbul.⁵ Kürt Idris kam nach Istanbul ohne ein Wort Türkisch zu sprechen. Seine kriminelle Karriere began mit Casinos und ging weiter in der Bauindustrie. Auch er war streng gegen Drogen.⁶

3 Vgl. <https://www.kulturelle-integration.de/2019/07/09/hier-ist-cukur/> [ges. 26.04.2020.]

4 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=830Nxa8pFlw> [ges. 14.11.2019.]

5 Vgl. <http://www.gazetevatan.com/-cukur-un-idris-kocovali-si-gercekte-bakin-kim--1142966-magazin/> [ges.26.04.2020.]

6 Vgl. <https://www.youtubemagazin.xyz/fenomen/cukurun-idris-kocovalisi-aslinda-kim-ercan-kesal-kimdir.html> [ges. 10.11.2019.]



Abb. 3, 4 oben: Der Pate

Abb. 5, 6 unten: Çukur

1.1 Forschungsfrage

In meiner beruflichen Tätigkeit als Vermittlerin im Kindermuseum habe ich sehr viel mit Schulklassen zu tun. Eines Tages ist mir ein Junge mit einer ungewöhnlichen Frisur aufgefallen. Er hatte sich das Symbol von Çukur auf den Hinterkopf rasiert. Bei vielen weiteren Unterhaltungen wurde mir bewusst, dass sehr viele türkischsprachige Kinder und Jugendliche die TV-Serie Çukur kennen und regelmäßig konsumieren. In der Serie Çukur dominieren männliche Figuren die Erzählung. Aus diesem Grund verfolgt die vorliegende Arbeit das Ziel herauszufinden, wie Kinder und Jugendliche in der türkischen Diaspora in Österreich die Männlichkeitskonstruktionen der Serie Çukur rezipieren und wahrnehmen. Dafür wurden im Zeitraum von Juni bis Juli 2019 acht Interviews mit türkischsprachigen Jugendlichen und Kindern geführt.

1.2 Aufbau und Quellen

Zu Beginn der Arbeit lege ich dar, wie sich der türkische TV-Markt in den letzten zehn Jahren entwickelt hat. Der türkische TV-Markt zählt mittlerweile zum zweitgrößten TV-Serien Exporteur nach der USA. Türkische TV-Serien sind heute auf der ganzen Welt zu finden. Zudem behandelt das zweite Kapitel die türkische Regulierungsbehörde RTÜK, *Radyo ve Televizyon Üst Kurulu*. Diese hat sich zunehmend zu einem Kontrollorgan der AKP, *Adalet ve Kalkınma Partisi*, Regierung

entwickelt. RTÜK fordert die TV-Produzenten zur Selbstzensur auf und falls Inhalte nicht den Werten der Regulierungsbehörde entsprechen, werden die Produzenten zu hohen Geldstrafen verurteilt und Sendeverbote angedroht. Für dieses Kapitel gibt es kaum Quellen im deutschsprachigen Raum, daher wurde hier Sekundärliteratur verwendet.

Um zu zeigen, aus welcher Perspektive die vorliegende Arbeit die Männlichkeitskonstruktionen in der Serie *Çukur* betrachtet, werden im Kapitel drei die zwei bekannten Konzepte vorgestellt: "die hegemoniale Männlichkeit" von Robert W. Connell und "der männliche Habitus" von Pierre Bourdieu. Beide Konzepte verstehen Männlichkeit als ein soziales Konstrukt und lenken den Blick auf das Verhältnis der Geschlechterkonstruktion in unserer Gesellschaft. Des weiteren wird in diesem Kapitel die Modernisierungsgeschichte der Türkei skizziert. Der Prozess der Modernisierung begann im Osmanischen Reich. In der Türkei gibt es wenig Forschung über die gesellschaftlichen Folgen der Moderne. Zwei türkische Autorinnen, Arus Yumul und Deniz Kandiyoti, machen in ihren Arbeiten auf diese Auswirkungen in der Lebenswelt der Gesellschaft aufmerksam. Dabei haben beide Autorinnen den Fokus auf die Konstruktion des männlichen Geschlechts gelegt.

In Kapitel vier werden inhaltliche Aspekte der Serie *Çukur* behandelt. Die Serie ist ein Kommunikationsmedium. Um einen Überblick über den Inhalt und die Ausstattung der Serie zu verschaffen, werden Aspekte wie Narration, Figuren, Kamera und Handlungen in der fiktiven Nachbarschaft *Çukur* beschrieben. Außerdem werden ausgewählte Protagonisten und Antagonisten der Serie *Çukur* genauer charakterisiert.

Schließlich werden im Kapitel fünf die Interviews mit den Kindern und Jugendlichen ausgewertet. Diese Interviews wurden mit einem Audiogerät aufgenommen, transkribiert und mit dem Auswertungsprogramm MAXQDA kodiert. Dabei haben sich drei Hauptkategorien gebildet. Die erste Kategorie behandelt das Nutzungsverhalten der Kinder und Jugendlichen. Das Nutzungsverhalten bestimmt den Rahmen der Rezeption. Mit welchen technischen Geräten konsumieren sie die Serie? Welche Plattformen nutzen sie? Wie integrieren sie den Konsum in ihre Lebenswelt? Die zweite Kategorie handelt von der Wahrnehmung des dargestellten Familienbilds. Die Serie entspricht dem Genre Mafia, jedoch behandelt die Serie auch das Thema Familie. Die Familienstruktur der fiktiven Familie Koçovali entspricht einem konservativ-patriarchalen Familienbild. Die Befragten leben alle im Elternhaus. Dadurch ist Familie ein zentrales Thema für die ProbandInnen. Wie nehmen die Befragten das Familienbild in *Çukur* wahr? Was bedeutet Familie in ihrer Lebenswelt? Die dritte Kategorie behandelt die Wahrnehmung der fiktiven Rollen der Serie *Çukur* durch die ProbandInnen. Wie nehmen die Kinder und Jugendlichen die Figuren wahr? Wann findet eine Identifikation statt? Wann eine Projektion?

Zum Abschluss werden wichtige Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zusammengefasst und reflektiert.



Abb. 7: Kind mit Çukur Symbol am Hinterkopf.

2. Türkische TV-Serien und der internationale Markt

Dizi sind in der Türkei produzierte Serien, sie bilden ein eigenes Genre. Das Format der Dizi ist ein ungewohntes Format für den Westen.⁷ Eine Folge hat dieselbe Länge wie ein Kinofilm. Es werden bis zu 70 Serien pro Jahr produziert. Ist eine Serie beliebt, wird sie über einen langen Zeitraum weiter produziert. Die türkische Fernsehindustrie ist in den letzten zehn Jahren enorm gewachsen. Die Türkei exportiert erfolgreich TV-Serien in alle Welt und ist zweitgrößter TV-Dramen-Exporteur nach den USA. Anfang 2008 wurden türkischen Serien hauptsächlich in muslimische Nachbarländer verkauft. Die TV-Serien waren wegen ihrer geografischen Nähe und dem religiösen Ansatz sehr beliebt in den arabischsprachigen Ländern. Nach politischen Ereignissen wie dem Arabischen Frühling und dem Bürgerkrieg in Syrien erlitt die türkische Fernsehindustrie große Verluste bei den arabischsprachigen Nachbarländern. Um einen Ausgleich im TV-Sektor zu finden, expandierte die türkischen Fernsehindustrie seit 2014 TV-Serien nach Südamerika. 2015 war die Türkei *Guest of Honor* bei der größten Fernsehmesse MIPCOM in Cannes.⁸ Die TV-Serien sind zu einem der wichtigsten Exportzweige der Türkei geworden.⁹

Um ein besseres Verständnis für die internationale Entwicklung der türkischen TV-Industrie zu erhalten, wird ein Blick in die Geschichte der Fernsehproduktion der Türkei geworfen. So hat sich beispielsweise die TV-Industrie mit der islamisch-konservativen AKP-Regierung stark verändert. Eine Auswirkung ist der steigende Tourismus. Immer mehr Menschen aus dem Ausland besuchen die Drehorte der TV-Serien.

Seit kurzem spielt das Internet eine wichtige Rolle für die Regulierungsbehörde RTÜK. Netflix, das US-amerikanische Unternehmen für kostenpflichtiges Online Streaming, produziert vermehrt im Ausland TV-Sendungen, so auch in der Türkei. Die saudi-arabischen TV-Sender waren zu Beginn die größten Käufer der türkischen Serien. Im Kapitel "Türkische TV-Dramen und die muslimischen Nachbarn" wird die Beziehung zwischen der türkischen TV-Industrie und den arabischen Nachbarn genauer beschrieben. Vor allem nach politischen Ereignissen kam es zu Spannungen zwischen der Türkei und Saudi-Arabien.

7 Vgl. Öztürkmen 2018. Sie beschreibt Dizi als ein eigenes Genre. Ähnlich wie Arzu Öztürkmen Artikel's "Turkish Content": The Historical Rise of the Dizi Genre wird der Begriff von mir verwendet. Der Begriff Westen bezieht sich auf Europa und Nordamerika.

8 Vgl. Alankus/Yanardagoglu 2016, S.1.

9 Vgl. <http://frame.ch/de/serien-tv/2016/108/kitsch-krieger-tuerkische-serien/> [ges. 09.03.2020.]

2.1 Geschichte

Vor dem Radio und dem Fernsehen war die historisch traditionelle Unterhaltung in der Türkei, wie vielerorts, eine Kombination von Essen, Musik und gemeinsamem Tanzen. Beliebt waren das türkische Volkstheater *Orta Oyunu* und *Karagöz*, das Schattentheater. *Orta Oyunu* ist ein improvisiertes Stück, welches an einem vom Publikum umgebenen Platz spielt, ohne vorgegebenen Text, bestehend aus Tanz und Musik.¹⁰ Diese Unterhaltungsformen enthielten improvisierten Humor, Klassenkonflikte, Geschlechterstreits und fanden unter freiem Himmel statt. Das Publikum konnten schreien, eingreifen und die Vorführungen direkt kommentieren. In der Zeit der Nationenbildung nach 1923 wurde das Radio zum wichtigsten Medium der Türkei.¹¹ Nachdem sich das Fernsehen Ende der 1960er Jahre in der Türkei verbreitet hatte, entstand das erste nationale Fernsehen, die Türkische Hörfunk- und Fernsehanstalt TRT, *Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu*. Damals waren Fernsehgeräte kaum leistbar, deshalb haben sich halböffentliche Räume entwickelt. In diesen trafen sich Familien und Nachbarn, um gemeinsam fernzusehen. Die TRT zeigte – neben Nachrichten und Musikvideos – Hollywoodfilme in schwarz-weiß und viele andere ausländische Formate. Ab Mitte der 1970er Jahre entwickelte die TRT auch Interesse daran, eigene Formate zu produzieren. “As the official national broadcasting network, their understanding of Turkish production consisted of adapting Turkish novels for television.”¹² Nicht alle berühmten türkischen Romane eigneten sich für das Fernsehen. Die ZuseherInnen waren ausländisches Fernsehen gewohnt.¹³ In den 1980er Jahren beauftragte die TRT den etablierten türkischen Schriftsteller Atila İlhan damit Drehbücher für das Fernsehen zu schreiben. Die Inhalte von İlhan waren “[...] in the social-political landscape of Republican Turkish history” situiert.¹⁴ Der Marxist İlhan versuchte die türkische Gesellschaft und die Geschichte der Türkei kritisch zu hinterfragen. Diese Herangehensweise ist in der jetzigen Türkei nicht mehr in diesem Ausmaß möglich, da Inhalte durch die konservative Regierung reguliert werden. 1980 wurden neben dem wachsenden Interesse an historische Dramen auch die ersten Soaps und Telenovelas auf TRT ausgestrahlt. Diese Soaps erinnerten viele ZuseherInnen an die türkischen Melodramen der 1960er und 1970er Jahre und aus diesem Grund investierte die TRT besonders in Familien und Nachbarschaftsdramen.¹⁵ In den 1960er und 1970er Jahren gab es in der Türkei die Produktionsfirma Yesilcam, die amerikanische, europäische und indische Filme kopierte und sie Low Budget produzierte.¹⁶ In diesen Remakes

10 Vgl. www.edebiyatogretmeni.net/orta_oyunu.htm [ges. 09.03.2020.]

11 Vgl. Öztürkmen 2018, S.2.

12 Öztürkmen 2018, S.3.

13 Vgl. Öztürkmen 2018, S.3.

14 Öztürkmen 2018, S.4.

15 Vgl. Öztürkmen 2018, S.4.

16 Vgl. Alankus/Yanardoglu 2018, S. 3620.

wurden Handlungen und Figuren neu interpretiert und für die lokale Bevölkerung angepasst.¹⁷ In den 1990er Jahren entstanden vermehrt private TV-Sender in der Türkei.¹⁸ Anfangs gab es keine gesetzliche Regelung für privaten Rundfunk und Fernseh Rundfunk. Die Verfassung änderte sich 1993. Das staatliche Monopol für Rundfunk und Fernsehsendungen wurde abgeschafft und dadurch konnten vermehrt private TV-Sender ausstrahlen. 1994 wurde aus diesem Grund die Regulierungsbehörde RTÜK, *Radıyo ve Televizyon Üst Kurulu*, für den privaten Rundfunk gegründet.¹⁹ Durch die vielen privaten Sender entstand auch eine harte Wettbewerbssituation. Die privaten Sender entwickelten sich innerhalb eines Jahrzehnts zu einem wichtigen Sektor in der Türkei. Historisch betrachtet hängt die Entwicklung von türkischen Dizi mit dem internationalen Einfluss der ausländischen Fernsehindustrie zusammen.²⁰ Die aktuellen Hauptakteure für türkische TV-Dramen sind Kanal D, Inter Medya, Global Agency, Eccho Rights (mit Sitz in Schweden), Calinos, ATV, Mistco (TRT).²¹ Schon in den 1980er Jahren wurden Serien in das Ausland verkauft. Der Durchbruch kam 2008 mit *Gümüş*. *Gümüş* war die erste erfolgreiche türkische Serie im Ausland. Der Export begann im Nahen Osten, ging weiter in die Balkanstaaten bis zu den osteuropäischen Ländern. 2014 wurde der Export nach Südamerika ausgeweitet und bis heute auch in diverse asiatischen Länder.²²

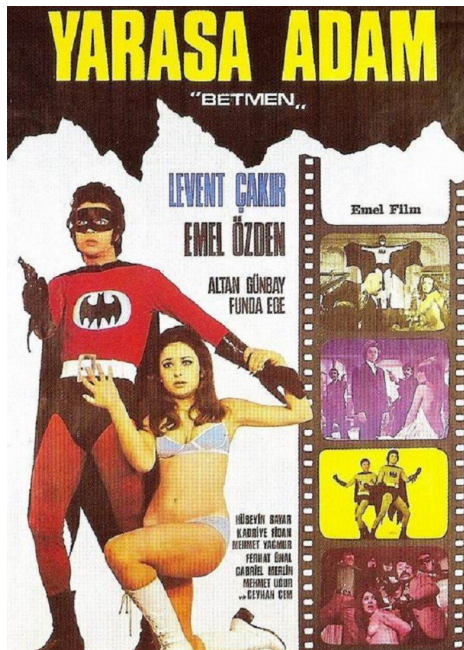


Abb. 8 links: Eine Yesilcam Produktion. *Yarasa Adam* (1973) ist die türkische Version von Batman.

Abb. 9 rechts: *Örümcek adam* (1966) ist die türkische Version von Spiderman.

17 Vgl. <https://remakeremixripoff.com/index-de.html> [ges. 10.11.2019.]

18 Vgl. Öztürkmen 2018, S. 5f.

19 Vgl. <https://www.rtuk.gov.tr/hakimizda/3803/878/hakimizda.html> [ges. 23.10.2019.]

20 Vgl. Öztürkmen 2018, S. 5ff.

21 Vgl. <https://www.prensario.tv/noticia?id=1011> [ges. 23.10.2019.]

22 Vgl. Öztürkmen 2018, S. 8.

2.3 Kontrollorgan RTÜK

Die RTÜK ist eine Regulierungsbehörde für Rundfunk in der Türkei. Der Hauptsitz der RTÜK ist in Ankara.²³ 1990 entstanden viele Piratensender, also Rundfunksender, die ohne Lizenzen Programme senden. Dadurch entstand eine Lücke in der Regulierung des Rundfunks und so wurde 1994 die Regulierungsbehörde RTÜK, *Radyo ve Televizyon Üst Kurulu* gegründet.²⁴ Die Hauptaufgaben der RTÜK sind die Verteilung von Lizenzen, die Überwachung der Rundfunkunternehmen, die Erteilung von Erlaubnissen für Einrichtungen von privaten Radio- und Fernsehsendern und die Regulierung der Rundfunkaktivitäten. Bekannt ist die RTÜK für Sendeverbote von Fernsehprogrammen und für zahlreiche Zensurmaßnahmen, insbesondere wenn Inhalte nicht den sogenannten nationalen und kulturellen Werten der Türkei entsprechen.²⁵ 2002 erlebte die RTÜK mit dem Aufstieg der AKP (Partei für Gerechtigkeit und Entwicklung), fundamentale Veränderungen.²⁶ „Die RTÜK beschreibt sich selbst als unabhängige Institution, deren neun Mitglieder vom Parlament gemäß dem Kräfteverhältnis der Parteien gewählt würden.“²⁷ Davon gehören vier Mitglieder zur AKP, zwei zur MHP (Partei der nationalistischen Bewegung), zwei Mitglieder sind von der CHP (Republikanische Volkspartei) und ein Mitglied von der HDP (Demokratischen Partei der Völker).²⁸ Die Amtszeit der Mitglieder beträgt sechs Jahre, wobei ein Drittel der Mitglieder sich alle zwei Jahre erneuert.²⁹ Rundfunk und Fernsehsendungen werden auf vier Arten gesteuert: erstens durch RTÜK ExpertInnen, zweitens die ALO 178 (Überwachung des Publikums durch Auswertung der Beschwerden die bei RTÜK im Kommunikation Center eingehen), drittens durch die Kontrolle von RTÜK Web- und E-Mail-Kanälen und viertens wird eine Selbstkontrolle der Rundfunkanstalten erwartet.³⁰

So stehen über 90 Prozent der Medien unter Kontrolle der AKP. Nicht nur der staatliche Sender TRT, sondern auch viele private Sender sind regierungsnah. Die Meinungsfreiheit ist vor allem seit dem Putschversuch 2016 sehr eingeschränkt.³¹ Die Türkei steht auf der Liste der Pressefreiheit auf Rang 157 von 180.³² In der Türkei gibt es vermehrt Selbstzensur. Inhalte von TV-Sendungen, welche nicht den sogenannten kulturellen und nationalen Werten entsprechen, werden von der Regulierungsbehörde RTÜK mit Geldstrafen und Zensuren belegt. So werden zum Beispiel der

23 Vgl. RTÜK <http://www.rirm.org/en/66532-2/> [ges. 09.03.2020.]

24 Vgl. Kaptan, Karanfil 2013, S. 2323.

25 Vgl. Kaptan, Karanfil 2013, S. 2322f.

26 Vgl. Kaptan, Karanfil 2013, S. 2325.

27 <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tuerkei-verschaerft-kontrolle-ueber-online-medien-15507104.htm> [ges. 09.03.2020.]

28 Vgl. <https://www.rtuk.gov.tr/en/members-of-the-council-5298> [ges. 09.03.2020.]

29 Vgl. <http://www.rirm.org/en/66532-2/> [ges. 09.03.2020.]

30 Vgl. <https://www.rtuk.gov.tr/hakimizda/3803/878/hakimizda.html> [ges. 09.03.2020.]

31 Vgl. <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/politik/europa/972305-Erdogans-geknabelte-Medien.html> [ges. 09.03.2020.]

32 Vgl. <https://www.reporter-ohne-grenzen.de/tuerkei/> [ges. 09.03.2020.]

Konsum von Alkohol oder Tabak sowie sexuelle Handlungen von den TV-Sendern verpixelt dargestellt.³³ Auch Schimpfwörter werden mit Piep-Tönen überdeckt. Seit August 2019 gibt es ein neues Internet-Gesetz der AKP-Regierung. Die RTÜK ist beauftragt digitale Medien in der Türkei zu kontrollieren. “Dazu gehören auch die Inhalte der Digitalplattformen Netflix, Puhutv und BluTV. Diese benötigen zudem Sendelizenzen.”³⁴ Somit sollen in Zukunft Online-Plattformen Lizenzen in Höhe von rund 16 000 Euro bei RTÜK beantragen müssen.³⁵ RTÜK hat das Recht Internetseiten zu sperren, wenn diese gegen das Gesetz verstoßen. Dabei ist noch unklar, wie die Selbstzensur bei Online-Plattformen wie Netflix aussehen wird.³⁶



Abb. 10 oben: Die Raki Flasche ist verpixelt dargestellt.

Abb. 11, 12 unten: Wundendarstellung: links, in der offiziellen Plattform Show-TV; rechts auf Youtube.

33 Vgl. <https://www.nzz.ch/feuilleton/mit-the-protector-wagt-netflix-in-der-tuerkei-den-angriff-aufs-herzschmerz-fernsehen-ld.1514116> [ges. 09.03.2020.]

34 <https://www.nzz.ch/feuilleton/mit-the-protector-wagt-netflix-in-der-tuerkei-den-angriff-aufs-herzschmerz-fernsehen-ld.1514116> [ges. 09.03.2020.]

35 Vgl. www.tagesschau.de/ausland/tuerkei-medien-zensur-101.html [ges. 17.04.2020.]

36 Vgl. <https://www.nzz.ch/feuilleton/mit-the-protector-wagt-netflix-in-der-tuerkei-den-angriff-aufs-herzschmerz-fernsehen-ld.1514116>

2.3.1 RTÜK und Çukur

RTÜK betont oft den Schutz der Kinder. Die beliebte TV-Serie Çukur bekommt immer wieder hohe Geldstrafen mit der Begründung, dass Gewalt verherrlicht werde und Kinder geschützt werden müssen. Beispielsweise musste Çukur wegen einer Kusszene 40 000 Euro Strafe zahlen. In einer Folge von Çukur wird auf eine ironische Art auf die RTÜK reagiert: Die Protagonistin Sena und der Protagonist Yamaç sind in der Serie Çukur verheiratet. Sena sagt Folgendes : “Jetzt würde ich dich gerne hier küssen, aber [...] ich kann dich nicht küssen.” Sena deutet auf ein Kameraschild eines Krankenhauses und sagt: “Sonst kriegen wir eine Strafe.”³⁷ Im Entscheidungstext der RTÜK werden die Kusszenen genau beschrieben, um zu begründen, aus welchen Gründen sich die hohe Geldstrafe zusammensetzt; in der Serie gebe es eine große Anzahl an Kuss- und Liebesszenen. Die Auswirkungen dieser Szenen wurden durch Nahaufnahmen und die Länge der Spielzeit verstärkt. Des Weiteren würden die Kuss- und Liebesszenen zu geschützten Zeiten ausgestrahlt, in der Kinder und Jugendliche noch wach sind. Diese Szenen würden auf die sexuelle und geistige Reife der Kinder und Jugendlichen negative Auswirkungen haben, wie eben auch die Gewaltszenen.³⁸



Abb. 13- 16.

Id.1514116. [ges. 09.03.2020.]

37 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=N3cv8pQxJgc> [ges. 09.03.2020.]

38 <https://www.rtuk.gov.tr/ust-kurul-kararlari/6112-sayili-kanunun-8inci-maddesinin-ikinci-fikrasinin-ihlali-nedeni-yle-idari-para-cezasi-show-tv-aks-televizyon-reklamcilik-ve-filmcilik-san-ve-tic-a-s/24385?Aciklama=çukur> [ges. 23.10.2019.] Die RTÜK bezieht sich bei der Verteilung von Strafen, Sendeverboten und Zensuren auf den Gesetzestext Nr. 6112. In den Entscheidungstexten von Çukur wird mehrmals auf Artikel 8 und 32 hingewiesen.

2.3.2 TV Formate und Arbeitsverhältnisse

Dizi-Serien dauern rund 120 bis 130 Minuten und sind oft aus sehr langen Einstellungen montiert.³⁹ Das Genre Dizi unterscheidet sich auch von klassischen Seifenopern und Telenovelas. In den Serien spielen die historisch alten Drehorte der Türkei und Dialoge eine große Rolle. Die türkischen Serien bieten leicht nachvollziehbare Erzählungen in einer natürlich kommunizierten Langsamkeit. Die wichtigsten Inhalte der Serien sind Liebe, Sehnsucht, Ehre und Rache. Die türkischen Serien zeigen vertraute Orte und verwenden eine gewohnte Bildsprache mit Szenen aus dem türkischen Alltagsleben. Sie zeigen Familienessen, authentische Kostüme und Dialoge mit traditionellen Redewendungen. Die dargestellten Inhalte sind offenbar auch in vielen weiteren Ländern beim Publikum beliebt. Die arabischsprachigen Länder teilen eine gemeinsame Vergangenheit (das Osmanische Reich) mit der Türkei. Für Südamerika sind Familienszenen und das gemeinsame Essverhalten ähnlich. In Asien gibt es ähnliche Wertesysteme gegenüber Geschlecht und Klassenzugehörigkeit.⁴⁰ Dennoch ist das Format nicht für alle Länder geeignet. Ein Grund ist vermutlich die Dauer der Serien. Beispielsweise wurde eine Szene einer türkischen TV-Serie, in der vier Minuten geweint wurde, für das schwedische Fernsehen auf 30 Sekunden getrimmt.⁴¹ Aus diesen und ähnlichen Gründen haben türkische Serien im deutsch- und englischsprachigen Raum noch kaum Platz gefunden. Die ZuseherInnen im Westen sind kürzere Formate bzw. eine kurzatmigere Montage gewohnt.

Es gibt Ausnahmen im deutschsprachigen und englischsprachigen Raum: Das berühmte Format *Shopping Queen* im deutschen TV-Sender Vox kommt eigentlich aus der Türkei und die Justiz-Serie *Suskunlar* wurde in die USA verkauft. Sony Pictures adaptierte die Serie für den TV-Sender NBC, unter dem Titel *Game of Silence*.⁴² Netflix produziert immer mehr sogenannte Originale, die nicht aus den USA kommen. 2018 wurde die erste türkische Netflix-Eigenproduktion *The Protector* gezeigt.⁴³ Die Serie hat zehn Folgen und eine Folge dauert 40 Minuten. Das ist ein ungewohntes Format für türkische Serien.⁴⁴

Die hohe Nachfrage nach erfolgreichen Dizi-Serien hat eine enorme Produktivität zur Folge: "Gearbeitet wird in externen Produktionsfirmen, sogar parallel an bis zu zehn, weil Serien schneller abgebrochen werden als etwa in den USA. Kein türkischer Sender garantiert einem Produzenten

39 Vgl. <https://www.ibtimes.com/telenovelas-turkish-dramas-why-turkeys-soap-operas-are-captivating-latin-america-2296321> [ges. 09.03.2020.]

40 Vgl. Öztürkmen 2018, S.7f.

41 Vgl. <https://www.ibtimes.com/telenovelas-turkish-dramas-why-turkeys-soap-operas-are-captivating-latin-america-2296321> [ges. 09.03.2020.]

42 Vgl. <http://frame.ch/de/serien-tv/2016/108/kitsch-krieger-tuerkische-serien/> [ges. 09.03.2020.]

43 Vgl. <https://taz.de/Netflix-wird-internationaler/!5561034/> [ges. 10.03.2020.]

44 Vgl. <https://theculturetrip.com/europe/turkey/articles/the-rise-and-rise-of-turkish-tv/> [ges. 09.03.2020.]

eine ganze Staffel, höchstens zwei oder drei Episoden. Wenn diese kein Erfolg sind – bäng!“⁴⁵ Die Sender müssen die Finanzierung der TV-Serien aufbringen und nicht die Produzenten. Es gibt keine Pilotfilme wie in den USA. SchauspielerInnen müssen bis zu achtzehn Stunden pro Tag dafür arbeiten.⁴⁶ Die Drehbücher der TV-Serien werden wöchentlich verfasst. Die Reaktionen der ZuseherInnen, SchauspielerInnen und ProduzentInnen auf sozialen Plattformen haben einen großen Einfluss auf die Arbeit der DrehbuchautorInnen. Der internationale Exporterfolg hat wenig Einfluss auf den Inhalt der türkischen TV-Serien. Es wird in erster Linie für die lokalen ZuseherInnen produziert.⁴⁷ Türkische Dramen haben mittlerweile verhältnismäßig sehr hohe Produktionskosten von bis zu 200.000 US-Dollar pro Folge. Wurden Serien 2004 für weniger als 10.000 US-Dollar verkauft, schätzt man den derzeitigen Verkaufswert auf ca. 200 Millionen US-Dollar.⁴⁸



Abb. 17: Erste türkische Netflixproduktion: The Protector 2018, Originaltitel: *Hakan: Muhafiz*.

45 <http://frame.ch/de/serien-tv/2016/108/kitsch-krieger-tuerkische-serien/> [ges. 09.03.2020.]

46 Vgl. <http://frame.ch/de/serien-tv/2016/108/kitsch-krieger-tuerkische-serien/> [ges. 09.03.2020.]

47 Vgl. Öztürkmen 2018, S. 7f.

48 Vgl. Alankus/Yanardoglu 2016, S. 3620.

2.4 Türkische TV Dramen und die muslimischen Nachbarländer

Die ersten und wichtigsten KäuferInnen der türkischen Dramen waren die drei Satellitenkanäle in der arabischsprachigen Welt, MBC, Dubai TV und Abu Dhabi TV. MBC begann 2007 damit türkische TV-Serien zu kaufen. Die ersten Serien waren *Cemberimde Gül Oya* und *Ihlamur Altında*.⁴⁹ 2008 folgte *Gümüş* und gewann große Beliebtheit. In der Serie geht es um eine gleichberechtigte Ehe mit attraktiven Hauptdarstellern. Der Ehemann unterstützt die Karriere seiner Frau.⁵⁰ Das Finale der Serie *Gümüş* wurde von 85 Millionen ZuseherInnen aus dem Mittleren Osten und Nordafrika verfolgt.⁵¹ Die drei Kanäle erwarben die Rechte, um türkische Serien in zwanzig weiteren Ländern der MENA-Region zu vertreiben.⁵² Die Serien wurden nicht auf Hocharabisch, sondern auf Syrisch synchronisiert.⁵³ Der Grund dafür ist, dass die Türkei und Syrien sich in ihrer Kultur und auch landschaftlich ähneln und deshalb bei arabischsprachigem Publikum besser ankommen.⁵⁴ Frühe Studien erklärten den wachsenden Markt der türkischen TV-Dramen in der MENA-Region mit der kulturellen Nähe und der wachsenden Hegemonie der Türkei über den Nahen Osten.⁵⁵ Türkische Dramen legen den Fokus auf Familiengeschichten, die Sehnsucht nach einer Nachbarschaft, Liebesgeschichten von Reich und Arm, Rache, verbotene Liebe, Verrat und Unterschiede zwischen Stadt und Land. Die fünf Hauptgründe für den Erfolg der türkischen Serien in den arabischen Ländern sind: die hohe Produktionsqualität der Serien, der Einfluss der türkischen Außenpolitik, die kulturelle Nähe, die gemeinsame Geschichte (Osmanisches Reich) und die weitverbreitete Wahrnehmung der modernen Türkei als eine Nation, in der Demokratie und Islam politisch vereinbar sind.⁵⁶ Durch den Erfolg der türkischen Serien in den Nachbarländern sind türkische SchauspielerInnen dort sehr populär und werden wie Stars behandelt.

49 Vgl. Alankus/Yanardagolu 2016, S. 3616.

50 Vgl. <http://frame.ch/de/serien-tv/2016/108/kitsch-krieger-tuerkische-serien/> [ges. 09.03.2020.]

51 Vgl. <https://www.arabmediasociety.com/turkish-soap-operas-in-the-arab-world-social-liberation-or-cultural-alienation/> [ges. 09.03.2020.]

52 Vgl. Alankus/Yanardagolu 2016, S.3616.

Der Begriff MENA bedeutet Nahost und Nordafrika.

53 Vgl. <https://www.newsweek.com/turkish-soap-operas-are-sweeping-middle-east-67403> [ges. 09.03.2019.]

54 Vgl. <https://variety.com/2008/scene/markets-festivals/dubbed-turkish-soaps-delight-arabs-1117989166/> [ges. 09.03.2020.]

55 Vgl. Alankus/Yanardagolu 2016, S. 3617f.

56 Vgl. Alankus, Yanardagolu 2016, S. 3620f.

2.4.1 Der Bruch in der MENA-Region

Bevor es zu sozialen und politischen Turbulenzen wie dem Arabischen Frühling und dem Aufstieg der Muslimbrüder in Ägypten kam, zeigten Untersuchungen ein positives Bild der Türkei in der MENA-Region. Nachdem Recep Tayyip Erdoğan, der seit 2014 Präsident der türkischen Republik ist, 2013 die gestürzte Morsi-Regierung unterstützte – trotz des Widerstands der arabischen Länder – verschlechterte sich die Wahrnehmung der Türkei. Aus diesem Grund haben sich 2014 viele ägyptische Schriftsteller und Politiker für einen Boykott türkischer Produkte ausgesprochen. Das wiederum hat den türkischen TV-Export in die arabischsprachigen Regionen stark beeinflusst.⁵⁷ Die Folgen waren 2014 im TV-Sektor sichtbar. Die Gefahr einer Handelssperre hätten große Verluste der Verkaufszahlen im arabischsprachigen Raum bedeutet. Die Türkei reagierte schnell und eröffnete den Markt in Südamerika. Für die Ausweitung des türkischen Serienmarktes nach Südamerika gibt es drei ineinander verflochtene Faktoren:

1. Die sich verschlechternde Beziehung der Türkei zu den arabischen Nachbarn.
2. Die syrische Synchronisation der Serien war sehr beliebt bei den arabischsprachigen Ländern.⁵⁸
3. Die Verkaufsorgane konnten die arabischen TV-Kanäle nicht davon überzeugen, dass die türkischen TV-Serien nichts mit der türkischen Regierung zu tun haben.⁵⁹

Zusätzlich wurde 2012 ein neues Rating-System eingerichtet, um TV-Einschaltquoten besser zu messen. Laut Experten führte das neue System zu folgenden Konsequenzen: Das Produktionsvolumen ist gesunken und bei niedrigen Rating-Ergebnissen konnten Produzenten sich die Produktionskosten nicht mehr leisten. Im alten Rating-System wurde spezifisch auf das Familienoberhaupt geschaut, um auf sozialen und wirtschaftlichen Status zu schließen. Im neuem Rating-System ist das durchschnittliche Einkommen wichtiger als der Erziehungsgrad. Die Masse bevorzugte romantische Komödien und leichte Unterhaltung, welche sich schwieriger als die früheren tiefgründigen TV-Dramen in arabische Länder exportieren lassen.⁶⁰ Der international operierende und zweitgrößte Fernsehproduzent der Welt, Endemol, begann 2014 türkische Serien zu produzieren. Endemol bevorzugt – ähnlich wie Produktionsfirmen in den Vereinigten Staaten – Prominente mit Verträgen an das Unternehmen zu binden. Das türkische Produktionssystem funktioniert anders. Zuerst wird nach einem guten Skript, in einem zweiten Schritt wird nach passenden SchauspielerInnen gesucht. Endemol kann das tun, was lokale Firmen nicht riskieren können.⁶¹

57 Vgl. Alankus/Yanardagoglu 2016, S. 3616.

58 Während des Bürgerkrieges in Syrien beschlossen arabischsprachige Regionen keine türkischen Serien mehr zu zeigen.

59 Vgl. Alankus/Yanardagoglu 2016, S. 3617f.

60 Vgl. Alankus/Yanardagoglu 2016, S. 3624.

61 Vgl. Alankus/Yanardagoglu 2016, S. 3635.

2.4.2 Die Expansion nach Südamerika

Die erste türkische TV-Serie *Binbir Gece* wurde 2014 in Chile gezeigt und gewann schnell an Beliebtheit. Nach Chile folgten andere Südamerikanische Länder wie Brasilien, Peru, Uruguay, Bolivien, Ecuador, Paraguay, Kolumbien, Costa Rica usw. . Nach der Expansion nach Südamerika wurde darüber berichtet, dass manche Familien aus Argentinien und Chile begannen, ihre Kinder nach ihren türkischen Lieblingsstars zu benennen. Die Türkei importierte über Jahrzehnte Telenovelas aus Südamerika.⁶² Nicht nur in der Türkei, auch in Südamerika gab es 2010 eine Art Identitätskrise der lokalen Sender, einerseits wegen des Ausbaus von Pay-TV, Kabel und Satellit und andererseits sank die Beliebtheit der mehrmals umgeschriebenen traditionellen TV-Dramen. Diese Situation wurde vom türkischen TV-Sektor genutzt.⁶³ Anders als südamerikanische Dramen sind die türkischen Dramen sehr konservativ. Die Telenovelas sind zwar sehr beliebt in Südamerika, aber manche Akademiker diskutieren über die konservativen Botschaften der türkischen TV-Dramen.⁶⁴

2.4.3 Türkische Außenpolitik und der Einfluss der TV-Serien

Mit dem Aufstieg der AKP hat sich auch die Außenpolitik verändert. Die türkische Popkultur sowie die Kulturdiplomatie spielen eine wichtige Rolle für die türkische Außenpolitik. Durch die TV-Serien wird versucht, ein positives Image der Türkei ins Ausland zu transportieren. Für die öffentliche Diplomatie werden audiovisuelle Medien im vollen Umfang genutzt. Die Popkultur wird instrumentalisiert und wird als eine alternative Außenpolitik verwendet. Die Exporte sind ein Kulturgut. Die Türkei gilt als mächtige Nation. Sie hat ein starkes Militär und eine strategisch gute geografische Lage. Deshalb hat sie auch einen starken Einfluss auf die Nachbarländer. Durch die TV-Serien wurde ein großes Interesse für die türkische Sprache und Kultur geweckt.⁶⁵ “Within Turkey’s milieu, it is worthwhile pointing out the salience of Turkey’s soft power in the Sunni Muslim world; especially as President Recep Tayyip Erdoğan already ascertained himself to be the ‘Sultan of Soft Power’ in the wider Sunni Muslim world, positioning himself as a champion for Palestine in places transcending Turkey and the Sunni Arab world.”⁶⁶ Das Konzept der nationalen Macht ist dem hegemonialen Konzept von Gramsci ähnlich. Gramsci beschreibt Hegemonie mit

62 <https://www.ibtimes.com/telenovelas-turkish-dramas-why-turkeys-soap-operas-are-captivating-latin-america-2296321> [ges. 09.03.2020.]

63 Vgl. <https://www.prensario.tv/noticia?id=1011> [ges.03.10.2019.]

64 Vgl. <https://www.ibtimes.com/telenovelas-turkish-dramas-why-turkeys-soap-operas-are-captivating-latin-america-2296321> [ges. 09.03.2020.]

65 Vgl. Constantinou/Tziarras, 2018, S. 24f.

66 Garrie 2018: In Constantinou/Tziarras 2018, S.25f.

dem Bild eines Zentauren nach dem Philosophen Machiavelli: “[...] half men, half beast, a necessary combination of consent and coercion.”⁶⁷ Zwar ist die Türkei noch keine hegemoniale Macht, da die arabischsprachigen und muslimischen Nachbarn noch nicht die Werte und Normen der AKP-Regierung verinnerlicht haben, dennoch ist ihr großer Einfluss auf die naheliegenden muslimischen Ländern nicht zu unterschätzen. Für die Türkei wäre es viel schwieriger ihre Ideologie in Südamerika durchzusetzen. Seit Erdoğan regiert, hat die Geschichte der Osmanen in der türkischen Politik und in der Popkultur eine hohe Bedeutung gewonnen. Ein gutes Beispiel dafür ist die Serie *Muhtesem Yüzyıl*, “Das prächtige Jahrhundert”. Die Serie wurde in 47 Ländern ausgestrahlt und handelt vom Leben von Sultan Süleyman, dessen Liebe zu (seiner Frau) Hürrem und der glorreichen Zeit des Imperiums.⁶⁸ Obwohl die türkischen TV-Serien im Ausland sehr berühmt sind, gibt es oft Gegenreaktionen. Die griechische Fernsehindustrie verbot 2018 türkische TV-Serien. Gegenreaktionen gab es auch aus Israel, da viele Serien antisemitische Handlungen zeigen.⁶⁹ In Ägypten und Afghanistan wird den TV-Serien vorgeworfen, erhöhte Scheidungsraten mit sich zu bringen. Auch der saudi-arabische TV-Sender MBC entschloss sich, keine türkischen TV-Serien auszustrahlen. Der Grund dafür ist die Unterstützung Katars durch Erdoğan. Obwohl viele politische Ereignisse die Außenpolitik der Türkei beeinflussen, gibt es einen Markt für türkische TV-Industrie in der arabischen Welt.⁷⁰



Abb. 18: Erdoğan empfängt 2015 den palästinensischen Präsident Abbas in seinem Schloss. Die Wächter sind als osmanische Soldaten verkleidet.

67 Constantinou/Tziarras 2018, S. 25f.

68 Vgl. Constantinou/Tziarras 2018, S. 27ff.

69 In einem türkischen TV-Drama wurde gezeigt, dass israelische Sicherheitskräfte ältere Männer erschießen. In der Serie „Das Tal der Wölfe“ hat der Mossad, der israelische Geheimdienst Spionage betrieben und türkische Babys entführt. Vgl. Constantinou/Tziarras 2018, S. 27

70 Vgl. Constantinou/Tziarras 2018, S. 30ff.

2.5 Fazit

Zusammenfassend kann man sagen, dass die TV-Industrie sich seit der Regierung der konservativen AKP gewandelt hat und gewachsen ist. Nach 1990, als zunehmend Privatseher unkontrolliert Programme sendeten, entwickelte sich die Regulierungsbehörde RTÜK. Die Regulierungsbehörde RTÜK entwickelte sich zunehmend zu einem politischen Instrument der türkischen AKP-Regierung. Sie ist ein mächtiges Kontrollorgan von Erdoğan. Die TV-Produzenten sind stark in ihrer Freiheit eingeschränkt und von der Laune von RTÜK, also der AKP-Regierung, abhängig. In den Sozialen Medien, wie beispielsweise Facebook, reagieren Fans von Çukur auf die verhängten Strafen mit kritischen Wortgefechten gegen RTÜK.⁷¹ Hier eine übersetzte Aussage eines Users: “Okay, wir sind gegen Gewalt, vielleicht werden junge Menschen durch die Serie anfälliger für Gewalt. Es gibt unzählige andere Serien, die sowohl Gewalt als auch sexuelle Diskriminierung zeigen, bestraft doch die! Außerdem gibt es jeden Tag tausende Vorfälle in unserem Land und während es Tausende von Vorfällen auf den Straßen gibt, habt ihr nichts besser zu tun als euch mit Çukur beschäftigen.” Die Kritik richtet sich sehr deutlich an die RTÜK. Andere schreiben, dass RTÜK verhungert (Geld benötigt), oder fordern andere User auf, jetzt erst recht Çukur zu schauen.⁷² Man gewinnt den Eindruck, dass Çukur ein Dorn im Auge der Regierung sein könnte. Denn andere gewaltvolle Serien, welche stark nationalistisch geprägt sind wie beispielsweise die Dizi Söz, erhalten kaum Strafen.⁷³

Internationale Produktionsfirmen wie Endemol und Netflix verändern zusätzlich die Fernsehlandschaft der Türkei. Die diesbezüglich verfügbare Literatur ist Sekundärliteratur. Im deutschsprachigen Raum gibt es vergleichsweise wenig Quellen. Zu untersuchen wäre außerdem, in welchem Ausmaß die türkische TV-Industrie die Diaspora in europäischen Ländern beeinflusst.

71 Für die Diplomarbeit hat die Verfasserin einen Facebook Account erstellt und zahlreiche Çukur Fanseiten abonniert.

72 Texte sind von der Verfasserin übersetzt.

73 Söz (2017-2019) ist eine nationalistische Soldatenserie. Die Serie ist zeitgleich mit Çukur auf dem Sender Star-TV ausgestrahlt worden.

3. Männlichkeitskonstruktionen

“Die Vorstellung, daß ein Symbol nur innerhalb eines Systems zusammenhängender Symbole verstanden werden kann, läßt sich gut auch auf andere Sphären übertragen.”⁷⁴

Die Männlichkeitskonstruktionen der Serie Çukur werden in weiterer Folge anhand der bekannten Konzepte „Hegemoniale Männlichkeit“ von Robert W. Connell und „Männlicher Habitus“ von Pierre Bourdieu untersucht. Beide Konzepte gehen von Männlichkeit als einer sozialen Konstruktion aus und geben Relationen innerhalb der Geschlechterordnung zu verstehen. Connell und Bourdieu bieten einen theoretischen Rahmen, um Formen von Männlichkeit zu erkennen und deren Beziehungen zueinander zu verstehen.

3.1 Konzept der hegemonialen Männlichkeit und des männlichen Habitus

“Männlichkeit ist – soweit man diesen Begriff in Kürze überhaupt definieren kann – eine Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen, und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur.”⁷⁵

Es gibt verschiedene Formen von Männlichkeit, wenn man diese erkennt, ist es möglich die Beziehung der Formen zueinander zu untersuchen.⁷⁶ Da es nicht nur eine Form von Männlichkeit gibt, sondern unterschiedliche und wandelbare, sollte man nicht eine Form festlegen, sondern die Strukturen erfassen, in denen Geschlechterverhältnisse organisiert sind.⁷⁷ Diese Strukturen sind laut Connell Macht (Politik, Staat), Produktion (Arbeitsteilung, Kapitalismus) und emotionale Bindungsstrukturen (Kathexis), und darüber hinaus Faktoren wie Klasse und Rasse.⁷⁸ “Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimitätsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll).”⁷⁹ Ein Repräsentant der hegemonialen Männlichkeit muss nicht unbedingt dem Abbild eines

⁷⁴ Connell 2006, S. 91.

⁷⁵ Connell 2006, S. 91.

⁷⁶ Vgl. Connell 2006, S. 101f.

⁷⁷ Vgl. Meuser 2010, S. 100.

⁷⁸ Vgl. Connell 2006, S. 92ff.

⁷⁹ Connell 2006, S. 98. Der Begriff Hegemonie bezieht sich auf Antonio Gramscis Analyse der Klassenbeziehungen. Mit Konfigurationen sind Praxen gemeint, welche sich auf Strukturen in der Auseinandersetzung von Menschen und Gruppen

reichen, mächtigen Mannes entsprechen. Meist handelt es sich um gesellschaftliche Vorbilder, wie zum Beispiel Filmfiguren.⁸⁰ Die strukturellen Praxen, Macht, Produktion und emotionale Bindungsstrukturen sowie Klasse und Rasse, garantieren die dominante Stellung des Mannes. Die hegemoniale Männlichkeit behandelt grundsätzlich zwei Relationen; einmal die Machtposition von Männern gegenüber Frauen und andererseits die Hierarchien zu anderen Männern.⁸¹ Das Konzept definiert sich in Relation zu nicht-hegemonialer Männlichkeit. Die nicht-hegemoniale Männlichkeit unterteilt Connell in Dominanz/Unterordnung, Komplizenschaft und marginalisierte Männlichkeit.⁸² Als ein Beispiel für die Unterordnung von Männern gegenüber anderen Männern könnte die Dominanz heterosexueller Männer gegenüber homosexuellen Männern betrachtet werden. In der hegemonialen Männlichkeit stehen homosexuelle Männer in der untersten Ebene der männlichen Geschlechterhierarchie, sie werden mit Weiblichkeit gleichgesetzt. Auch heterosexuelle Männer können in untergeordnete Männlichkeit fallen und “[...] aus dem Kreis der Legitimierten ausgestoßen werden.”⁸³

Es ist kaum möglich Männlichkeit normativ zu definieren, weil nur wenige Männer dieser Norm entsprechen würden. Dasselbe gilt für die hegemoniale Männlichkeit. Trotzdem haben Männer die Option an der patriarchalen Dividende teilzunehmen, ohne sich mit den Spannungen und Risiken dieser zu konfrontieren. So profitieren sie aus den Privilegien der männlichen Herrschaft. Diese Form von Männlichkeit nennt Connell die Komplizenschaft.⁸⁴ Connell zufolge gibt es zwei Arten von Relationen: Einerseits Hegemonie, Dominanz/Unterordnung und Komplizenschaft (interne Relationen) und zum anderen die Marginalisierung/Ermächtigung. Der Begriff Marginalisierung soll “[...] die Beziehung zwischen Männlichkeiten dominanter und untergeordneter Klassen oder ethnischer Gruppen [...]” beschreiben.⁸⁵ Bei der Marginalisierung handelt es sich um eine Art der sozialen Unterdrückung.⁸⁶ Anders als die untergeordnete Männlichkeit hat die marginalisierte Männlichkeit Gemeinsamkeiten mit der hegemonialen Männlichkeit, nur genießt die marginalisierte Männlichkeit keine gesellschaftliche Geltung. Zum einen steht die marginalisierte Männlichkeit aufgrund ihrer ökonomischen oder gesellschaftlichen Position konträr zur hegemonialen Männlichkeit. Zum anderen könnte die Hautfarbe einer Person zu einer marginalisierten Männlichkeit führen.⁸⁷ Als Beispiel führt Connell den Rassismus in den USA an. “Die hegemoniale Männlichkeit unter Weißen hält die institutionelle und physische Unterdrückung

mit ihrer historischen Situation beziehen.

80 Vgl. Connell 2006, S. 98.

81 Vgl. Meuser 2010, S. 101.

82 Vgl. Brandes 2004, S. 2.

83 Vgl. Connell 2006, S. 99f.

84 Ebd.

85 Connell 2006, S. 102.

86 Vgl. Koppetsch/Maier 2001, S. 28.

87 Vgl. Ganß 2011, S. 52.

aufrecht und konstruiert somit die schwarze Männlichkeit.”⁸⁸ Ein schwarzer erfolgreicher Sportler kann ein hegemoniales Vorbild abgeben, aber der Erfolg eines einzelnen schwarzen Stars betrifft nicht alle anderen schwarzen Männer der Gesellschaft. “Marginalisierung entsteht immer relativ zur Ermächtigung hegemonialer Männlichkeit der dominanten Gruppe.”⁸⁹ In den USA wäre die eben genannte dominante Gruppe die weiße Mehrheitsgesellschaft. Die oben genannten Formen und Beziehungen der Männlichkeit (hegemoniale Männlichkeit, Dominanz/Unterdrückung, Komplizenschaft und Marginalisierung/Ermächtigung) begreift Connell als Handlungsmuster “[...] die in bestimmten Situationen innerhalb eines veränderlichen Beziehungsgefüges entstehen.”⁹⁰ Das Konzept ist als vager Rahmen zu verstehen, um bestimmte Formen der Männlichkeit analysieren zu können.

Das Konzept von Connell ist ein wichtiger Bestandteil in den Men’s Studies geworden. Für die Forschung ist hegemoniale Männlichkeit sehr gewinnbringend; gleichzeitig wird das Konzept seit jeher aufgrund der unscharfen Begrifflichkeit kritisiert. Die Argumente sind folgende: Zum einen ist die Bestimmung einer hegemonialen Männlichkeit schwierig. Welche Art von Männlichkeit ist eine hegemoniale Männlichkeit? Die soziale Wirklichkeit hat verschiedene Dimensionen (Handlungspraktiken, kulturelle Repräsentationen oder Institutionalisierungen), in diesen ist es schwer, die hegemoniale Männlichkeit zu verorten.⁹¹ Das Konzept könnte empirische Lebensweisen, die subjektiven Erfahrungen junger Männer einschränken, aber auch ermöglichen, Einblicke in Konstruktionen oder in kulturelle Ideale der Männlichkeit in einer Gesellschaft zu bekommen. Es spielen unterschiedliche Faktoren eine wichtige Rolle⁹²: “Local specificities shape the kinds of masculinities that are most valued in a particular location, culture, period of time, or tradition.”⁹³ Man sollte sich nicht nur auf die Formen von Männlichkeit konzentrieren, sondern auch auf das, was eben für die Konstruktion von Männlichkeit selbstverständlich scheint. Außerdem ist es wichtig, sich mit der Bildung einer sozialen Kategorie auseinanderzusetzen.⁹⁴

Michael Meuser hingegen findet, dass die Diskurse über den unklaren Begriff, die Suche der hegemonialen Männlichkeit sich “[...] nach einer inhaltlichen Bestimmung [...]” beschränkt und möchte sich an dieser Suche nicht beteiligen. Sein Vorschlag ist stattdessen, das Konzept hegemonialer Männlichkeit “[...] als generatives Prinzip der Konstruktion von Männlichkeit zu begreifen [...]”.⁹⁵ Dieses generative Prinzip will er mit Bourdieus Konzept des männlichen Habitus aufbauen, da er findet, dass die Vermittlung beider Konzepte ertragreicher sei. Die hegemoniale

88 Connell 2006, S. 101.

89 Connell 2006, S. 102.

90 Ebd. S. 102.

91 Vgl. Meuser 2010, S. 107f.

92 Vgl. Elliott 2016, S. 246.

93 Elliott 2016, S. 246.

94 Vgl. Hearn, 2004.

95 Meuser 2010, S. 108.

Männlichkeit sollte als eine Orientierung verwendet werden, um die gesellschaftliche Dominanz von Männern über Frauen und die Unterordnung von Männern unter Männer zu beschreiben. Sie sollte nicht als eine Charakterisierung einzelner Personen gesehen werden, “[...] sondern als in sozialer Interaktion – zwischen Männern und Frauen und von Männern untereinander – (re-)produzierte und in Institutionen verfestigte Handlungspraxis [...]”⁹⁶ Diese Handlungspraxen, bspw. die geschlechtliche Arbeitsteilung, findet man auch im Konzept des männlichen Habitus wieder. Der Begriff männlicher Habitus macht es möglich, durch Prozesse erzeugte, normativ und selbstverständlich wirkende Arten von Männlichkeit zu untersuchen.

3.1.1 Geschlechtlicher Habitus (Meuser – Bourdieu)

Mit dem Begriff geschlechtlicher Habitus bezieht sich Michael Meuser auf Pierre Bourdieu. Bourdieu meint mit Habitus ein System dauerhafter Dispositionen.⁹⁷

Der Habitus-Begriff nach Bourdieu: Im Allgemeinen bezeichnet der lateinische Begriff Habitus das äußere Erscheinungsbild, sprich das Gesamterscheinungsbild. In der Soziologie wird von der Erscheinung der Menschen auf die Gesamtheit der Einstellungen und Gewohnheiten (Aussehen – Haltung – Erscheinungsbild) geschlossen.⁹⁸ Für Bourdieu bedeutet der Begriff Habitus “[...] die Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata eines Menschen, in dem sämtliche inkorporierten, früheren sozialen Erfahrungen zum Ausdruck kommen. [...] Dabei ist der Habitus vor allem durch die spezifische gesellschaftliche Position geprägt, die Angehörige einer sozialen Gruppe innerhalb einer Sozialstruktur einnehmen. Genereller gefasst dient das Konzept der Vermittlung individueller Dispositionen (Subjekt-Ebene) und gesellschaftlicher Möglichkeiten (Struktur-Ebene).”⁹⁹ Bourdieu versteht das Subjekt als Träger eines Habitus. Habitus ist als ein System von Dispositionen zu verstehen. Die Grundlage des Begriffs Habitus ist die Soziallage; Menschen in einer ähnlichen

96 Meuser 2010, S. 122.

Michael Meuser argumentiert, dass der Begriff der Hegemonialen Männlichkeit der Kern des männlichen Habitus ist, und versucht, das Konzept der hegemonialen Männlichkeit mit dem Konzept von Bourdieu, dem männlichen Habitus zu präzisieren. Vgl. Meuser 2010, S.121.

97 Vgl. Meuser 2010, S. 112.

98 Vgl. Lenger/Schneickert/Schumacher 2013, S. 14.

99 Lenger/Schneickert/Schumacher 2013, S. 14.

Der Begriff Disposition kommt aus dem lateinischen, dispositio. Positio deutet auf eine räumliche Ebene hin. Dis legt den räumlichen Aspekt dar. Im Sinne auseinander. Übersetzt bedeutet dispositio „Auseinandergestelltes“ (Aufstellung, Aufteilung oder Anordnung) Im deutschsprachigen Raum wird der Begriff im Sinne von Veranlagung, Neigung, Gesinnung oder auch Bereitschaft verwendet. Nach Bourdieu ist der Begriff Disposition dem Begriff Habitus eng verbunden weil: „Jeder äußerlichen Position entspricht eine verinnerlichte Disposition.“ Die Erkenntnis, dass Anordnungen im physischen Raum auch von erheblicher Bedeutung im symbolischen sozialen Raum sind und beides wiederum Auswirkungen auf Veranlagungen, Neigungen und Gesinnungen – also Dispositionen – von Menschen hat, gewann Bourdieu bereits in seinen Studien in Algerien. Der Begriff wurde häufig im Kontext des Systems der Dispositionen verwendet: „Das System der Dispositionen nimmt die Wechselbeziehungen der sozialen Akteure untereinander wie den Zusammenhang mit den sozialen Verhältnissen als systematisch in den Blick und kann daher als eine alternative Bezeichnung für »Habitus« angesehen werden.“ Suderland 2014, S. 73.

Soziallage neigen dazu, ähnliche Erfahrungen zu sammeln und deshalb erfolgt auch eine ähnliche Reaktion auf bestimmte Situationen. Jede Soziallage eignet sich einen Habitus an und diese Orientierung am Habitus führt gleichzeitig auch zur sozialen Differenzierung.¹⁰⁰ “Insofern ist der Habitus nicht neutrales Mittel der Orientierung in der sozialen Welt, sondern Mechanismus der Reproduktion sozialer Ungleichheit.”¹⁰¹ Die Auswirkungen der Soziallage und des angeeigneten Habitus schlagen sich deutlich in der Geschlechterenteilung nieder. “Sie ist gleichermaßen – in objektiviertem Zustand – in den Dingen (z.B. im Haus, dessen Teile allesamt ‘geschlechtlich bestimmt’ sind), in der ganzen sozialen Welt und – in inkorporiertem Zustand – in den Körpern, in den Habitus der Akteure präsent, die als systematische Schemata der Wahrnehmung, des Denkens und Handelns fungieren.”¹⁰² Das Aneignen des männlichen Habitus geschieht unbewusst, deshalb wirkt es natürlich. Durch diesen Schein des Natürlichen bedarf es keiner Rechtfertigung der männlichen Macht. Die hegemoniale Männlichkeit kann nur durch das kulturell erzeugte Einverständnis der Unterprivilegierten funktionieren. Dieses Einverständnis hält die Geschlechterordnung aufrecht. Bourdieu nennt dieses Phänomen die symbolische Gewalt. “Es ist jene sanfte, für ihre Opfer unmerkliche, unsichtbare Gewalt, die im wesentlichen über die rein symbolischen Wege der Kommunikation und des Erkennens, oder genauer des Verkennens, des Anerkennen oder, äußerstenfalls, des Gefühls ausgeübt wird.”¹⁰³ Die symbolische Gewalt und die hegemoniale Männlichkeit funktioniert nur solange sie nicht als solche erkannt wird.¹⁰⁴ Diese männliche Macht verortet sich unter anderem in der Arbeitsteilung, der Verteilung von Tätigkeiten und in den Strukturen von Raum. Manche Räume sind geschlechtlich aufgeteilt, wie zum Beispiel der Markt, welcher den Männern vorbehalten ist, wohingegen das Haus den Frauen zugeordnet wird.¹⁰⁵ Aus diesen Gründen ist der männliche Habitus ein zentraler Bestandteil der hegemonialen Männlichkeit, da er von männlichen Dominanzverhältnissen spricht.¹⁰⁶ Meuser findet, dass die hegemoniale Männlichkeit der Kern des männlichen Habitus ist, jedoch ist es nicht die Praxis, sondern das, “[...] Erzeugungsprinzip eines vom männlichen Habitus bestimmten doing gender bzw. doing masculinity, [...]”¹⁰⁷

100 Vgl. Meuser 2010, S. 113.

101 Meuser 2010, S. 113.

102 Bourdieu 2005, S. 19f.

103 Bourdieu 2005, S. 8.

104 Vgl. Meuser 2010, S. 123.

105 Vgl. Bourdieu 2005, S. 21.

106 Vgl. Scheibelhofer 2018, S. 21.

107 Meuser 2010, S. 123.

3.1.2 Privilegien und Hürden der männlichen Dominanz

Da der männliche Habitus nicht wirklich etwas Natürliches oder Essentiales ist, sind Männer gleichermaßen Leidtragende sowie Träger der herrschenden Vorstellung. Um den männlichen Ansprüchen gerecht zu werden, müssen sich Männer immer wieder gegenüber anderen Männern unter Beweis stellen.¹⁰⁸ In diesem Sinne wird die Männlichkeit im Aspekt der hegemonialen Männlichkeit hergestellt. Die hegemoniale Männlichkeit ist dabei eine “[...] Orientierungsfolie des doing masculinity für die ernstesten Spiele des Wettbewerbs, diese sind immer Spiele um Macht, Dominanz und Überlegenheit.”¹⁰⁹ Das Ergebnis ist zwar keine hegemoniale Männlichkeit, wichtiger ist es, dass man sich auf das Spiel einlässt. Einlassen bedeutet in diesem Sinne, die Spielregeln zu akzeptieren.¹¹⁰ Bourdieu zufolge “[...] wird der männliche Habitus ‘konstruiert und vollendet ... nur in Verbindung mit dem den Männern vorbehaltenen Raum, in dem sich, unter Männern, die ernstesten Spiele des Wettbewerbs abspielen.’”¹¹¹ Diese Spiele werden unter Männern beispielsweise in folgenden Bereichen ausgetragen: “[...] in der Ökonomie, der Politik, der Wissenschaft, den religiösen Institutionen, im Militär, aber auch in semi- und nichtöffentlichen Handlungsfeldern, in denen Männer unter sich sind: in Vereinen, Clubs, Freundeskreisen.”¹¹² Der Wettbewerb und die homosozialen Felder, in welchen diese Spiele der Männlichkeit ausgetragen werden, führen zu einer männlichen Gemeinschaftlichkeit.¹¹³ “Die Männlichkeit, verstanden als sexuelles und soziales Reproduktionsvermögen, aber auch als Bereitschaft zum Kampf und zur Ausübung von Gewalt (namentlich bei der Rache), ist vor allem eine Bürde.”¹¹⁴ Das bedeutet, die Teilnahme am Spiel ist ein wichtiger Aspekt, um der Gruppe anzugehören. Eine Nicht-Teilnahme könnte Nachteile für männliche Privilegien darstellen. “Das männliche Privileg ist auch eine Falle und findet seine Kehrseite in der permanenten, bisweilen ins Absurde getriebenen Spannung und Anspannung, in der die Pflicht, seine Männlichkeit unter allen Umständen zu bestätigen, jeden Mann hält.”¹¹⁵ So kann Mut als eine Art von Feigheit gesehen werden, deren Grund paradoxerweise Angst ist. Als Beispiel nennt Bourdieu bestimmte Gruppen von Männern (Armee, Verbrecherbanden, Arbeitsgruppen usw.), welche mögliche Gefahren ignorieren oder sogar gefährliche Situationen provozieren.¹¹⁶ “Man fürchtet die Achtung oder die Bewunderung der Gruppe zu verlieren, vor den ‘Kumpeln’ das Gesicht zu verlieren’ und in die typisch weibliche Kategorie der ‘Schwachen’, der ‘Schwächlinge’,

108 Scheibelhofer 2018, S. 21.

109 Meuser 2010, S. 126.

110 Vgl. Ebd.

111 Bourdieu in Meuser 2010, S. 124

112 Meuser 2010, S. 124.

113 Vgl. Meuser 2010, S. 124.

114 Bourdieu 2005, S. 92f.

115 Bourdieu 2005, S. 92.

116 Vgl. Bourdieu 2005, S. 95.

‘Waschlappen’, der ‘Schwulen’ usf. eingeordnet zu werden.”¹¹⁷ Ein wahrhafter Mann sollte alle angebotenen Möglichkeiten ausschöpfen, um seine Ehre zu vermehren.¹¹⁸

3.1.3 Ehre wahren und homosoziale Räume

Die Wahrung der Ehre kann man als ein Element des männlichen Habitus bezeichnen. Ralf Bohnsack untersuchte diesen Aspekt am Beispiel türkischer Jugendlicher in Berlin. Er betrachtet die Art und Weise, wie der geschlechtliche und der ethnische Habitus ineinander verwoben sind. In der Untersuchung wird deutlich, dass die geschlechtliche Differenz verwendet wird, um ethnische Differenz hervorzuheben. Gleichzeitig macht die ethnische Zugehörigkeit es notwendig, die Vorstellungen der untersuchten Jugendlichen (Beispiel die Wahrung der Ehre) durchzusetzen. Es herrscht ein Hegemoniebestreben (Bestreben der Dominanz gegenüber der Frau). Durch das Bestreben entsteht in diesem Fall aber keine hegemoniale Männlichkeit, sondern eine untergeordnete und marginalisierte Männlichkeit. Weil in diesem Fall die Verteidigung der Ehre eher ein Männlichkeitsideal ist, das vom spezifischen sozialen Umfeld abhängt und wenig mit der angestrebten Hegemonie (in Bezug auf Deutschland) zu tun hat. Denn die hegemoniale Männlichkeit wird als institutionalisierte Praxis in den sozialen Feldern konstruiert und definiert sich durch die soziale Praxis der gesellschaftlichen Eliten. Sie geben die Standards des Wettbewerbs vor.¹¹⁹ “Die Existenz einer hegemonialen Männlichkeit setzt ein Zentrum gesellschaftlicher und politischer Macht voraus, das es in der postindustriellen, spät-, hoch-, postmodernen (oder wie immer auch zu bezeichnenden) Gesellschaft des Informationszeitalters nicht mehr gibt.”¹²⁰ Wenn man davon ausgeht, dass es keine Zentralmacht, sondern verschiedene Machtzentren gibt, bedeutet das jedoch nicht, dass sich beliebig viele hegemoniale Männlichkeiten entwickeln können (nicht in jeder Subkultur entsteht eine hegemoniale Männlichkeit). Das hegemoniale Konzept bekommt nur dann eine Bedeutung, wenn es als Norm begriffen wird und über das soziale Umfeld hinaus Gültigkeit bekommt.¹²¹ In homosozialen Räumen werden die ernstesten Spiele des Wettbewerbs unter Männern ausgetragen und es wird ein männlicher Habitus gebildet. Neben dem männlichen Habitus entsteht auch Kameradschaft und Solidarität unter den Männern.¹²² “In der Gewalt gegen andere Männer,

117 Bourdieu 2005, S. 96.

118 Vgl. ebd.

119 Vgl. Meuser 2010, S. 129f.

Diese sozialen Felder sind je nach Geschichte unterschiedlich. Auch die ausgetragenen Machtkämpfe unterscheiden sich von Gesellschaft zu Gesellschaft.

120 Meuser 2010, S. 131.

121 Vgl. Meuser 2010, S. 131.

122 Vgl. Meuser 2001, S. 20.

die immer eine potenzielle Gefährdung der eigenen körperlichen Unversehrtheit impliziert, entwickelt sich männliche Solidarität.”¹²³

Die zwei Konzepte ‘hegemonialen Männlichkeit’ und ‘männlicher Habitus’ dienen dem Verständnis von Männlichkeitskonstruktionen. Männlichkeit ist keine erstarrte Form, sondern eben ein wandelbares Konzept. Um ein Verständnis zu bekommen, muss man die Positionen, in denen sich bestimmte Männlichkeiten entwickeln, und deren Beziehungen zu anderen Positionen verstehen. Dabei spielen die Strukturen von Institutionen, Macht und Produktion und emotionale Bindungsstrukturen eine wichtige Rolle. Im Folgenden wird die Geschichte der Modernisierung in der Türkei zusammengefasst. Der lange Prozess der Modernisierung in der Türkei beinhaltet viele Widersprüche. Er hat unterschiedliche Auswirkungen auf die Gesellschaft und folglich auch auf die Konstruktion von Männlichkeit.

3.2 Männlichkeit und die Modernisierung der Türkei

“Um das Geschlecht als soziales Muster erfassen zu können, müssen wir es als ein Produkt der Geschichte begreifen, aber ebenso als einen Produzenten von Geschichte.”¹²⁴ Im Folgenden wird die Geschichte der Türkei betrachtet, dem Entstehungsort der Serie Çukur. Für die vorliegende Arbeit ist insbesondere das Ende des Osmanischen Reichs und der Beginn der Modernisierung bis hin zur heutigen Türkei von Bedeutung.

“Die Osmanen sahen sich als Krieger im Namen des Islam.”¹²⁵ Das war auch ihre wichtigste Machtquelle, Kriege für die Erweiterung des Reichs und die Verbreitung des Islam. Jedoch erlitt die expansive Phase nach der Belagerung von Wien im 17. Jahrhundert eine Kehrtwende. Ab diesem Zeitpunkt verlor das Reich viele Territorien, diese Verluste brachten das Osmanische Reich allmählich in eine Krise. Die osmanische Wirtschaft funktionierte durch die Ausweitung des Reichs. Das Lehenswesen funktionierte so, dass das eroberte Land zwar dem Sultan gehörte, aber für eine bestimmte Zeit an anerkannte Soldaten übergeben wurde. (Die Soldaten wurden für ihre Dienste bezahlt.) Eine wichtige Aufgabe der Lehensnehmer war es, in ihrer Funktion Soldaten zu rekrutieren und auszubilden. Nach dem Tod der Lehensnehmer wurde das Land neu vergeben, denn es gab neben dem Sultanat kein weiteres Erbsystem. Abgesehen davon war es die wirtschafts-politische Aufgabe des Osmanischen Reichs, sich um die Versorgung der Bevölkerung zu kümmern und Steuern einzutreiben. Das Reich war stark landwirtschaftlich geprägt. Durch den Rückgang des Reichs entstand eine dauerhafte Steuerkrise, darunter litten vor allem die Landwirtschaft und

123 Meuser 2001, S. 22.

124 Connell 2005, S. 102.

125 Günay 2012, S. 22.

das Militär.¹²⁶ Durch die zunehmende politische und wirtschaftliche Schwäche fühlten sich die Herrscher des Osmanischen Reichs durch die europäischen Mächte bedroht. Die Osmanen haben nicht die gleiche Repression durch europäische Eroberer erfahren wie andere kolonialisierte Länder (Bsp. Ägypten), da das osmanische Reich nicht direkt kolonialisiert wurde. Trotzdem gerieten sie in eine semi-koloniale Abhängigkeit gegenüber den europäischen Ländern. "Zusehends entwickelte sich das Reich zu einem Absatzmarkt für europäische Industrie- und Textilgüter und zu einem Exporteur von Rohstoffen."¹²⁷ Um das bestehende Reich zu erhalten, orientierten sie sich an europäischen Staaten und deren Strukturen. So wurden am Ende des 18. Jahrhunderts erste Reformen durch Sultan Selim II eingeleitet. Diese Reformen betrafen vor allem das Militär und die Verwaltung.¹²⁸ Die Osmanen wollten sich an den Resultaten der Entwicklung der Moderne in Europa orientieren, welche sich unter anderem durch neue Strukturen und Institutionen auszeichneten. Jedoch war in Europa die Modernisierung ein Effekt von gesellschaftlichen und kulturellen Prozessen. Im Gegensatz zur Türkei hat sich die Moderne in Europa unter anderem vom Bürgertum ausgehend entwickelt. Beginnend im Osmanischen Reich wurde der Modernisierungsprozess bis hin zur neuen Republik Türkei von staatlichen Eliten gesteuert und ist nicht von der Bevölkerung ausgegangen. Dieser staatlich gesteuerte Modernisierungsprozess konnte nicht, wie erhofft, das Imperium erhalten und stärken, sondern führte unter anderem zum Sturz des Sultans und somit zum Ende des Osmanischen Reichs.¹²⁹

Nach dem Ersten Weltkrieg erlitt das Reich große Verluste, war instabil und hatte schwere wirtschaftliche Probleme. Dadurch entstand eine immer größer werdende Widerstandsbewegung, deren Vertreter unter anderem Mustafa Kemal Atatürk war. In den Anfängen der Widerstandsbewegung um 1918 verfolgte man das Ziel, das Land von der ausländischen Besatzung zu befreien. Während die anfängliche Widerstandsbewegung um 1918 noch die Befreiung des Landes von der ausländischen Besatzung zum Ziel hatte, wendete sie sich zunehmend gegen die Osmanische Regierung und setzte diese 1922 ab.

Mustafa Kemal Atatürk erlangte als Offizier durch zahlreiche militärische Erfolge eine hohe Anerkennung in der Bevölkerung. Er spielte eine entscheidende Rolle in der Gründung der Republik Türkei. Der Volksheld Atatürk wollte einen Neuanfang für die Republik. 1923 wurde die republikanische Volkspartei Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) gegründet und Mustafa Kemal Atatürk wurde zum ersten Präsidenten gewählt.¹³⁰ Im selben Jahr wurde der Vertrag von Lausanne unterzeichnet. Dieser dient noch heute als Grundlage des türkischen Nationalstaats. Um eine homogene Bevölkerung zu entwickeln, bestimmte der Vertrag von Lausanne feste Grundrechte

126 Vgl. Günay 2012, S. 21-31.

127 Günay 2012, S. 45.

128 Vgl. Günay 2012, S. 364.

129 Vgl. Günay 2012, S. 11ff.

130 Vgl. Günay 2012, S. 143f.

und definierte das Staatsbürgerwesen. Er regelt zudem den Status von Minderheiten. Dieser Status wird, ähnlich wie im Osmanischen Reich, den nicht-muslimischen Gruppen (Armeniern, Griechen und Juden) zugewiesen. Das bedeutete, dass die ethnisch vielfältige Bevölkerung (Kurden, Lazen, Araber, u.v.m) als Teil der türkischen Nation gesehen wurde. Auch wenn die Republikgründer das Ziel hatten, Staat und Religion voneinander zu trennen (Säkularisierung), wurde der Islam als gemeinsamer Nenner der verschiedenen Ethnien angesehen. Dieser Nationalismus des Türkentums beschränkt sich auf die eigenen geografischen Grenzen und verlangt die Verschmelzung der verschiedenen Völkergruppen zu einem türkischen Nationalismus.¹³¹

“Während die ersten Generationen Modernisierung als einen technischen Veränderungsprozess verstanden hatten, sollten spätere Generationen wie die Republikgründer rund um Mustafa Kemal Modernisierung als ein zivilisatorisches Projekt, ja als eine Kulturrevolution betrachten, in der es als rückständig geltende orientalische Muster abzulegen und westlich-moderne, als fortschrittlich geltende, anzunehmen galt.”¹³²

Westliche Institutionen wie das Rechtssystem, das Bildungssystem aber auch der westliche Lebensstil, die Art der Kleidung und die Verhaltensweisen im öffentlichen Raum, waren in diesem zivilisatorischen Projekt inkludiert.¹³³ Beispielsweise gab es 1925 eine Hutreform, die die traditionell osmanische Kopfbedeckung Fes verbot. Atatürk selbst reiste 1925, westlich gekleidet mit einem weißen Panama-Hut, nach Anatolien und sprach zur Bevölkerung: “‘Is it possible for a nation to be civilised without dressing in a civilised manner?’ he asked. The crowd answered ‘Never! Never!’. Then he continued, ‘Are you ready to be described as uncivilised?’”¹³⁴ Da der Hut als ein Zeichen der Ungläubigen galt, gab es von islamischer Seite viele Proteste gegen diese Reform. Dabei ist festzuhalten, dass der Fes ursprünglich von Sultan Mahmud II (Regierungszeit 1808 – 1839) als Symbol für die Modernisierung im Osmanischen Reich eingeführt wurde, bevor er einen religiösen und konservativen Wert bekommen hat.¹³⁵ Die westliche Moderne wurde aus der Sicht der Kemalisten als ein universal anwendbares Konzept gesehen. Sie wurde von den Eliten als ein Ideal, eine Norm wahrgenommen und alles, was diesem Ideal nicht entsprach, wurde abgewertet.

Dadurch wurde die Trennung zwischen Modern (Westen) und Tradition (Osten) weiter verschärft.¹³⁶ Man erhoffte sich, dass sich durch Reformen wie jene des Alphabets und Bildungsreformen die Modernisierung auch in ländlichen Regionen ausbreitet oder sich von alleine regelt.¹³⁷ Für die Verbreitung sorgten in die ländlichen Regionen geschickte Repräsentanten des Kemalismus. Diese

131 Vgl. Günay 2012, S. 136f.

132 Günay 2012, S. 56.

133 Vgl. ebd. S. 154.

134 Yumul 2010, S. 251.

135 Vgl. Yumul 2010, S. 352.

136 Vgl. Günay 2012, S. 159.

137 Das arabisch, osmanische Alphabet wurde auf das lateinische Alphabet umgestellt. Die Buchstabenreform (1928) stellte einen radikalen Bruch mit der osmanischen Vergangenheit dar. Ziel war es eine vereinfachte türkische Sprache zu entwickeln.

VertreterInnen (LehrerInnen, RichterInnen, Militär,...) waren nur für eine bestimmte Zeit in der Peripherie. Ihre Aufgaben war es außerdem, Einflüsse regionaler Machtstrukturen zu verhindern. Die angestrebte Kulturevolution war keine wirkliche Revolution, sondern setzte den Modernisierungsprozess, der am Ende des Osmanischen Reichs begann, fort.¹³⁸ Der Kemalismus verfolgte streng das Ziel, die Verwestlichung der Bevölkerung voranzutreiben. Jedoch ließ die damalige Regierung die Massen der ländlichen Bevölkerung nicht an diesem Prozess teilhaben. Dieser Zugang führte vermehrt zu einer Kluft zwischen den urbanen und ländlichen Regionen, immerhin machten die Kleinbauern den Großteil (80 Prozent) der Bevölkerung aus. Der Ausschluss der ländlichen Bevölkerung von der Teilhabe an der kemalistischen Regierung führte außerdem zu einer Ablehnung der städtisch-bürgerlichen Gesellschaft durch die Landbevölkerung.¹³⁹ Die aufgedrängten Reformen hatten für die Kleinbauern keinen ökonomischen Mehrwert. „Die kemalistischen Reformen hatten zwar gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Wandel versprochen, sie hatten sich aber nicht ausreichend mit den sozio-ökonomischen Bedingungen der Bevölkerung auseinandergesetzt.“¹⁴⁰ Die politische Strategie die Modernisierung anzutreiben, ohne dabei Rücksicht auf die wirtschaftlichen und sozialen Probleme der Bevölkerung zu nehmen, war vielmehr der Versuch, den Kapitalismus zu steuern.¹⁴¹ Auch wenn das Ziel der Reformer der Neuanfang für die Türkei war, übernahm man dennoch verstärkt die osmanischen, paternalistischen Traditionen (Methoden, Haltungen, Verfahren).¹⁴²

Die CHP hat die ersten zwanzig Jahre nach der Gründung der Republik Türkei alleine regiert. Man war der Demokratie nicht abgeneigt, nur sah man die Bevölkerung als noch nicht bereit für eine Demokratie. Auch nach dem Tod von Atatürk verdrängten seine Nachfolger die Religion aus dem öffentlichen Raum.¹⁴³ Die Maßnahme der Vermögenssteuer 1942 während des Zweiten Weltkriegs für die angebliche Kriegsfinanzierung war eine Diskriminierung gegenüber Minderheiten (vor allem Kurden und Nichtmuslime). Die Minderheiten mussten höhere Steuern zahlen, konnte man die Steuer nicht bezahlen, wurde man in ein Arbeitslager geschickt.¹⁴⁴ Aus diesen Gründen entwickelte sich innerhalb der kemalistischen Eliten Kritik gegen die Herrschaft der Reformer. Diese Kritiker gründeten 1964 die Demokratische Partei DP und gingen in die Opposition. 1950 wurde sie die stärkste Partei im Parlament. Im Gegensatz zur CHP entwickelte sich die DP als die Stimme der Benachteiligten der (ländlichen) Gesellschaft. Ein Instrument für den Erfolg der DP war die Pro-Islamische Rhetorik. Die Kombination von Wirtschaftsliberalismus und Konservatis-

138 Vgl. Günay 2012, S. 71f.

139 Vgl. Günay 2012, S. 179.

140 Günay 2012, S. 179.

141 Vgl. Günay 2012, S. 177.

142 Vgl. Günay 2012, S. 171.

143 Beispiele sind vollständiges Verbot der Gebetsrufe von Minaretten, 1941. Ab 1932, waren die Gebetsrufe auf Türkisch. Der Religionsunterricht wurde 1939 aus den Dorfschulen verbannt. Akyol 2015, S. 18.

144 Vgl. Akyol 2015, S. 18.

mus führten auch zum Erfolg von Nachfolgeparteien. Diese Richtung sollte die bisherigen Methoden der Verwestlichung ersetzen. Im Gegensatz zu anderen Ländern, etablierte sich in der Türkei der Konservatismus zu einer Protestbewegung der benachteiligten Gesellschaft und unterstützte dabei weiterhin den paternalistischen Staat, da dieses Konzept sich gut mit nationalistischen und religiösen Bewegungen vereinbaren lässt.¹⁴⁵

3.2.1 Erdoğan und die AKP

Die Islamisten schafften es Mitte der 1990er Jahre für eine kurze Zeit in die Regierung und kehrten nach 10 Jahren mit der AKP zurück. Anfangs konnte die AKP, anders als die anderen Parteien vorher, stärker das Verlangen der Menschen auf Erneuerungen und Stabilität erfüllen.¹⁴⁶ Die AKP war das Ergebnis eines “[...] Annäherungsprozesses der islamisch konservativen Bevölkerungsschichten an die Marktwirtschaft und die Demokratie.”¹⁴⁷ Der Partei gelang es, den islamischen Konservatismus und die Prinzipien der liberalen Marktwirtschaft zu vereinen. Die anfangs positive Haltung gegenüber einem EU-Beitritt sorgte dafür, wichtige Wirtschaftskreise zu erreichen. Nachdem die Verhandlungen zu stocken begannen, veränderte sich die AKP von einer reformierenden zu einer konservativen Kraft in der Türkei.¹⁴⁸

Recep Tayyip Erdoğans Karriere als Präsident der türkischen Republik begann 1994, als er Bürgermeister von Istanbul wurde. Vorher arbeitete er bei den Istanbuler Verkehrsbetrieben, war aber schon sehr früh politisch aktiv. Nach der Einführung einer Vorschrift zur Entfernung der Gesichtshaarung wechselte er in die freie Wirtschaft und widmete sich vermehrt der Politik.¹⁴⁹ “Im Wahlkampf wandte sich Erdoğan direkt und auf Augenhöhe an die Massen. ‘In diesem Land gibt es eine Trennung von ‘schwarzen’ und ‘weißen Türken’, betonte er, euer Bruder Tayyip ist einer von den ‘schwarzen Türken’.”¹⁵⁰ Im Gegensatz zu früheren Reformern hat sich Erdoğan für die Mehrheit

145 Vgl. Günay 2012, S. 369.

146 Obmann der islamistischen Bewegung war Necmettin Erbakan. Er gründete die Partei *Milli Nizam Partisi* MNP 1969, deutsch, nationale Sicht. Später nach dem Verbot durch das Militär 1971 wurde die *Milli Selamet Partisi* MSP, deutsch Nationale Heilpartei, eine radikale Vereinigung intellektueller Muslime gegründet. Der Führer der Partei, Erbakan, hielt wenig von den Grundwerten Atatürks. Erbakan war auch der Ziehvater von Recep Tayyip Erdoğan. 1990er herrschte große politische Instabilität. Vgl. Akyol 2015, S. 27f.

147 Günay 2012, S.373f.

148 Vgl. Günay 2012, S. 374.

149 Bevor die AKP Partei gegründet wurde, war Erdoğan in der islamisch-fundamentalistischen Wohlfahrtspartei *Refah Partisi* RP politisch aktiv. Vgl. Akyol 2015, S. 31.

150 Akyol 2015, S. 32.

Die Unterscheidung zwischen ‘schwarzen’ und ‘weißen Türken’ stammt von der türkischen Soziologin Nilüfer Gole. Mit ‘weißen Türken’ bezeichnet Gole die säkulare urbane Oberschicht; mit ‘schwarzen Türken’, nach Ansicht der ‘weißen Eliten’, ungebildete, provinzielle, arme und fromme Muslime. ‘Weiße Türken’ sind zwar kulturell den EuropäerInnen näher, aber nicht politisch; ‘schwarze Türken’ sind den EuropäerInnen zwar kulturell fremd, aber politisch ähnlich, denn diese wollen eine moderne Demokratie und mehr Selbstbestimmungsrecht. Den weißen Eliten wird nachgesagt, dass nicht der Konsens im Vordergrund steht sondern Macht. Mittlerweile hat sich die Wahrnehmung gewandelt, denn ‘schwarze Türken’ haben ihre eigene Elite, sind gebildet und wirtschaftlich erfolgreich. Sie leben modern, sind selbstbewusster und leben

der Bevölkerung eingesetzt. In seiner Zeit als Bürgermeister profitierte er mit einigen politischen Erfolgen; er entfernte die Müllhaufen aus Istanbul, beseitigte Wasserversorgungsprobleme, führte ein Busticket für die Türkei ein, die Istanbuler Metro wurde gebaut und die Luftqualität wurde verbessert. Seit Anbeginn seiner Karriere verband er Politik mit Glaube. Er wollte ein Alkoholverbot in städtischen Lokalen, Bordelle schließen und nach Geschlecht getrennte Schulbusse einführen. Anfang der 1990er Jahre waren konservativ islamische Parteien in der Regierung. 1997 gab es einen weiteren Militärputsch und auch Erdoğan wurde 1998 wegen Volksverhetzung zu zehn Monaten Haft verurteilt.¹⁵¹ Neben der Haft wurde er zu einem lebenslangen Politikverbot verurteilt. 1999 musste er in Haft, aber statt zehn Monate abzusitzen, kam er nach vier Monaten wieder frei. 50.000 Menschen protestierten gegen Erdoğan's Amtsenthebung. Sogar Amnesty International beschäftigte sich mit dem Fall Erdoğan.¹⁵² Erdoğan kritisierte die Justiz und das System mit diesen Worten: "Wir leben in einem repressiven und totalitären System, das die Meinungs- und Pressefreiheit ebenso unterdrückt wie fast alle anderen Menschenrechte, [...]"¹⁵³ Im Gegensatz zu seinen politischen Vorgängern wurde Erdoğan als Mann aus dem Volk gesehen. Die Masse vertraute Erdoğan. Die Türkei war in den Jahren bis zum Wahlsieg der AKP in einer schweren Krise.¹⁵⁴ 2001 gründete Erdoğan die Partei "*Adalet ve Kalkınma Partisi*" AKP, Deutsch: "Gerechtigkeits- und Entwicklungspartei", und wurde Parteichef der damals größten Oppositionspartei. Die AKP war eine Gruppe mit unterschiedlichen Mitgliedern (islamistische, rechtsnationalistische, bürgerlich-konservative und liberale Politiker).¹⁵⁵ Die Partei wollte sich nicht rein muslimisch, sondern als Mitte-links-Partei positionieren, die den Laizismus befürwortet. "Mein persönlicher Referenzrahmen ist der Islam, mein politischer Referenzrahmen hingegen sind die Verfassung und die demokratische Prinzipien," sagt Erdoğan.¹⁵⁶ Während der AKP-Regierung waren die religiösen Menschen, die Mehrheit der Bevölkerung, keine Randgruppe mehr, sondern anerkannte Mitglieder der Gemeinschaft.¹⁵⁷ In den Anfängen der AKP Regierungszeit 2002 wurden viele Erwartungshaltungen erfüllt (ein Grund dafür ist die offizielle Erklärung der Europäischen Union (EU) im Jahr 2000, die Türkei als Beitrittskandidaten wahrzunehmen). Die Todesstrafe wurde 2004 abgeschafft, ein Folterverbot und ein Gesetz für die Erschwerung von Parteiverboten eingeführt. Ehrenmorde wurden unter Strafe gestellt sowie Kinder- und Frauenrechte ausgeweitet. Viele Themen wurden offen diskutiert, Erdoğan war sogar einer der ersten, der die Kurdenfrage

gemäß ihren eigenen islamischen Werten. Sie stellen einen großen Teil der Gesellschaft dar. Vgl. Hermann 2008, S. 144ff.

151 Erdoğan zitierte den türkischen Nationalisten Ziya Gökalp (1875-1924): „Die Minarette sind unsere Bajonette, die Moscheen sind unsere Kasernen und die Gläubigen unsere Soldaten.“ Akyol 2015, S.34.

152 Vgl. Akyol, 2015 S. 32ff.

153 Akyol 2015, S. 35.

154 Es gab vier Ministerpräsidentenwechsel, vorzeitige Neuwahlen, 2001 war auch die schwerste Wirtschaftskrise seit dem Zweiten Weltkrieg.

155 Vgl. Akyol 2015, S. 37–39.

156 Akyol 2015, S. 39.

157 Vgl. Akyol 2015, S. 110.

thematisierte. 2005 stimmte die EU den Beitrittverhandlungen mit der Türkei zu. Jedoch war nach Erdoğan's drei erfolgreichen Wahlsiegen, 2003, 2007 und 2011, einer Änderung seiner Rhetorik spürbar. Seine Sprache wurde immer aggressiver, er kritisierte verschärft seine Gegner und er erzeugte ein Feindbild von außen.¹⁵⁸ Immer wieder instrumentalisierte er seine eigene Biografie, um seine Ziele zu erreichen. Er wurde zunehmend machistisch-patriarchaler und wechselte ständig seine Position.¹⁵⁹

3.2.2 Militär

Das Militär besitzt seit dem osmanischen Reich einen wichtigen Stellenwert in der Türkei. Es sah sich selbst seit jeher als Wächter des kemalistischen Erbes und verteidigte stets den Laizismus. Deshalb erlaubte sich das Militär das Öfteren in demokratisch-gesellschaftliche Prozesse einzugreifen.¹⁶⁰ Um in die kemalistische Elite aufzusteigen, benötigte es keine Zugehörigkeit zu einer sozialen Schicht und war auch nicht abhängig von der eigenen Ethnizität, "[...] vielmehr war es notwendig, die Idee und das Konzept des kemalistischen Modernisierungsprojektes zu internalisieren und seine Lebensweise und sein Auftreten danach zu gestalten."¹⁶¹ Das Militär war immer ein Ort, wo genau dieser soziale Aufstieg ermöglicht wurde, deswegen genoss es lange Zeit hohes Ansehen und war immer schon ein mächtiges Organ in der Türkei. Seitdem die AKP die Regierungsspitze bildet (2002), hat das Militär von Jahr zu Jahr an Ansehen verloren. Die EU kritisierte den Einfluss des Militärs auf Demokratie und Politik. Die AKP verwendete diese Kritik und setzte Maßnahmen, um das Militär zu schwächen.¹⁶² Die zentralste Maßnahme war der von 2007 bis 2013 währende "Ergenekon-Prozess". Dabei handelt es sich um eine angebliche Verschwörung innerhalb des Militärs gegen Recep Tayyip Erdoğan; es seien Putschversuche gegen den Regierungschef geplant gewesen. Zum ersten Mal in der türkischen Geschichte wurden ranghohe Offiziere aus dem Militär verhaftet. Erdoğan nutzte die Verhaftungswelle, um nicht nur mächtige Generäle zu inhaftieren, sondern auch zahlreiche Kritiker seiner Regierung, wie Oppositionelle und Journalisten.¹⁶³

158 Vgl. Akyol 2015, S. 44ff.

159 Ein Beispiel für Erdoğan's Ambivalenz ist die Kurdenfrage. "So wurden 2003 die ersten offiziellen kurdischen Fernseh- und Radiosendungen in der Türkei ausgestrahlt. Dann wiederum zeigte er sich unversöhnlich: 'Wir sagen: eine Nation, eine Flagge, ein Staat. Wem das nicht passt, der kann gehen, wohin er will,' ereiferte er sich 2008 in der kurdischen Provinz Hakkari." Akyol 2015, S. 51.

160 Beispiel sind die Militärputsche in den Jahren 1960, 1971, 1980, 1997 und 2016. Für diese Putsche gab es als Rechtfertigung ein Gesetz aus dem Jahr 1961: Artikel 34: "Die Aufgabe der Streitkräfte ist, die türkische Heimat und die Republik Türkei, die mit der Verfassung festgestellt ist, zu schützen und prüfend zu beobachten." Akyol 2015, S. 65.

161 Vgl. Günay 2012, S. 368.

162 Vgl. Akyol 2015, S. 63f.

163 Vgl. Akyol 2015, S. 69f.

3.2.3 Wirtschaft

Als die AKP in die Regierung kam, war die Wirtschaftslage in der Türkei sehr geschwächt. Die Partei war erfolgreich darin, das Land aus der Krise zu bringen. Ein Erfolgsbeispiel ist die teilstaatliche Turkish Airlines. Sie gehört heute zu den wichtigsten Fluggesellschaften der Welt. Ein weiteres Beispiel sind anatolische Tiger. Dabei handelt es sich um aufstrebende kleine und mittlere Unternehmen aus den muslimischen-konservativen Provinzhauptstädten (Kayseri, Konya).¹⁶⁴ Die Wirtschaft ist ein wichtiges Organ der AKP-Regierung. Nur war der Aufstieg in diesen Jahren nicht ohne Folgen. Da der Aufstieg der Wirtschaft mit Schulden finanziert wurde, stieg mit dem Wirtschaftsboom die Privatverschuldung. Der Import ist in der Türkei stärker gewichtet als der Export. Durch politische Krisen wurde die Wirtschaft immer wieder beeinflusst, da sich viele ausländische Investoren zurückzogen haben.¹⁶⁵ „Ihre Politik führte vorübergehend zu einem Anstieg des Wirtschaftswachstums auf ca. 10 Prozent (2014: 3-4 Prozent) und zu einer deutlichen Erhöhung des Lebensstandards der gesamten Bevölkerung. Herausgebildet hat sich auch ein neues grünes Unternehmertum mit islamisch geprägtem Selbstverständnis.“¹⁶⁶ Politische Krisen wie die Gezi Park-Proteste, der Putsch 2016 und das Referendum 2017 verursachten nur geringe Schwierigkeiten für die Wirtschaft. Dennoch gab es 2018 einen enormen Wertverfall der türkischen Währung. Ausländische Investoren befürchteten, dass Erdoğan in die unabhängige Zentralbank eingreifen könnte. Die Türkei hat einen enormen Schuldenberg im Ausland. Die Konsequenzen davon sind, dass große Unternehmen wie die Turkish Airline herabgestuft werden und der Schuldenberg immer weiter wächst.¹⁶⁷

3.2.4 Gezi Park-Bewegung

Der Gezi Park ist eine der wenigen Grünflächen in Istanbul. Am 1. Mai des Jahres 1977 gab es im Gezi Park eine Demonstration der Gewerkschaft. Dabei wurden bis zu vierzig Personen von Heckenschützen getötet. Bis 2010 war die Maikundgebung im Gezi Park verboten. Für das Einkaufszentrum sollte der Park abgerissen werden. Waren es anfänglich friedliche Proteste gegen ein Bauprojekt eines Einkaufszentrums am Taksim Platz in Istanbul, weitete sich die Protestbewegung im Verlauf auf das ganze Land aus. Die immer autoritärer werdende Regierung wurde kritisiert. „Der Taksim Platz ist ein Wahrzeichen der modernen, kosmopolitischen Türkei, der Republik

164 2004 wurden an einem Tag 139 neue Firmen in Kayseri gegründet. Soziologen bezeichnen diese Mischung aus harter Arbeit, selbstbewusster Religiosität und Kapitalismus „Calvanistischen Islam“. Vgl. Akyol 2015, S. 83.

165 Vgl. Akyol 2015, S. 82ff.

166 <https://www.liportal.de/tuerkei/wirtschaft-entwicklung/> [ges. 09.01.2019.]

167 Vgl. <https://www.liportal.de/tuerkei/wirtschaft-entwicklung/> [ges. 09.01.2019.]

Atatürks.”¹⁶⁸ Unter anderem aus diesem Grund war der Platz ein Dorn im Auge Erdoğan's. Bereits während seiner Zeit als Bürgermeister hatte er Baupläne für den Platz, für den er eine Moschee vorsah.¹⁶⁹ Die Protestbewegung, die sich in ihrem Verlauf auf die gesamte Türkei ausbreitete, war eine der größten Bewegungen gegen die AKP-Regierung in den letzten Jahren. Obwohl nach einem Jahr die Bebauung am Taksim Platz verhindert werden konnte, wurde Erdoğan's politisches Vorgehen ab diesem Zeitpunkt stets drastischer. Mehr als zuvor verhinderte er Kritik und verbreitete vermehrt Verschwörungstheorien, etwa von Feinden aus dem Ausland. Seit der großen Finanzkrise 2001 gab es in der Türkei auf mehreren Ebenen Transformationen, beispielsweise im ökonomischen Bereich, im urbanen Raum oder im sozialen Sektor. Die Türkei wurde als Wirtschaftswunder und modellhafte Demokratie betrachtet, doch waren diese Annahmen fadenscheinig. Vor allem junge Menschen erlebten die Transformationen als Unterdrückung: das Internet wurde zensiert, Alkohol verboten, Demonstrationsverbot erteilt und der Taksim Platz gentrifiziert. Die Regierung wollte den Taksim Platz privatisieren, um mehr Kontrolle über den Platz zu erhalten. Die Gentrifizierung fand in der gesamten Türkei statt.¹⁷⁰

Die aggressive Herangehensweise der Polizei – der Einsatz von Tränengas, Wasserwerfern und die vielen Verhaftungen – hinderte die Demonstrierenden nicht daran, gewaltfreien Widerstand zu leisten. Dieser Widerstand führte zu einer gemeinsamen Oppositionsbewegung vieler verschiedener Gruppen. “Diese Bewegung hat ein neues städtisches Bewusstsein geschaffen, hat eine neue Widerstandssprache hervorgebracht, sie ist allen Drohungen und Beleidigungen des Ministerpräsidenten und staatlicher Stellen mit einmaligem Humor begegnet und diesen kreativen Akt zu ihrem Kampfmittel gemacht.”¹⁷¹ Diese Sprache drückte sich in Graffiti, Musik, Performance und vielen anderen Aktivitäten aus. Die großen Medien in der Türkei waren auf den Demonstrationen nicht präsent, aus diesem Grund war das Internet eine wichtige Plattform für die Kommunikation und die Dokumentation der Protestbewegung. Im Internet wurde die Repression der Regierung gegen die Demonstrierenden nicht zensiert.¹⁷² Filiz Bayazit, eine Zeitzeugin der Bewegung, hat ihre Diplomarbeit, “omuz omuza, Schulter an Schulter” der Gezi Park-Protestbewegung gewidmet. Sie arbeitet darin die Stärken (Kreativität und Humor) der Bewegung – sowie deren spezifische Artikulationsweisen heraus und geht der Frage nach, welchen Nachhall diese in der Gesellschaft hatten. “Den Einschüchterungsmaßnahmen der Regierung tritt rabenschwarzer Humor entgegen. Voll Leidenschaft eignen sich die Demonstrierenden Wörter, Symbole und Raum an und erklären sie zu ihren eigenen.”¹⁷³

168 Vgl. Akyol 2015, S. 159.

169 Vgl. Akyol 2015, S. 157ff.

170 Vgl. <https://www.neues-deutschland.de/artikel/830847.der-taksim-ist-ein-epizentrum-der-tuerkei.html> [ges. 08.02.2020.]

171 <https://www.rosalux.de/news/id/7019/her-yer-taksim-her-yer-direnisi/> [ges. 09.03.2020.]

Zu jenem Zeitpunkt war Recep Tayyip Erdoğan Ministerpräsident.

172 <https://www.youtube.com/watch?v=7uCWIP6zOhs> [ges. 09.03.2020.]

173 Bayazit 2015, S.130.

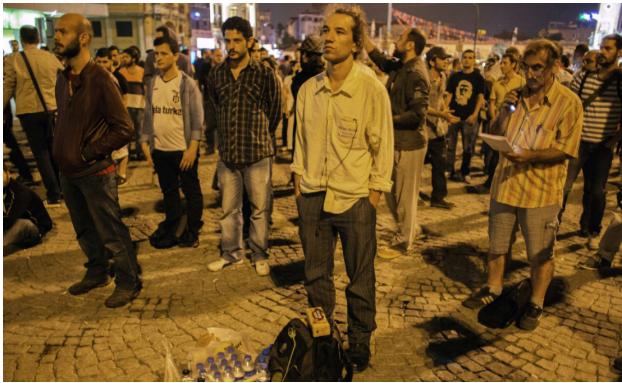


Abb. 19 oben: Protesbewegung Gezi-Park

Abb. 20 mittlinks: *Duran Adam*. Performance Standing Man von Erdem Gündüz.

Abb. 21 mittrechts: Graffiti: *Polis Yakt, Halk söndürdü*. Deutsch: Die Polizei hat die Flammen gelegt, und die Bevölkerung hat sie gelöscht.

Abb. 22 untenlinks: *Her yer Taksim*. Deutsch: Überall Taksim

Abb. 23 untenrechts: *Fikirilere gaz bombasi islemez*. Deutsch: Die Gasbomben hindern die Ideen nicht.

3.3 Auswirkungen der Moderne auf den männlichen Körper

Die durch die Modernisierung entstandenen Effekte in der türkischen Gesellschaft haben in der Forschung wenig Beachtung gefunden.¹⁷⁴ Durch den Modernisierungsprozess und die aktuellen Auswirkungen der Politik der AKP-Regierung bedingt, musste sich auch das Männerbild immer wieder den unterschiedlichen Turbulenzen anpassen.

Nach Deniz Kandiyoti, einer türkischen Wissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkt auf Geschlechter-Relationen, liegt der Fokus westlicher Studien unter anderem auf den Auswirkungen des Kolonialismus oder der Stigmatisierung von Männlichkeit aufgrund sexueller Orientierung. Jedoch sind diese Brüche nach Kandiyoti nicht zur Gänze Resultat externer Faktoren (Kolonialismus oder die westliche Hegemonie). Ihre Vermutung lautet, dass zu wenig Aufmerksamkeit auf interne Widersprüche zwischen bestimmten Arten des Patriarchats gelegt würde. „If there are specific masculinities linked with particular social contexts, then an analysis both of enduring patterns and of change must adress itself to a concrete examination of such contexts.“¹⁷⁵ Aus diesem Grund ist es wichtig, die Aufmerksamkeit auf die Produktion von bestimmten Männlichkeiten und die verantwortlichen Institutionen in der muslimischen Welt zu legen.

Nach dem Ende des Osmanischen Reichs wurde vor allem die ländliche Gesellschaft aus einem negativen Blickwinkel heraus betrachtet. Ihr wurde Traditionalität und Rückständigkeit vorgeworfen.¹⁷⁶ „Intellektuelle des ‘kemalistischen’ Bürgertums entwickelten den in der Gründung der Republik verankerten Modernismus chauvinistisch weiter und erklärten Armut und Prekarität, die mit Traditionalität und Religiosität gleichgesetzt wurden, zum eigenen Verschulden der ‘anpassungsunfähigen’ Bauern und Bäuerinnen, die den Fortschritt des Landes aufhielten [...]“¹⁷⁷ Diese Auswirkungen der Moderne in der Türkei wurden unter anderem im Alltagsleben der Menschen sichtbar. Im städtischen Raum bestimmte die bürgerliche Elite die Verhaltensnorm und den Lebensstil der Gesellschaft. In der Zeit der Osmanen war der Rang und die Herkunft klar am Kleidungsstil erkennbar. „The Western hat and tie were not merely items of fashion but became the solvent and supressor of these differences, a uniform of secularism that also signified loyalty to the state.“¹⁷⁸ Durch die Vorgaben löste sich der Körper vom Individuum und dessen Gewohnheiten und wurde zum abstrakten Objekt der öffentlichen Aufsicht im öffentlichen Raum. Manche Veränderungen führten zu großen Widersprüchen, wie zum Beispiel der westliche Hut, dieser war sehr unpraktisch bei den täglichen Gebeten der Menschen; während den Gebeten ist es wichtig,

174 Vgl. Kandiyoti 1997, S.113.

175 Kandiyoti 2017, S. 188.

176 Vgl. Kandiyoti 1997, S. 117.

177 Babacan/Gehring 2013, S. 211.

178 Kandiyoti 1997, S. 122.

dass die Stirn den Boden berührt.¹⁷⁹ Die Verhaltensweisen der türkischen Bevölkerung haben sich zudem mit westlicher Technik und Mode verändert.¹⁸⁰ Saß man früher am Boden, gab es nun vermehrt hohe Stühle. Aß man vorher gemeinsam aus einer Schüssel, hat heute jeder einen eigenen Teller. Diese neuen Gewohnheiten führten zu einer gewissen Distanz und Formalität gegenüber den anderen Familienmitgliedern, so entstanden Hierarchien von Werten und frühere Angewohnheiten wurden als unzivilisiert empfunden. “In practice, modernization involved a selective appropriation of items of material culture, habit, and taste by different strata of society, creating styles that were also insignia of social status.”¹⁸¹ In diesem Prozess der Modernisierung wurde das Geschlecht zu einem Kernpunkt, in welchem Unterschiede formuliert und zum Ausdruck gebracht wurden. Die Frage, was es bedeutet modern zu sein, prägte die Menschen in intimsten Aspekten des Alltags sowie den Klassenstatus in der Gesellschaft.¹⁸² Arus Yummul beschreibt in “Fashioning the Turkish Body Politics” die Transformationen, ausgelöst durch die Moderne, die im männlichen Körper sichtbar wurden. Die politische Veränderung von 1950 (die DP ersetzt die CHP), führte wie oben erwähnt zu einer großen Fluchtbewegung von ländlichen zu städtischen Gebieten. Das veränderte die zuvor homogene städtische Bevölkerung bis heute und führte zu einer Spaltung in der Gesellschaft. “Since the body emerged as the central concept that represented the spirit of the national political and cultural agenda, and symbolised simultaneously the real, imaginary and symbolic (the body, the nation and civility respectively), conceptions of citizenship became patterned with corporeal assumptions.”¹⁸³ Diese Trennung machte die Landbevölkerung zur Repräsentantin des Andersseins. “It was the culture of the periphery that was understood by the modernising elites as popular culture, and it was this very culture that was to sow the seeds of popular opposition in Turkey.”¹⁸⁴ So wurde die Kultur der Hybridität durch die Migranten populär. Durch die arabeske Musik wurden Erfahrungen der raschen Modernisierung zum Ausdruck gebracht. Obwohl die Musikrichtung von Modernisierern abgewertet wurde, definiert Meral Özbek die arabeske Musik als eine Kultur der Ambivalenz, welche die Widersprüche der Modernen vereint. Die Polarisierung zwischen ländlichen und städtischen Männern sind bedeutend für die Konstruktion von Männlichkeit. Die idealisierten, westlich orientierten modernen Männer achteten zudem darauf, die patriarchalen Werte fortzusetzen, indem sie Autorität gegenüber Frauen und Kindern ausübten, die wirtschaftliche Verantwortung in der Familie übernahmen und bei Herausforderungen und Beleidigungen die Ehre der Familie verteidigten.¹⁸⁵

179 Vgl. Yumul 2010, S. 355.

180 Mit westlicher Technik sind Haushaltsgeräte, Unterhaltungsgeräte wie das Fernsehgerät gemeint.

181 Kandiyoti 1997, S. 119.

182 Vgl. Kandiyoti 1997, S. 120.

183 Yumul 2010, S. 356.

184 Ebd. S. 356f.

185 Vgl. Yumul 2010 S. 357.

“The hybrid man – civilised and Western in outward appearance, but traditional and Eastern in essence – was not the exact equivalent of the rational man idealised by the Enlightenment, who was identified with reason and the mind, and disconnected from his emotions and nature. This disparity was, however, endorsed by many and was explained in terms of the innate characteristics of the Mediterranean people.”¹⁸⁶

Nach dem Zweiten Weltkrieg gewann der männliche Kleidungsstil in den linken und rechten Reihen an Bedeutung. Die Gesichtsbehaarung und die Frisur definierten religiöse und politische Überzeugungen. So konnte man anhand des herabhängenden Schnurrbarts die Differenz zwischen einem Maoisten und einem Marxisten erkennen.¹⁸⁷ Auch heute ist der Bart immer wieder Thema in der Türkei. In einem Interview erzählt ein Barbier über seine Erfahrung mit den Bedeutungen der Bärte; so haben links orientierte einen ungepflegten Bart, der nach unten geht und den Mund und die Lippen bedeckt. Die Bärte von Rechten sind länger als die der Linken, aber dafür dünner. Die Bärte der islamischen Konservativen sind kurz getrimmt und bedecken den Mund nicht. Erdoğan trägt so einen islamisch-konservativen Bart und drängte sogar seine Minister dazu, sich einen Bart wachsen zu lassen. Bis auf zwei haben das auch alle gemacht.¹⁸⁸

In der Vergangenheit haben sich viele Politiker in der Türkei verschiedene Stile angeeignet und andere wieder neu definiert. So wurde zum Beispiel die Stoffmütze, die seit der Hut-Reform für Provinzialismus stand, vom Politiker Bülent Ecevit als Symbol des Populismus eingesetzt. Diese Entwicklungen waren paradox. Yumul schreibt, dass nach den 1980er Jahren eine weitere Transformation stattfand. Die Neuankömmlinge in den Städten verweigerten die Anpassung an die städtischen Verhältnisse, weil sie in ihren Routinen selbstsicherer wurden.

Auch in den 1990er Jahren durchlebte die Türkei einen Wandel in der Gesellschaft. Die Bevölkerung in der Stadt wurde in der Öffentlichkeit als eine heterogene Gesellschaft sichtbar. Neben religiösen und ethnischen Identitäten wurde auch die osmanische Vergangenheit sichtbar. In dieser Zeit herrschte ein Diskurs von Anstand und Zivilisiertheit. Die Städter versuchten, alte Gewohnheiten und Praktiken zu überwinden, und sahen die Dorfbewohner als weniger zivilisiert an.¹⁸⁹ “The bodies of the newcomers inevitably embody their own cultural and social capital, the acquired knowledge and education, and networks and milieu respectively.”¹⁹⁰ Nicht die militärische, sondern die bürgerliche (Manieren, Lebensstil) Darstellung von Atatürk hatte große Popularität. So wurden frühere kemalistische Traditionen von vor 1950 reaktiviert. Wieder entstand eine Kluft zwischen der Land- und Stadtbevölkerung. Nur diesmal war der Körper der Migranten ein Thema. Deren

186 Yumul 2010, S. 357.

187 Vgl. Yumul 2010, S. 358.

188 <https://www.welt.de/vermischtes/video163681902/Das-verraet-ein-Bart-ueber-die-politische-Einstellung.html>
[ges. 10.02.2020.]

189 Vgl. Yumul 2010, S. 358ff.

190 Yumul 2010, S. 361.

Gesichtsbehaarung, Körperbehaarung und Fleischkonsum wurden als feste Indikatoren ihrer Persönlichkeit gesehen.¹⁹¹ Journalisten prägten in dieser Zeit zwei Differenzierungen, den zivilisierten Körper und den unzivilisierten Körper, “White and Black Turks”. Es gab sogar eine Aktion, die “getting rid of moustache campaign”, in der es darum ging, den türkischen Mann vom Bart zu befreien. “What the fez signified for Atatürk came to be signified by the moustache in the 1990s.”¹⁹²



Abb. 24 links: Atatürk mit einem Hut.

Abb. 25 rechts: Sultan Mahmud II. mit Fes.

Abb. 26 unten: Bartillustration



191 “Their corporeal disparagement has been best articulated by a columnist who designated the popular beaches and shores of Istanbul as ‘The Carnivore Land of Islam’, where men swim in their underwear – whom she placed between man and animal – cook meat by the sea and ruminate: This scene is repeated in every ten meters. At the seashore, our black folk turning their back to the sea, inevitably grill meat on the brazier.” Yumul 2010, S.361.

192 Yumul 2010, S. 362.

3.3.1 Männlichkeitsformen: Kabadayi und Delikanli

Im Folgenden werden zwei Männlichkeitsideale dargelegt: der Kabadayi, übersetzt der grobe Onkel, und die jüngere Variante, der Delikanli, übersetzt, verrücktes Blut oder Heißsporn.

“Die osmanische Gesellschaft war vielfältig und vereinigte unterschiedliche Lebens- und Arbeitsformen mit unterschiedlich starker Machtausprägung der männlichen Mitglieder eines Haushalts und Partizipationsmöglichkeiten der Frauen.”¹⁹³ Zum einen gab es den städtischen osmanischen Patriarch, ein Repräsentant hierarchischer Autorität. Er kümmerte sich ökonomisch um die Familie und erwartet sich dafür absolute Folgsamkeit und Respekt.¹⁹⁴ Zum anderen stand dem Patriarchen der Kabadayi (grober Onkel) gegenüber, ein Ehrenmann, vergleichbar mit einem städtischen Ritter. Dieser schützte die Ehre seiner Nachbarschaft Mahalle (Viertel), so wie der Patriarch sein Haus und die Ehre seiner Familie verteidigte. “Mahalles were small, welltrenched units of residence, divided mainly along ethnic rather than class lines, with a strong sense of communal identity and territoriality.”¹⁹⁵ Der Kabadayi legte Wert auf einen fairen und ehrlichen Umgang in der Nachbarschaft, sein Wort war Gesetz. Diese Männer waren Handwerker und respektierte Mitglieder der Gemeinschaft.¹⁹⁶ Die Kabadayi wollten nicht mit den Külhanbeys verwechselt werden.¹⁹⁷ Somit beschützten die beiden dominanten männlichen Formen (Kabadayi und Patriarch) die normative Ordnung in ihren Wirkungsbereichen. Als Delikanli, ein weit verbreiteter Begriff in der Türkei, werden Jugendliche und unverheiratete Männer bezeichnet. “In seiner zweiten Bedeutung werden damit Eigenschaften bezeichnet, die man jungen Männern zubilligt, wie ein schnelles sich hinreißen lassen zu Emotionen, oder das Rächen ohne große Überlegungen und ohne Rücksicht auf eigenen Schaden von (vermeintlichen) Kränkungen der Ehre (der eigenen oder der von Freunden), ‘Delikanlı’ zu sein, ist ein Vorrecht der Jugend, und gilt als rüde, aber akzeptierte Form der Männlichkeit.”¹⁹⁸ Ihr abweichendes Verhalten wird als Begleiterscheinung ihrer Entwicklung zum Mann akzeptiert. “Causing disruptions at weddings, tractor chases, pranks and minor theft produced reactions ranging from amusement to annoyance, but never incurred serious consequences.”¹⁹⁹

193 Spohn 2002, S. 91.

194 Vgl. Spohn 2002, S. 90.

195 Kandiyoti 1997, S. 121.

196 Vgl. Kandiyoti 1997, S. 121f.

197 Külhanbeyler waren Waisenkinder, die aufgrund von Armut eine Bruderschaft gründeten. Die Bedingung, ein Mitglied der Bruderschaft zu sein, war es elternlos zu sein. Sie waren eher eine Randgruppe in der osmanischen Gesellschaft. http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/elvan.atamturk/poster/elvan.atamturk18.12.2014_10.08.45poster.pdf [ges. 11.12.2019.]

198 Spohn 2002, S. 92.

199 Kandiyoti 2018, S. 197.

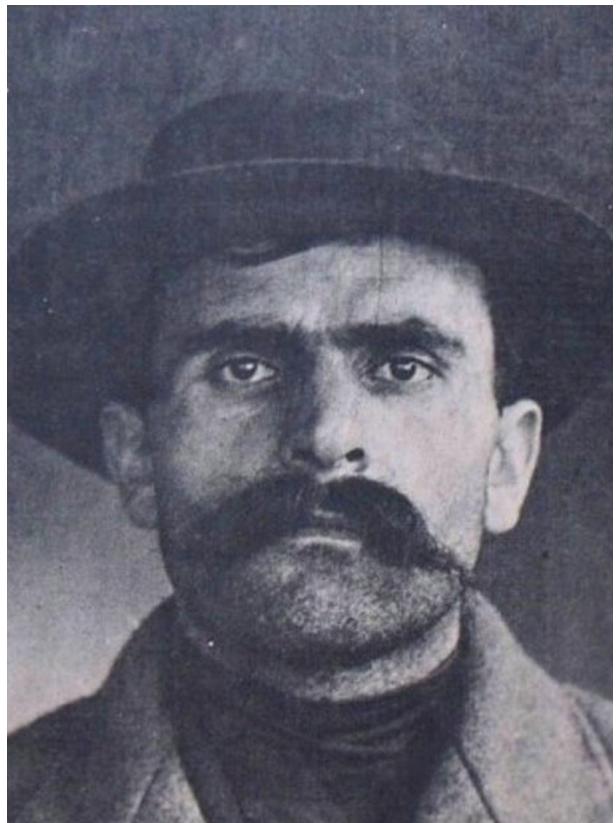
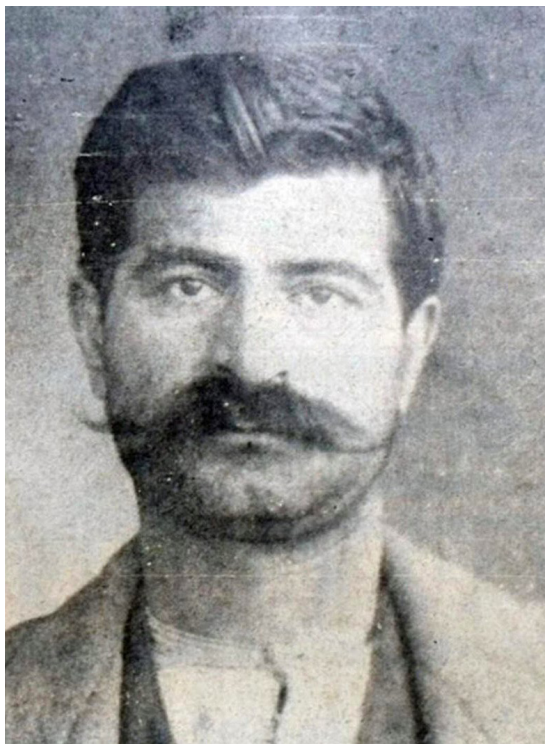
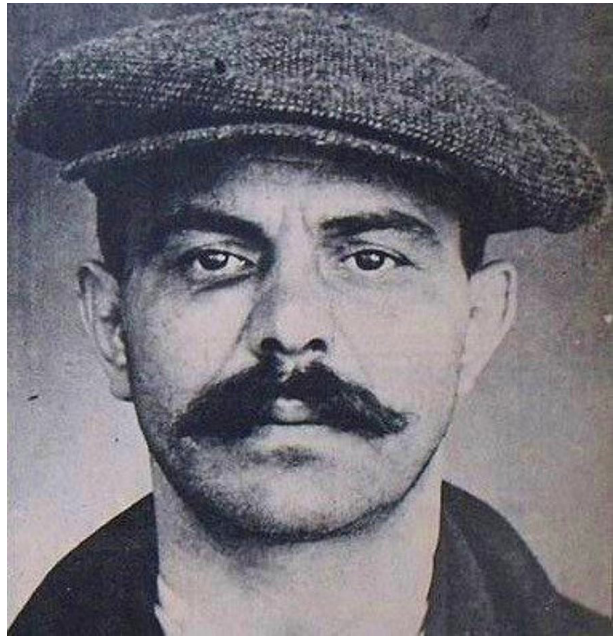
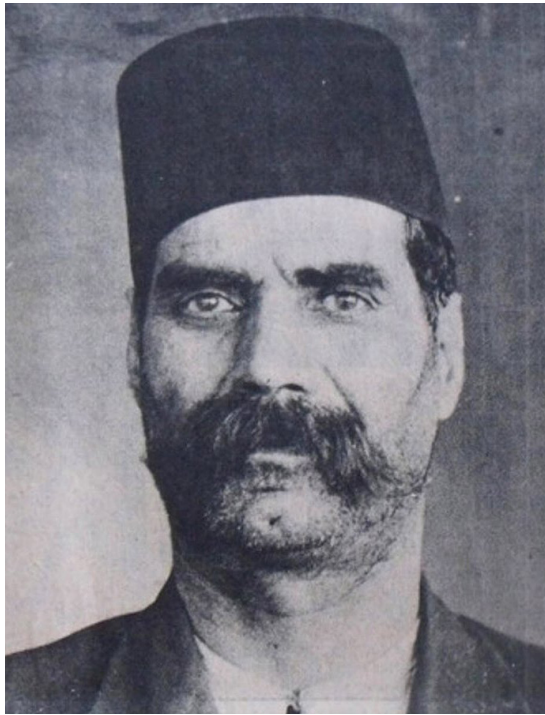


Abb. 26 - 29: Bekannte Kabadayis in der Tükrei: oben links: Arap Hüsnü (1870), oben rechts: Odesalı Kosti (1895), unten links: Solak Ligor (1888) und unten rechts: Piç Ardaş (1886)

4. Serienanalyse

Für die Auswertung der Interviews ist es wichtig, Film und Fernsehsendungen als ein Medium der indirekten Kommunikation zu verstehen. Die Kommunikation findet in diesem Sinne zwischen dem Filmemacher und dem Publikum statt.²⁰⁰ Wie schon im Kapitel zwei festgehalten, dauern die Serien 120 bis 130 Minuten. Der Fokus von Dizi liegt auf Echtzeit der Dialoge und Handlungen. Der Prozess der Kommunikationsmedien funktioniert mit dem Publikum. Sie sind in Strukturen und Funktionen einer Gesellschaft eingebettet und entwickeln sich unter kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen. Dadurch geben sie Hinweise auf die Geschichte einer Gesellschaft.²⁰¹ Das Publikum treibt durch das Rezipieren und Aneignen die kulturellen und gesellschaftlichen Dynamiken weiter. Das Publikum ist als Teil einer Gesellschaft zu betrachten. Beim Rezipieren verwenden die ZuschauerInnen eigenes Wissen, Emotionen, praktischen Sinn und Erfahrungen. Sie nutzen das symbolische Material von Texten und binden es in ihre Alltagspraktiken und in ihre Lebenswelt ein. Dadurch können sich neue Identitäten entwickeln.²⁰²

Die Rezeption und Aneignung sind Interaktionen zwischen dem Publikum und dem Produzenten. Die Begriffe Aneignung und Rezeption unterscheiden sich nur in der Theorie. In der Praxis erkennt man kaum einen Unterschied. "Mit Rezeption ist die konkrete Zuwendung zu einem Film oder einer Fernsehsendung gemeint. In der Rezeption verschränken sich die Strukturen des Film- oder Fernsichttextes und die Bedeutungszuweisung sowie das Erleben durch die Zuschauer. Der aktive Rezipient erschafft in der Rezeption den so genannten rezipierten Text [...], der gewissermaßen die konkretisierte Bedeutung des Originaltextes darstellt. [...] Er ist das Ergebnis der Interaktion zwischen Film- oder Fernsehtext und Zuschauer."²⁰³ Die Rezeption ist eine Wechselbeziehung zwischen Produzent und Konsument. In der Aneignung wird das Ergebnis der Wechselbeziehung im alltäglichen Diskurs und die soziokulturelle Praxis von den ZuseherInnen übernommen. Kommunikationsmedien, in diesem Fall Dizi, können als eine soziale Praxis verstanden werden. Die soziale Praxis enthält Handlungsanweisungen für die ZuseherInnen. Das sind Angebote für mögliche Lesearten. Die Lesearten bekommen erst in einem gesellschaftlichen Kontext ihre Bedeutung. Die Voraussetzung für eine Aneignung oder für die Rezeption von Serien besteht in vier Aktivitäten der ZuseherInnen, so Mikos: Die kognitive Aktivität; die emotionale und affektive Aktivität, die habituelle und rituelle Aktivität sowie die sozial-kommunikative Aktivität. Diese

200 Vgl. Mikos 2003, S. 19.

Mit indirekt ist die Übermittlung über technische Medien gemeint. Eine direkte Kommunikation wären zum Beispiel Briefe oder E-Mails.

201 Siehe Kapitel drei: Modernisierung in der Türkei.

202 Vgl. Mikos 2003, S. 249f.

203 Mikos 2003, S. 20.

Aktivitäten sind vom Erlebnis und vom Verständnis der ZuseherInnen abhängig.²⁰⁴ Das Publikum braucht ein spezifisches Wissen über die gezeigten Situationen, um diese Informationen in einen bedeutungsvollen Kontext stellen zu können. Das Erleben in einer Rezeptionssituation findet seinen Sinn im Subjekt und ist mit Emotionen, Affekten und dem praktischen Sinn verbunden.²⁰⁵ Für die Entwicklung von Gefühlen braucht man ein kognitives Wissen. Um Empathie oder Sympathie entwickeln zu können, müssen Gefühle verstanden werden. Das Kommunikationsmedium Dizi baut ein empathisches Feld auf mit einem symbolischen Kontext (das soziale Leben, Genre, Handlungen) und die Figuren werden im Rahmen des symbolischen Kontext wahrgenommen. Die inszenierten, medialen Figuren und Akteure sind Handlungsträger der Geschichte. Wenn ZuseherInnen sich beispielsweise mit den Emotionen der Figuren identifizieren können, können sie Handlungen wie Gewaltszenen gutheißen.²⁰⁶

Die Gattung der Serie entspricht folgenden Genres: Aktion, Kriminalität, Drama und Romantik. In diesem Kapitel werden verschiedene Ebenen der Analyse von Texten behandelt. Zum einen die Narration: In welchem Handlungsrahmen befindet sich das fiktive Viertel Çukur? Die Narration gibt Hinweise auf die Geschichte und die soziale Befindlichkeit der Gesellschaft in der Türkei. Des Weiteren werden soziale Rollen der Serienfiguren herausgearbeitet. Eine ausführliche Analyse der Kameraführung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Deshalb werden ausgewählte Sequenzen hinsichtlich der Kameraführung betrachtet. Am Ende dieses Kapitels wird auf äußere Merkmale der männlichen Figuren und auf die maskuline Sprache hingewiesen.

4.1 Die soziale Welt, in der sich Çukur befindet.

“Die Narration oder Erzählung besteht in der kausalen Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen zu einer Geschichte; die Dramaturgie ist die Art und Weise, wie diese Geschichte dem Medium entsprechend aufgebaut ist, um sie im Kopf und im Bauch der Zuschauer entstehen zu lassen.”²⁰⁷ Das Erzählen einer Geschichte ist ein Prozess, in der eine mögliche soziale Welt geschaffen wird. Innerhalb dieser Welt handeln die Figuren. Die Kamera erzählt die Geschichte aus der Perspektive der Figuren, die sich in der gefährlichen Nachbarschaft Çukur befinden. Diese Nachbarschaft wird von der Familie Koçovali geschützt. Die BewohnerInnen halten an patriarchalen Familienstrukturen fest. Idris Koçovali ist das Oberhaupt und Vater des Viertels. Er und seine Söhne beschützen vor allem Familien, Frauen und Kinder vor äußeren Feinden. Ähnlich wie der osmanische Kabadayi schützen Idris und seine Söhne die Ehre der Nachbarschaft. Manche Frauen

204 Vgl. Mikos 2003, S. 20ff.

205 Vgl. Mikos 2003, S. 28.

206 Vgl. Mikos 2003, S. 155.

207 Mikos 2003, S. 43.

im Viertel arbeiten im Nachtclub und andere in einer Nähwerkstatt. Männer arbeiten als Türsteher oder in einer Metallfabrik. In der Erzählung wird eine Gemeinschaft mit einem starken Zusammenhalt beschrieben. Die Ausstattung der Serie hat eine narrative Funktion, sie beschreibt den Ort des Geschehens, die Zeit und die Stimmung setzt den kulturellen Rahmen fest. Sie charakterisiert nicht nur den Handlungsort, sondern generiert Stimmungen, sie dient dem Zweck der Repräsentation einer Geschichte von Generationen, deren Vorfahren in Gecekondus aufgewachsen sind.²⁰⁸ Die Serienmusik spielt eine relevante Rolle in der Serie. Einerseits hat sie eine dramaturgische Funktion, indem sie Emotionen generiert. Andererseits eine strukturelle Funktion, indem sie beispielsweise Szenen der Gewalt mit einem bestimmten Musikstil begleitet.²⁰⁹ Der arabesk Rap Song “ASİ ft. Ceyhun Çelikten Baba Sözüm Var şarkı sözü”, Deutsch: “Versprechen an den Vater”, ist ein gutes Beispiel, um die Grundstimmung der sozialen Welt in Çukur zu verdeutlichen.²¹⁰ Die Künstler selber wollen mit ihrer Musik auf das ungerechte Verhältnis von Arm und Reich hinweisen.



Abb. 30: Drehort Balat in Istanbul.

208 Vgl. Mikos 2003, S. 224f.

209 Vgl. Mikos 2003, S. 232.

210 Der Künstler Asi bezeichnet seine Musikrichtung Arabesk Rap.

Vgl. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/dayi-hani-rap-map-gereksizdi-41410131> [ges. 04.03.2020].

4.1.1 Gecekondu – Ein Ausflug

Nachdem 1950 die DP erstmals die langjährige CHP-Regierung ablöste, kümmerte sich die neue Regierung mehr als vorher um die Landbevölkerung. Es wurden Straßen gebaut. Bauern konnten ihre eigenen Produkte in der Stadt verkaufen. Es entstanden neue Fabriken an den Stadträndern von Istanbul. Die Landbevölkerung sah eine Chance für Arbeit in den Städten. Eine enorme Landflucht begann. Zwar konnten die Menschen in den Fabriken Arbeit finden, aber sie konnten sich keine Wohnungen leisten. Deshalb ließen sie sich oft nahe von Fabriken nieder, “[...] und über Nacht (gece) bauten (kondu) sie ein Häuschen, mit einfachen Material, ohne Bauingenieur, ohne Architekt, ohne Baugenehmigung.”²¹¹ Es entstanden informelle Siedlungen. Diese illegalen Behausungen wurde von vielen geduldet. Die Fabriken waren auf billige Arbeitskräfte angewiesen und es gab ein altes türkisches Gewohnheitsrecht: Über Nacht errichtete Dinge darf man nicht abreißen. Die Gecekondu wuchsen enorm und übernahmen zwei Drittel von Istanbul. Es wohnten hauptsächlich ZuwanderInnen in den informellen Siedlungen. Erst nach Jahrzehnten entwickelten sich die Viertel zu akzeptierten Stadtbezirken. Die ZuwanderInnen übernahmen nicht die Verhaltensweisen der Städter. Stattdessen wurden die Strukturen des anatolischen Dorfs weitergelebt.²¹² Der Drehort der Serie befindet sich in einem historischen Viertel Istanbul, Balat. Balat war keine Gecekondu-Siedlung, jedoch deutet der fiktive Ort Çukur auf ZuwanderInnen der Landbevölkerung und deren Häuser, Gecekondu, hin. In diesem Ort haben sich immer schon marginalisierte Gruppen angesiedelt. Im Osmanischen Reich waren es Nicht-Muslime, später waren es Kurden, Lazen und Menschen aus Anatolien. Der fiktive Ort Çukur und der reale Drehort deuten auf einen von marginalisierten Gruppen – ZuwanderInnen und Nicht-Muslime, sowie ethnische Minderheiten – bewohnten Raum hin. In dem oben genannten HipHop Song gibt es eine Phrase, die lautet “Analarımızın duası yeterdi ve gecekondu denilen evleri sevdik”, Deutsch: “Die Gebete unserer Momente waren genug und wir liebten die Häuser, die man Gecekondu nannte.”²¹³ Der Song kritisiert das Ungleichgewicht zwischen Arm und Reich in den Städten. “Garibanlar çalınca hırsız da zengin çalınca hak hukuk baba”, Deutsch: “Wenn Arme stehlen sind sie Diebe, wenn die Reichen stehlen, ist es ihr Recht und das Gesetz, Vater.” Die Inhalte des Songs sind Sehnsucht nach einem schützenden Vater und ein Aufruf, sich zu wehren und das eigene Recht einzufordern. Die Serie erzählt von Minderheiten in der Türkei. Ein Beispiel ist die fiktive Rolle von Idris Koçovali, er charakterisiert einen Mafiosi namens Kürt (Kurde) Idris aus den 80er Jahren

211 Hermann 2008, S. 92.

212 Vgl. Hermann 2008, S. 93f.

213 http://www.muziksozleri.org/asi-ft-ceyhun-celikten-baba-sozum-var-sarki-sozleri_541b62599.html, [ges. 11.03.2020].

aus Istanbul. In der Serie werden oft berühmte kurdische Prominente wie Ahmet Kaya oder der Schauspieler Yilmaz Güney zitiert.²¹⁴

4.1.2 Strukturen der Kriminalität

Die Bewohner der Serie bezeichnen sich selbst als Randgruppe, Garibanlar, deutsch: Arme Menschen, aus Istanbul. Die Selbstjustiz und die organisierte Kriminalität ist nicht gegen die eigenen BewohnerInnen gerichtet. Wie auch im Buch von Eric Hobsbawm "Die Banditen" dargelegt, stellen die BewohnerInnen der fiktiven Serie Çukur die wirtschaftliche, soziale und politische Ordnung in Frage. Denn Banditen bewegen sich außerhalb der Reichweite von Gesetz und Autorität. Das Banditentum ist Ausdrucksform des kollektiven Widerstands, ähnlich wie der starke Zusammenhalt der fiktiven Nachbarschaft Çukur.²¹⁵ Die Struktur des Banditentums schränkt sich meist auf das lokale Umfeld und Wirkungsfeld ein. Die Geschichte der Banditen ist eigentlich eine Geschichte der Macht. Diese Macht beinhaltet Kontrolle und andere Machtzentren. Die Kontrolle bezieht sich auf ein bestimmtes Territorium der Bevölkerungsgruppen. Çukur ist eine Serie über eine mafiöse Familie, deren Wirkungsfeld sich in der Nachbarschaft befindet. Das soziale Element der Mafia-Familie ist es, die Schwachen gegen die Starken zu verteidigen und zu beschützen. Obwohl das Buch von Hobsbawm hauptsächlich von Banditen aus bäuerlichen Verhältnissen handelt, weisen die BewohnerInnen von Çukur ähnliche Strukturen und Verhaltensweisen auf. Die BewohnerInnen der Gecekondus leben ihren Alltag eher in dörflichen Strukturen weiter. Die kriminelle Familie Koçovali wird von den BewohnerInnen als Held, Retter, Rächer und Kämpfer für Gerechtigkeit gefeiert.²¹⁶ Umgekehrt würde die Familie Koçovali und ihre Männer den BewohnerInnen nie unrecht tun. Ihre Aufgabe besteht im Beschützen und Unterstützen. Es ist eine gegenseitige Beziehung. Beispielsweise werden in der zweiten Staffel, Folge 26, nach einer großen

214 *Abmet Kaya* (1956-2000) war ein türkisch-kurdischer Sänger. Bevor er ein berühmter Sänger wurde, war er Taxifahrer in Istanbul. Der Marxist wies immer wieder auf die sozialen Missstände vor allem im kurdischen Südosten der Türkei hin. Er sang seine Lieder immer auf Türkisch, 1999 wollte er ein kurdisches Lied aufnehmen und musste dann ins Exil, nach Frankreich. Er sang über Angst, Hoffnung und Liebe. Im Jahr 2000 starb er an einem Herzinfarkt. Vgl. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kurdische-kampflieder-lieder-des-guten-1.2198300> [ges. 11.03.2020.]

In der neunten Folge, singt Kahraman gemeinsam mit Yamaç den Song Odam Kirectir benim, deutsch: mein Zimmer ist mein Kalk. <https://www.youtube.com/watch?v=QYRS02WqAmE&list=PLXkL4nAn7948p1YLaOEJvJ4c0a2cf-hlGT&index=9> [ges. 11.03.2020.]

Yilmaz Güney (1937 – 1984) war ein kurdischer Schauspieler und Regisseur. Er war eine Legende in der Türkei und wurde als "der hässliche König" bezeichnet. Der sozialkritische Künstler wurde in den siebziger Jahren nach einem angeblichen Mord an einem Richter zu 19 Jahren Gefängnis verurteilt. Im Gefängnis schrieb er zwei Drehbücher, *Sürü*, (Die Herde) und *Yol* (der Weg) die ihm internationale Aufmerksamkeit schenken. 1982 flüchtet Yilmaz nach Paris und lebte dann im Exil. In der Folge 65 wird das Buch von Yilmaz Güney, *Boynu Bükük öldüler*, deutsch "ohne Rückhalt gestorben", als Grafik gezeigt. <https://www.youtube.com/watch?v=APBNKRaullo&list=PLXkL4nAn7948p1YLaOEJvJ4c0a2cfhIGT&index=65> Minute 00:04:34 [ges. 01.02.2020.]

215 Vgl. Hobsbawm 2000, S. 19ff.

216 Vgl. Hobsbawm 2000, S. 32.

Schlacht die Leichen weggeräumt. Plötzlich hört man Sirenen, weil die Polizei in die Grube dringt. Die Zeit wird knapp, um die Spuren der Schlacht zu beseitigen. In diesem Augenblick werden vor allem die weiblichen Bewohnerinnen und Kinder des Viertels aktiv. Sie inszenieren unterschiedliche Handlungen, um die Polizei abzulenken. So spielen die Kinder mitten auf der Straße Fußball und lassen die Polizei nicht durch oder eine Frau hüpf auf ein fahrendes Polizeiauto usw.²¹⁷ Eine weitere Ähnlichkeit in der Erzählung der Serie mit den Banditen ist der Umgang mit Gewalt. Gewalt wird als Werkzeug für Rache verwendet und legitimiert. "Sie finden nicht als Agenten der Gerechtigkeit Anklang – doch lassen sich Rache und Vergeltung in Gesellschaften, in denen Blut nach Blut schreit, nicht von der Gerechtigkeit trennen –, sondern als Männer, die beweisen, daß auch Schwache und Arme Schrecken zu verbreiten vermögen."²¹⁸ Die Koçovali Familie symbolisiert Macht und Rache. Das eigene Viertel wird von Gräueltaten verschont, nur Feinde werden angegriffen. Die moralischen Maßstäbe widersprechen sich in der Serie Çukur.²¹⁹ Der Widerspruch beginnt mit bewusst begangenen Verbrechen. Das bewusste Verbrechen hat laut dem türkischen Autor Yasar Kemal zwei Ursachen: "Furcht, mit Liebe gepaart, läßt einen Räuber sich lange behaupten. Liebe allein wird als Schwäche ausgelegt. Die Furcht allein erzeugt jedoch Haß."²²⁰ Die Banditen müssen beweisen, dass sie schrecklich sein können. Die edelsten Ritter sehen Gewalt in diesem Sinne als eine legitime Notwendigkeit.²²¹



Abb. 31-34: Ablenkungsmanöver der Frauen und Kinder.

217 <https://www.youtube.com/watch?v=BiheI8Xz2e0&t=6127s> ab Minute 20 [ges. 04.03.2020.]

218 Hobsbawm 2000, S. 77f.

219 Vgl. Hobsbawm 2000, S. 82f.

220 Hobsbawm 2000, S. 83.

221 Vgl. Hobsbawm 2000, S. 83ff.

4.2 Die männlichen Figuren in Çukur

“Handlungsorte, ihre Ausstattung und die Kleidung der Figuren dienen nicht nur zur Charakterisierung von Ort und Zeit und der Einordnung der Figuren. Sie haben auch ihren eigenen narrativen Wert, indem sie Stimmungen generieren.”²²² Die Figuren sind Handlungsträger, sie treiben die Geschichte Çukurs an. Die Identifikation mit Figuren ist, außer den Lebenswelten der ZuschauerInnen, auch von der Funktion der Figur im Rahmen der Narration und der filmischen Gestaltung abhängig. Es handelt sich um die Inszenierung der Figuren als Träger von Emotionen. Die Charakterisierung der inszenierten Figuren ist an die in der Gesellschaft zirkulierenden Bedeutungen gebunden. Das heißt, man erhält Informationen über die Befindlichkeit einer Gesellschaft.²²³

“Das Wissen der Zuschauer von den handelnden Personen in Film oder Serie hängt also wesentlich davon ab, welche Informationen sie über die Personen erhalten haben, akustisch und visuell.”²²⁴ Die männlichen Figuren der Serie, Idris Kocavali, Yamaç Kocavali, Aliço und Vartolu Saaddettin und Çeto werden charakterisiert, um die unterschiedlichen Männlichkeitsformen, Wesenszüge, Merkmale und Beziehungsverhältnisse darzustellen. Manche Figuren schlüpfen in verschiedene soziale Rollen, auf welche in der nachfolgenden Charakterisierung näher eingegangen wird. Als Hauptquelle für die Charakterisierung wird Youtube verwendet. Einerseits kann man alle Folgen in voller Länge finden und andererseits gibt es zahlreiche kurze Sequenzen der Figuren der Serie, was die Suche erleichtert.



Abb. 35: Parkour auf den Dächern in Çukur.

222 Mikos 2003, S. 226.

223 Vgl. Mikos 2003, S. 155.

224 Mikos 2003, S. 161.



Abb. 36: Idris Koçovali.

4.2.1 Idris Koçovali

Die Figur spielt in den ersten zwei Staffeln der Serie Çukur. Er ist ca. 60 Jahre alt. Er ist Vater von fünf Söhnen und einer (Adoptiv-)Tochter. Er wird im Viertel von den BewohnerInnen als Vater von Çukur bezeichnet. Er hat eine Glatze und einen Schnurrbart und trägt häufig ein weißes Hemd ohne Krawatte und ein schwarzes Sakko. Darüber einen schwarzen Jackenanzug mit breiten Schultern und breitem Kragen. Dazu schwarze glänzende Schuhe. Der Anzug liegt oft eng an seinen Schultern, dadurch wirkt sein Oberkörper breiter. In einer Hand hält er immer eine islamische Gebetskette, Tesbih. Emotionen zeigt er eher selten. Er ist mutig, furchtlos und streng. Bei Ungehorsam bekommen seine Söhne oft eine Ohrfeige. Die Ohrfeigen erinnern an eine Osmanli Tokadi.²²⁵ Die Bezeichnung der Ohrfeige wurde 2018 populär. Der Präsident der Türkei Recep Tayyip Erdoğan bedrohte die US-Truppen in Syrien mit einer osmanischen Ohrfeige.²²⁶



Abb. 37 links: Handlungsanleitung für eine osmanische Ohrfeige.

Abb. 38 rechts: Idris Koçovali verteilt eine Ohrfeige

Idris ist mit Sultan Koçovali verheiratet. Dennoch hat er mehrere Affären gehabt. Vartolu ist ein Sohn, der aus einer Affäre hervorgegangen ist. Seine große Liebe ist Meliah, eine Sängerin. Idris und Meliah hatten vor vielen Jahren eine Affäre. Er war in dieser Zeit Ehemann von Sultan und hatte Kinder. Die Affäre war nicht vertretbar aus Sicht seiner engsten Freunde Pascha und Emi. Sie drängten ihn zu einer schweren Entscheidung: entweder er erschießt seine große Liebe, oder einer von ihnen würden es für ihn tun. Idris hat sich für Çukur entschieden und Meliah erschossen. Sie hat überlebt und taucht in der zweiten Staffel auf. Seine Familie und die Nachbarschaft sind für Idris sehr wichtig. Obwohl Idris ein reicher Mann ist, arbeitet er jeden möglichen Tag am Bazar als

225 Der Begriff ist ein Kampfstil aus dem osmanischen Reich. Die Fußsoldaten (Azab) wurden im Kindesalter in das Palast des Sultans gebracht. Sie wurden ernährt und trainiert. Besonders die Oberarme wurden mit speziellen Techniken trainiert. In Schlachten waren die Fußsoldaten in vorderster Front.

Vgl. <https://www.milliyet.com.tr/osmanli-tokadi-nedir-osmanli-tokadi-hikayesi-molatik-9885/> [ges. 11.03.2020.]

226 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=H8pLJ0spkr8> [ges. 11.03.2020]

Obstverkäufer. Mit seinem Reichtum gibt Idris nicht an. Er ist der Beschützer der Armen. Wiederholt gibt er einen Rat seines Vaters wieder: Er solle nicht Geld verdienen, sondern er solle sich Menschen verdienen. Das Kaffee in Çukur ist ein Versammlungsraum für die Männer im Viertel. In der Folge 21 hält Idris im Kaffee folgende Rede: "Ich beschütze dieses Viertel, ja, aber ich habe keinen von euch gezwungen hier zu sein, ich habe auch niemanden von euch gezwungen bei mir zu sein. Ist es nicht so? Antwortet mir, zwingt mich hier zu sein?" alle Männer antworten mit: "estağfurullah babam", deutsch: aber nicht doch Vater. "Ich habe es meinen Söhnen immer schon gesagt und selber habe ich das auch so gemacht. Wir sammeln kein Geld, wir sammeln Menschen."²²⁷ In seinem Umfeld befinden sich mit Ausnahmen loyale und treue Männer. Eine Ausnahme war sein Sohn Selim. Selim hat Anfang der ersten Staffel seine Familie aus Machtgier verraten. In der vierten Folge sitzt Idris im Wohnzimmer und hält eine Waffe. Dabei sagt er zu Yamaç folgende Worte: "Die Familie ist alles, die Familie ist alles. Wenn deine Familie nicht auf deiner Seite ist, dann bist du eine Null, du existierst nicht, du bist niemand, wenn deine Familie nicht hinter dir ist. Die Familie sind deine Hände, Arme, Beine und Füße. Sie können dir einen Fußtritt geben [...] Wenn es sein muss, beschützt dich deine Familie, und wenn es sein muss, beschützt du deine Familie. Familie ist alles."²²⁸



Abb. 39, 40: Idris Koçoğlu am Bazar.

Die fiktive Rolle von Idris Koçoğlu erinnert unter anderem an die Figur des Paten, Don Vito Corleone, und an den in Istanbul lebenden realen Mafia Boss namens Kürt Idris (Idris Özbir). Kürt bedeutet der Kurde. Kürt Idris kam nach Istanbul, ohne ein Wort türkisch zu sprechen. Er war ein bekannter Mafia Boss in der türkischen Untergrundbewegung. Die Ähnlichkeit mit dem fiktiven Charakter Idris Koçoğlu ist mehrfach gegeben. Beide sind gegen Drogen. Ein weiterer Hinweis findet sich in der ersten Folge. Kürt Idris hatte viele Kontakte mit berühmten MusikerInnen in der Türkei. Unter den Prominenten war die berühmte Sängerin Bülent Ersoy. In der ersten Folge der Serie Çukur hatte Bülent Ersoy einen Gastauftritt. Sie gab Idris Koçoğlu eine private Aufführung. Es ist bekannt, dass Bülent Ersoy auch für Kürt Idris private Konzerte gab.²²⁹ Idris entspricht der

227 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=0LQU-AmdRcA> [ges. 24.11.2019.]

228 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=OXsmX9aDVzs> [ges. 24.11.2019.]

229 Vgl. <https://www.xn--krtler-3ya.com/kurt-idris-kimdir-hayati.html> [ges. 24.11.2019.]

männlichen Form des osmanischen Kabadayi. Zusammenfassend spielt die Figur verschiedene Rollen, die ineinander verflochten sind: Er ist Vater, Großvater, Ehemann und Liebhaber, Freund, Gründer der Gemeinschaft Çukur, Obstverkäufer und Waffenhändler.



Abb. 41 links oben: Idris Koçovali in einer Rückblende.

Abb. 42 rechts oben: Kürt Idris.

Abb. 43 links unten: Idris und Bülent Ersoy.

Abb. 44 rechts unten: Bülent Ersoy Gastauftritt.



Abb. 45: Yamaç Koçovalı.

4.2.2 Yamaç Koçovali

Yamaç Koçovali ist der Hauptprotagonist in der Serie. Er ist Anfang dreißig. Seine Haare sind blond und er trägt einen Bart. Er hat Chemie studiert. Bevor er nach Çukur kam, arbeitete er tagsüber als Chemiker und abends spielte er in einer Bar Rockmusik. Yamaç ist der jüngste Sohn von Idris Koçovali und nachdem sein Bruder Kahraman erschossen wurde und sein Vater im Krankenhaus war, kehrte Yamaç zurück nach Çukur. Ähnlich wie der Sohn Michael Corleone bei "Der Pate". Er trägt oft eine schwarze Lederjacke, manchmal einen Rollkragenpullover und schwarze Stiefel. Er wird als gebildet, scharfsinnig und leicht verrückt dargestellt. Er ist ein Ausreißer. Anfangs wollte er nicht in Çukur bleiben, sondern sein Leben mit seiner Frau außerhalb von Çukur verbringen. In der zehnten Folge der Serie gibt es einen Rückblick, der erklärt, weshalb Yamaç Çukur verlassen hatte. Er hatte vor zehn Jahren lange Haare, trug Kopfhörer und hörte sehr laut Rockmusik in seinem Zimmer. Er war wütend auf seinen Vater. Er wehrte sich vehement, eine Waffe zu benutzen, und er wollte mit den kriminellen Geschäften seines Vaters und seiner Brüder nichts zu tun haben. Damals, während er Musik hörte, saß seine Familie im Wohnzimmer, aß Obst und schaute gemeinsam fern. Plötzlich drangen Männer mit Waffen in das Haus ein. Die ganze Familie wurde von diesen Männern mit Waffen bedroht. Yamaç blieb unentdeckt und musste schnell handeln, um seine Familie zu retten. An diesem Abend tötete er zum ersten Mal einen Menschen mit einem Kugelschreiber. Für ihn war das Töten nicht selbstverständlich. Nachdem alle befreit wurden, schaute er auf seine blutigen Hände, und aus Wut gab er seinem Vater eine Ohrfeige. Er machte ihn für den Mord, den er begehen musste, verantwortlich. Voller Wut und Enttäuschung verließ er das Haus und kehrte erst nach dem Tod seines Bruders Kahraman zurück. Er kehrte nicht freiwillig zurück, denn in der Zwischenzeit heiratete er seine Frau Sena. Die Beziehung zu seiner Frau ist im Gegensatz zu den Darstellungen anderer Ehepaare der Serie liberaler und offener. Die beiden lernten sich in einer Bar kennen, verliebten sich und heirateten drei Tage später in Paris. Im Gegensatz zu den anderen Frauen wird Yamaçs Ehefrau Sena selbständig, freidenkerisch und modern dargestellt. Obwohl er sich anfangs wehrte, in Çukur zu bleiben und Gewalt anzuwenden, blieb er aufgrund bestimmter Geschehnisse in Çukur und entwickelte sich zunehmend zum Nachfolger seines Vaters. In Gewaltszenen unterscheidet er sich durch Raffinesse von seinen Brüdern. Beispielsweise ist sein ältester Bruder sehr aggressiv und sucht sofort nach einem Konflikt. Yamaç ist überlegt und schmiedet ausgeklügelte Fallen für die Feinde. Besondere Merkmale in Kampfszenen ist die laut aus Boxen spielende HipHop- oder Rockmusik. Bei fast allen Aktionen gibt es Siegestänze von Yamaç. Seine Kenntnisse über Chemikalien verwendet er bei der Herstellung von selbstgebauten Bomben für Angriffe. Seinen Feinden ist er drei Schritte voraus. Er lässt seine Gegner im Glauben zu siegen und im letzten Moment gibt es eine unerwartete Kehrtwende der Situation. Im Gegensatz zu seinen Brüdern zeigt er oft seine Emotionen. Immer

wieder verliert er geliebte Menschen: seine Ehefrau, Familienmitglieder und Freunde. Trotzdem rächt er sich anders als andere Figuren in der Serie. Er tötet keine Kinder, ältere Menschen oder Frauen. Gegen Ende der zweiten Staffel hat Yamaç auf eine sehr dramatische Art seine Frau Sena verloren. In einer Halle stand ein großes Aquarium voller Wasser. Im Aquarium war seine Frau Sena eingesperrt. Das Glas war schussicher und er konnte sie nicht befreien. Er musste mit ansehen, wie seine Frau vor seinen Augen ertrinkt. Erst als sie ertrunken war, öffnete sich der Deckel des Aquariums. Die anfänglich schwierige Beziehung zu seinem Vater entwickelte sich zu einer versöhnlichen Beziehung. Anders jedoch als seine Brüder suchte Yamaç die direkte Konfrontation mit seinem Vater. Wenn er glaubte, im Recht zu sein, widersprach er seinem Vater. Sein Vater hatte großes Vertrauen in Yamaç. Als Idris sich entschied, in den Ruhestand zu gehen, übergab er seine Position an Yamaç.

Yamaç Koçovali ist immer sehr bemüht, die Ordnung in Çukur aufrecht zu halten. Zumindest in den ersten zwei Episoden. Er wird als Held dargestellt und wahrgenommen. Er ist nicht so grausam wie seine Brüder und versucht, mit Vernunft zu handeln. In emotional schwierigen Situationen flüchtet er in seine Musik. Er setzt seine Kopfhörer auf, drückt auf Play und ignoriert seine Umgebung. Seine sozialen Rollen sind Musiker und Tänzer, Chemiker, Waffenhändler, Bruder, Ehemann und Held.



Abb. 46 links: Yamaç.



Abb. 47 rechts: Yamaç nach einem Kampf.



Abb. 48 links: Yamaç und Idris.



Abb. 49 rechts: Yamaç wehrt sich gegen eine Ohrfeige.

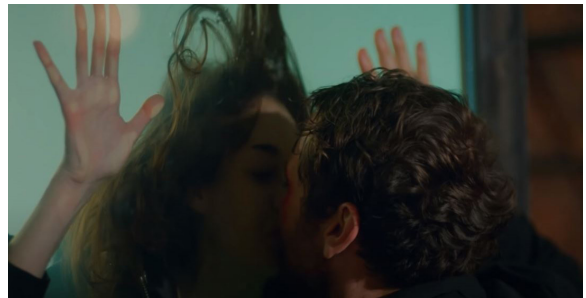


Abb. 50-55. Çukur, Episode 2, Folge 27.

4.2.3 Aliço

Aliço hat eine Glatze und blaue Augen. Er trägt einen Dreitagebart. Auf seinem Hinterkopf befindet sich eine große Narbe. Seine Kleidung ist zerrissen und sieht oft ungewaschen aus. Er trägt einen weißen Pullover und eine Weste mit Kapuze. Seine Hose hat viele Nahtstellen. In Çukur sammelt er den Müll auf der Straße.²³⁰ Aliço ist ein Autist, er vermeidet Augenkontakt und möchte nicht berührt werden *Dokunma*, deutsch: Greif mich nicht an. Er hat seine täglichen Rituale. Er geht seine Runden als Müllsammler, liest ein Buch, isst eine Suppe, dabei zerstückelt er das Brot in kleine Teile. Er ist ungern unter Menschen. Aliço ist sehr intelligent. Auf faktenbasierte Fragen aus der Geschichte oder dem Zeitgeschehen hat er eine Antwort. Nur auf Allegorien oder Metaphern kann er nicht antworten. Sein Wohnort ist ein Container an der Küste des Viertels. Der Innenraum ist voll mit gestapelten Büchern. Am liebsten liest er über Kriegsgeschichte. In vielen Folgen gibt es Hinweise in Form einer Rückblende, die verdeutlichen, dass Aliço Soldat war. Die traumatische Vergangenheit als Soldat wird in der dritten Staffel thematisiert. Anders als die anderen männlichen Protagonisten ist Aliço gegen Waffen und Gewalt. Er verwendet Waffen nur, wenn Menschen, die er liebt, bedroht werden. Aliço und seine Kompetenzen werden von der Koçovali Familie oft eingesetzt, um Feinde zu eliminieren oder aufzuspüren. Er ist ein sehr guter Scharfschütze. Eine weitere Fähigkeit von Aliço steht in Verbindung mit seiner Tätigkeit als Müllsammler. Er kann anhand von Müll Personen identifizieren und wichtige Indizien finden. Er wird oft als die Augen und Ohren von Idris Koçovali bezeichnet. Er redet über sich selbst in dritter Person und am Ende jeden Satzes sagt er Lütfen, deutsch: Bitte. Sein Wesen ähnelt einem unschuldigen, hilflosen Kind. Die Beziehung zu Yamaç Koçovali ist vergleichbar mit Vater und Kind, obwohl beide im gleichen Alter sind. Aliço hat ein Schokoladentrauma. Wenn ihm jemand Schokolade anbietet, wird er hysterisch und haut sich auf den Kopf. In der zwölften Folge gibt es eine aufklärende Rückblende. Er erzählt Yamaç, dass er als Kind gemobbt wurde. Ihm wurde zu Bayram von anderen Kindern die Schokolade weggenommen. Er wurde beschimpft und verprügelt. Später hätte er sich nicht gerächt an den Tätern, weil diese nun eine Familie hatten.²³¹ Die Rolle von Aliço ist im Vergleich mit den anderen männlichen Figuren nicht angriffslustig. Er wird als Autist, Müllsammler, Scharfschütze und als Intellektueller dargestellt.

230 In der Türkei ist Recycling eine freiwillige Sache ist, deshalb sind die einzigen, die Müll sammeln, sehr arme Menschen. Sie wühlen in Mülltonnen und Müllsäcken (die Abends auf der Straße stehen) und suchen Papier und Plastikflaschen, bevor die Müllautos kommen. Vgl. <https://www.sueddeutsche.de/panorama/recycling-muell-gegen-geld-1.4180279> [ges. 20.11.2019.]

231 <https://www.youtube.com/watch?v=IZr4OMSHz58&t=4611s> [ges. 09.03.2020]
Bayram ist ein islamisches Fest.



Abb. 56-59: Aliço in seinen verschiedenen Tätigkeiten.

4.2.4 Vartolu Sadettin

Der fiktive Charakter Vartolu wandelt sich von einem Antagonisten zu einem Protagonisten im Lauf der Serie. Er ist Mitte dreißig, hat schwarze, nach hinten frisierte Haare und einen Vollbart. Sein Kleidungsstil erinnert an die italienische Mafia. Des Öfteren trägt er einen Nadelstreifenanzug mit rotem oder lila Hemd. In der Brusttasche ist ein rotes Einstecktuch. Dieses Einstecktuch verwendet er oft beim Tanzen, Halay.²³² Die Geschichte von Çukur beginnt mit Vartolu, als er versucht, in Çukur Drogen zu verkaufen. Als er Widerstand von Idris Koçovali bekommt, bringt er den ältesten Sohn von Idris, Kahraman, um. Anfangs ist er sehr angriffslustig und wütend, aber man konnte nicht nachvollziehen, woher seine Wut stammt. Sein Ziel war es, mit aller Gewalt Çukur zu erobern. Mit der Zeit stellt sich heraus, dass er nicht nur aus Çukur war – denn er hatte das Symbol am Rücken tätowiert –, er ist auch ein Sohn von Idris Koçovali. Seine Mutter Mihriba und Idris hatten eine Affäre. Bis zu dem Zeitpunkt der Ermordung seiner Mutter lebte er in der Nachbarschaft Çukur. Als Waisenkind wurde er von Sultan, der Ehefrau von Idris, die von der Affäre wusste, weggeschickt. In Folge zwanzig der Serie wird in einer langen Rückblende die Geschichte von Vartolu gezeigt: Er lebte bei seinem Opa und wurde von diesem als Kind misshandelt. Nach dessen Tod lebte er bis zum siebzehnten Lebensjahr bei einer Schmugglerfamilie. Diese schmuggelte Drogen über die Grenze in den Iran. Die Schmugglerfamilie behandelte Vartolu wie ein Tier. Sie schickten ihn als ersten über die Minenfelder. Er überlebte sogar eine Explosion. Als er siebzehn wurde, stahl er sich eine Packung Kokain von der Schmugglerfamilie und floh nach Istanbul. Ab diesem Zeitpunkt begann seine Karriere als Drogendealer. Er sparte Geld und kaufte sich eine Waffe. Die Waffe verwendete er, um die Schmugglerbande zu ermorden. Er hatte eine sehr schlimme Kindheit. Er beschuldigte seinen Vater Idris, der lange Zeit nicht von seiner Existenz wusste. Eigentlich ist sein Name Salih. Als er sich entschied sich zu wehren und zu rächen, änderte er seinen Namen zu Vartolu Sadettin. In einer Szene sagt er: „Salih ist tot, nimm Rache für Salih.“²³³ In dieser Folge konfrontiert Salih Idris mit seiner Kindheitsgeschichte. Im Gespräch wird ihm klar, dass sein Vater nichts von seiner Existenz wusste. Nach diesem Gespräch beginnt allmählich eine Versöhnung der beiden. In Çukur fand Vartolu auch seine Kindheitsliebe Saadet, sie ist die Adoptivtochter von Idris. Die Beziehung zu Saadet ist sehr romantisch und altmodisch. Sie erinnert an alte türkische Liebesfilme und wirkt wie eine unmögliche Liebesgeschichte. Wegen dem Mord an Idris ältestem Sohn konnte Idris den beiden Liebenden nicht seinen Segen geben. Nachdem Yamaç erfuhr, dass Vartolu sein Bruder ist, versuchte er mit aller Kraft Vartolus Rachegelüste zu

232 Ähnlich wie Yamaç tanzt Vartolu während der Kampfszenen, aber eben nicht zu Rockmusik, sondern eher zu arabischer Musik. Halay ist ein traditioneller Volkstanz von verschiedenen Ethnien, Türken, Kurden usw., hier wird nebeneinander getanzt und ein Tanzstück wird zum Rhythmus passend geschwungen. Dadurch bekommt das Einstecktuch im Anzug eine neue Funktion.

233 <https://www.youtube.com/watch?v=wHEP-DADPww&t=15s> [ges. 09.03.2020.]

stoppen, um mehr Schaden zu verhindern. Viele Konflikte werden mit einem Nahkampf ausgehandelt. Yamaç und Vartolu kämpfen in der sechzehnten Folge im Friedhof, am Grab der verstorbenen Mutter von Vartolu. Vartolu wusste in dieser Folge nicht, dass Yamaç herausgefunden hatte, dass er sein Bruder ist. Yamaç konfrontiert Vartolu mit seinen Ängsten und verlangt von ihm, Çukur mit seiner Liebe (Saadet) zu verlassen. Er soll weit weg von Çukur ein neues Leben beginnen. Vartolu fühlt sich provoziert und sie beginnen zu kämpfen. Im Kampf schreien sich beide an und plötzlich umarmt Yamaç Vartolu und sagt ihm, dass er weiß, dass Vartolu sein Bruder sei. Die emotionale Szene wird mit plötzlichem Regen verstärkt. Im Kampf werden Konflikte und Emotionen in einer Gewaltform ausgehandelt. Ab diesem Kampf entwickeln die beiden Figuren eine enge Beziehung. An der Seite von Vartolu ist sein Kumpane Medet. Dieser weicht ihm nicht von der Stelle. Er ist ein etwas festerer und kleiner Mann. Obwohl Medet älter als Vartolu ist, bezeichnet er Vartolu als Abi (Bruder). Er wurde von Vartolu gerettet und seitdem ist er sein loyaler Begleiter. Sie haben eine enge, skurrile Freundschaft. Medet ist oft eifersüchtig auf Vartolu. Medet möchte nicht, dass jemand anderer einen Auftrag von Vartolu erhält. Er wirkt naiv, aber gutherzig. Vartolu beschützt Medet und Medet beschützt Vartolu.

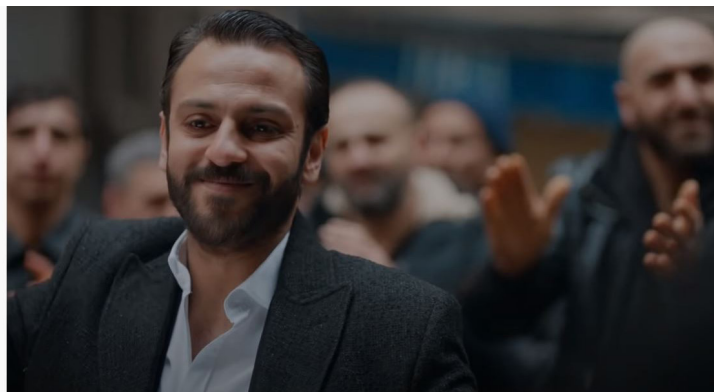
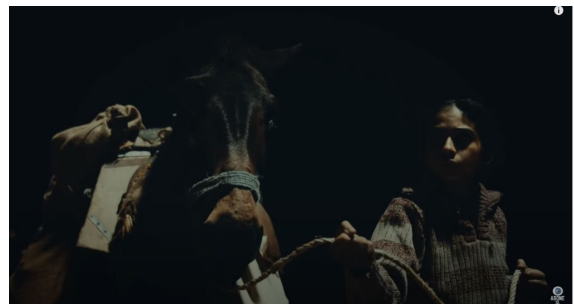
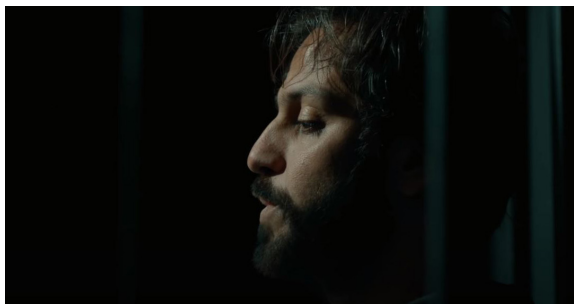


Abb. 60, 61 oben links: Vartolu erzählt seine tragische Kindheit. Rechts eine Rückblende: Vartolu als Kind bei der Schmugglerfamilie.

Abb. 62 unten links: Medet und Vartolu.

Abb. 63 unten rechts: Vartolu tanzt um Çeto zu provozieren.

4.2.5 Çeto

Çeto ist Mitte 30, hat eine Glatze und auch keine Gesichtsbehaarung. Im Gegensatz zu vielen Darstellern trägt er eher bunte Anzüge mit passenden Krawatten. Er hat eine hohe Stimmlage. Çeto ist gemeinsam mit Mahsun der Anführer der Kara Kuzular, deutsch: Schwarze Schafe. Çeto und Mahsun bezeichnen sich gegenseitig als Anam Babam, deutsch, meine Mutter, mein Vater. Beide sind Waisenkinder und rekrutieren Straßenkinder für ihre Bruderschaft Kara Kuzular, welche Drogen verkaufen. Wie sich später herausstellt, verkauft Çeto, im Unwissen von Mahsun, Organe von verletzten Mitgliedern. Çeto und seine Bruderschaft tauchen in der ersten Folge der zweiten Staffel auf. In Folge 56 erzählt Çeto, ohne dass eine visuelle Rückblende eingefügt wäre, seine Geschichte: Er hatte neun Geschwister und war der Älteste. Im Alter von elf wohnte Çeto mit seinen neun Geschwistern gemeinsam in einem engen Zimmer. Sie litten ständig unter Hunger. Er wuchs in sehr armen Verhältnissen auf. Sein Vater hat zudem Çeto an andere Männer verkauft und misshandelt. In vielen Erzählungen der fiktiven Personen findet man eine Art Rechtfertigung für ihr Verhalten. Diese verweist oft auf eine schlimme Kindheit. So wie Salih sich entschied, zu dem skrupellosen Vartolu zu werden, entschied sich auch Çeto skrupellos zu werden. Er wollte nicht nur überleben, sondern Macht erlangen und dafür nahm er auch Leben. Seine enge Bindung an Mahsun erklärt er, indem er sagt, dass die Täter nicht nur seine Kindheit, sondern auch seine Männlichkeit geraubt hätten. Mahsun, maskuliner als Çeto, wäre seine männliche Ergänzung. Çeto wird als ein Drogendealer, Organhändler, als Opfer von Misshandlungen und als Mörder dargestellt.²³⁴

Rekrutierung

Die zweite Staffel beginnt mit mehreren aufeinanderfolgenden Ausschnitten. Man sieht einen Bus, der nach Kocova (Çukur) fährt. Im Hintergrund spielt arabeske Musik. Prostituierte stehen auf der Straße. Ein alter Mann sitzt auf einer Stiege und trinkt Tee. Ein Mopedfahrer dealt mit zwei Männern auf der Straße. Eine Mutter scheucht ihr Kind ins Haus. Eine Frau mit ihrem Kind steht auf der Straße (das Kind hält einen Karton, auf dem Acis steht, deutsch: wir haben Hunger). Sie betteln bei anhaltenden Autos. Frauen arbeiten in einer Nähfabrik. Auf der Straße sind Plastiksäcke und Müll. Plötzlich sieht man einen Jungen laufen. Mehrere Männer laufen ihm hinterher. Der Junge rennt in eine verlassene Gasse. In der Gasse befinden sich brennende Container und alte verweste Möbel. Auf einmal steht ein Mann (Mahsun) auf der Straße. Dieser Mann hält den Jungen und die Verfolger auf. Er informiert sich über die Situation. Der Junge hätte versucht, einem seiner Verfolger das Handy zu klauen. Daraufhin haben die Männer den Jungen verprügelt. Der Junge hat

²³⁴ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=I03HzmGK2ho&list=PLXkL4nAn7948p1YLaOEJvJ4c0a2cfhIGT&index=56> ab 01:36:00 [ges. 09.03.2020.]

keine Familie und ist ein Waisenkind. Er hatte Hunger, deshalb hat er das Handy gestohlen. Er wollte sich mit dem Geld Essen kaufen. Daraufhin sagt Mahsun dem Jungen, dass er einer von ihnen sei. Der Junge wirkt verwirrt, doch plötzlich tauchen aus allen Ecken die Kara Kuzular auf und verprügeln die Verfolger.

Die meisten Mitglieder der Kara Kuzular werden auf der Straße aufgefunden. Sie werden aus der Not gerettet. Nach einem Ritual wird man aufgenommen. In diesem Ritual schwört man ewige Loyalität und bekommt ein Brandmal mit einem Symbol der Bruderschaft. Die Straßenkinder können sich waschen. Sie bekommen Essen und Kleidung und einen warmen Schlafplatz. Mit dem Beitritt der Bruderschaft haben die Mitglieder keine Vergangenheit mehr. Die Bruderschaft erinnert stark an die Külhanbeys.



Abb. 64 oben links: Çeto und Mahsun

Abb. 65 oben rechts: Çeto.

Abb. 66 unten: Çeto und die Kara Kuzular.

4.3 Kamera

Wie werden Männer bzw. Frauen in der Serie dargestellt? Welche Position bietet die Kameraeinstellung in der Serie *Çukur* dem Publikum an? Eine ausführliche filmische Analyse würde, wie schon erwähnt, den Rahmen sprengen. Das zu analysierende Material hat 150 Stunden Gesamtlänge. Aus diesem Grund werden im folgenden Beispiele vom Handlungsort *Çukur*, die Interaktionen zwischen den Figuren aus der Kameraperspektive charakterisiert.

“Der Kamerablick organisiert das Bild, er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt, der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt, was zu sehen ist.”²³⁵ Der gelenkte Kamerablick ist nicht die Vertretung der ZuschauerInnen. Er legt lediglich die Position des Blickfeldes fest. Die Einstellungsgröße bestimmt die Nähe und die Distanz des Publikums.²³⁶ Die Einstellung Totale gibt den Raum, in dem die Figuren handeln, vor. Der Handlungsraum in *Çukur* ist das Viertel und die Figuren bewegen sich: am Markt, am Hafen (Waffenhandel), in den Gassen, im Treffpunkt Kaffee (den Männern vorbehaltener Raum), in den Wohnräumen (den Frauen vorbehaltener Raum) und auf den Dächern, sowie Pavyon (Nachtklub), in verlassenen Baustellen oder Fabrikhallen und im Wald. Die Vogelperspektive wird im Besonderen bei der Darstellung von unerwünschten Eindringlingen in das Viertel verwendet. Dabei verfolgt die Kamera aus der Vogelperspektive wechselnd zu einem halbtotale Bildausschnitt die fahrenden Autos der Eindringlinge. In Gewaltszenen werden oft verschiedene Einstellungsgrößen: Halbnähe und nahe Aufnahmen, Großaufnahmen und verschiedene Perspektiven mit einer schnell wechselnden Kamerabewegung in einer schnellen Abfolge gezeigt. Mit Gewaltszenen sind Schusswechsel, Messerkampf und Zweikampf gemeint. Die Kamera spielt eine aktive Rolle in diesen Szenen. In einer Schusswechselszene von Idris wechselt die Kamera vom Schützen Idris mit einem schnellen Schwenk zur getroffenen Figur. Dadurch bekommt man den Eindruck, man wüsste, auf wen er gezielt hätte. Die fiktiven Figuren benutzen Schusswaffen, Messer und Granaten. Die Kampfszenen sind zusätzlich mit unterschiedlicher Musik untermauert. Die Hintergrundmusik unterscheidet sich je nach Figur. Beispielsweise spielt beim Hauptprotagonisten Yamaç in Kampfszenen Hip-Hop, Rockmusik oder klassische Musik im Hintergrund. In der zweiten Staffel, Folge zehn, gibt es einen kleinen Konflikt zwischen Cumali, dem ältesten Bruder, und Yamaç, über die Musikkwahl. Die Szene spielt im Wald. Yamaç und Cumali sind auf einem Hügel versteckt. Yamaç wollte Rockmusik spielen und Cumali arabeske Musik. Die Diskussion war im Kontext eines Ablenkungsmanövers. Die Kamera zeigt, wie sich die Männer im Dunklen gegenseitig das Handy aus der Hand nehmen, um die Musik zu wechseln. Cumali sagt wütend zu Yamaç, man solle aufhören, den Westen zu kopieren und zum Ursprung zurückkehren,

²³⁵ Mikos 2003, S. 182.

²³⁶ Vgl. Mikos 2003, S. 184ff.

authentisch sein. Yamaç stimmt ihm nicht zu und die Kamera wechselt in der Halbtotale auf die Antagonisten. Sie hören den Wechsel von Rockmusik und arabesker Musik und sind verwirrt.²³⁷ In Rückblenden werden Ereignisse aus der Vergangenheit eingeblendet. Rückblenden werden sehr häufig in der Serie *Çukur* verwendet. Oft wird die Rückblende als Perspektive der betroffenen Figur inszeniert. Somit wird eine subjektive Sichtweise aus der Position der Figur gezeigt. Die Rückblende spielt für die zeitliche Dimension in der Erzählung eine wichtige Rolle.²³⁸ In der Serie *Çukur* werden Rückblenden teilweise sehr komplex verwendet. So werden Ereignisse aus weit entfernter Vergangenheit eingeblendet, um subjektive Erfahrungen und Situationen oder Handlungen zu zeigen. Beispielsweise Folge zwei, als Yamaç nach *Çukur* zurückkehrt: Er steht vor der Haustür. Nachdem er hinein gegangen ist und die Tür sich schließt, wird ein Text – vor zehn Jahren – eingeblendet. Die Rückblende zeigt den Konflikt mit seinem Vater Idris, weswegen er damals *Çukur* verlassen hat. Auf die Einstellung ist ein weicher Filter gelegt, so, dass die Farben trüb wirken. Die Frisuren sowie die Kleidung der Figuren sind der Zeit vor zehn Jahren entsprechend.²³⁹ Die Rückblenden werden auch verwendet, um naheliegende Ereignisse für das Publikum zu klären. In der Serie werden die Feinde oft hinters Licht geführt. Als Beispiel der komplexen Anwendung von Rückblenden folgt eine Bildfolge aus der Folge einundzwanzig. Kurz zum Ereignis: Vartolu und Yamaç verbünden sich, um den Antagonisten der ersten Staffel Baykal Bey eine Falle zu stellen. Die Handlung zeigt Yamaç in einer leeren Bühne musizierend als plötzlich Vartolu vor der Bühne steht. Beide Männer unterhalten sich. Die Kamera wechselt zwischen beiden Figuren, abwechselnd in nahen und halbnahen Einstellungen. In der folgenden Einstellung steht Vartolu auf der Straße mit Medet. Plötzlich wird Vartolu entführt. Die Montage führt an einen anderen Ort. Dort wird Vartolu von maskierten Männern in ein Zimmer gezerrt, wo er zu Bewusstsein kommt. Danach bringen maskierte und bewaffnete Männer Vartolu in ein Glashaus in einer Halle. Baykal drückt einen Knopf und das Glashaus füllt sich mit Gas. Vartolu bekommt keine Luft mehr, liegt am Boden und schließt die Augen. Plötzlich bewegt Vartolu seine Füße und beginnt zu tanzen. Die Männer legen ihre Maskierung ab. Es sind Vartolus Vertraute Medet und Yamaç. Beide beginnen zu tanzen. Baykal ist in einer Schockstarre. Dann folgt ein Schnitt und es folgt eine weitere Rückblende, mit Hilfe derer das Publikum in Kenntnis gesetzt wird. Diese Art von Anwendung unterscheidet sich von westlichen Formaten. Es gibt kaum Leerstellen. „Leerstellen bilden gewissermaßen Lücken im Erzählfluss oder in der Repräsentation von Wirklichkeit. Diese Lücken müssen Zuschauer mit ihrem Wissen füllen.“²⁴⁰ In der Serie werden die Leerstellen mit Rückblenden gefüllt. Eine beobachtete Ausnahme ist der Umgang mit Homosexualität. Es gibt immer wieder Hinweise, dass die Figur Selim, ein Bruder von Yamaç, homosexuell sein könnte. In Folge vier sieht man Selim in

237 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=NpDGkAqQ5h4&t=249s> [ges. 24.03.2020]

238 Vgl. Mikos 2003, S. 212ff.

239 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=j5hSBHYUs2o> [ges. 24.03.2020]

240 Mikos 2003, S. 24.

einer Türkü Bar (Sing Bar) singen. Die Kameraeinstellung wechselt zwischen nahen Aufnahmen und der Halbtotale. An der Bar sitzt ein Mann, der Selim beobachtet. In einer weiteren Einstellung setzt sich dieser beobachtende Mann zu Selim. Die halbnahen Einstellungen zeigen die Emotionen von Selim. Er ist mittlerweile besser gelaunt als vorher. In der folgenden Einstellung sieht man Selims Frau alleine im Schlafzimmer. Sie versucht ihn erfolglos anzurufen. Die Kamera wechselt zwischendurch zu anderen Figuren der Serie. Im nächsten Augenblick sieht man Selim bei Tag auf der Straße, er zieht seine Jacke an und telefoniert. Diese Szene ist deshalb so interessant, weil nicht geklärt wurde, was Selim mit diesem Mann zu tun hatte. In Folge elf sieht man Selim wieder schlecht gelaunt in der Singbar trinken, die Kamera schwenkt Richtung Tür und aus dem Dunklen kommt der junge Mann aus Folge vier. Der Mann will sich zu Selim setzen, beide Männer beginnen zu streiten und Selim sagt Oturma Göt, deutsch: Nicht hinsetzen. Der Konflikt endet damit, dass Selim diesen Mann ermordet.²⁴¹

Die Frauen werden fast immer in Innenräumen wie dem Schlafzimmer, der Küche und dem Wohnzimmer dargestellt. Nur wenige weibliche Figuren bewegen sich außerhalb der Wohnräume. Dieses Privileg ist für Sena, eine von außen Kommende und Ehefrau von Yamaç gegeben. In der zweiten Staffel war Saadet, die Ehefrau von Vartolu, in Gefangenschaft. Sie war hochschwanger in einem Zimmer eingesperrt. Sie durfte nur raus aus dem Zimmer, um für die Entführer, die Kara Kuzular zu kochen. Die weiblichen Figuren von Çukur werden oft entführt. Sie sind oft Druckmittel für Forderungen. So werden die weiblichen Figuren außerhalb des Wohnplatzes oft in dunklen, düsteren Orten gezeigt.²⁴² Im Finale der zweiten Staffel wurden alle männlichen Figuren verhaftet. In dieser Folge wurde der Eindruck vermittelt, dass die Frauen in der dritten Staffel eine größere Bedeutung in der Handlung haben werden. In den letzten Minuten der finalen Sendung wurden weibliche Bewohnerinnen porträtiert. Mehrere erwachsene Frauen wurden mit halbnahem Bildausschnitt nacheinander eingeblendet. Ihre Haltung wirkt selbstbewusst. Im Folgenden schwenkt die Kamera auf die Dächer. Auf den Dächern sitzen junge Frauen und unterhalten sich. In manchen Detailaufnahmen sieht man das Symbol von Çukur auf den Hals oder auf der Hand der jungen Frauen tätowiert. Plötzlich sieht man die Frauen im Aufbruch. Die Kamera filmt die Füße der Frauen und die Frauen beginnen zu laufen. Der Schnitt führt wieder auf die Gassen und schwenkt von dort aus auf das Dach. Die Frauen sind in einer beobachtenden und hütenden Position und blicken hinunter.²⁴³

241 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=gkvwJDRHRq8> [ges. 24.03.2020.]

242 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=6ardJEDrUKM> [ges. 24.03.2020.]

243 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=BEQHH8q2Lek> [ges. 24.03.2020.]



Abb. 67-78: Rückblende als Yamaç und Vartolu Baykal überlisten.



Abb 79, 80, 81: Frauen in Innenräumen.



Abb. 82-88: Frauen der Serie werden portraitiert. Hinweis der Produzenten, dass in der dritten Staffel Frauen an Bedeutung gewinnen.

In der Serie werden pro Folge zwei bis vier Graffiti eingeblendet. Das sind häufig kurze Sätze oder Zeichen von Çukur. Seit kurzem werden Figuren aus der Serie porträtiert. Die Graffiti an den Wänden erinnern teilweise an die Gezi-Park Bewegung. Teilweise sind es humorvolle Texte. In der Serie ist der Text durch den Bildaufbau direkt an das Publikum gerichtet. Meist wechselt die Kamera nach einer Handlung den Ort. Die Graffiti sind häufig an Mauern im Viertel positioniert. Die Kamera macht eine Nahaufnahme, so dass der Text im Vordergrund ist. Das Publikum kann Details in der Gasse erkennen.²⁴⁴ Manchmal sind Gegenstände im Vordergrund, wie aufgehängte Wäsche direkt neben dem Graffiti. Oft wirkt das Bild wie ein Standbild. Manchmal sieht man im Hintergrund wie sich Menschen oder Katzen bewegen. Die Textinhalte sind oft Gedichte, Songtexte der Serienmusik oder Hinweise auf aktuelle Ereignisse in der Türkei. Beispielsweise nach dem Erdbeben in der Türkei 2020 stand in einer Folge auf einer Mauer *Gecmis olsun Elazığ*, deutsch: Gute Besserung Elazığ. Die Serie drückte ihr Mitgefühl aus. Eine weitere inhaltliche Funktion ist der Zeitpunkt der Einblendung. Wird das Graffiti vor einer Handlung in der Serie eingeblendet, wirkt es wie ein Spoiler. Mittlerweile schreiben die Produzenten Spoiler dazu. Wenn das Graffiti nach einer Handlung eingeblendet wird, wirkt es wie ein Kommentar. Als ZuschauerIn bekommt man den Eindruck sich in einer direkten Kommunikation mit dem Viertel zu befinden.

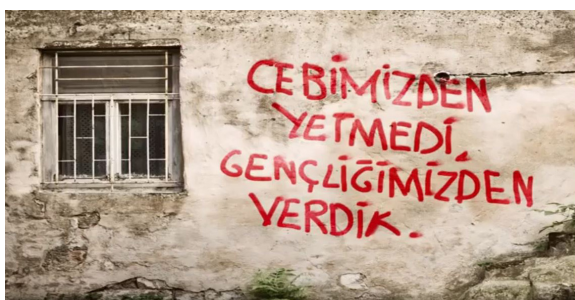
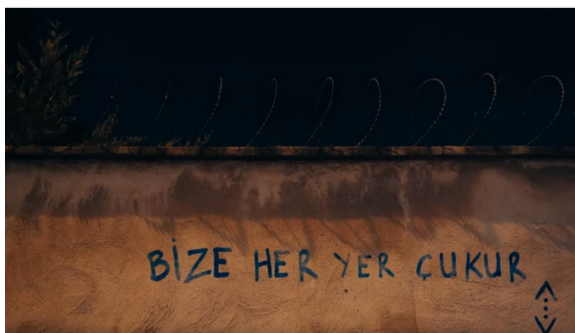


Abb. 89 oben links: Deutsch: Für uns ist Çukur überall.

Abb. 90 oben rechts: Deutsch: In Çukur habe ich mich selbst gefunden.

Abb. 91 unten links: Das Taschengeld reichte nicht aus, deshalb mussten wir unsere Jugend hergeben.

Abb. 92 unten rechts: Schreits! Es ist schade um uns.

²⁴⁴ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=NzwuvMXvshQ> [ges. 24.03.2020.]

4.3.1 Frisur und Bart

Kapitel drei thematisiert den Bart als Ausdruck für unterschiedliche Ideologien. In der Serie tragen alle männlichen Bewohner im Viertel Çukur Bärte. Dabei unterscheiden sich die Bärte von jüngeren und älteren Männern. Jüngere tragen eher einen Vollbart, Sakal, und die älteren einen Schnurrbart, Biyik. Die meisten männlichen Bewohner tragen dieselbe Friseur, einen Undercut mit Übergang. Demgegenüber tragen die meisten Antagonisten keine Gesichtsbehaarung. Einen deutlichen Kontrast bildet die Bruderschaft der Kara Kuzular. Diese Gruppe trägt keinen Bart und hat zu meist einen Kurzhaarschnitt mit einer schwarzen Mütze. In der Serie sind der Bart, die Frisur und das Tattoo die Symbole der männlichen Bewohner.

4.3.2 Racon kesmek

In der Serie wird oft ein Racon ausgesprochen. Racon kesmek ist ein unveränderbares Gesetz, von einer Person mit Ansehen (Kabadayi) in dessen Wirkungsbereich (Mahalle). Der Begriff Racon wird nicht nur in der Serie Çukur, sondern in vielen türkischen Serien verwendet. Racon ist kein modernes Phänomen, sondern führt zur Zeit der Osmanen zurück. Ab dem 17. Jahrhundert entwickelten sich in Istanbuls Straßen vermehrt bewaffnete Gruppierungen gegen die Staatsmacht. Wie im dritten Kapitel erwähnt gab es den Kabadayi und die Külhanbeys. Ein Kabadayi sieht sich als Wächter seines Viertels. In diesen Vierteln galten neben den Gesetzen des Staates die Gesetze des Kabadayi. Diese Männer sahen sich als Hüter und Wächter in ihrem Viertel. Streitfälle in der Nachbarschaft wurden von den Kabadayis geregelt. Das Urteil vom Kabadayi ist ein endgültiges. Wird dieses Urteil von den beteiligten Personen nicht angenommen, wird Gewalt angewendet. Das Wort Racon stammt aus dem italienischen „appello alla ragione“, deutsch: Appell an die Vernunft.²⁴⁵

In Çukur wird Racon immer als eine Art Warnung verwendet. Sowie in der folgenden Szene: In der ersten Folge verirren sich junge Männer mit dem Auto in das Viertel Çukur. Dabei wollen sie gegen die Einbahnstraße fahren. Im gleichen Moment kommt ihnen Idris mit anderen Personen im Auto entgegen. Beide müssen stehen bleiben. Idris Koçovalı dreht die Autoscheibe runter und sagt: „Aslan, Deutsch: Löwe, du bist am falschen Weg.“, der junge Fahrer antwortet: „Hey Präsident, geh uns aus dem Weg, du kannst nach uns fahren.“ Idris fragt ihn: „Weißt du was Gegenrichtung bedeutet? Diese Straße ist verboten für dich!“, gibt dann nach und macht die Straße frei. Im gleichen Augenblick schreit der freche Mann aus dem Auto: „Aferim baskan sike sike aldirlar böyle“, deutsch,

245 Vgl. <http://bianet.org/biamag/toplumsal-cinsiyet/201615-racon-nedir-ve-nasil-kesilir> [ges. 29.01.2020.]

“Gut so Präsident, so hört man auf uns.”²⁴⁶ Als ob es nicht reichen würde, dass die fremden Männer gegen die Einbahn fahren, war diese Aussage für Idris nicht tragbar. Er steigt aus dem Auto und pfeift laut mit zwei Fingern. Junge Männer aus dem Viertel umzingeln das fremde Auto. Idris geht zum Auto hin und sagt dem Fahrer, er solle das Auto abstellen, aussteigen und sich und seinen Freunden eine Limonade aus dem Lebensmittelgeschäft gegenüber holen. Zudem soll er sich beim Verkäufer erkundigen, wer Idris Koçovali ist. Während der mittlerweile eingeschüchterte Junge Limonade holen geht, verabschiedet sich Idris von seiner Besucherin, einer Journalistin. Nachdem der junge Mann mit Limonade zurückkommt, fordert Idris die Männer im Auto auf, die Limonade zu trinken und fragt den Fahrer, ob er nun wisse, wer er sei. Der ängstliche Fahrer nickt und entschuldigt sich für sein Verhalten. Idris, immer noch ruhig, fordert den jungen ängstlichen Mann auf, mit ihm ein Spiel zu spielen. Er soll eine Münze werfen und wenn er gewinnt, soll er die Hand von Idris küssen und weiterfahren.²⁴⁷ “Kopf oder Zahl?”, fragt Idris, und der junge Mann sagt Kopf. Die Kameraeinstellung wechselt in die Vogelperspektive und die ZuseherInnen sehen die geworfene Münze in die Luft fliegen. Im nächsten Augenblick wechselt die Kameraeinstellung in die Froschperspektive.²⁴⁸ Idris holt aus und gibt dem jungen Mann eine feste Ohrfeige. Er belehrt den Mann: “Von nun an wirst du mit niemanden, den du nicht kennst so reden und auch nicht beschimpfen!” Die Art und Weise wie Idris diesen jungen Mann des Besseren belehrt, wird als *Racon kesmek*, bezeichnet.²⁴⁹ Er weist den Unbekannten auf seine unhöfliche Art (Regelbruch) in seinem Viertel (Wirkungsfeld von Idris), mit einer Ohrfeige (Gewalt) hin. Es gibt sehr viele Beispiele für *Racon* in der Serie. Im Fall von *Çukur* verwenden nur die *Kocovali*-Männer das *Racon*. Sie beginnen die Sätze mit: “Mein Name ist ... Koçovali!” Dem Gegenüber wird auf dessen “falsches” Verhalten hingewiesen. Wenn das Gegenüber die Warnung nicht wahrnimmt, kommt es zur Gewalt. Das Maß der Gewaltausübung bei Nicht-Einhalten des *Racons* kann, wie eben beschrieben, eine Ohrfeige sein oder es wird einem der Finger abgeschossen.²⁵⁰ Die verwendete Sprache erinnert an Kabadayis, auch ihr Wort war Gesetz.

246 Auf Youtube sind Schimpfwörter nicht zensiert. Wurde von der Verfasserin höflich übersetzt.

247 Der Handkuss ist ein Symbol für Liebe, Respekt, Treue. Die Handkuss-Tradition ist in der Türkei und im Nahen Osten verbreitet. Häufig küssen jüngere die Hand von älteren Personen. Vgl. <https://renk-magazin.de/seyda-erklart-die-tuerkische-handkuss-tradition/> [ges.09.03.2020.]

248 Die Froschperspektive, auch Untersicht, lässt Idris als mächtig erscheinen. Vgl. Mikos 2003, S.191.

249 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=kL1q1XLBPKY&list=PLXkL4nAn7948p1YLaOEJvJ4c0a2cfhIGT&index=1>, Minute 16:25- 22:23, [ges. 29.01.2020.]

250 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=vYy6dTMSxFA&list=PLXkL4nAn7948p1YLaOEJvJ4c0a2cfhIGT&index=8> ab Minute 01:40:00, [ges. 29.01.2020.]



Abb. 93 oben: Kopf oder Zahl aus der Vogelperspektive,
Abb. 94 unten: und unten aus der Froschperspektive.

5. Auswertung

In meiner Tätigkeit als Vermittlerin im Kindermuseum fiel mir auf, dass viele Kinder im Alter von sechs bis zwölf Jahren die Serie Çukur kennen. Teilweise provozierte ich die Erkenntnis, indem ich – während ich eine Zeichenstation betreut habe – das Symbol der Serie auf ein Papier zeichnete und offen auflegte. In vielen Gesprächen mit türkischsprachigen Kindern erzählten sie mir, dass sie sich die Serie anschauen. Ein Kind hatte sich das Zeichen auf den Hinterkopf rasiert. Dies brachte mich auf die Idee, die Rezeption der Serie durch türkischsprachige Kinder näher zu untersuchen.

5.1 Darstellung der Methode

Um ein besseres Verständnis davon zu erlangen, wie die Serie von türkischsprachigen Kindern und Jugendlichen in Österreich rezipiert wird und wie sich dies auf die Konstituierung von Männlichkeitsbildern auswirkt, machte ich mich auf die Suche nach Jugendzentren in Wien. Die Vorbereitungen und Interviews fanden im Zeitraum von Juni bis Juli 2019 statt. Ich habe einen Fragenkatalog erstellt und verschiedene Jugendzentren kontaktiert. Die Kontaktaufnahme war aufgrund der Wartezeit für die Bewilligung und den Beginn der Sommerferien schwierig. Daher griff ich auf alternative Zugänge zurück. Ich begann mit dem Einkaufszentrum Lugner City und nach circa zwei Stunden und vier gescheiterten Gesprächen, ging ich zum Spielplatz am Yppenplatz und wurde sofort fündig. Ein Teenager und seine Freunde erklärten sich bereit, mir ein Interview zu geben. Gegen Ende meiner Suche nach passenden ProbandInnen war ich ein zweites Mal am Yppenplatz und konnte zwei weitere Interviews, mit einem Jungen und einem Mädchen gemeinsam führen. Die Zentrale der Jugendzentren waren sehr hilfsbereit und schickte mir den Kontakt von einigen Instituten, die bereit wären mich zu empfangen. Darunter waren die Jugendzentren in Simmering und Ottakring. Der Austausch mit den MitarbeiterInnen der Jugendzentren war sehr hilfreich, freundlich und zuvorkommend. Simmering war im Gegensatz zu Ottakring eine ertragreiche Quelle für meine Interviews. Ein weiteres Interview führte ich mit einem Familienfreund. Fünf Kinder waren im Alter von zwölf Jahren, einer war vierzehn, ein Jugendlicher sechzehn und ein weiterer siebzehn. Der älteste war zwanzig Jahre alt.²⁵¹ Die Interviews wurden mit einem Audio-Aufnahmegerät aufgenommen und transkribiert. Die Befragten konnten sich aussuchen in welcher Sprache, ob auf Türkisch oder auf Deutsch, sie antworten wollen. Die Transkriptionen kodierte ich mithilfe des Auswertungsprogramms MAXQDA. Dabei haben sich drei Hauptkategorien

251 In der vorliegenden Arbeit werden die Kinder und Jugendlichen mit I1 (vierzehn J.), I2 (zwölf J.), I3 (zwölf J.), I4 (siebzehn J.), I5 (zwölf J.), I6 (sechzehn J.), I7 (zwanzig J.), I8 (beide zwölf J.) bezeichnet.

entwickelt: Nutzungsverhalten und Alltag, Wahrnehmung Familienbild und Wahrnehmung der Figuren.

5.1.1 Wesentliche Begriffe für die Analyse der Interviews

Innerhalb der Cultural Studies bezieht sich Text nicht nur auf Geschriebenes, sondern inkludiert auch audiovisuelle Medien. Somit wird in diesem Kapitel die Serie Çukur in der Analyse als Text bezeichnet.²⁵² Für die Kinder und Jugendlichen können Texte als eine "symbolische Ressource"²⁵³ gesehen werden. Diese bieten die Möglichkeit eigene Erfahrungen zu machen. Dabei ist es wichtig festzuhalten, dass Jugendliche von Texten nicht einfach manipuliert werden können.²⁵⁴

In den Cultural Studies spielen zwei Hauptparadigmen eine wichtige Rolle: Kulturalismus und Strukturalismus (auch Semiotik genannt). Im Kulturalismus wird Kultur: "[...] als eng verknüpft, sämtliche gesellschaftlichen Praktiken begriffen."²⁵⁵ Mit Semantik ist es möglich, die Beziehungen innerhalb einer Struktur zu erkunden.²⁵⁶ Die Semantik befasst sich mit der Bedeutung von Zeichen.²⁵⁷ Es gibt drei Arten: Sprache, Zeichen und Repräsentation. Die Sprache ist ein System von Zeichen. Nach Ferdinand de Saussure bestehen Zeichen aus zwei Seiten: Signifikat und Signifikant. Ein Signifikat ist eine Vorstellung von einer Sache (Ausdrucksebene). Ein Signifikant ist ein Wort oder Zeichen, das dieser Vorstellung zugeordnet wird (Inhaltsebene).²⁵⁸ Zeichen treten nicht isoliert, sondern innerhalb von Texten auf. Texte sind in gesellschaftlichen Diskursen eingebettet.²⁵⁹ Diskurse gründen sich auf vielen Aussagen. Diese Aussagen bilden ein Bedeutungsnetz. Das diskursive Bedeutungsnetz besteht aus einer Vielzahl von Diskursen, die sich überlappen und überkreuzen. Diskurse stehen in Verbindung mit Macht, um Wissen zu produzieren und zu vertreiben. Diskurse können Hegemonie ausüben.²⁶⁰ Ein semiotisches Phänomen ist die Ideologie. "Ohne Zeichen gibt es keine Ideologie."²⁶¹ Ideologien können als "soziokulturelle Orientierungsmuster" gesehen werden. Sie sind von Zeichen und Sprachgebrauch nicht zu trennen. "Durch den

252 Vgl. Hepp 2010, S. 113.

253 Hepp 2010, S. 184.

254 Vgl. Hepp 2010, S. 184.

255 Hepp 2010, S. 27.

256 Vgl. Hepp 2010, S. 27.

257 Vgl. Mikos 2003, S. 103.

258 Grabbe/Kruse 2009, S.24f.

Zusätzlich gibt es drei Arten von Zeichen: Das Symbol, das Ikon und der Index. Das Symbol generiert aufgrund eines kulturellen Regelwissens Bedeutung. Das Ikon ist die im Vorhinein feststehende Assoziation und der Index verweist auf kausale Schlüsse. Beispielsweise könnte das Erröten im Gesicht ein Indiz für Scham sein.

259 Vgl. Hepp 2010, S. 29-33.

260 Macht besteht aus zwei Arten, die Hegemonie und die Repression. In der Hegemonie handelt es sich um eine Zustimmung. In der Repression um Zwang. Das soll nicht bedeuten, dass Hegemonie ein Zustand der absoluten Kontrolle ist. Es ist vielmehr ein komplexer Zustand sozialer Autorität. Die Hegemonie versucht Zustimmung zu gewinnen. Antonio Gramsci in Hepp 2010, S.52.

261 Hepp 2010, S. 33.

Gebrauch von Zeichen in der Kommunikation werden nicht einfach Ideologien festgeschrieben, sondern eine semiotische Auseinandersetzung eröffnet, eine sozial lokalisierte Interaktion, in der Bedeutungen ausgehandelt werden.”²⁶² Diese Auseinandersetzung verortet sich zwischen der offiziellen Ideologie und der Ideologie des Alltags. Ein weiterer Aspekt der Zeichen ist die Konnotation in Abgrenzung zur Denotation. Denotation ist die Bedeutung innerhalb eines bestimmten Zeichensystems. Zeichen können selbst zum Signifikant werden, also eine Zuordnung von einer Vorstellung werden. Dadurch ergibt sich eine zweite Ebene im Zeichensystem. Diese Ebene ist die Konnotation. Sie ist die Überlagerung der primären Bedeutung und sie entzieht sich dem Kontext abstrahierender Beschreibung.²⁶³ Roland Barthes fügt eine weitere Ebene hinzu: Den Mythos.²⁶⁴ In Mythen werden Widersprüche und Ungerechtigkeiten auf symbolischem Weg gelöst. Deshalb wirken diese Widersprüche als eine natürliche Erfahrung. Obwohl Zeichen und Texte auf einer konnotativen Ebene verschiedene Bedeutungspotenziale aufzeigen, sind sie nicht beliebig. Die Mehrdeutigkeit von Texten wird als Polysemie bezeichnet, nicht zu verwechseln mit Pluralismus. Die Mehrdeutigkeit entsteht auf zwei Arten: Zum einen in übertriebenen Darstellungen und zum anderen im semiotischen Exzess. Hierbei werden angehäuften Informationen so produziert, dass man sie nicht auf einer Bedeutungsebene erfassen kann.²⁶⁵ Texte sind wichtig für eine kommunikative Konstruktion von soziokulturellen Wirklichkeiten. Konstruktion von Wirklichkeit wird Repräsentation genannt. Dabei geht es nicht darum, dass Repräsentation Wirklichkeit einfach abbildet. “In Rückgriff auf die Überlegungen von de Saussure definiert Stuart Hall Repräsentation als den Prozess, durch den Mitglieder einer Kultur sowohl sprachliche als auch weitere Zeichensysteme benutzen, Bedeutungen zu produzieren.”²⁶⁶ Gerade weil eben Repräsentation nicht einfach Wirklichkeit abbildet, ist es notwendig, zwei weitere Begriffe für das Verständnis von Repräsentation anzuführen: Zum einen den der diskursiven Formationen, zum anderen, den des Subjekts.²⁶⁷

262 Hepp 2010, S. 33.

263 Vgl. Hepp 2010, S. 34.

264 Der Mythos kann als eine Form der Realisierung von Ideologien im Alltagsleben gesehen werden. Mythen haben folgende Funktionen: Sie vereinen in bestimmten Kulturen lebenspraktische Mythen, indem sie versuchen, offensichtlich Un-erklärliches zu erklären und das Unvermeidlich rechtfertigen.

265 Vgl. Hepp 2010, S. 34ff.

Pluralismus bezieht sich auf die Verschiedenheit in einer Gesellschaft lebenden Menschen und Polyemie bezieht sich auf die Lesevielfalt von Zeichen.

266 Hepp 2010, S. 38.

267 Vgl. Hepp 2010, S. 38.

Diskursive Formationen sind die Gesamtheit von diskursiven Ereignissen, die auf dasselbe Objekt Bezug nehmen. Innerhalb des diskursiven Bedeutungsnetzes verorten sich Individuen. Aus diesen Orten entwickeln sich einzelne Wissensformen und Bedeutungszuschreibungen.

5.1.2 Kodieren/Dekodieren nach Stuart Hall

Nach vielen intensiven Auseinandersetzungen mit Ansätzen der Kommunikationsmedien entwickelt Stuart Hall das Modell Kodieren/Dekodieren. Das Modell orientiert sich am Produktionskreislauf von Karl Marx und hat eine semiotische Grundlage. Hier wird Kommunikation als Prozess gesehen. Dieser Prozess bezieht sich auf Kodieren (Produktion) und Dekodierung (Rezeption) von Texten. Der Prozess Kodieren ist doppelt diskursiv strukturiert. Zum einen manifestieren sich bestimmte Bedeutungs- und Sinnstrukturen, beispielsweise spezifische Annahmen auf das Publikum bezogen.²⁶⁸ „Zweitens strukturieren die diskursiven Spezifika des genutzten Mediums die Möglichkeiten der Produktionspraxis mit. In gewissem Sinne kann das Decoding analog zum Encoding als Moment der medialen Produktion verstanden werden, da dem medialen Diskurs erst in seiner Aneignung eine spezifische Bedeutung zukommt.“²⁶⁹

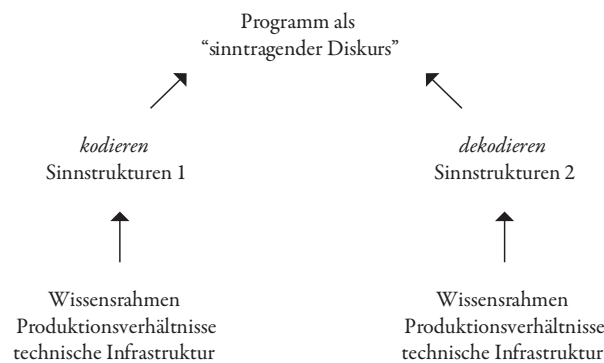


Abb. 95: Kodieren/Dekodieren nach Stuart Hall.

Die Sinnstrukturen eins und zwei sind nicht identisch und somit kann eine andere Bedeutung im Prozess zwischen Kodieren und Dekodieren entstehen. Der Prozess des Verstehens oder Missverstehens hängt vom soziokulturellen Umfeld oder den Unterschieden in den kulturellen Wissensvorräten der Rezipierenden und Produzierenden ab.²⁷⁰ Diese Differenzen sind polysem. Deshalb verwendet Hall die Unterscheidung von Denotation und Konnotation eines Zeichens. Die Konnotation ist der Teil, „[...] bei dem, sich *bereits kodierte* Zeichen mit den tiefen semantischen Kodes einer Kultur kreuzen und zusätzliche, aktive ideologische Dimensionen annehmen.[...]“²⁷¹

²⁶⁸ Vgl. Hepp 2010, S. 115.

²⁶⁹ Hepp 2010, S. 116f.

Als Beispiel nimmt Stuart Hall eine Kuh: Die Kuh im Fernsehen ist keine echte Kuh. Sie ist im Fernsehen nur ein Zeichen für Kuh. Bevor die Kuh seine Wirkung beim Publikum erhält, muss die Kuh ein bestimmtes Bedürfnis oder Nutzen für das Publikum haben, um sinnhaft als Kuh angeeignet zu werden. Vgl. Krotz 2009, S. 215.

²⁷⁰ Vgl. Hepp 2010, S. 117.

²⁷¹ Hepp 2010, S. 117.

Da aber die konnotativen Bedeutungen nicht „untereinander gleichrangig“²⁷² sind, gibt es verschiedene Lesearten und Aneignungen von Medientexten. Hall unterscheidet zwischen der dominant-hegemonialen Position, der ausgehandelten Position und der oppositionellen Position. Die dominant-hegemoniale Position ist die gewünschte, offizielle Leseart. Sie funktioniert nur, wenn Produzent und Rezipient mit dem gleichen Kode operieren. Die ausgehandelte Leseart ist eine Mischung aus der bevorzugten und der oppositionellen Leseart. In dieser Leseart stimmt man zwar der dominant-hegemonialen Leseart zu, beschränkt sich aber auf eigene lokale Verhältnisse.²⁷³ Die oppositionelle Leseart findet erst dann statt, wenn Rezipierende die bevorzugte Leseart verstehen und ablehnen. „Niemand decodiert immer nach dem gleichen gesellschaftlichen dominanten oder immer nach einem oppositionellen Muster – es gibt keine oppositionellen Existenzweisen, nur oppositionelle Leseweisen eines Textes.“²⁷⁴

5.1.3 Transnationale soziale Räume

„Medien spielen eine zentrale Rolle bei der Entstehung und Aufrechterhaltung transnationaler Gemeinschaften und der Diaspora. Die durch transnationale Medienkanäle wie Satellitenfernsehen erzeugten kulturelle Räume sind als mediascapes bezeichnet worden, die sozio-kulturell, politisch und ökonomisch mit den – durch MigrantInnen, Flüchtlinge, Touristen etc. entstandenen – ethnoscapes in Verbindung stehen.“²⁷⁵ Im Gegensatz zur Interkulturellen Kommunikation versucht die Transkulturelle Kommunikation das Phänomen zu bezeichnen, „[...] dass wir uns heute jenseits der klassischen Kulturverfassung befinden; und dass die neuen Kultur- bzw. Lebensformen durch diese alten Formationen wie selbstverständlich hindurchgehen.[...]“²⁷⁶ Transkulturalität bezeichnet eine Vermischung und Verwobenheit der alten kommunikativ-kulturellen Strukturen.²⁷⁷ Die Globalisierung bestimmt durch neue Mittel der Massenkultur die Lebensformen der Menschen. Dadurch orientieren sich Kultur und kulturelle Identität nicht mehr an nationalen Grenzen, sondern sind durch die Globalisierung entstehende Deterritorialisierung in komplexe Prozesse eingebunden.

272 Hepp 2010, S. 117.

273 Vgl. Hepp 2010, S. 119.

274 Krotz 2009, S. 216.

275 Böse/Kogoj 2004, S. 106.

Der Ethnologe Arjun Appadurai schlägt fünf Ebenen metaphorischer Landschaften vor, um die Disjunktion der globalen Kulturströme zu erfassen. Mit dem Begriff mediascapes sind Landschaften und Bilder gemeint. Mediascapes präsentieren eine visuelle Erzählung durch elektrische Medien und liefern Substanz für das imaginäre Selbst. Ethnoscapes umfassen die „Landschaft der Personen“, deren Identität nationale Grenzen überschreitet, sich zwischen diesen bewegt und diese beeinflusst. Vgl. Young 2017, S. 34

276 Hepp/Löffelholz 2002, S. 15.

„Interkulturelle Kommunikation bezeichnet dagegen den Prozess der Gedanken- und Bedeutungsvermittlung zwischen einzelnen Menschen oder Gruppen, die verschiedenen Kulturen angehören.“ Hepp/Löffelholz 2002, S. 14.

277 Vgl. Krotz 2009, S. 15.

5.1.4 Kulturelle Identität

Kulturelle Identität ist nach Stuart Hall eine strukturierte Artikulation.²⁷⁸ Marie Gillespie akzentuiert die kulturelle Identität in ihrer Untersuchung "Television, Ethnicity and Cultural Change" (1995) auf Ethnizität. Die Diaspora wird in ihrer Arbeit als transnationale Formation verstanden. Zum einen die de-territoriale und zum anderen eine kulturell-ethnische Formation. Die Diaspora beschreibt Identitäten welche sich in einem Spannungsverhältnis zwischen globalen und lokalen kulturellen Kontexten artikulieren. Hier wird der Begriff der Übersetzung verwendet, um diese Formationen von Identitäten zu erfassen.²⁷⁹ In den Cultural Studies gibt es zwei Begriffe, welche die kulturelle Identität beschreiben: Hybridität und Synkretismus. Hybridität bezeichnet den biologischen Diskurs, Synkretismus den philosophischen Diskurs. In der Praxis werden beide Begriffe synonym zueinander verwendet. "In den durch Globalisierung geprägten Modernen erscheint eine geschlossene Identitätserzählung zunehmend unmöglich – die eigene Identitätserzählung besteht aus einer Vielzahl von Strängen, die sich überkreuzen, und ist nicht mehr in der geschlossenen Erzählung des Bildungsromans fassbar."²⁸⁰ Dadurch entsteht ein Raum, in dem die Identität zwischen den Kulturen artikuliert wird. Hybridität und Synkretismus bezeichnen den Prozess der Artikulation verschiedener kultureller Identitätsressourcen.²⁸¹ Die Ressourcen haben verschiedene kulturelle Herkunft und diese werden in einem aktiven Prozess zu einem Ganzen rekonstruiert. Die neuen Technologien wie das Internet spielen für die technische Kultur aus mehreren Gründen eine wichtige Rolle: Die Grenzen werden durchbrochen und Territorien untergraben. Dadurch entsteht eine komplexe Beziehung zwischen den Prozessen der De- und Reterritorialisierung von Zugehörigkeit.²⁸²

5.1.5 Wahrnehmung

"Die Wahrnehmung von Personen erfolgt im Alltag aufgrund so genannter Personen- und Rollenschemata und sinnlich-symbolischer Prozesse wie Identifikation und Projektionen sowohl kognitiv wie emotional. Schemata sind mentale Sets oder Rahmen, die es dem Individuum ermöglichen, Ereignisse zu interpretieren, Erwartungen zu bilden und die Aufmerksamkeit zu lenken. Diese

278 Vgl. Hepp 2010, S. 54.

"Ähnlich wie Rassismus ist nach Hall Identität eine strukturierte Artikulation, indem sie in Abhängigkeit von und in Abgrenzung zu dem Bild des Anderen konstruiert wird." Hepp 2010, S. 54.

279 Vgl. Hepp 2010, S. 215f.

280 Hepp 2006, S. 44.

281 Vgl. Hepp 2006, S. 44f.

282 Vgl. Hepp 2010, S. 215ff.

Schemata sind kulturabhängig und im Rahmen kultureller Kontexte erlernbar.”²⁸³ Anhand von Personenschemata werden Eigenschaften der Personen repräsentiert. Die Rollen-Schemata beinhalten das Wissen über soziale Rollen. Zudem benötigt man für die Wahrnehmung von Personen “[...] emotionale Aktivitäten wie Identifikation und Projektion.”²⁸⁴ Die Jugendlichen können die Figuren nur dann wahrnehmen, wenn sie sich selber vorstellen können diese Person zu sein. Sie müssen die Person verstehen können. Das ist die Voraussetzung einer Anerkennung oder Auffassung als Person. Zwar richtet man sich nach einer Person für eine Identifikation. Jedoch identifiziert man sich mit deren sozialen Rollen.²⁸⁵

Die Empathie ist eine geteilte Emotion von Subjekt und Objekt in einer Interaktion. In der Empathie geht es um die Übernahme von Gefühlen. Damit Empathie gezeigt wird, reicht nicht nur das Bild einer Emotion aus, beispielsweise allein ein Bild einer weinenden Person. Diese Person könnte aus vielen verschiedenen Gründen weinen: Wut, Trauer oder Glück. Deshalb ist für das Verständnis der Emotion die Narration, Dramaturgie, Ästhetik und die Gestaltung notwendig. Es unterscheiden sich vier Empfindungen für das Publikum: Anerkennung, kognitiver Akt, Verstehen und Loyalität. Die Loyalität ist die moralische Position. Diese Position sollte im Kontext der Diskurse gesehen werden. Das bedeutet, es hängt davon ab, welche Werte und Normen vom jeweiligen Publikum ausgehen, um etwas sympathisch zu empfinden. Um Empathie zu empfinden, braucht das Publikum keine moralische Position.²⁸⁶ Für die Wahrnehmung von Geschlecht sind drei weitere Aspekte relevant: die Definition von Geschlecht, die Positionierung von Geschlecht und die Identität bzw. Identifikation mit Geschlecht.

Interaktionen sind ein wichtiger Bestandteil des Repräsentationssystems.²⁸⁷ Mit Interaktion ist nicht nur die Beziehung zwischen handelnden Figuren gemeint, es geht auch um die Interaktion mit Gegenständen. In der Serie sind Waffen häufig eingesetzte Gegenstände. Interaktionsverhältnisse sind wichtig für die Einbindung der ZuschauerInnen, weil sie eben “[...] auf einer strukturellen Ebene mit alltäglichen Lebenserfahrungen [...]” des Publikums arbeiten. Was nicht bedeuten soll, dass die Befragten die Gewaltszenen selber erlebt haben. Interaktionsverhältnisse arbeiten auf einer kognitiven und emotionalen Ebene.²⁸⁸

283 Mikos 2003, S. 165.

284 Vgl. Mikos 2003, S. 165.

“Verleugnete oder abgelehnte Qualitäten, Gefühle und Wünsche der Zuschauer werden auf Personen in den Inszenierungen der Film- und Fernseherzählungen projiziert. Dabei handelt es sich oft um Wünsche oder Fantasien, die sozialer oder normativer gesellschaftlicher Sanktionierung unterliegen, [...] . Projektionen funktionieren nicht einfach nach diesem psychoanalytischen Modell, sondern sie sind eingebettet in gesellschaftliche Diskurse, die soziale Rollen und die Positionierung von Subjekten im sozialen Gefüge einer Gesellschaft thematisieren. [...] Sowohl Projektionen als auch Identifikation hängen eng mit lebensgeschichtlichen bedeutsamen Themen der Zuschauer zusammen, mit aktuellen Lebenssituationen, mit unverarbeiteten Erlebnissen oder bei Kindern und Jugendlichen mit Entwicklungsthemen.” Mikos 2003, S. 167.

285 Vgl. Mikos 2003, S. 165ff.

286 Vgl. Mikos 2003, S. 168ff.

287 Vgl. Mikos 2003, S. 113.

288 Vgl. Ebd. S. 114.

5.2 Nutzungsverhalten und Çukur im Alltag

Das Nutzungsverhalten der Kinder und Jugendlichen definiert eine zeitliche und räumliche Dimension der Mediascapes. Welche Rolle spielt die Sendezeit der Serie für die Rezipienten? Welche Geräte werden benutzt, um die Serie zu konsumieren? Das Nutzungsverhalten der Befragten beschreibt, unter welchen Bedingungen die Rezeption bzw. Aneignung stattfindet. Die zeitliche und räumliche Dimension der Nutzung definiert den Rahmen. In diesem Rahmen findet eine Interaktion zwischen Mensch und Gerät statt.²⁸⁹ Die Serie wird montags um 20.00 auf dem türkischen Sender Show-TV ausgestrahlt. Alle Folgen sind zudem vollständig auf Youtube abrufbar. Youtube verändert die Medienlandschaft. Das Publikum ist flexibler. KonsumentInnen können sich aussuchen, wann und wo sie die Serie anschauen wollen. Jedoch ersetzt Youtube nicht das Fernsehgerät. Die meisten Probanden schauen sich die Serie zuhause an, manchmal gemeinsam mit der Familie. „Es ist ja am Montag, am Montag kommen meine Eltern nach Hause, machen Abendessen, so um sechs, sieben Uhr, neunzehn Uhr. Dann um 20:00 fängt der Film an und wenn mein Vater gar nichts zum anschauen hat, schauen wir das an. Aber mein Bruder schaut es immer an. Er ist Friseur. Er kommt immer um 21:00 nach Hause, und er schaut es immer am Dienstag an, özetine bakiyor.“²⁹⁰ Deutsch: „Schaut sich die Zusammenfassung an.“ Wird die Serie am Fernsehgerät gesehen, wie im Beispiel I3, sind meistens mehrere Familienmitglieder beteiligt. Um die Serie alleine zu schauen, wird das Handy oder das Tablet verwendet: „Wenn ich bei Internet Youtube schaue, schaue ich alleine, wenn ich manchmal so im Fernseher schaue mit meiner Schwester und mit meiner Familie.“²⁹¹ Der Fernseher ist ein wichtiges Gerät für den Konsum. Studien zeigen jedoch, dass der Videokonsum mit dem Smartphone bei jüngeren Menschen stark gestiegen ist.²⁹² Hintergründe dafür liegen in der starken Verbreitung der Verfügbarkeit von Smartphones sowie dem größeren Datenvolumen.²⁹³ Dieser Befragte schaut sich die Serie am Handy an, weil: „[...] aber bei Handy ist besser, ich bin alleine und bei meine Mutter so redet, das stört mich manchmal [...]“²⁹⁴ Ein weiterer Störfaktor sind die Werbeunterbrechungen der türkischen TV-Sender. Werbungen kommen sehr häufig im türkischen TV- Programm vor. Eine Werbeunterbrechung kann bei Show-TV bis zu zwanzig Minuten andauern.²⁹⁵ Auf Youtube gibt es nur kurze Unterbrechungen von circa fünf Sekunden. So schaut I6: „Am Montag am Abend um 23:00 Uhr mach ichs auf, schau ma an.“²⁹⁶ Ab dem Sendetag der Serie Çukur ist die Folge um 23:00 auf der Plattform Youtube verfü-

289 Vgl. Krotz 2002, S. 700f.

290 I3 Z207-210.

291 I2 Z122-123.

292 Vgl. <https://www.zeit.de/news/2019-10/24/smartphone-ueberholt-den-fernseher-bei-juengeren> [ges.11.03.2020.]

293 <https://www.giga.de/webapps/netflix/news/verruecker-trend-filme-auf-dem-smartphone-schauen-ist-das-neue-fernsehen-stimmt-ihr-zu-umfrage/> [ges. 11.03.2020.]

294 I5 Z27-28.

295 Show-TV ist ein privater Sender und wird von Werbungen finanziert.

296 I6 Z54.

bar. Die Regelmäßigkeit des Serienkonsums unterscheidet sich zwischen älteren und jüngeren Befragten. Die Älteren schauen sich die Serie im Gegensatz zu den Jüngeren regelmäßig an. Der Grund dafür ist, dass die Jüngeren sich noch in der Schule befinden: “Benim vaktim olmiyordun, derslerle sikinti felan.”²⁹⁷ Deutsch: “Ich habe keine Zeit, Probleme in der Schule.” Ein anderer konnte sich das Finale der zweiten Staffel nicht anschauen weil: “Ich hatte keine Zeit wegen so Schularbeiten weil wegen Schularbeiten und so.”²⁹⁸ Die Serienlänge von 120 bis 130 Minuten finden alle interviewten ProbandInnen genau richtig. In den meisten Gesprächen gab es Hinweise auf das Konsumverhalten der Familienmitglieder: “Meine Schwester hat innerhalb einer Woche drei, oder vier-, erste Saison hat sie in innerhalb einer Woche fertig geschaut.”²⁹⁹ Die erste Staffel hat 33 Folgen. Die Schwester hat folglich circa 72 Stunden innerhalb einer Woche fern geschaut. Das wären circa zehn Stunden pro Tag.³⁰⁰ Durch die Verwendung von Smartphones wandelt bei einem Befragten sich die Umgebung in ein eher ungewöhnliches Umfeld. I6 erzählt, dass er während seinem Praktikum bei einem Elektriker Çukur für sich entdeckt hat. Der Elektriker war sein Schwager. Er sah sich die Folgen von Çukur gemeinsam mit dem Schwager während der Autofahrt an: “Ich bin, ja mein Schwager ist gefahren, ich bin daneben gesessen, hab mir das angeschaut und er hat dann auch immer wenn Stau war, hat er ein paar mal auch rüber geschaut und so.”³⁰¹ Außer einem, schauen sich alle anderen hauptsächlich türkische Sendungen an. Damals gab es zeitgleich zu Çukur eine beliebte Soldatenserie namens Söz, alle Befragten kannten und schauten sich auch diese Serie an.³⁰² Auf Youtube gibt es ein Feature, um bei Sendungen zehn Sekunden vor oder zurück zu spulen. Dadurch können die Befragten entscheiden in welcher Geschwindigkeit sie die Serie anschauen wollen.³⁰³ I4 erzählt: “Aber i, muss net so vorspielen kannst. Ich bin so eine Person halt bei dem Film, bei manchen spiele so vor, die zehn Sekunden aber bei dem schaue ich ganz durch.”³⁰⁴ Das Feature wird auch von anderen Befragten verwendet, nur eben nicht bei Çukur. Alle Befragten unterhalten sich in ihrer Freizeit über Çukur mit Freunden: „Wir reden über die Serie aber nur wen irgendwas ähm irgendwas aufregendes passiert in der Serie sonst wenn so eine ganz normale Folge ist, meistens nicht.“³⁰⁵ Ein weiterer Befragter erzählte, dass er ein Referat in der Schule über Çukur gehalten hat. Andere machen gerne die Tänze und Kampfszenen vom Haupt-

297 I8 Z24.

298 I2 Z153.

299 I6 Z153-154.

300 Binge Watching ist wenn man mehrere Folgen einer Serie an einem Stück konsumiert.

301 I6 Z96-97.

302 Söz ist eine Serie über Soldaten. Die Sendung wurde von 2017 bis 2019 montags auf Star TV parallel zu Çukur ausgestrahlt.

303 Vgl. <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/abschiedskolumne/vorspulen-ist-das-neue-binge-watching-87344> [ges. 11.03.2020.]

304 I4 Z109-110.

305 I7 Z119-120.

protagonisten Yamaç im Park nach. Ein anderer verteidigt seine Lieblingsrolle in Diskussionen mit Freunden.

5.2.1 Bilanz zum Nutzungsverhalten der ProbandInnen

Alle Befragten benutzen neben dem Fernsehgerät auch das Smartphone, um die Serie zu konsumieren. Zudem nutzen sie das Angebot von Youtube. Das führt zu einem individualisierten und flexiblen Nutzungsverhalten der Kommunikationsmedien. Individualisiert deshalb, weil die Jugendlichen und Kinder nicht von den Programmstrukturen am Fernsehgerät abhängig sind. Sie können frei auswählen, wann und wie sie die Serie konsumieren. Außerdem können sie sich die Serie alleine anschauen. Youtube mit den kurzen Werbeunterbrechungen wird von den Befragten positiv wahrgenommen, da die Unterbrechungen im Vergleich zu den türkischen Werbeunterbrechungen mit einer Länge von bis zu zwanzig Minuten weitaus kürzer sind. Der Diskurs der Schule spielt bei den Befragten im Schulalter von zwölf bis vierzehn Jahren eine wichtige Rolle. Aus Zeitgründen können sich die Kinder die Serie nicht regelmäßig anschauen. Mit dem Nutzungsverhalten erhält man Einblicke in die Lebenswelt der ProbandInnen.

5.3 Wahrnehmung Familienbild

Das Familienbild der Serie Çukur repräsentiert eine konservativ-patriarchale Familienstruktur. Die Kernfamilie besteht aus Mutter, Vater und im Fall der Serie aus fünf Söhnen und einer Adoptivtochter, und deren Kinder. Das Oberhaupt der Familie ist Idris Koçovali. Dabei ist der Patriarch nicht nur in seinem häuslichen Umfeld, sondern im ganzen Viertel das Oberhaupt. (Kabadayi) Die männlichen Figuren schützen im Kollektiv die Nachbarschaft gegenüber äußeren Feinden. Dieser Widerstand definiert sich in einem starken Zusammenhalt aller BewohnerInnen. Der Schutz der Familie wird durch Gewaltanwendung gewährleistet. Zusätzlich wird mit Waffen gehandelt, um die ökonomische Sicherheit der fiktiven Nachbarschaft aufrechtzuerhalten.

Die Serie bietet eine umfangreiche Palette an Handlungsanleitungen für einen als ideal erachteten Umgang mit der Familie. Diese werden von den Jugendlichen ähnlich mit Bedeutung gefüllt, wie es die Produzenten kodiert haben.

Das wahrgenommene Familienbild der Serie wird unter anderem folgendermaßen beschrieben: „Im Çukur geht's daher das sie, dass sie zeigen können das eine Familie eigentlich zusammenhalten sollte. Das es eine Mutter und einen Vater geben sollte, die drauf aufpassen, was die Söhne und die Kinder und so alles machen. Beziehungsweise das sie da sind für die Kinder. Das sie daraus, das sie aus den Kindern draus was machen. Und daher der Vater auch eine Zei-, seine Familie verloren hat,

hat er sich eine Familie ähh in seinem Block gemacht halt. Was ich auch hier vor den Kindern versuche, halt beizubringen halt, das wir auch Eltern haben und das sie auch Kindern helfen sollen.“³⁰⁶ Der Befragte definiert die Kernfamilie mit Mutter, Vater und Kinder. Die Funktion von Familie ist die der Fürsorge. Er identifiziert sich mit der sozialen Rolle des Vaters Idris und integriert die von ihm wahrgenommenen Handlungsanleitungen in Form von Ratschlägen in seiner Wohnumgebung, bzw. wie er es nennt “Block”. Die Inhalte der Ratschläge sind:

“Ich versuche halt das sie halt ordentlich bleiben, net so auf falsche Schienen gehen oder mit Drogen oder was weiß ich zu tun haben. Sollen sie einfach ihre Lehre und so alles machen. Hilfsbereit sein, das mein ich.”³⁰⁷ I4 kann sich mit dem Umgang mit älteren Personen in der Serie identifizieren: “Viel Respekt, vom Vater, sehr, sehr viel Respekt. Die zählen halt ihre Größen zum Beispiel, der Ältere hatte viel Respekt, auch wen die Älteren nicht zu dir Respekt hat, haben die trotzdem Respekt. Das haben sie gelernt das gefällt mir. Zum Beispiel das kann man auch als Vorbild nehmen.”³⁰⁸

“Ja, und zwar eigentlich über die Serie will ich sagen das is, das ist eigentlich zum Wertschätzen, warum weil erstens, wenn du mit der Familie einen Streit hast schau dir den Film an, sagst dir oida, das ist auch eine Familie, die haben auch Streit und halten zusammen. Viel lieb, Zusammenhalt, Schätzen sich beide ein, streiten nicht. Sind immer gut zusammen. Und das muss man eigentlich, man muss eigentlich alles Danken was man hat im Leben.”³⁰⁹ Die Repräsentation des Familienbilds erhält nicht in allen Aspekten Zustimmung seitens der Befragten. Es gibt auch aushandelnde Positionen: “Halt Vorbild so Mafia mäßig nicht aber wenn mal so privat mit seiner Familie ist, wie er mit seiner Familie umgeht wie er seine Mutter Hand küsst das kann man eigentlich schon als Vorbild nehmen.”³¹⁰ Der Befragte trennt Arbeit (Mafia) und Familie. Er stimmt dem Umgang mit der Familie zu, aber nicht der damit verbundenen Kriminalität innerhalb der Erzählung. Ein weiteres Beispiel: “[...] weil da echt eine, weil da gibt es nicht nur um ähm, so ähm um Alphantiere sondern da lernt man auch für das Leben mit zum Beispiel, wie wichtig Familie ist und ähm was durch Missverständnisse entstehen kann, das man sich immer gegenseitig zuhören kann und ja das wars.”³¹¹ Auch an diesem Beispiel wird deutlich, dass der Befragte das Handlungsangebot der Familie für die eigene lebensweltliche Situationen anwendet. Gleichzeitig macht er darauf aufmerksam, dass die Protagonisten nicht nur Männlichkeitsideale widerspiegeln, also Alphantiere darstellen.

306 I6 Z102-106.

Mit Vater ist Idris Koçovali gemeint und mit Block das Viertel Çukur. In der Narration hat Idris seine Familie in der Vergangenheit verloren. Deshalb hat er gemeinsam mit zwei Freunden, Emi und Pasa das Viertel gegründet.

307 I6 Z115-116.

308 I4 Z175-178.

309 I4 Z619-623.

310 I4 Z169-171.

Der Befragte spricht über Yamaç Koçovali und seinen Umgang mit seiner Familie.

311 I7 Z202-205.

Eine oppositionelle Lesart des gegebenen Familienbilds zeigte nur eine Probandin in der Befragung: Im Interview I8 ist für das Mädchen Sultan Koçovali unsympathisch. Sultan Koçovali wird als eine sehr strenge Mutter, die viele Regeln aufstellt, dargestellt. Dem Gegenüber nimmt sie eine oppositionelle Haltung ein. Im Gespräch über Sultan sagte sie: “Bizede koyo.”³¹², Deutsch: “Wir bekommen auch Regeln.” Daraufhin erzählte sie, dass ihr Vater strenge Regeln für ihre ältere Schwester festlegt, der Grund dafür wäre: “Ich darf rausgehen, aber meine Schwester ist älter, könnten ja Jungs und so sein, deshalb darf sie nicht raus.”³¹³ Die Befragte projiziert die negative Erfahrung – der strenge Vater, der ihrer Schwester nicht erlaubt raus zu gehen – aus ihrer Lebenswelt auf die inszenierte Figur Sultan Koçovali.

Die vermittelten Familienstrukturen werden mit eigenen Lebenserfahrungen verknüpft. Im Prozess der Aneignung erfolgt eine emotionale Identifikation und eine gewisse Distanzierung wie im Beispiel I8. Sie distanziert sich von Sultans Autorität, obwohl die Regeln ihres Vaters nicht sie selbst, sondern die ältere Schwester betreffen. In der Serie werden Krisen und Familienkonflikte auf einer medialen Ebene verhandelt. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Befragten diese Krisen in dieser Form erlebt haben, vielmehr kennen sie ähnliche Situationen. Deshalb setzen sie die Gefühlsstrukturen, die sie sehen, mit eigenen Gefühlen in Beziehung. So wird an diesen Beispielen deutlich, dass sich die Befragten in einem Aushandlungsprozess befinden. Sie nutzen die symbolischen Ressourcen der Familienstrukturen in Çukur, indem sie sich beispielsweise an bestimmten Werten wie Respekt vor Älteren bis zur Geste des Handkusses orientieren.³¹⁴

5.3.1 Familienbild in der Lebenswelt der Befragten

In dem von mir erstellten Fragenkatalog war eine Frage: was Familie für jeden Einzelnen bedeutet. Alle Befragten leben noch in ihrer Herkunftsfamilie. Die Familie ist für alle Gegenstand ihrer Lebenswelt. Für die meisten bedeutet Familie Gemeinschaft und Zusammenhalt.

“Familie bedeutet eigentlich habe ich nur eine Emotion, alles.”³¹⁵

“Familie bedeutet Freundschaft und Leben, werden immer hinter dir herlaufen. Zum Beispiel wenn du mit dem Tod konfrontiert wirst, wird sich deine Mutter für dich opfern. Deine Mutter oder dein Vater können für dich sterben. Bei Gefahr sind die Eltern immer für einen da.”³¹⁶ Im Gespräch I8 berichteten beide beispielhaft von einer anderen Form von Familie. Es würde Familien geben, die sich nicht für ihre Kinder aufopfern.³¹⁷ Unter den Befragten gibt es auch weniger emotionale,

312 I8 Z69.

313 I8 Z73-74.

314 Vgl. Dorer 2009, S. 111.

315 I4 Z579.

316 I8 Z293-294. Übersetzt von der Verfasserin.

317 Vgl. I8 Z298-300.

sondern eher praktische Definitionen von Familie: "Für mich bedeutet Familie, Gemeinschaft, also immer, wenn ma Prater oder so gehen muss man immer gemeinsam fahren, ja das wars."³¹⁸

Auch I1 erzählt, in welchem Ausmaß Familie eine wichtige Bedeutung für ihn darstellt: "Familie ist alles für mich. Zum Beispiel meine Mutter und so, sie hat mich neun Jahre, neun Monate in ihrem Bauch getragen. Das wichtigste für mich im Leben. Niemand, zum Beispiel auf Straßen, niemand kann meine Mutter was sagen. Ist auch einmal passiert, einer hat sich gleich entschuldigt."³¹⁹ Er erzählte, dass er einen Jungen in der U-Bahn fast geschlagen hätte. Der Grund dafür war: "Er hat zu meiner Mutter, meine Mutter ist mit Kopftuch, er hat Spaß mit meiner Mutter gemacht."³²⁰ Aufgrund der Diskriminierung seiner Mutter hat der Befragte dem anderen Jungen mit Gewalt gedroht. "Ich habe ihm gesagt entweder entschuldigst du dich oder ich nehme dein Kinn herunter. Er hat sich entschuldigt."³²¹

I1 möchte die Ehre seine Mutter verteidigen. Diese Art der Gewaltandrohung kann ein Hinweis auf ein Männlichkeitsideal einer marginalisierten Männlichkeit in einem spezifischen sozialen Umfeld sein. Für die Kinder ist Familie ein wichtiger Bezugspunkt. Die meisten nehmen Familie auf einer sehr emotionalen Ebene wahr. Es wird altruistisches Verhalten, Fürsorge und Schutz erwartet.

5.3.2 Symbol von Çukur

Signifikant der Serie Çukur ist ein Symbol, das sich aus folgenden Zeichen zusammensetzt: <●●●> In der Serie haben alle männlichen Bewohner das Symbol von Çukur tätowiert.³²² Beispielsweise lässt sich Yamaç in Folge zwei der zweiten Staffel das Symbol von Çukur auf die Brust tätowieren. Währenddessen kommt eine Rückblende. In dieser wird die Bedeutung des Symbols erklärt. Die primäre Bedeutung ist: "Das obere Dreieck ist ein Dach über den Kopf. Unter deinen Füßen befindet sich eine Grube (Çukur). Die drei Punkte sind deine Familie. Erster Punkt ist deine Kernfamilie, Vater, Mutter und Geschwister. Zweiter Punkt ist die Familie im Viertel, Blutsbrüder, Kollegen und Wegbegleiter. Der dritte Punkt ist die Familie Koçovali. Sie wird zu deiner Familie, unterstützt und schützt dich."³²³ Aus der Sicht der Befragten wurde das Symbol ähnlich wie bei der

318 I2 Z169-170.

319 I1 Z273-275.

320 I1 Z291-292.

321 I1 Z288-289.

322 Nur sehr wenige Frauen tragen das Tattoo. Erst in der finalen Folge der zweiten Staffel wurden diese Frauen sichtbar.

323 <https://www.youtube.com/watch?v=D70OSoUUFqc> [ges.19.03.2020.]

Beispielsweise ist das Gegenstück zum Çukur Symbol, das Symbol von Kara Kuzular. Dieses Symbol besteht ebenfalls aus zwei Dreiecken nur anders positioniert. Zudem fehlen die drei Punkte in der Mitte. Die drei Punkte definieren die Familie. Die Bruderschaft besteht aus Waisenkindern ähnlich wie die Külhanbeyi, siehe Kapitel drei.

erwähnten Rückblende dekodiert: “Canis, tekiz, kardesiz.”³²⁴, Deutsch: “Ein Leben, wir sind eins und wir sind Brüder.” Das Symbol ist ein Stilmittel der Serie. Die Bedeutung im Kontext der Serie ist mit der Zugehörigkeit der fiktiven Nachbarschaft kodiert. Die Nachbarschaft definiert sich als eine Randgruppe der Gesellschaft. Als I6 in das Interviewzimmer kam, hatte er sich das Symbol auf die Hand gezeichnet. Auch in den sozialen Medien kann man sehen, dass viele junge Menschen sich das Zeichen tätowiert haben. Das Tattoo ist eine Vernarbung am Körper. Wenn das Tattoo den textuellen Rahmen verlässt und sich auf einem Körperteil von einer in Österreich lebenden Person wieder findet, verändert sich die Bedeutung dahingehend, dass diese Person sich ähnlich wie Çukur als eine Randgruppe sieht. Somit ist er bzw. sie auf einer emotionalen Ebene solidarisch mit der sozialen Situation der fiktiven Serie. Es ist ein Erkennungsmerkmal und dieses wird nur von spezifischen sozialen Gesellschaften als solches erkannt. Dadurch, dass sich das Tattoo am Körper manifestiert, ist Çukur überall: “Egal wo du bist du hast einen Abgrund in dem und da ist auch deine Familie, halt eben drinnen. Weil du dieses Tattoo hast.”³²⁵

5.3.3 Graffiti

Wie schon im Kapitel vier beschrieben werden in der Serie bei Szenenwechseln Texte in Form von Graffiti eingeblendet. Im Folgenden werden die wahrgenommenen Textinhalte in Kommentarfunktion und Hinweisfunktion (Spoiler) unterteilt, beginnend mit den zitierten Kommentaren:

”Hayatin hecani meydani Yok.”³²⁶ Deutsch: “Im Leben gibt es keine Aufregung.”

“Zum Beispiel, sikinti yoksa, sikinti vardir. Das bedeutet auf Deutsch, wenns kein Stress gibt, gibt’s ein Stress. Halt, ja wenns kein Stress gibt, gibt’s höchstwahrscheinlich hundert Prozent ein Stress. Wenns so ruhig ist, ist es gefährlich.”³²⁷

–”Alicobey cöp, ah öhh, artik Aliço demiceksiniz Alibey diyceksiniz. Ja das, oder sevdikde katlandik, gabs auch.”³²⁸ Deutsch: “Herr Aliço Müll, ah öhh, sie werden nicht mehr Aliço sagen, sondern Herr Aliço.”, “Für die Lieben aushalten.”

“Äh ha. Adam gibi savasti, kahbece öldü [...]” Deutsch: “Ehrenlos getötet.”³²⁹

Die Kommentare werden von den Befragten auf sozialen Medien verwendet. I3 erzählt, dass er und seine Freunde Bilder der Graffiti auf Instagram posten.

Die Spoiler werden von manchen Befragten als Erinnerung bezeichnet:

324 I5 Z11.

325 I6 Z47-48.

326 I1 Z135.

327 I4 Z349-351.

328 I6 Z269-270.

329 I6 Z307.

“Also, die Sprüche also, meistens sind das Insider, so witzige Sprüche, aber auch, es also, die Sprüche sagen auch, also Weisheiten und ähm, ähm sie symbolisieren also sie zeigen das dieser Bezirk eine Einheit ist, das sich die Leute immer daran erinnern. Ja, und das sie niemals vergessen also nie vergessen das sie alleine sind.”³³⁰

“Das ist super, dass so eine Erinnerung, so immer wenn du das auf dieses Bild siehst, denkst du dir auf das, und denkst dir gleich was passiert ist und so, das ist so eine Erinnerung du kannst sagen bei diesem Bild ist das und das geschrieben. Oder zum Beispiel, er schreibt zum Beispiel, da Yamaç Koçovalı lebt noch. Und die sind halt wie, wie ich gesagt hab, zum ersten Mal, die sind halt hinter sich, das is seine Familie, zum Beispiel wo der Yamaç erschossen wurde, die haben nicht so geglaubt ok er ist tot. Gleich grad wie sie halt gesagt haben Graffiti und so, die halten halt zusammen und die haben gesagt, ja er ist nicht tot, er lebt, er lebt, die haben halt..”³³¹

Die Graffiti in der Serie haben mehrere Funktionen. Zum einen gibt es die Kommentare, welche die Befragten teilweise als Weisheiten, Sprüche und Insider bezeichnen. Zum anderen sind es Hinweise oder Spoiler. Die Graffiti könnten auch als ein kollektives Gedächtnis für das Publikum gesehen werden, als eine direkte Kommunikation mit dem Publikum, eine Art Dialogfenster. Die Texte der Graffiti unterstreichen zudem den inhaltlichen Aspekt der Familie in der Geschichte. So spricht I7 davon, dass die Leute sich daran erinnern sollen, dass sie eine Einheit sind.

I1 hat ein eigenes Graffiti gemacht: “Ich habe türkische Flagge und meinen Namen aufgeschrieben. Dann haben sie gelöscht.”³³²

5.4 Wahrnehmung Geschlecht

Bei der Definition vom Geschlecht ist es wichtig zu bestimmen, wie es von spezifischen Diskursen und Praktiken produziert wird.³³³

Die Jugendlichen definieren die männlichen Figuren wie folgt: “Die Männer, jeder hat seine eigene Rolle, zum Beispiel einer ist so Psychopath, [...]”³³⁴ oder “[...] Sie sind solche Männer, die haben keine Angst von Waffen, die haben keine Angst vor Messerstiche und so...”³³⁵, weitere Begriffe waren: Chef, Anführer, Boss, Mafia, Gegner, mächtig, König, aufopfernd, Gangster, Alphamännchen, harte Jungs, Mann aus Beton.³³⁶ Die Definition weiblicher Figuren lautete: “[...]”

330 I7 Z93-96.

331 I4 Z336-342.

332 I1 Z149.

333 Vgl. Hepp 2010, S. 62f.

334 I1 Z108-109.

335 I1 Z230.

336 Vgl. I1 Z252, I2 Z52, I2 Z104, I3 Z302, I4 Z124, I4 Z429-432, I4 Z521, I6 Z210, I6 Z424-427.

die Frauen sind auch alle gleich.[...]”³³⁷, “Sie ist Chef von dort.”³³⁸, selbstverliebt, fad, Königin³³⁹, “Die waren wirklich alle super.”³⁴⁰ “Manche Frauen sind böse, zum Beispiel Sultan, sie ist zwischen Gut und Böse.”³⁴¹ Die meisten weiblichen Definitionen beziehen sich auf Sultan Koçovali. Außer Sena, einer der Hauptprotagonistinnen, wurden andere weibliche Figuren kaum erwähnt.

Dem Kapitel vier lässt sich entnehmen, dass männliche Protagonisten als ehrenhafte Helden definiert werden. Die Befragten beziehen sich auf die Machtposition der Protagonisten und definieren ein angstloses und mächtiges Männerbild. Die Serie ist die Geschichte einer Mafia-Familie. In der Serie herrschen patriarchale Strukturen. Somit entsprechen die Definitionen der Befragten dem Genre Mafia. Dazu werden die weiblichen Figuren eher als Opfer und in einer passiven Rolle dargestellt.

5.4.1 Positionierung

Die Positionierung von Geschlecht bezieht sich auf das Subjekt.³⁴² Die Serie Çukur bietet verschiedene Geschlechterpositionen an. Die männlichen und weiblichen Figuren in der Serie sind mediale Repräsentationen von Geschlecht. Das bedeutet aber nicht, dass diese Repräsentationen vom Publikum übernommen werden. Vielmehr werden die Angebote verhandelt. Dabei kann es zu Zustimmung, kritischer Hinterfragung oder auch zu einer Ablehnung kommen.³⁴³

In der finalen Folge der zweiten Staffel wurde angedeutet, dass Frauen in der dritten Staffel an Bedeutung gewinnen würden. Die Männer wurden alle verhaftet. Dazu gab es unterschiedliche Meinungen. Ein Beispiel der Ablehnung: “Jaja, aber das dumme ist wirklich, super Finale, aber das dann dumme ist das die Frauen auf die Dächer gehen.”³⁴⁴ Auch wenn nur sehr wenige weibliche Figuren in der Serie Çukur zu Waffen greifen, findet der Befragte das gar nicht gut. “Frau, Frauen was wollen die machen? Sollen sie sich schlagen oder was? Das ist dann, boaa das ist dann, das wird dann Blödsinn.”³⁴⁵ Nachdem ich weiter nachfragte, um den Grund der Ablehnung zu erfahren hat der Befragte die Weiblichkeit folgend definiert: “Ja, das sind doch Mannsweiber, die auf Dächer gehen, die sich schlagen wollen, das, das ah, die haben sogar Bizeps.”³⁴⁶ Weiters bezeichnete er die Frauen als Psychopathinnen und beschrieb ihr Verhalten als männlich. Sein Ideal von Weiblichkeit

337 I1 Z111.

338 I1 Z124. Bezieht sich auf Sultan Koçovali.

339 Vgl. I1 Z127, I4 Z320, I5 Z238.

340 I6 Z251.

341 I8-Z149. Übersetzt von der Verfasserin.

342 Vgl. Hepp 2010, S.64.

343 Vgl. Dorer 2009, S. 116.

344 I4 Z437-438.

345 I4 Z455-456.

346 I4 Z469-470.

definiert er folgendermaßen: “Eine Frau ist halt, eine Frau ist halt die einen Mann hat. Die sich nicht wie ein Mann benimmt. Nicht eine Waffe hinter sich hat. Kein Messer. Nicht so, ich weiß nicht so mit so Tesbih (Rosenkranz) spaziert.”³⁴⁷ Offensichtlich entsprechen die weiblichen Figuren der finalen Folge – junge Frauen, die plötzlich die Position der Männer einnehmen – nicht der Vorstellung des Befragten von Weiblichkeit. Der weibliche Habitus im gegebenen Kontext wirkt für den Befragten unnatürlich. Diese Verwirrung drückt er deutlich mit dem Begriff “Mannsweiber” aus. Ein weiteres Beispiel ist die Reaktion von I8. In diesem Interview wurden ein Mädchen und ein Junge im Alter von zwölf Jahren gemeinsam befragt. Auf die Frage, ob sie das gut finden, dass Frauen in der dritten Staffel mehr Bedeutung gewinnen könnten, begann eine Diskussion zwischen den beiden. Der Junge lehnte es ab, dass Frauen zu Waffen greifen. Das Mädchen fand es super. Der Junge sagte: “Mir kommt vor, dass Frauen keine Waffen verwenden können.” Das Mädchen: “Sicher können sie Waffen verwenden. Warum, wenn ein Mann ein Mann ist und Frauen Frauen sind, können sie auch Waffen verwenden. Du brauchst jetzt nicht eine Geschlechtertrennung machen.”³⁴⁸ Das Mädchen war empört, dass der Junge den Frauen keine Handhabung von Waffen zutraut und argumentiert mit einem Beispiel: “Das ist eine Frau, das ist ein Mann. Frauen haben lange Haare und Männer kurze.”³⁴⁹ Ich machte sie darauf aufmerksam, dass Männer auch lange Haare haben können. Darauf antwortet sie: “Ich weiß, aber die machen die Frauen immer klein.”³⁵⁰ Damit deutet sie auf den Jungen, der sich von dieser Aussage distanziert. Er findet lediglich, dass Frauen nicht kämpfen sollten. In dieser Auseinandersetzung wehrt sich das Mädchen über die Zuschreibung, dass die Frauen keine Waffen benutzen können. Eine weitere kritische Hinterfragung der Repräsentation der weiblichen Figuren wird im folgenden Beispiel mit einer kulturellen Differenzierung ausgehandelt. So sagt I6: “Frauen könnten noch mehr halt, es leider in unserer Kultur so, das meistens die Frauen zuhause sind und zuhause das Sagen haben. Es ist einfach so. Man hat’s vor Jahren nicht ändern können, jetzt hat mans wenigsten geändert, bissl was. Aber daher ich glaube schon, vermute, dass es auch in der dritten Saison, dass die Frauen jetzt dann zum Einsatz kommen und den Jungs vom Knast rausholen.”³⁵¹

5.4.2 Positionierung Gewalt

In der Serie sind Interaktionen häufig von Gewalt geprägt, was bei den meisten der Befragten auf Zustimmung trifft. Ein Befragter nimmt jedoch eine ablehnende Position ein: “Weniger? Das sie

347 I4 Z492-494.

348 I8 Z244-255. Übersetzt von der Verfasserin.

349 I8 Z264. Übersetzt von der Verfasserin.

350 I8 Z264. Übersetzt von der Verfasserin.

351 I6 Z242-246.

mehr mit dem Waffen herum machen. Die tun bei jeder Serie tun sie mit Waffen herum schießen, kämpfen alles mögliche. Nur Action.”³⁵² Die wiederholte Interaktion mit Gewalt findet dieser Befragte langweilig. Er ist sich aber bewusst, dass die Serie dem Genre Mafia entspricht und deshalb auch so beliebt ist. Auch I6 findet manche Interaktionen leicht übertrieben: “[...] was mir auch weniger gefällt, dass sie halt manchmal so spinnen wie sie halt den Rädern so in dieses, wie sie sagen Catpat (Kampfszenen) gehen oder.”³⁵³ Auch hier hinterfragt I6 die Gewaltszenen und differenziert sich von der kulturellen Identität: “Ich bin nicht so für Gewalt aber ich kann jetzt an meiner Kultur nichts ändern.”³⁵⁴ Die Kampfszenen sind im Allgemeinen bei den Befragten sehr beliebt. Schusswechsel sind es eher weniger, so wie I3 erzählt: “Nur wenn jemand im Schusswechsel stirbt ist es Spannend.”³⁵⁵

Die Interaktionen von Antagonisten können auch auf einer emotionalen Ebene nachvollzogen werden.³⁵⁶ “Ja, ähm zum Beispiel die Bösewichte die wie sie gesagt haben, zum Beispiel der Yücel, das ist, wie i gesagt hab, er will die Rache nehmen von seinem Vater. Weil sein Vater wurde umgebracht von denen. Natürlich er will die Rache nehmen. [...]”³⁵⁷ Mit *denen* meint der Befragte Idris Koçovali. Er hat Yücels Vater ermordet, so die Narration. Aus einer emphatischen Sicht gilt der Racheakt als legitim. Es kommt darauf an wer Gewalt ausübt und aus welchen Gründen. So differenziert I4 zwischen berechtigter und unberechtigter Autorität. “Zum Beispiel immer wenn der Sohn was falsches macht verteilt sie immer Watschen und so halt.”³⁵⁸ Mit *sie* ist Sultan Koçovali gemeint. Er findet sie unsympathisch. Auf den Hinweis, dass der Vater auch des Öfteren Ohrfeigen verteilt, sagt er: “Ja aber nicht so, der macht des, der Vater kann sie lieben und schlagen aber der weiß ja was er macht.”³⁵⁹ Hier nimmt er eine moralische Position ein. Aus dieser Position heraus orientiert er sich an patriarchalen Strukturen und kann deshalb die Watschen von der sozialen Rolle der Mutter nicht nachvollziehen. Die Koçovali Familie bezieht mit Waffenhandel ihr Einkommen. I4 dekodiert die Bedeutung des Waffenhandels auf der gleichen Ebene wie in der Serie: “Mit Waffen ok aber zum Beispiel mit Waffen ok aber eigentlich ist beides schlimm aber ich hätte lieber Waffen genommen als Drogen, weil Drogen nehmen kleine Kinder. Die machen viel Geld mit machen. Transportieren mit Boot und so. Die bekommen halt menge Geld. Eigentlich mehr von Waffen.”³⁶⁰ Gleichzeitig reflektiert er darüber, dass beides eigentlich schlimm ist, aber im Genre Mafia Sinn macht.

352 I1 Z60-61.

353 I6 Z159-160.

354 I6 Z236.

355 I3 Z83. Übersetzt von der Verfasserin.

356 Vgl. Mikos 2003, S. 114.

357 I4 Z548-550.

Der Racheakt ist die Bereitschaft zum Kampf und die Ausübung von Gewalt. Siehe Kapitel drei.

358 I4 Z297-298.

359 I4 Z302-205

360 I4 Z573-576

5.4.3 Identifikation

Der dritte Aspekt von Geschlecht ist die Identität bzw. Identifikation. Dieser Aspekt kann als Teil der kulturellen Identität einzelner Personen verstanden werden. Die Darlegung von Stuart Hall besagt, dass in spezifischen Kontexten unter der Abgrenzung zu anderen Identitäten die Identität stets neu definiert wird. Diese Differenzierung kann für den Einzelnen als Orientierung dienen. Das bedeutet auch, dass die Einzelnen eine abweichende Identität leben können. Die kulturelle Identität lässt sich nicht auf das Geschlecht reduzieren.³⁶¹

5.4.4 Idris

In der Handlung der Serie *Çukur* repräsentiert die Figur Idris einen strengen patriarchalen Vater. Von manchen Befragten wird er als Boss, Chef oder König bezeichnet. I1 erinnert sich an ein Graffiti: „Ja zum Beispiel sie schreiben, Idris unsere Vater, *Çukur* ist unsere Hof.“³⁶²

In der zweiten Staffel musste sich die Koçovali Familie mit einem unberechenbaren Feind namens Yücel auseinandersetzen. Yücel war ein ehemaliges Mitglied der Kara Kuzular und will sich an Idris rächen.³⁶³ In der finalen Folge der zweiten Staffel wurden Idris und Yamaç von Yücel in die Falle gelockt. Alle Koçovali Frauen wurden entführt und bedroht. Um die Frauen zu retten, mussten sich Vater und Sohn entscheiden, wer von ihnen am Leben bleibt. Das war Yücels Bedingung. Die Auflösung folgte nach der Sommerpause in der dritten Staffel. Die Befragten wussten damals nicht wer oder ob jemand von den beiden gestorben ist. Eine weitere böse Überraschung war ein unerwarteter Verbündeter von Yücel. Es war Akin Kocovli, der Enkelsohn von Idris.³⁶⁴ Akins Verrat erklärt I4 folgend: „Wissen sie warum? Weil ihn keiner besucht hat im Gefängnis, keiner. Böyle hic, böyle kimse gitmedi unu ziyarete felan. Keiner hat ihn so besucht. Darum will er die Rache nehmen. Überhaupt er hasst Idris. Er hasst ihn.“³⁶⁵ Auch kann er Yücels Motivation Rache auszuüben bis zu einem gewissen Punkt nachvollziehen: „[...]Soo, verstehe ich ihn auch aber und jetzt sind sie dabei aber Yücel ist dabei das er seine ganze Familie tötet.“³⁶⁶ Über das Ende der dramatisch offen gebliebenen Handlung, dass entweder Idris oder Yamaç sterben müssen, mutmaßt I4: „Ja, dass sie entweder einer von beiden stirbt oder das ganze Familie, darum hat der Idris gesagt töte mich. Weil

361 Vgl. Hepp 2010, S.64.

362 I2 Z119-120

Idris unser Vater, *Çukur* unser Hof, ist eine häufige Parole in der Serie.

363 Der Grund dafür ist, dass Idris den Vater Yücels ermordet hat als Yücel noch ein Kind war. Kurz nach dem Tod seines Vaters begeht seine Mutter Selbstmord. Yücel wurde ein Waisenkind und wurde von Çeto bei den Kara Kuzular aufgenommen.

364 Laut Erzählung war Akin im Gefängnis und tauchte als Handlungsträger erst in den letzten Folgen der zweiten Staffel auf.

365 I4 Z407-411.

366 I4 Z137-138.

für deine Familie musst du dich opfern und Yamaç sein Sohn, der hat die Waffen, er konnte die Waffe, er hat so gezittert, aber zuletzt hat er so gehalten aber ich konnte nichts mehr sehn.”³⁶⁷ Er vermutet, dass entweder Idris oder keiner von beiden gestorben ist. Auch die Vermutung von I6 ist ähnlich jener von I4: “[...] weil erstens Idris ist alt, zweitens ähh..., Yamaç ist Hauptrolle und drittens Sultan Ane, hat gesagt, äh wegen dir leiden meine Kinder, wenn du jetzt nicht ähh versuch deinen eigenen Dreck bei dir zu behalten oder mach das für deine Familie damit sie keinen Ärger mehr bekommen. Das Bedeutet erschieß dich oder entferne dich.”³⁶⁸ In einer Folge hat Sultan ihren Ehemann Idris zur Rede gestellt. Sie forderte auf, Verantwortung für seine Taten zu übernehmen. I6 kann die Reaktion von Sultan nachvollziehen: “Wenn wegen mir von meiner Frau die Kinder, meine Kinder, wegen mir etwas passiert, da gib ich mir lieber die Kugel anstatt meine Kinder da Dings zu sehen. In unserer Kultur ist es ja nur so, das man für die Kinder ma-, man opfert einen ne. Man ist ja gastfreundlich, man opfert oder einige Sachen und das wiederum zeigt die Serie uns wie unsere Kultur eigentlich ist. Beziehungsweise war. Unsere Kultur hat sich meiner Meinung nach wirklich sehr geändert.”³⁶⁹ Er differenziert sich mit *unserer Kultur*, identifiziert sich mit der Serie und den darin transportierten Werten. Im weiteren Verlauf des Gesprächs formuliert er eine wahrgenommene Veränderung und nimmt die Rolle der Frau als Beispiel: “Wo der Mann gesagt hat nein du gehst nicht raus, wars vorbei. Es war vorbei, man hat kein Wort auf das Wort gesagt und jetzt wenn man vergleicht, Frauen haben jetzt, zu damaliger Zeit und jetzt sehr vieles dazu bekommen. Das sie alleine auf der Straße mal rausgehen, das war, das ist schon einmal ein Ding, was ich sag wirklich, Oh mein Gott.”³⁷⁰ Dass Frauen mehr Freiheiten bekommen haben, empfindet er als positiv. Jedoch weist er darauf hin, dass die Serie zeigt, wie es in *unserer Kultur* war. “[...] wenn Idris sagt nein, dann ist es Nein.”³⁷¹ Um ein Beispiel zu geben, springt der Befragte in die 1970er Jahre und erzählt, was es für Konsequenzen hatte, wenn man dem Vater widersprach: “Komm, trau dich mal zum Papa zu sagen, ja ich gehe raus. Was würde passieren, entweder wirst du von der Wohnung geschossen oder du wirst ermordet.”³⁷² Der Befragte hat das Geschilderte nicht selbst erlebt, sondern von seinem Vater erzählt bekommen. “[...] da hast wirklich einmal eine auf die Fresse bekommen, wurdest zamgeschlagen wie es geht. So wars damals aber das würde jetzt jeder, egal welche Stadt, Corum, Ankara, Izmir, Istanbul oder keine Ahnung, schieß mich tot, Yozgat, Samsun, Trabzon. In Trabzon will ich überhaupt nicht mehr sein, wenn dort der Papa was sagt dann ist vorbei. Das ist noch immer heute so und morgen wird es auch noch so sein.”³⁷³ I6 steht dieser Form von Autorität ablehnend gegenüber, jedoch befürwortet er eine Autoritätsstruktur

367 I4 Z429-432.

368 I6 Z339-344.

369 I6 Z346-351.

370 I6- Z353-358.

371 I6 Z363.

372 I6 Z371-373.

373 I6 382-386.

innerhalb der Familie: “[...] und was ich schlecht finde, was der Papa sagt oder die Mama sagt das sollte Gesetz sein, meiner Meinung nach. Weil Mama und Papa, ja da kein irgend ein anderer kommen halt, so ein Präsident, sag ich jetzt einmal sozusagen, nein du darfst es gesetzlich nicht. Auf was würdest hören? Auf das Gesetz oder auf deine Mutter oder auf deinen Vater? Wenn dein Vater und deine Mutter sagt, schau mein Junge, mein Kind, das ist das Beste für dich, und dann sagt der, nein du darfst diesen Weg nicht gehen. Wenn würdest du hören? Ich würde nicht auf das Gesetz hören, ich würde das hören was meine Eltern mir sagen. Weil die wollen mein Gutes und net was der macht.”³⁷⁴ Ähnlich wie in der Serie steht die Familie über dem Gesetz. Die Figur Idris charakterisiert er mit: “[...] er ist ein Mann aus Beton sozusagen.”³⁷⁵ Idris wäre hilfsbereit und würde auch den armen Menschen helfen. Aber eben nur solange man Idris nicht mit respektlosem Verhalten provoziert: “Aber wenn so eine Person wie ich zum Beispiel hingehen würde und sagen würde, wer bist du so? Da würde er einen harten Mann machen und er wird mich wahrscheinlich erschießen, ne. Es ist so, in der Serie wird so gezeigt.”³⁷⁶ Das Idris seine Emotionen nicht nach außen hin zeigt, findet I6 als Stärke: “Ja, also doch seine weichen Stellen haben aber keinem sagen. Sobald man das in der Serie sagt, wird man nur von der weichen Stelle getroffen und wenn, da kann der harte auch nicht raus. Dann ist der harte immer eingesperrt.”³⁷⁷ Gefühle werden als ein Zeichen von Schwäche gesehen.

Idris wird von den Befragten zum einen als strenger, emotionsloser, patriarchaler Vater wahrgenommen. Zum anderen ist Idris eine Art Projektionsfläche für die Vorstellung eines autoritären und gleichermaßen selbstlosen Vater. I6 kann sich bis zu einem gewissen Grad mit der Rolle des Vaters identifizieren, teilweise distanziert er sich davon. Zudem differenziert er immer zwischen *unserer Kultur* und der in der Serie vermittelten Kultur. Er nimmt die Serie als Grundlage, um seine eigene Identität zu übersetzen. Er befindet sich in einem Artikulationsprozess.

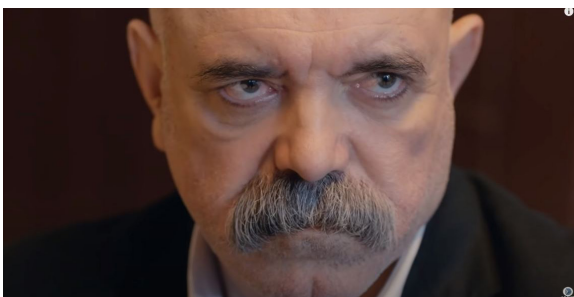


Abb. 96-97: Siehe Fußnote 376 unten.

374 I6 Z390-397.

375 I6 Z427.

376 I6 Z433-435.

I6 spricht hier über eine Folge, in welcher die aggressive Autorität von Idris dargestellt wurde. Idris und seine Männer saßen im Cafe mit einem weiteren, aufgewühlten Mafiosi. Dieser hielt seinen Zeigefinger bedrohlich hoch, während er sich ärgerte. Das empfand Idris als respektlos und machte diesen Mann darauf aufmerksam, seinen Finger nicht in seiner Gegenwart hochzuhalten. Der Mafiosi ignorierte die Warnung. Daraufhin erteilte Idris mit einem Augenzwinkern einem seiner Gefolgen einen Befehl. Der Gefolge schoss dem Mafiosi den Finger weg.

377 I6 Z445-447.

5.4.5 Yamaç

Die Serie bietet eine Vielzahl an Identifikationsangeboten für das Publikum. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass die primäre Identifikation mithilfe der Kamera erfolgt.³⁷⁸ Somit ist es nachvollziehbar, dass alle Befragten den Hauptprotagonisten positiv und sympathisch wahrnehmen. Er wird wie folgt beschrieben: „Ja, er macht den Film unsicher.“³⁷⁹ ; „Ja cool, er kann alles, seine Tänze. Während der Dings als wenn er kämpft.“³⁸⁰ ; „Der ist krass, der kanns.“³⁸¹ Im Gespräch mit I5 entpuppte sich der Befragte als großer Fan des Hauptprotagonisten. Er zeigte mir gleich zu Beginn sein Hintergrundbild von Yamaç auf seinem Smartphone. In den Kampfszenen kann er sich sehr gut hineinversetzen: „Diese Männer können alleine, zehn, zwanzig Personen umbringen. Das sind meine Lieblingsszenen.“ Er zeigt mir, wie er die Serie mit dem Smartphone konsumiert: „Wenn sie kämpfen, stehe ich so auf“ steht auf und sagt: „Es ist so, als ob ich kämpfen würde.“³⁸² In Kampfszenen sind die Einstellungen häufig in schneller Folge montiert, dadurch wirken die Kämpfe dynamischer. Der Befragte empfindet dabei ein großes Vergnügen. Er kämpfe auch sehr gern aber nicht wirklich, sondern er imitiert die Kampfszenen mit seinen Freunden im Park zum Spaß.³⁸³ Auch I3 bewundert den Kampfstil von Yamaç. „Seine Reflexe sind super.“³⁸⁴ Mit der Rückkehr in das Viertel übernahm Yamaç allmählich die Position von seinem Vater. Mit allen Kräften versucht er Çukur vor äußeren Feinden zu beschützen. Diese Interaktionen werden von den Befragten als sehr positiv wahrgenommen. Oft sprechen sie über eine Eroberung. Die Feinde versuchen Çukur zu erobern und Yamaç hindert sie daran, weil: „Sozusagen er ist der Stärkste und (3) und er will seine halt, mahallesini vermek istemiyor.“³⁸⁵ Deutsch: Er will seine Nachbarschaft nicht hergeben. I3 findet, dass Yamaç sehr hart dafür arbeitet, das Viertel und die Kinder darin zu beschützen und deshalb verdiene er seine Position. I4 bezeichnet Yamaç als Sohn des Königs.³⁸⁶ Dass Yamaç bemüht ist, das Viertel vor äußeren Feinden zu beschützen, interpretiert er folgendermaßen: „Ja, das ist so meins, will er damit sagen. Aber das ist auch seins und manche wollen, sind halt neidisch auf den Yamaç und die wollen halt das sie auf Yamacs Position sind.“³⁸⁷ Den Neid erklärt er weiter mit einem Vergleich: „Warum, weil sie wollen halt Çukur übernehmen, weil Çukur ist so ein, Mahalle zum Beispiel, das ist so, das ist so wie ein, das ist so wie, wie soll ich sagen, so eine Villa, du bist, du bist zum Beispiel unbedingt ein Ferrari haben oder? Und das so will unbedingt diesen Çukur haben.“

378 Siehe Kapitel vier.

379 I1 Z72.

380 I2 Z91-95.

381 I4 Z240.

382 I5 Z100-102. Übersetzt von der Verfasserin.

383 Vgl. I5 Z104-106.

384 Vgl. I3 Z114.

385 I3 Z61.

386 I4 Z123-124.

387 I4 Z157-158.

Erstens, weil sie viele hinter sich haben. Zweitens, weil sie alles haben dort. Essen, Geld und die halten auch zusammen, das ist so, das ist so wie ich gesagt hab wenn sie jetzt ein Ferrari haben wollen unbedingt, die wollen halt Çukur unbedingt, das ist ein Beispiel jetzt, aber die wollen das halt haben, weil die wollen dann hoch sein. Verstehen Sie, sie wollen dann so hoch sein, sie wollen dann sagen ja Çukur ist mein Dorf. Und ich bin der Boss und das wollen sie wie Yamaç sagen aber können sie nicht. Und Yamaç versucht auch das sie sie weg gibt oder umbringt.”³⁸⁸ Er sieht Çukur als Machtzentrum, dieses definiert er materialistisch und mit dem Zusammenhalt der Gemeinschaft. Mit *hoch sein* ist die Machtposition von Yamaç gemeint.

Yamaç ist mit Sena verheiratet. In der zweiten Staffel ist Sena auf tragische Weise gestorben. Sie ertrank in einem riesigen Aquarium. Yamaç konnte sie nicht befreien. Die meisten Befragten teilen die Trauer mit Yamaç. An die tragische Szene erinnert sich I5 folgend: “Als sie ertrank war Yamaç so hilflos. Yamaç trug Sena ins Auto. Dann gab es auch noch ein sehr trauriges Lied. Ich war auch sehr traurig.”³⁸⁹ Auch I6 war sehr traurig: “Überhaupt Sena Mann, wo Sena gestorben ist habe ich schon wirklich Tränen in den Augen gehabt, wirklich.”³⁹⁰ Die Emotion Trauer des Handlungsträgers Yamaç wurde auch von den Befragten mit Trauer empfunden. I1 fasst die Emotion von Yamaç pragmatisch zusammen: “Er, Yamaç, ist schon verheiratet und seine Frau ist gestorben, seitdem ist er immer so traurig, er ist, er war ein paar Serien traurig danach ist er wieder glücklich geworden.”³⁹¹ Sein Glück fand Yamaç mit der Begründung: “Er wollte den Rache nehmen. Er wollte Blut Rache nehmen.”³⁹² Wie schon bereits geschildert (siehe oben) waren Yamaç und sein Vater in der finalen Folge in einer dramatischen Situation. Manche Befragten empfanden großes Mitgefühl mit Yamaç: “Woaa das ist schlimm wie der Yamaç weiter tut. Bekommst automatisch die. Schon traurige Szenen gibt’s auch. Gänsehaut hatte ich pur wie er die Waffe hält und er weinte so nein, nein hör auf hör auf, hör auf [...]”³⁹³ I6 betrachtet Yamaç im Gegensatz zu Idris als einen “weichen Mann”, weil Yamaç seine Gefühle zeigt: “Weil man hat gesehen, Yamaç zum Beispiel er kann keinen Menschen, der ihn nichts getan hat, seiner Familie nichts getan hat, kann er nicht erschießen.”³⁹⁴ I7 findet das in der Serie hauptsächlich starke Männer gezeigt werden. Jedoch würden auch starke Männer Gefühle zeigen: “[...] Männer dürfen auch Gefühle zeigen, das wird auch vermittelt. Aber meistens sollten Männer hinter ihren Wort stehen und ja das wird da gezeigt.”³⁹⁵

388 I4Z551-562.

389 I5 Z166-167. Übersetzt von der Verfasserin.

390 I6 Z251-254.

391 I1 Z88-90.

392 I1 Z92.

393 I4 Z404-406.

394 I6 Z425-426.

395 I7 Z168-170.

5.4.6 Aliço

Aliço bildet einen Kontrast zu anderen männlichen Figuren. Im Gegensatz zu den anderen ist er gegen Gewalt und verwendet Gewalt nur, wenn es notwendig ist. "Er ist eh gut, er ist eigentlich, er macht auch so Spaß im Film."³⁹⁶; "Ja am meisten so Aliço, seine Rolle ist sehr geil."³⁹⁷ Aliços soziale Rolle als Autist wird zwar von den meisten Befragten wahrgenommen: "Er macht mein, er ist beh, er ist behin. Er hat diese Rolle in so Kopf behindert. Er macht immer so ein Zeichen (zeigt). Ja und dann, er kann gut zielen, obwohl er mm, kör (deutsch: blind) ist."³⁹⁸, aber teilweise anders interpretiert. Aliço vermeidet Augenkontakt. Dieses Verhalten interpretiert I2 als: "Blind, ja blind ist, kann ur gut zielen. Und sein Gehirn ist ein bisschen älter. Also er hat noch größere Gehirn als anderen."³⁹⁹ Nach weiterem Nachfragen differenziert I2 die Rolle und den Schauspieler indem er sagt, dass Aliço nur in der Rolle blind sei. In diesem Sinne entsteht für den Befragten ein Mythos über Aliços Fähigkeiten. Der Widerspruch, dass Aliço blind und gleichzeitig ein sehr guter Scharfschütze ist, macht im Kontext der Serie für den Befragten Sinn. Dieser Widerspruch wird auf einer symbolischen Ebene gelöst. Zudem interpretiert er die dargestellte Intelligenz von Aliço mit einem etwas älteren und größeren Gehirn. Auch I1 beschreibt die Intelligenz und die Augen von Aliço, zwar anders, aber ähnlich: "Er, er vergisst nie was. Wenn er was sieht, also wie eine Kopiermaschine, zum Beispiel auch alles Mögliche was wir nicht machen könnten. Zum Beispiel ein Datum, wo er sie sieht vergisst er nie. Oder seine Augen sehen wie, keine Ahnung, wie eine Ratte."⁴⁰⁰ Ratten haben zwar keine besonders gute Sehfähigkeit, jedoch könnte der Vergleich mit Aliços sozialer Rolle als Müllsammler gesehen werden. Aliço ist sehr viel unterwegs während seiner Tätigkeit als Müllsammler, deshalb hat er eine große Übersicht über die Situationen im Viertel. Seine soziale Rolle als Müllsammler würde das Viertel Çukur unterstützen: "Eigentlich schon dank ihm, die Hälfte eigentlich dank ihm weil dieses Müll und so was man alles so wegschmeißt, vielleicht kommt da Geld und so raus, Waffen, das nimmt er alles mit und bringts denen."⁴⁰¹ Seine Verantwortung gegenüber Çukur wäre das Säubern des Viertels. Auf die Frage, ob Aliço auch männlich sei, antwortet I4 mit: "Ja, der Aliço ist männlich. Aber nicht so halt, der ist nicht so, aber der ist wirklich mit dem Kopf, er könnte uns, er könnte ganz Çukur übernehmen mit seinem Kopf."⁴⁰² Die Männlichkeit beziehen er und auch andere Befragte nicht auf Äußerlichkeiten, wie beispielsweise bei Yamaç, sondern auf die Intelligenz von Aliço.

396 I1-Z214.

397 I2 Z71.

398 I2 Z73.

399 I2 Z76-77.

400 I1 Z216-218.

401 I4 258-260.

402 I4 Z524-527.

Aliço wird oft als unschuldiges Wesen dargestellt. “Er ist, er hat keinem was gemacht, er macht auch keinem was, sobald... eben da fängts immer an.”⁴⁰³ Aliço hat die Funktion im Handlungsraum Çukur, mit seinen außergewöhnlichen Fähigkeiten die Familie Koçovali zu unterstützen. “Und eben, ich finde es auch gut wenn jetzt zum Beispiel Yamaç zu Aliço sagt, hey komm mal her und hilf mir mal ne. Er kommt dann gleich mit so einer Sniper, stellt sich wo hin. Der findet gleich obwohl er halt das Autismus hat, finde ich es extrem krass wie er alles macht. Leute wie wir zum Beispiel, die diese Krankheit nicht haben. Wir brauchen einige Tage, er sucht, er liest ne Seite und findet gleich alles. Er braucht nur so lange wie eine normale Person zum Beispiel.”⁴⁰⁴ Einer der vielfältigen sozialen Rollen von Aliço ist sein Verhältnis zu Büchern. Er wird als eine Person präsentiert, die viel liest. Das wird von den Jugendlichen folgendermaßen wahrgenommen: “Er liest 10 Bücher oder so oder 100. Schwöre es, er ist Google, menschlicher Google.”⁴⁰⁵ Aliço hat ein Schokoladentrauma.⁴⁰⁶ Wenn ihm jemand Schokolade anbietet, schlägt sich Aliço auf den Kopf. Der Befragte I5 mag Aliço, ahmt die Reaktionsbewegung auf das Trauma nach und sagt: “Keine Schokolade für dich Idiot haha.”⁴⁰⁷ Es war offensichtlich, dass der Befragte sich nicht über Aliço lustig machte. Ihm geht es einfach um die Gestik. Es scheint, dass Aliços Rolle viel Beachtung von den Jugendlichen bekommt: “Aliço, boa den hab i, da den hab ich große Respekt, was seine Rolle- wirklich, das kann keiner spielen was er spielt. Diese Rolle und so das ist Wahnsinn was er spielt.”⁴⁰⁸

5.4.7 Vartolu

Die Geschichte von Çukur beginnt mit Vartolu. Anfangs war er ein Antagonist und entwickelte sich zum Protagonisten. Die Befragten finden ihn sehr sympathisch: “Vartolu ist ein lustiger.”⁴⁰⁹; “[...] der is halt cool, der is lustig, auch wenn er Menschen -, aber er ist lustig, er ist cool.”⁴¹⁰ Vor allem seine Redensart empfinden sie als lustig. Vartolu ist im Osten der Türkei bei einer Schmugglerfamilie aufgewachsen. Dadurch hat er einen Akzent und er schimpft sehr viel in der Serie. Die Schimpfwörter klingen dadurch witzig. Beispielsweise sagt der Junge im Interview I8: “Normalerweise sagt man im Krieg: Hütet euch vor mir und Vartolu sagt: Surprise Motherfucker.”⁴¹¹

Die Wandlung von Vartolu nimmt I7 folgend wahr: “Also die Charaktere in der Serie sind sehr interessant beschrieben. Zum Beispiel gibt es einen Sohn, am Anfang haben sie gar nicht gewusst

403 I6 Z174.

404 I6 Z181-185.

405 I6 Z181-189.

406 Siehe Kapitel vier.

407 I5 Z279. Übersetzt von der Verfasserin.

408 I4 Z240-242.

409 I4-Z536.

410 I4 Z538-540.

411 I8 Z103-104. Übersetzt von der Verfasserin.

das es sein Sohn ist. Aber im Laufe der Serie, also haben wir erfahren, dass es sein Sohn von einer anderen Frau ist. Und das hat der Sohn selber auch noch nicht gewusst, haben wir alles mit dem Charakter in der Serie herausgefunden.“⁴¹² Der Befragte denkt, dass er und der Protagonist Vartolu den gleichen Wissensstand während der Erzählung hatten. Jedoch wusste Vartolu, dass Idris sein Vater war. Nur Idris wusste nichts von Vartolus Existenz und das wiederum wusste Vartolu nicht. Das Publikum und Idris erfuhren im Verlauf der Erzählung, dass Vartolu ein weiterer Sohn von Idris ist. Dies führte zu einer Überraschung.⁴¹³ I7 identifiziert sich mit Vartolu. Er findet ihn witzig und empfindet mit der Geschichte von Vartolu Empathie: „Also der wurde zu seinem Opa geschickt. Sein Opa hat ihn die ganze Zeit geschlagen. Er wurde an Männer verkauft, er wurde vergewaltigt. Genau dann hat er sich da befreit, sich was aufgebaut und seinen Vater suchen gegangen. Das war ein böser Charakter, er hat Hass in sich gehabt, er wollte sich rächen an seinem Vater, das er ihn nicht aufgenommen hat. Aber dann hat er erfahren, also er hat sogar seinen eigenen Bruder getötet. Er wusste also, er hatte Hass in sich und wusste nicht was er grad macht. Aber danach wo er erfahren hat, dass sein Vater nicht gewusst hat das es ihn gibt, ähm hat er seinen Vater verziehen. Sein Vater hat ihm verziehen und so und wurden dann zu einer richtigen Familie.“⁴¹⁴ Er fasst die Geschichte von Vartolu zusammen und versteht die Emotionen der Figur. Auch I4 nimmt die Verwandlung wahr und erklärt, wie Vartolu es geschafft hat, ein Familienmitglied zu werden: „Zum Beispiel eine Person, die schätzen eine Person, zum Beispiel wie Vartolu, die schätzen ihn sehr. Warum wenn sie fragen, zum Beispiel er ist, er war halt der Feind von Çukur. Jeder hat ihn gehasst aber er hat es wirklich geschafft, Yamaç hat ihn wirklich wert gegeben, er hat ihn geschätzt, er hat gesagt, du wir schaffen das man dich liebt hat oder und er hat es wirklich geschafft.“ Wie hat er es geschafft?: „Mit gutem Verhalten.“⁴¹⁵

In der zweiten Staffel wurde Vartolu beschuldigt, den Bruder von einem anderen Mafiosi Acer Kurtulus ermordet zu haben. Die Befragten wissen, dass Vartolu unschuldig ist. Deshalb definiert I1 Acer als böse: „Ja weil dieser Bruder abgeschossen haben und weil er glaubt das Vartolu das gemacht hab. Ja, er will Rache nehmen aber das stimmt nicht, das Vartolu das gemacht hat.“⁴¹⁶

I5 findet, dass Acer ein Freund der Koçovali Familie hätte werden können. Die Familie Koçovali hat in einer Folge Acer Geld für den Tod des Bruders angeboten. Acer hat es abgelehnt. Es wäre ehrlös den Tod seines Bruders mit Geld zu ersetzen. Deshalb wurde Acer zu einem weiteren Feind der Koçovali Familie.⁴¹⁷ Der Grund warum der Familie Koçovali mit so vielen Feinden zu tun hat, beschreibt er wie folgt: „Meistens sind die Feinde durch Verrat entstanden aber sonst durch Unklar-

412 I7 Z41-45.

413 Vgl. Mikos 2003, S. 136f.

414 I7 Z59-68.

415 I4 Z588-596.

416 I1 Z243-247.

417 Vgl. I5 Z225-230.

heiten zum Beispiel Vartolu, also Sali, hat einen, in seinem Nachtclub wurde ein Junge getötet, das war halt eigentlich Yücel aber ähm, zu dem Zeitpunkt wo die anderen rein marschiert sein war da halt Vartolu, dann hat man gedacht das er das war. Der Bruder wollte Rache, deswegen ist er sein Feind geworden, solche Sachen. Aber Hauptsächlich entstehen die Feinde durch Verrat.”⁴¹⁸ Viele weitere Befragte äußerten sich zu diesem Missverständnis mit der Emotion der Ungerechtigkeit.

5.4.8 Çeto

Der Antagonist Çeto wurde nicht von allen Befragten als sympathisch empfunden. Gründe dafür waren jedoch nicht seine Taten als Bösewicht: “Çeto, der war so übertrieben. Er könnte normal reden aber er hat so, er hat sich immer so Stimme gewechselt und so.”⁴¹⁹ I1 empfand die Stimme von Çeto als zu hoch. Genau diese Charakteristik der Stimme Cetos wurde von anderen Befragten als sympathisch und lustig empfunden. “Weil Çeto ist schon eine gei-, coole Person gewesen, ne. Mit seinem Mhmm (ahmt die Mimik nach) zum Beispiel, war wirklich sehr cool und auch sehr lustig. Wir haben auch manchmal so diesen Spaß zuhause gemacht, (ahmt die Stimme von Çeto nach) beni Çeto gibi düşünmesin mhmm. Dieses Dings gemacht und wir haben immer unseren, wie sagt man, Insider unter uns. Ist lustig.”⁴²⁰ I6 findet Çeto sympathischer als Yücel, weil er unter anderem seine Sprechart mag. Dennoch findet er die Stimme nicht männlich: “Zu hell, für einen Mann sag ich jetzt einmal ist es zu hell. Es ist keine Frauenstimme es ist aber zu hell. Aber ich verstehe auch irgendwie das Çeto. Seine Vergangenheit war jetzt auch nicht super ne.”⁴²¹ Der Befragte bezieht sich auf die Rückblende, als die Vergangenheit von Çeto erklärt wurde: “Weil sein Vater ihn als, ähh ähhhhh Stripper glaub ich, Frau-, do-, sey dancös eingestellt hat und halt. Haben ihn auch vorne abgeschnitten, frech tschulige.”⁴²² Der Befragte entschuldigte sich, weil er sich für seine Aussage geschämt hat. Ich meinte, er könne sich äußern, wie er mag, so erzählt er weiter: “Er wurde abgeschnitten, dann hat er sich halt seine ganze Familie umgebracht, hat dann eben nach ein paar Jahren Mahsun gefunden, obwohl er Fikret heißt. Dann sind sie immer größer und größer geworden. Einerseits haben sie dann gesehen das Çukur jetzt am Arsch ist, habens dann gleich eingenommen.”⁴²³ Die tragische Geschichte fällt auch I5. Er beschreibt diese anhand einer Handlung: “Zum Beispiel wenn Vartolu Saadetin als Mädchen bezeichnet, wird Çeto verrückt. Vartolu tanzte

⁴¹⁸ I7 Z173-180.

⁴¹⁹ I1 Z257-258.

⁴²⁰ I6 Z453-456. “beni Çeto gibi düşünmesin.” Deutsch: Denk nicht an mich wie Çeto?

⁴²¹ I6 Z468-471.

⁴²² I6 476-477.

⁴²³ I6 Z485-488.

vor dem Haus von Çeto Halay und sagte zu Çeto, Tanz nicht wie ein Mädchen, daraufhin hatte Çeto eine Krise. Er wurde Ohnmächtig, deshalb will er Vartolu töten.“⁴²⁴

Er kann aber nicht begründen, was der Auslöser von Çetos Krise ist. Er vermutet, dass Çeto einen Tick hat. I5 und I6 bezeichnen Çeto als Anam Babam. Das bedeutet: “Meine Mutter, Mein Vater.” So bezeichnen sich die Anführer der Kara Kuzular, Çeto und Mahsun, untereinander. I6 war auch traurig, als Çeto in der zweiten Staffel gestorben ist. Die Befragten wissen, dass die Kara Kuzular Waisenkinder sind. I1 sieht trotzdem einen Zusammenhalt. I6 spricht auch über den Zusammenhalt und vergleicht die Kara Kuzular mit der Koçovali Familie: “Ja, wenn kein Zusammenhalt ist das geht überall hin. Sobald kein Zusammenhalt gibt kannst vergessen. Da zeigt er diese Serie, Zusammenhalt ist das wichtigste. Was war Kara Kuzu, einfach wir haben keine Familie, wir sind nur das was sie sind. Mehr nicht.”⁴²⁵

5.5 Fazit

Die befragten Kinder und Jugendlichen leben bei ihren Eltern. Sie befinden sich alle in einer Entwicklungsphase der Adoleszenz und daher ist es nachvollziehbar, dass das Thema Familie ein wichtiges Thema in ihrer Lebenswelt ist. Der Text Çukur thematisiert unter anderem ein traditionelles Familienbild. Es produziert im Rahmen der Lebenswelt der ProbandInnen Bedeutung, da die repräsentierten Familienstrukturen als sinntragender Diskurs dekodiert werden. Die Befragten behandeln die Serie als symbolisches Material. Sie schöpfen aus diesem Material und setzten es mit den eigenen Erfahrungen in Beziehung. Was nicht bedeuten soll, dass die Serie die Befragten manipuliert oder die Befragten sich manipulieren lassen. “Mit und durch Film- und Fernsehfiguren verständigt sich die Gesellschaft u. a. über ihre Identitäts- und Rollenkonzepte. In diesem Sinn haben die Figuren und Akteure eine wesentliche Funktion im Rahmen der Repräsentation für die Subjektpositionierung und Identitätsbildung der Zuschauer.”⁴²⁶ Der Prozess der Identitätsbildung war auch bei den ProbandInnen spürbar. Entweder haben sich die Befragten mit bestimmten Rollen identifiziert, oder sie haben bestimmte Vorstellungen auf Figuren projiziert. Beispielsweise projizierte I6 spezifische Erwartungen an eine Vaterrolle auf Idris Koçovali. Er identifizierte sich mit dieser Rolle und wendet ihre Ausdrucksart in seiner Umgebung in Form von Ratschlägen an. Im Gespräch distanzierte er sich jedoch gleichzeitig häufig davon, indem er von “unsere Kultur” sprach. Er reflektiert den Kontext der Serie in seiner eigenen Lebenswelt und differenziert zwischen Werten der Serie und von ihm definierten kulturellen Werten. Beispielsweise stellte er die in der Serie vermittelte Rolle der Frau oder die Anwendung von Gewalt zur

⁴²⁴ I5 Z74-80.

⁴²⁵ I6 413-415.

⁴²⁶ Mikos 2003, S.46f.

Durchsetzung von Autorität in Frage. Eine weitere Projektionsfläche war Sultan Koçovali. Im Interview I8 hat das Mädchen die strengen Regeln von Sultan mit den strengen Regeln ihres Vaters gegenüber der Schwester in Beziehung gesetzt. Sie hat ihre Gefühle auf die in der Serie vermittelten strengen Umgangsformen von Sultan projiziert und fand ihre Rolle deshalb unsympathisch. Im Bezug auf die Rolle von Yamaç Koçovali identifizierten sich viele Befragte mit dessen körperlichen Fähigkeiten und seiner Machtposition in Çukur. Die meisten empfanden auch die Emotionalität der Rolle Yamaç als Identifikationsmöglichkeit. Bei einem jüngeren Befragten, I2, entstand ein Mythos über die Rolle von Aliço. Möglicherweise liegt dies darin begründet, dass Autismus in der Lebenswelt des Befragten bislang nicht vorkam und er keine Erfahrungen damit verknüpfen kann. Er interpretierte das Verhalten von Aliço, welcher den Augenkontakt meidet, als das Verhalten eines Blinden. Er mutmaßte, dass Aliço ein blinder Scharfschütze sei. Dadurch, dass Aliço eine fiktive mediale Figur ist, ist das möglich. Die Produzenten kodieren mit Aliços Rolle das Ungewöhnliche und transportierten dies in der Krankheit des Autismus und der damit verbundenen Zuschreibung außergewöhnlicher Fähigkeiten. Etwas, das von den meisten Befragten mit Bewunderung wahrgenommen wurde. Aliço wird nicht wie etwa Yamaç wegen körperlicher Eigenschaften als männlich wahrgenommen, sondern wegen seiner Intelligenz. Im Gespräch mit den Befragten äußerte sich dies in vielen ungewöhnlichen Redewendungen, so sprachen sie etwa von der "Kopiermaschine" oder dem "menschlichen Google". Vartolu hingegen wird von manchen Befragten wegen seiner Sprechart als sympathisch empfunden. Den meisten der Befragten fiel außerdem die Verwandlung von Vartolu auf. Die Figur löste auf einer narrativen Ebene Emotionen bei den Befragten aus. Beispielsweise sprachen die meisten Befragten über die unberechtigte Beschuldigung von Vartolu. Aus diesem Grund wurden manche Antagonisten wie Acer und Timsah als unsympathisch bewertet. Der Antagonist Çeto wurde von manchen als unsympathisch empfunden. Dabei bezogen sich manche der Befragten nicht auf seine Taten, sondern seine Stimme. I1 fand die Stimme zu hoch. I6 findet die Stimme auch zu hell für einen Mann, hingegen interpretiert er die Art von Çeto im Zusammenhang mit seiner schlimmen Vergangenheit.

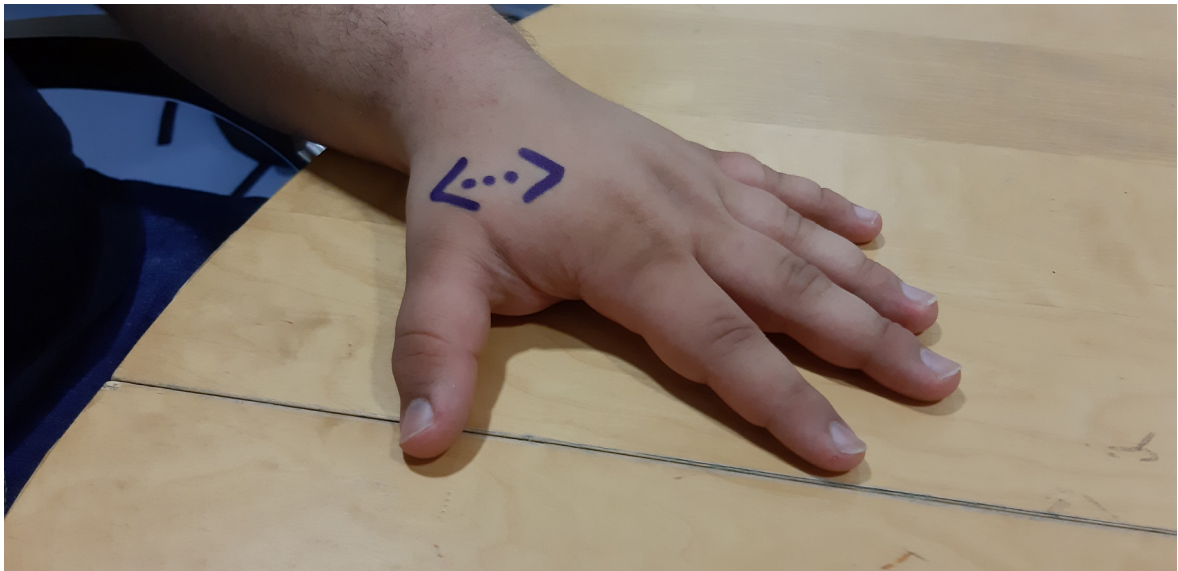


Abb. 98: Hand von I6.

6. Resümee

In der vorliegenden Arbeit wurde zu Beginn die Rolle des türkischen TV-Markts im internationalen TV-Sektor thematisiert. Das Genre Dizi findet man heute in der MENA Region, am Balkan, in diversen asiatischen Ländern und in Südamerika. Die Expansion war unter anderem bedingt durch politische Ereignisse wie dem arabischen Frühling oder dem Bürgerkrieg in Syrien. Die türkische Popkultur wird zum Teil von der konservativ-islamischen AKP-Regierung als ein alternatives Instrument für die Außenpolitik verwendet.

In der Türkei werden die Inhalte der TV-Serien von der Regulierungsbehörde RTÜK mit strengen Maßnahmen kontrolliert. Auch wenn die RTÜK behauptet, eine unabhängige Institution zu sein, ist es offensichtlich, dass RTÜK ein Kontrollorgan der AKP ist. Das bedeutet, dass TV-Sender, welche nicht den kulturellen Werten der AKP entsprechen, mit hohen Geldstrafen oder mit Sende-verbotten bestraft werden. Außerdem fordert die RTÜK TV-Produzenten zur Selbstzensur auf. Von hohen Geldstrafen ist auch die TV-Serie *Çukur* immer wieder betroffen. So wurde eine Kussszene in der Serie mit 40 000 Euro bestraft. Die hohe Geldstrafe wurde zwar mit dem Jugendschutz begründet, wirkt jedoch paradox. In der türkischen TV-Landschaft gibt es zahlreiche TV-Inhalte mit ähnlichen Formen der Gewalt oder Liebesszenen. Trotzdem sind nur bestimmte Dizi von diesen hohen Geldstrafen betroffen, so wie *Çukur*. Die Kommentare in den sozialen Medien bestätigen die Vermutung, dass *Çukur* nicht sonderlich beliebt ist bei der Regulierungsbehörde.

Die Arbeitsbedingungen im türkischen TV-Sektor sind anspruchsvoll. Die Produktionsbedingungen für TV-Serien sind von vielen Faktoren abhängig. Die Formate mit einer Länge von 120 bis 130 Minuten werden wöchentlich produziert. Zudem sind die Produzenten abhängig von Rating-Ergebnissen. Wenn eine Serie nicht erfolgreich ist, wird sie nicht mehr vom jeweiligen TV-Sender finanziert. Die türkische TV-Landschaft verändert sich mit und durch internationale Produktionsfirmen wie Endemol und Netflix. Im Gegensatz zu den internationalen Firmen sind lokale Produktionsfirmen einem höheren Risiko ausgesetzt. Der Rahmen für kritische Äußerungen und Meinungsfreiheit ist in der Türkei dementsprechend eingeschränkt. Dennoch gelingt es der Serie *Çukur* mithilfe des Genres auf bestimmte Missstände aufmerksam zu machen.

Die Serie ist ein Kommunikationsmedium. Sie funktioniert nur in Wechselbeziehung mit dem Publikum. Insofern ist sie in gesellschaftliche Strukturen integriert und aus diesem Grund von kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen abhängig. Die Narration macht auf die Geschichte und soziale Befindlichkeit der Gesellschaft in der Türkei aufmerksam. Aus diesem Grund wurde im Kapitel drei die Geschichte der Modernisierung und deren Auswirkungen in der türkischen Gesellschaft skizziert.

Seit dem Beginn der Moderne in der Türkei (Ende des 18. Jahrhunderts) wurde der Prozess der Modernisierung von städtischen Eliten gesteuert. Die Landbevölkerung, die Mehrheit der Menschen in der Türkei wurde immer wieder von diesen Prozessen ausgeschlossen. Die Modernisierung war für die Kemalisten ein zivilisatorischer Auftrag. „Moderne“ Lebensweisen wurden der Bevölkerung aufgedrängt. Dies wurde vor allem im Alltag der Bevölkerung sichtbar. Hielt man sich nicht an die neuen Gepflogenheiten, wurde man ausgeschlossen. Beispielsweise wurde das Fes verboten und stattdessen der Panama Hut eingeführt. Diese Maßnahmen führten immer wieder zu einer Trennung zwischen der Land- und der Stadtbevölkerung. Schlussendlich hatte der Modernisierungsprozess in der Türkei zur Folge, dass der Konservatismus zu einer Art Protestbewegung wurde. Das erklärt sicher die anfängliche Beliebtheit der AKP-Regierung.

Durch die politischen Veränderungen 1950 (die DP ersetzte die CHP in der Regierung) wurde eine enorme Landflucht herbeigeführt. Diese Fluchtbewegung veränderte schrittweise die jeher homogene Stadtbevölkerung in eine vielfältige, heterogene Bevölkerung. Diese ist bis heute in der Türkei präsent. 1990 wurden in der Türkei alte kemalistische Traditionen reaktiviert. Nur dieses Mal wurde nach Gesichts- und Körperbehaarung von männlichen Individuen differenziert. Journalisten nannten diese Differenzierung „White and Black Turks“. Eine Kehrtwende kam mit der AKP-Regierung und dessen Gründer Recep Tayyip Erdoğan. Zum ersten Mal fühlte sich die Mehrheit der türkischen Bevölkerung nicht mehr als Randgruppe. Mit der AKP-Regierung stieg das Wirtschaftswachstum in der Türkei an und gleichzeitig konnte man Religion freier ausleben. Nach mehreren Wahlsiegen Erdoğan und politischen Ereignissen wie beispielsweise der Verzögerung der EU-Beitrittsverhandlungen 2011, veränderte sich der Politikstil des einst liberalen Erdoğan zu einem konservativeren Politiker mit aggressiver Rhetorik. Eine der größten kritischen Reaktionen auf die immer repressiver werdende Regierung war die Gezi Park-Bewegung. Trotz der offensiven Polizeigewalt gegen die landesweit verbreitete Bewegung entstand ein gewaltfreier Widerstand. Dieser Widerstand äußerte sich in verschiedenen Kunstformen, wie Tanz, Musik, Performance und Graffiti.

Die Serie Çukur ist neben dem Genre Mafia auch eine Familiengeschichte. Die vermittelten Werte wie Zusammenhalt und Gemeinschaft sind auch für die Befragten ein wichtiges Thema. Ein Grund dafür ist vermutlich, dass alle Befragten noch im Elternhaus leben. Die Serie Çukur wird von männlichen Protagonisten dominiert. Im Prozess der Rezeption verwenden die ProbandInnen die Serie Çukur als symbolisches Material. Die Serie kann als eine Art soziale Praxis verstanden werden. Es werden verschiedene Handlungsangebote für das Publikum repräsentiert. Diese Angebote betreffen vor allem das Familienbild und die Interaktionen und Identifikation mit männlichen Figuren. Die Aufschlüsse über das Nutzungsverhalten der ProbandInnen ermöglichen Einblicke in den Alltag der Befragten. Alle der Befragten verwenden neben dem Fernsehgerät das Smartphone für das Konsumieren der Serie Çukur. Dabei greifen die meisten auf die Online Plattform Youtube

zurück, da diese einen individualisierten und flexibleren Konsum ermöglicht, sprich keine langen Werbeunterbrechungen und keine Abhängigkeit vom Fernsehgerät (Wohnzimmer). Des weiteren schauen alle, außer dem ältesten Befragten (zwanzig Jahre) ausschließlich türkische Serien.

Die Forschung der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, wie Kinder und Jugendliche in der türkischen Diaspora in Österreich die Männlichkeitskonstruktionen in *Çukur* wahrnehmen. Zu diesem Zweck wurden im theoretischen Teil dieser Arbeit zwei bekannte Konzepte, die hegemoniale Männlichkeit und der männliche Habitus als theoretischer Ausgangspunkt verwendet. Beide Konzepte machen darauf aufmerksam, dass Männlichkeit nicht als eine feste, starre Form zu betrachten ist. Männlichkeit wie auch Weiblichkeit sind gesellschaftliche Konstruktionen. Deshalb sind sie auch wandelbar. Das Konzept der hegemonialen Männlichkeit definiert sich durch die nicht-hegemoniale Männlichkeit. Eine Form der nicht-hegemonialen Männlichkeit wäre die marginalisierte Männlichkeit, eine Art der sozialen Unterdrückung. Dabei handelt es sich entweder um einen ökonomischen Nachteil oder eine ethnische Zugehörigkeit. Das trifft auch in der fiktiven Nachbarschaft *Çukur* zu. In der Narration bezeichnen die BewohnerInnen sich als Randgruppe der Gesellschaft. Auf mehreren Ebenen (Serienmusik, Ausstattung, Handlungsort) wird auf die Entwicklung der *Gecekondus* hingewiesen. Der Drehort Balat ist zwar keine informelle Siedlung, dennoch haben sich dort schon immer Minderheiten und Randgruppen der Gesellschaft angesiedelt. Zudem werden in der Serie die Justiz, Polizei und Staat in einem negativen Kontext gezeigt. Die zahlreichen Hinweise in der Narration *Çukur* deuten darauf hin, dass es sich um eine benachteiligte soziale Gruppe handelt. Die männlichen Figuren der Serie entsprechen keiner hegemonialen Männlichkeit. Vielmehr repräsentieren sie Varianten von marginalisierten Männlichkeitsformen. Mit dem Begriff männlicher Habitus von Bourdieu werden durch Prozesse erzeugte, natürlich wirkende Arten von Männlichkeit untersucht. Der männliche Habitus ist geprägt von spezifischen sozialen Positionen, die bestimmte soziale Gruppen innerhalb einer Sozialstruktur einnehmen. Das bedeutet, dass Menschen in einer ähnlichen Soziallage ähnlich auf bestimmte Situationen reagieren. In jeder Soziallage wird ein bestimmter Habitus angeeignet.

In manchen Gesprächen mit den Befragten gab es Hinweise auf Interaktionen, welche auf spezifische Soziallagen hindeuten. Beispielsweise erzählt I1, dass er einem anderen Jungen mit Gewalt gedroht hat, nachdem sich dieser über seine Mutter mit Kopftuch lustig gemacht hat. I1 wollte die Ehre seiner Mutter bewahren. Die Verteidigung der Ehre ist ein Element des männlichen Habitus. Sie entspricht einem bestimmten Männlichkeitsideal in einem spezifischen Umfeld. Diese Art der Männlichkeit kommt dem Ideal der Serie gleich. In der Serie werden Konflikte oft mit einem Nahkampf ausgehandelt. In diesen Kämpfen handelt es sich nicht nur um Macht und Überlegenheit. Allein durch die Teilnahme entsteht häufig eine Art männliche Solidarität. Beispielsweise nach einem Nahkampf von Yamaç und Vartolu wurde die Beziehung der beiden stärker. Die Interaktionen verbunden mit Gewalt erhält nicht von allen Befragten Zustimmung. Vor allem die

jüngeren Befragten betrachten die Gewaltszenen eher als Vergnügen im Kontext der Serie. Das soziale Element der Koçovali Familie ist die positive, beschützende und hilfreiche Haltung gegenüber der eigenen Nachbarschaft. Deshalb wirken die meisten Racheakte und Gewaltanwendungen legitim und berechtigt. Auch manche Befragte können bis zu einem gewissen Grad Racheakte auf einer emotionalen Ebene nachvollziehen.

Im Handlungsraum Çukur sind bestimmte Orte geschlechtlich getrennt. Der Markt oder das Café sind den männlichen Figuren vorbehalten und das Haus und Innenräume den weiblichen Figuren. Im allgemeinen werden Frauen eher passiv und schutzbedürftig dargestellt. Interaktionen mit Waffen sind hauptsächlich Männersache. Das sehen zwei der Befragten (I4 und I8) ähnlich.

Der Hinweis, dass Frauen in der dritten Staffel mehr Bedeutung gewinnen würden, wurde von beiden damit argumentiert, dass Frauen keine Waffen verwenden können. Hingegen war die Diskussion im Interview I8 zwischen dem Mädchen und dem Jungen sehr interessant. Das Mädchen wehrte sich gegen das Vorurteil. Allein aus diesem Grund hätte ich gerne mehr weibliche ProbandInnen interviewt.

Im Großen und Ganzen füllen die befragten Kinder und Jugendlichen das Familienbild von Çukur mit ähnlichen Bedeutungen, wie es die Produzenten kodiert haben. Sie verwenden das Handlungsangebot als Orientierung, um eigene lebensweltliche Situationen auszuhandeln. Die meisten Kinder und Jugendlichen definierten Männlichkeit auf einer körperlichen Ebene. Nicht zuletzt aus diesem Grund sorgt die Figur Aliço bei den meisten Befragten für Verwunderung mit seinen geistigen Fähigkeiten.

6.1 Kritik an der Methode und Ausblick

Anfangs wollte ich drei Mädchen und drei Jungs interviewen. Stattdessen habe ich acht Jungs und ein Mädchen interviewt. Es war sehr schwierig, einen Zugang zu weiblichen ProbandInnen zu finden. Zum einen war ich spät dran, zum anderen sind Mädchen selten in Jugendzentren auffindbar. Beispielsweise als ich im Jugendzentrum Ottakring von sehr netten BetreuerInnen empfangen wurde, waren die Räumlichkeiten leer. Obwohl an diesem Tag Mädchentreff im Programm stand. Als ich mich anschließend in den umgebenen Parks auf die Suche nach möglichen ProbandInnen begab, wurde ich auch fündig. Nur waren die weiblichen Jugendlichen nicht interessiert an einem Interview. Auch als ich mich ein zweites Mal auf den Spielplatz am Yppenplatz begab, fand ich ein Mädchen, das sogar bereit gewesen wäre, ein Gespräch mit mir zu führen. Jedoch war sie plötzlich verunsichert und schlussendlich habe ich sie gemeinsam mit ihrem Freund interviewt (I8). Mir wurde erst nach einem Gespräch mit einer Soziologin klar, dass ich mich anders hätte vorbereiten sollen. Mein Fragenkatalog war zwar strukturiert, jedoch nicht meine Herangehensweise zu den

Jugendlichen. Dennoch war mein großer Vorteil, dass ich türkisch spreche und die Serie kannte. Das führte bei manchen Befragten zu einer gewissen Vertrauensbasis. Außerdem haben meine Türkisch-Kenntnisse gewiss sprachliche Hemmungen vieler Befragten gemindert. Ihnen war frei gestellt, ob sie auf Deutsch oder auf Türkisch antworten. Beispielsweise hat I5 nur auf Türkisch geantwortet. Andere haben beide Sprachen je nach Notwendigkeit miteinander vermischt. Alle der Befragten waren sehr höflich zu mir und nannten mich Aba (Schwester).

Ich bin zwar österreichische Staatsbürgerin, jedoch stammen meine Eltern aus der Türkei. Deshalb fiel es mir anfänglich schwer, mich von bestimmten Aussagen der Befragten zu distanzieren. Mithilfe meiner theoretischen Auseinandersetzung konnte ich einen gewissen Abstand entwickeln. Es war enorm interessant, unter welchen Umständen die TV-Produktion in der Türkei funktioniert, welchen Einfluss politische Ereignisse haben und welche Rolle die Politik im Unterhaltungsbereich einnimmt. Auch die aktuelle Pandemie Krise Covid-19 zeigt Veränderungen in der TV-Landschaft. Die TV-Produzenten dürfen derzeit keine Serien produzieren. Letzte Woche wurde trotzdem eine neue Folge von Çukur ausgestrahlt. In dieser Folge sind alle Protagonisten in Innenräumen und verwenden das Smartphone, um Videocalls zu betätigen. Diese Art der Bildsprache ist sehr seltsam. Zurück zu den Kindern und Jugendlichen. Es ist festzuhalten, dass die Befragten sich zum größten Teil der Türkei zugehörig fühlen. Dafür gab es zahlreiche Hinweise. Angefangen vom Graffiti mit türkischer Flagge von I1 bis zur kulturellen Differenzierung von I6. Die Serie Çukur kritisiert mit dem Genre und der Handlung die türkische Regierung. Sie repräsentiert eine Randgruppe. Die Beliebtheit der Serie bei den Kindern und Jugendlichen erkläre ich mir unter anderem mit dem Eindruck, dass die Kinder und Jugendlichen sich zum Teil auch als Randgruppe in Österreich sehen. I6 war ein sehr anspruchsvolles Interview. Als er in das Interviewzimmer kam, hatte er zum einen das Symbol von Çukur auf die Hand gezeichnet und zum anderen eine Bozkurt-Kette um seinen Hals. Bozkurt ist ein Symbol der Grauen Wölfe, einer Gruppe von türkischen Rechtsextremisten. Die Kombination der beiden Symbole ist meines Erachtens ein sehr großer Widerspruch. In der Analyse wurde mir klar, dass I6 sich in einem Identitätsfindungsprozess befindet. Während meiner Recherchetätigkeit ist mir aufgefallen, dass es in Österreich wenig Forschung über bestimmte soziale Gruppen in der Diaspora gibt. Für zukünftige Forschungsarbeiten möchte ich folgende Fragen in den Raum stellen: In welchem Ausmaß beeinflussen die Globalisierungsprozesse die kulturelle Identität von verschiedenen Generationen? Gibt es Unterschiede zwischen der Diaspora am Land und in der Stadt in Bezug auf Medienkonsum? Wie verändern internationale Produktionsfirmen die lokale Fernsehlandschaft?

Für mich persönlich ist die vorliegende Arbeit eine theoretische Grundlage für zukünftige Projekte. Ich möchte weiter mit Jugendlichen arbeiten und mich künstlerisch mit Geschlechterkonstruktionen auseinandersetzen.

Danke

Zunächst möchte ich mich an dieser Stelle bei all denjenigen bedanken, die mich während der Ausarbeitung dieser Diplomarbeit unterstützt und motiviert haben.

Ich bedanke mich ausdrücklich bei den Jugendzentren Ottakring und Simmering für die Kooperation. Die freundliche und zuverlässige Zusammenarbeit hat mir den Kontakt mit den Kindern und Jugendlichen ermöglicht. Mein Dank gilt zudem und vor allem allen TeilnehmerInnen meiner Befragung. Danke das ihr mir ermöglicht habt, diese vorliegende Arbeit zu schreiben und danke für die netten Gespräche. Ich hatte viel Spaß dabei.

Vor einem Jahr hätte ich nicht gedacht, dass ich im Verlauf dieser Arbeit stets Motivation und Freude empfinden würde. Anfangs schien mir die erforderte Seitenanzahl unmöglich. Häufig war es auch meine Sorge, den Fokus zu verlieren. Ich hätte all das nicht ohne die Unterstützung von meinem Betreuer, Florian Bettel und meiner Betreuerin, Edith Futscher geschafft. Aus diesem Grund möchte ich mich ganz besonders bei euch beiden bedanken. Die regelmäßigen Treffen haben mich kontinuierlich animiert und Denkansätze vorangetrieben. Mir wurde die Hemmung vor einer wissenschaftlichen Arbeit genommen und ich wurde darin bestärkt, über meine eigenen Grenzen hinaus zu denken. Vielen Dank für die Zeit und Mühen, die ihr in meine Arbeit investiert habt.

Ich möchte mich auch bei Angelika und Johanna bedanken, die intensiven Gespräche über die Diplomarbeit befreiten mich häufig aus meinem Gedankenkarussell. Letztlich richte ich auch ein großes Dankeschön an Frau Vobruba, Luisa und Philipp für das Korrekturlesen meiner Arbeit, sowie meinem Freund Christian, der seit Anbeginn eine große Stütze für mich war und ist. Meiner Familie möchte ich dafür danken, dass sie mich immer unterstützt haben und so geduldig mit mir waren.

Danke auch an alle die Interesse an meine Diplomarbeit gezeigt haben.

Danke!



Abb. 99: Notizen über die Kinder, welche Çukur anhand des Symbols wiedererkannten.

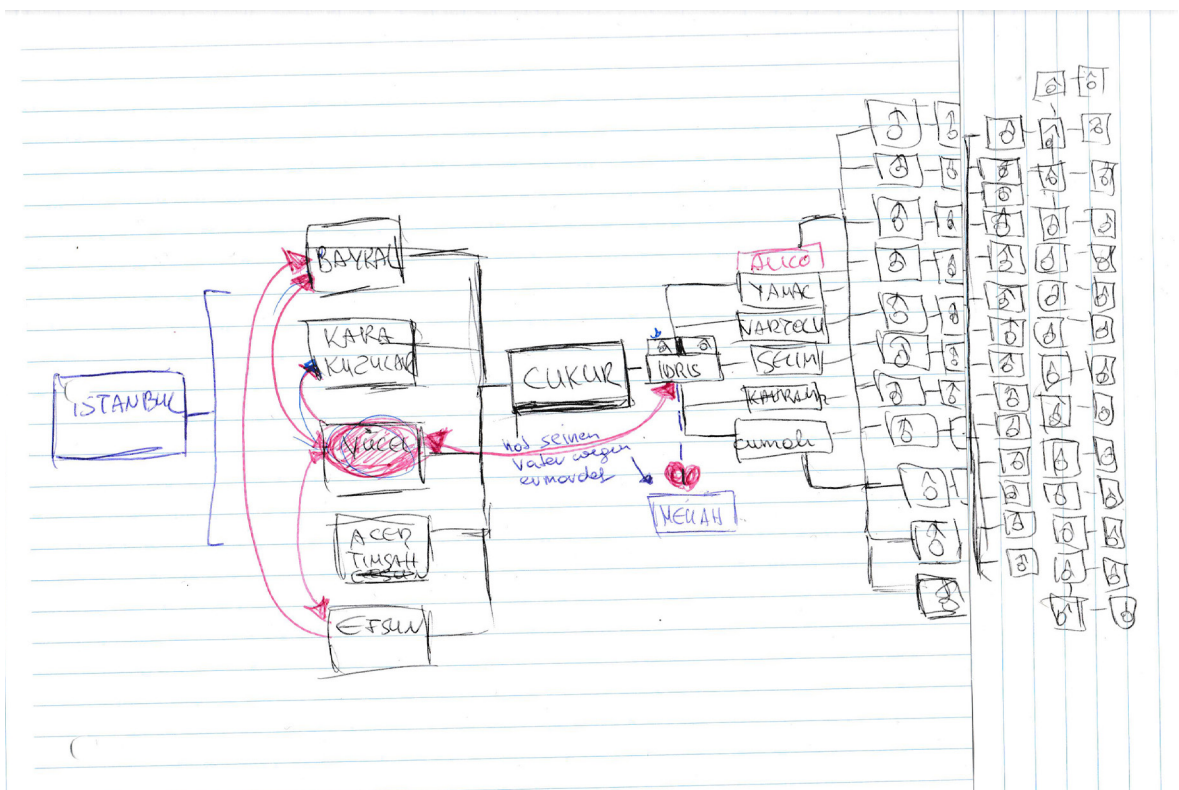
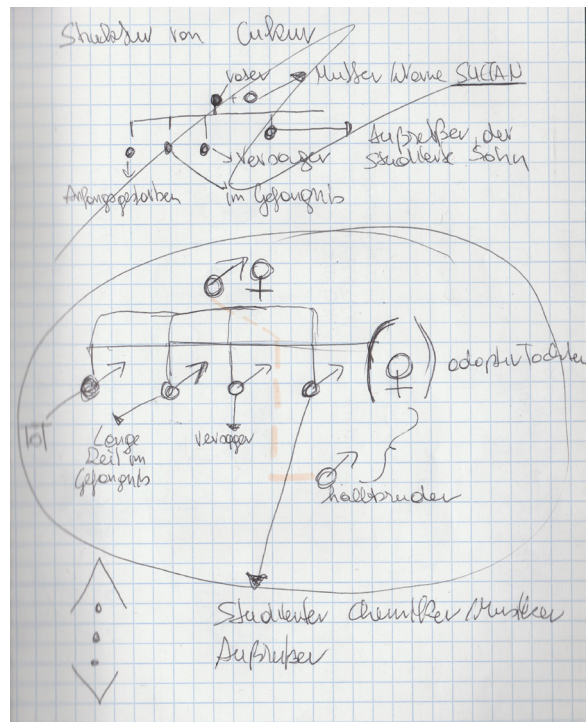
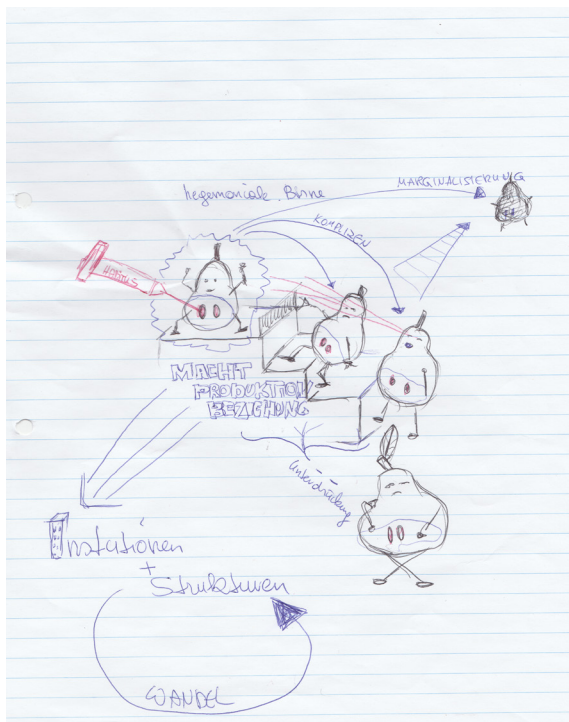


Abb. 100 oben links: Notizen über Männlichkeitskonstruktionen

Abb. 101 oben rechts und Abb. 204 unten: Notizen über die Strukturen der Narration in Çukur.

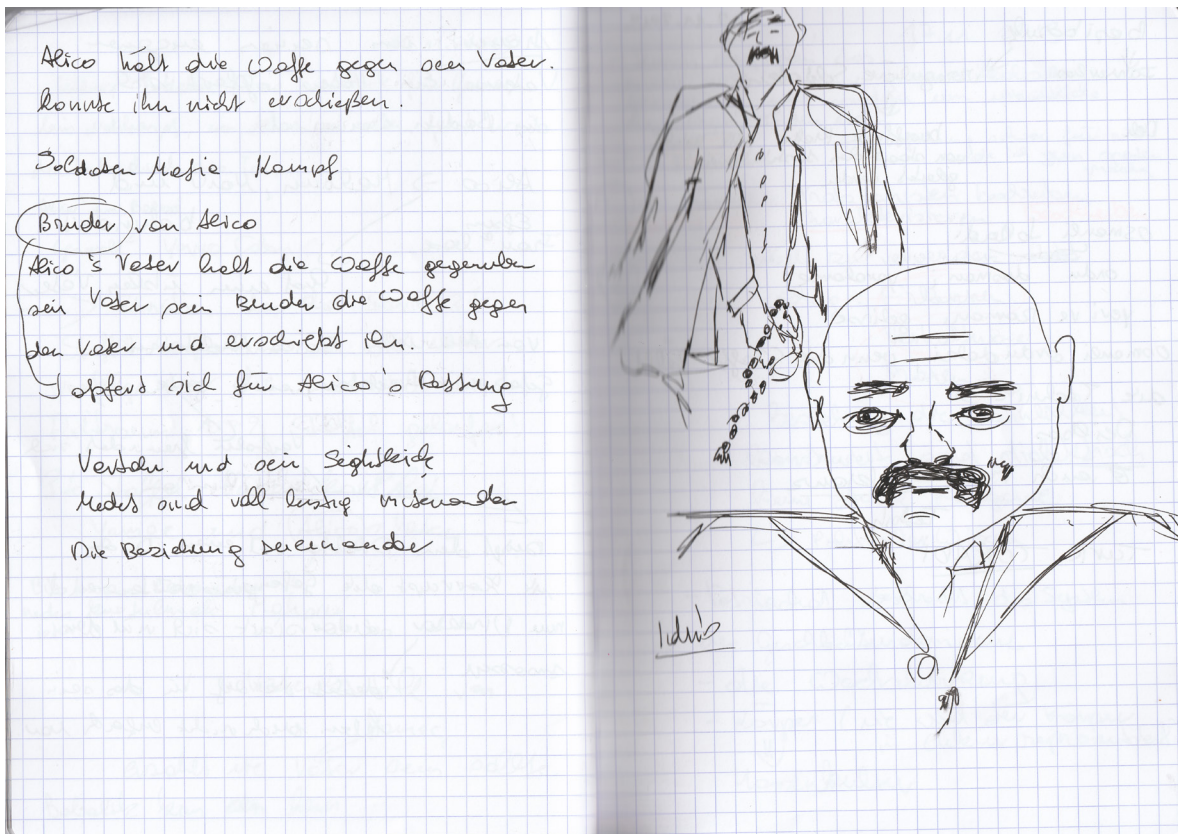


Abb. 102 oben: Notizen über die Folgen Çukur.

Abb. 103 unten: Mythos Çukur nach Roland Barthes.

Abbildungsverzeichnis

Screenshots (Snipping Tool)

Abb. 6: Youtube (2017): Çukur 1. Bölüm – Saadettin’in Büyük Teklifi. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qVUPZ-3zzWc> [ges. 26.04.2020.]

Abb. 10: ShowTurk (o. J.): Çukur 56. Bölüm. URL: http://www.showturk.com.tr/dizi/tum_bolumler/cukur-sezon-2-bolum-56-izle/73585 [ges. 25.04.2020.]

Abb. 11: ShowTurk (o. J.): Çukur 16. Bölüm. URL: http://www.showturk.com.tr/dizi/tum_bolumler/cukur-sezon-1-bolum-16-izle/51810 [ges. 25.04.2020.]

Abb. 12: Youtube (2018): Çukur 16. Bölüm. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xEoX-J0krbbA&t=1002s> [ges. 25.04.2020.]

Abb. 13-16: Youtube (2018): Çukur 18. Bölüm. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7V8MMpeJuzE&t=6519s> [ges. 17.04.2020.]

Abb. 30: Youtube (2018): Çukur 22. Bölüm. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=y-wgBBNR9OMo&t=6343s> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 31-34: ShowTurk (o. J.): Çukur 59. Bölüm. URL: http://www.showturk.com.tr/dizi/tum_bolumler/cukur-sezon-2-bolum-59-izle/75001 [ges. 28.04.2020.]

Abb. 35: Youtube (2018): Çukur 2.Sezon 9.Bölüm. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KDIZzepELHM&t=6473s> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 38: Youtube (2018):Çukur 2.Sezon 8.Bölüm. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=beJnC8sqE48> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 41: Youtube (2019): Çukur 2.Sezon 30.Bölüm - İdris Edip Düellosu. URL: https://www.youtube.com/watch?v=CGM_TL1zMc4&t=145s [ges. 28.04.2020.]

Abb. 47: Youtube (2018): Çukur 2.Sezon 7.Bölüm - Yamaç Geliyor Çetooo #HeyecanıYok. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JMZLXiJBdEs> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 50-55: Youtube (2019): Çukur 2.Sezon 27.Bölüm - Yalvarıyorum Uyan... . URL: https://www.youtube.com/watch?v=9-H4Ya_vOD0&t=192s [ges. 28.04.2020.]

Abb. 60-61: Youtube (2018): Çukur - Vartolu Hayat Hikayesi. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wHEP-DADPww&t=861s> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 63: Youtube (2019): Çukur 2.Sezon 20.Bölüm - Vartolu Çeto'yu Çıldırttı. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r2MiZUS7bkU> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 65: Youtube (2018): Çukur 2.Sezon 5.Bölüm - Buranın Raconunu Bilmiyorsun. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fDneBfbSeTU&t=30s> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 67-78: Youtube (2018): Çukur 21. Bölüm. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0LQU-AmdRcA&t=3894s> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 79: Youtube (2018): Çukur 15. Bölüm - Kenan Gitti Kavga Bitti. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2qgFZL1clbc&t=32s> [ges. 28.04.2020.]

- Abb. 80-81:** Youtube (2017): Çukur 8. Bölüm - Sena'dan Sultan'a Büyük Rest. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8wnebOvqHK0&t=238s> [ges. 28.04.2020.]
- Abb. 82-88:** Youtube (2019): Çukur 2.Sezon 34.Bölüm (Sezon Finali). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BEQHH8q2Lek&t=126s> [ges. 28.04.2020.]
- Abb. 89:** Youtube (2018): Çukur 2.Sezon 9.Bölüm. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KDIZzepELHM&t=6473s> [ges. 28.04.2020.]
- Abb. 91, 92:** Youtube (2019): kur Duvar Yazıları Yüksek Volume. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MsMlT33RD5o> [ges. 28.04.2020.]
- Abb. 93:** Youtube (2017): Çukur 1. Bölüm. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=029AvqTwTcI&t=5778s> [ges. 28.04.2020.]
- Abb. 96-97:** Youtube (2017): Çukur 8. Bölüm - Sana Parmağını İndir Dedim! URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aMk4cyPYZlo&t=246s> [ges. 28.04.2020.]

Internetquellen

- Abb. 2:** Titeltbild Çukur. (o. J.): URL: https://miro.medium.com/max/3200/1*HLeBYqmD-vheKXEap-KKWTQ.jpeg [ges. 28.04.2020.]
- Abb. 3:** Der Pate. (2018): URL: <https://entretenimento.uol.com.br/album/2018/11/20/20-cenas-lindas-e-inesqueciveis-em-filmes-de-sucesso.htm?mode=list&foto=17> [ges. 28.04.2020.]
- Abb. 4:** Der Pate. (2017): URL: https://img.culturacolectiva.com/content/2017/06/familias-poderosas-de-la-mafia-padrino-h600.jpg?_ga=2.146582327.200610587.1588098772-557586611.1588098772 [ges. 28.04.2020.]
- Abb. 5:** Çukur 2.Sezon 20. Bölüm. URL: <https://noluyo.tv/haber/82558/idris-kocovali-cukura-geri-dondu/> [ges. 28.04.2020.]*
- Abb. 8:** Onedio (2014): Hollywood Filmlerini Kışkandıracak Yaratıcılıkta 23 Yeşilçam Afişi. Yarasa Adam. URL: <https://onedio.com/haber/yesilcam-afisleri-239196> [ges. 28.04.2020.]
- Abb. 9:** Örümcek Adam. (o. J.): URL: <http://media.sinematurk.com/film/4/a8/e62743fa9073/orumcek-adam-1966-film.jpg> [ges. 28.04.2020.]
- Abb. 17:** Serienjunkies (2018): Titeltbild, The Protector. URL: <https://www.serienjunkies.de/the-protector-netflix/> [ges. 28.04.2020.]
- Abb. 18:** Pekesen, Berna (2015): VERGANGENHEIT ALS POPULÄRKULTUR Foto: Adem Altan. URL: <https://zeithistorische-forschungen.de/1-2015/5186> [ges. 22.04.2020.]
- Abb. 19:** Euronews. (2016): Gezi-Park. URL: <https://www.euronews.com/2016/05/31/clashes-erupt-at-rally-to-mark-third-anniversary-of-gezi-park-protests> [ges. 22.04.2020.]
- Abb. 20:** Milliyet (2013): Kimdi peki bu #duranadam? BBC Türkçe konuştu. URL: <https://www.milliyet.com.tr/dunya/kimdi-peki-bu-duranadam-bbc-turkce-konustu-1724470> [ges. 22.04.2020.]
- Abb. 21:** Twitter (2015): #kurdistan direniyor. URL: https://twitter.com/cihat_4921/status/668520390373859332/photo/1 [ges. 22.04.2020.]

Abb. 22: Rosalux (2013): Taksim ist überall! Überall ist Widerstand! URL: <https://www.rosalux.de/news/id/7019/her-ye-r-taksim-her-ye-r-direnis?cHash=c5e64ce5d81c-d82a62fb9bb889bf738f> [ges. 22.04.2020.]

Abb. 23: Fikirlere gaz bombası işlemez! / Taksim #istanbulsokak. URL: pinterest.at/pin/389350330256371316/ [ges. 28.04.2020.]

Abb. 24: TGB. (2020): Birinci Dünya Savaşından Cumhuriyete Salgın Hastalıklarla Mücadele. URL: <https://tgb.gen.tr/serbest-kursu/birinci-dunya-savasindan-cumhuriyete-salgın-hastalıklarla-mucadele-29514> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 25: Wikipedia (2020): Mahmud II. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Mahmud_II. [ges. 31.01.2020.]

Abb. 26-29: Onedio (2020): Geçmişten Günümüze Bu Topraklarda Yaşamış ve Eski İstanbul'un Baş Belası Olmuş En Ünlü 14 Kabadayı, Deutsch: Die 14 bekanntesten Kabadayis in der Türkei. URL: <https://onedio.com/haber/gecmisten-gunumuze-bu-topraklarda-yasamis-ve-eski-istanbul-un-bas-belasi-olmus-en-unlu-14-kabadayi-893304> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 36: Welt (2018): TV-Serie macht ein Armenviertel zum Touristenmagnet. URL: [welt.de/reise/staedtereisen/article175394911/TV-Serie-Cukur-Istanbuls-Viertel-Balat-wird-Touristenmagnet.html](https://www.welt.de/reise/staedtereisen/article175394911/TV-Serie-Cukur-Istanbuls-Viertel-Balat-wird-Touristenmagnet.html) [ges. 28.04.2020.]

Abb. 37: Ottoman Slap. URL: https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/disp/026ae328363981.56052cd984c1d.jpg [ges. 28.04.2020.]

Abb. 39: Showturk (o. J.): Çukur 7. Bölüm 6. Kısım. URL: <http://www.showturk.com.tr/diziler/video/cukur-7-bolum-6-kisim-4-aralik-2017/345645> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 40: Türkiyegazetesi (o. J.): Çukur 41. yeni bölüm fragmanı. URL: <https://www.turkiyegazetesi.com.tr/fotogaleri/cukur-40-bolum-izle-cukur-40-bolum-tek-part-ve-sansursuz-izle-cukur-yeni-bolum-ve-son-bolum-izle-cukur-41-yeni-bolum-fragmani--18322.aspx?O=16> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 42: Medyafaresi (2016): Dünder Kılıç ve Kürt İdris nasıl reklamcı olmaya karar verdi? URL: <https://www.medyafaresi.com/haber/dunder-kilic-ve-kurt-idris-nasil-reklamci-olmaya-karar-verdi/70201> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 43: Dailymotion (2017): Bülent Ersoy, Çukur Dizisiyle İzleyici Karşısına Çıktı; Sosyal Medya Yıkıldı. URL: <https://www.dailymotion.com/video/x65vhp6> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 44: Showturk (2017): Bülent Ersoy. URL: <http://www.showturk.com.tr/show-tv-dizi/galeri/481230-cukur-1-bolum-fotograf-lari/10> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 45: NTV (2019): Ercan Kesal'dan Çukur'a veda (Çukur oyuncu kadrosu ve karakterleri). URL: <https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/ercan-kesal-dan-cukura-veda-cukur-oyuncu-kadro-su-ve-karakterleri,bhrkIMaWEE69LCOP-EJkFg/PYcyiUKPpkOnHlGAzo5nzA> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 46: Haberler (2020): Çukur yeni bölüm yayınlanacak mı? Çukur yeni bölüm ne zaman? Çukur dizi konusu nedir? Çukur'a Koronavirüs engeli! Çukur yeni bölüm! URL: <https://www.haberler.com/cukur-yeni-bolum-yayinlanacak-mi-cukur-yeni-13117081-haberi/> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 48: Damga (2020): URL: <https://www.gazetedamga.com.tr/medya/bu-aksam-cukur-yeni-bolum-neden-yok-cukur-yeni-bolum-ne-zaman-yayinlanacak-h33026.html> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 49: IMDB (2018): Çukur. URL: <https://www.imdb.com/title/tt7858532/mediaindex?refine=nm8612613> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 56: Aliço.Haberturk (2017): Çukur'un 5 kilit adamı. URL: <https://hthayat.haberturk.com/yasam/roportajlar/haber/1055415-cukurun-5-kilit-adami> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 57: Ahaberci (2019): Çukur son bölümde flaş ayrılık! Rıza Kocaoğlu'nun veda paylaşımı çıldırttı Kaynak: Çukur son bölümde flaş ayrılık! Rıza Kocaoğlu'nun veda paylaşımı çıldırttı URL: <https://www.ahaberci.com/cukur-son-bolumde-flas-ayrilik-riza-kocaglugunun-veda-paylasi-mi-cildirtti-17609h.htm> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 58: Milliyet (2017): Sokak çocuğu Rıza! URL: <https://www.milliyet.com.tr/cadde/sokak-cocugu-riza-2537794> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 59: ShowTV (o. J.): Aliço operasyonda! URL: <https://www.showtv.com.tr/dizi/sahne/cukur-alico-operasyonda/84367> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 62: IMBD (2017): Benim Mahallem. URL: <https://www.imdb.com/title/tt7636406/mediaviewer/rm3443031040> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 64: IMBD (2018): Çukur. URL: <https://www.imdb.com/title/tt8382224/mediaviewer/rm2388490496> [ges. 28.04.2020.]

Abb. 66: Twitter (2019): Çukur 2.Sezon 15. Bölüm. URL: https://twitter.com/schwarze_meer/status/1110522359268757507/photo/1 [ges. 28.04.2020.]

Eigene Fotos und Illustrationen

Abb. 1, 7, 26, 95, 98, 99- 103

Literaturverzeichnis

Akyol, Cigdem (2015): Generation Erdoğan. Die Türkei – ein zerrissenes Land im 21. Jahrhundert. Wien. Verlag Kremayr & Scheriau GmbH & CO. KG

Alankus Sevda/Eylem Yanardagoglu (2016): Vacillation in Turkey's Popular Global TV Exports: Toward a More Complex Understanding of Distribution, In: International Journal of Communication 10, S. 3615-3631, Kadir Has University, Istanbul URL: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/4808/1732> [ges.17.04.2020]

Babacan, Errol/Gehring, Alex (2013): Hegemonie in Zeit und Raum. Zur Dekonstruktion des Zentrum/Peripherie-Gegensatzes in der Hegemonietheorie am Beispiel Türkei. In: PERIPHERIE Nr. 130/131, 33. Jg. 2013, Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster, S. 197-219. URL: <https://www.budrich-journals.de/index.php/peripherie/article/view/22736/19884>

Bayazit, Filiz (2015): omuz omuza Schulter an Schulter Gezi 2013 – 2014. Wien. Diplomarbeit.

Böse, Martina/Kogoj, Cornelia (2004): Transnationale Medien und Kommunikation. Über die Herstellung von Realität und (Gegen-)Öffentlichkeit. In: Gürses, Hakan/Kogoj, Cornelia/ Matzl, Sylvia: Gastarbeiter. 40Jahre Arbeitsmigration. Mandelbaum Verlag Wien. S. 105-110

Bourdieu, Pierre (2005): Die männliche Herrschaft. Erste Auflage. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag.

Brandes, Holger (2004). Hegemoniale Männlichkeit und männlicher Habitus Thesen zu Connell und Bourdieu. Diskussionspapier zur 3. AIM-Gender-Tagung URL: https://www.fk12.tu-dortmund.de/cms/ISO/Medienpool/Archiv-Alte-Dateien/arbeitsbereiche/soziologie_der_geschlechterverhaeltnisse/Medienpool/AIM_Beitraege_dritte_Tagung/holger_brandes.pdf

Bubeck, Stefan (2017): Verrückter Trend: Filme auf dem Smartphone schauen ist das neue Fernsehen – stimmt ihr zu? [Umfrage]. Url: <https://www.giga.de/webapps/netflix/news/verruueckter-trend-filme-auf-dem-smartphone-schauen-ist-das-neue-fernsehen-stimmt-ihr-zu-umfrage/> [ges. 11.03.2020.]

Buccianti, Alexandra (2010): Turkish soap operas in the arab world: Social Liberation or cultural alienation? In: Arab Media & Society. URL: <https://www.arabmediasociety.com/turkish-soap-operas-in-the-arab-world-social-liberation-or-cultural-alienation/>[ges. 09.03.2020.]

Connell, W. Robert (2006): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Hrsg. Ursula Müller. 3. Auflage. VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden. (Übersetzt von Christian Stahl)

Constantinos, M. Constantinou/Zenonas, Tziarras (2018): TV Series in Turkish Foreign Policy: Aspects of Hegemony and Resistance. In.: NMES, New Middle Eastern Studies. S.22-41. URL: <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/nmes/article/view/2875> [ges. 17.04.2020.]

Çukur (2017): Youtube Channel. <https://www.youtube.com/channel/UCTAkwLbVzHxsbgsP-6cRsPDg/about> [ges. 16.04.2020.]

- Çukur** (2017): Folge eins. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=029AvqTwTcI&t=5773s> [ges.15.02.2020.]
- Çukur** (2018): 2.Sezon 2.Bölüm-Cukur Senden Cikmaz. <https://www.youtube.com/watch?v=D70OSoUUFqc> [ges.19.03.2020.]
- Çukur** (2018): Çukur 2.Sezon 10.Bölüm - Yamaç ve Cumali'den Büyük Baskın. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NpDGkAqQ5h4&t=249s> [ges. 24.03.2020]
- Çukur** (2017): Çukur 2. Bölüm - Ne Ölüne, Ne Ölüme... . URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j5hSBHYUs2o> [ges. 24.03.2020]
- Çukur** (2018): Çukur 11. Bölüm Rezil Edeceğim Seni Herkese. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gkvwJDRHRq8> [ges. 24.03.2020.]
- Çukur** (2018): Çukur 22. Bölüm - Koçovalı Kadınları İçin Zaman Doluyor URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6ardjEDrUKM> [ges. 24.03.2020.]
- Çukur** (2019): Çukur 2.Sezon 34.Bölüm (Sezon Finali). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BEQHH8q2Lek> [ges. 24.03.2020.]
- Çukur** (2018): Çukur 16. Bölüm - Sıkıntı Yoksa Sıkıntı Var Demektir. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NzwuvMXvshQ> [ges. 24.03.2020.]
- Çukur** (2019): Çukur Episode 1 with English Subtitles. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kL1q1XLBPKY&list=PLXkL4nAn7948p1YLaOEJvJ4c0a2cfhIGT&index=1> [ges. 29.01.2020.]
- Çukur** (2018): Çukur 12. Bölüm. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IZr4OMS-Hz58&t=4611s> [ges. 09.03.2020]
- Çukur** (2018): Çukur – Vartolu Hayat Hikayesi. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wHEP-DADPww&t=15s> [ges. 09.03.2020.]
- Çukur** (2018): Çukur 21. Bölüm. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0LQU-AmdRcA> [ges. 24.11.2019.]
- Çukur** (2017): Çukur 4. Bölüm – Bu Aileyi Koruyamıyorsan... . URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OXsmX9aDVzs> [ges. 24.11.2019.]
- Çukur** (2019): Çukur 2. Sezon 26. Bölüm. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BiheI8X-z2e0&t=6127s> ab Minute 20 [ges. 04.03.2020.]
- Demir, Tülay** (2020): Dayi hani 'Rap map gereksiz' di? In: Hurriyet.Kelebek. URL: <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/dayi-hani-rap-map-gereksizdi-41410131> [ges. 04.03.2020.]
- Dorer, Johanna** (2009) Ien Ang: Publika und Postmoderne. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hrsg.): Schlüsselwerke der Cultrual Studies. Medien-Kultur -Kommunikation. 1. Auflage. Wiesbaden. VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 107-119.
- Elliott, Karla** (2016): Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept. School of Social Sciences, Monash University, Wellington Rd, Clayton, Victoria 3800, Australia. Vol. 19 (3) 240-259. SAGE. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1097184X15576203>

Frankfurter Allgemeine (2018): Türkei verschärft Kontrolle über Online-Medien. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tuerkei-verschaerft-kontrolle-ueber-online-medien-15507104.html> [ges. 09.03.2020.]

Freuler, Regula (2016): Kitsch und Krieger: Türkische Serien. In Frame. URL: <http://frame.ch/de/serien-tv/2016/108/kitsch-krieger-tuerkische-serien/> [ges. 09.03.2020.]

Ganß, Petra (2011): Männer auf den Weg in die Soziale Arbeit – Wege nach oben ? Die Konstruktion von 'Männlichkeit' als Ressource der intraberuflichen Geschlechtersegregation. Budrich UniPress Ltd, Obladen & Farmington Hills, MI.

Gazete Duvar (2018): Cukur'dan RTÜK'e gönderme: Simdi seni öperdim ama... URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N3cv8pQxJgc> [ges. 09.03.2020.]

Grabbe, Lars/Kruse, Patrick (2009): Roland Barthes: Zeichen, Kommunikation und Mythos. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hrsg.): Schlüsselwerke der Cultrual Studies. Medien-Kultur -Kommunikation. 1. Auflage. Wiesbaden. VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 21-30

Günay, Cengiz (2012): Die Geschichte der Türkei. Von den Anfängen der Moderne bis heute. Wien Köln Weimar. Böhlau Verlag GmbH & Co.

Hearn, Jeff (2004): From hegemonic masculinity to the hegemony of men. Feminist Theory Copyright © 2004 SAGE Publications (London, Thousand Oaks, CA and New Delhi) vol. 5(1): 49–72. 1464–7001 DOI: 10.1177/1464700104040813 www.sagepublications.com

Hepp, Andreas (2010): Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Vogelgesang, Waldemar (Hrsg.) 3.Auflage. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, GWV Fachverlage GmbH.

Hepp, Andreas (2006): Kulturelle Identität, Fernsehen und das Wohnzimmer: Identitätsartikulation zwischen lokalen und translokalen Ressourcen. In: Caroline Y. Robertson-von Trotha (Hrsg.). Globale Handlungsfelder. Medien – Politik – Bildung.. Neuauflage [Online]. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, S. 39-85. (Erstellungsdatum: 23 avril 2019). Online verfügbar: <<http://books.openedition.org/ksp/3528>>. ISBN: 9782821881600

Hermann, Rainer (2008): Wohin geht die türkische Gesellschaft. Kulturkampf in der Türkei. Deutscher Taschenbuchverlag.

Hobsbawm, Eric (2002): Die Banditen. Räuber als Sozialrebelln. Carl Hanser Verlag München 2007. Aus dem Englischen von Rudolf Weys und Andreas Wirthensohn.

Höhler, Gerd (2018): Erdoğan. Erdogans geknebelte Medien. URL: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/politik/europa/972305-Erdogans-geknebelte-Medien.html> [ges. 09.03.2020.]

Holzinger, Katharina (2019): Vorspulen ist das neue Binge Watching. URL: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/abschiedskolumne/vorspulen-ist-das-neue-binge-watching-87344> [ges. 11.03.2020.]

IHA (2018): Cukur'da bomba 'Kürt Idris' ayrıntısı. URL: <http://www.gazetevatan.com/-cukur-un-idris-kocovali-si-gercekte-bakin-kim--1142966-magazin/> [ges.26.04.2020.]

Jaafar, Ali (2008): Dubbed Turkish soaps delight Arabs. In: Variety. URL: <https://variety.com/2008/scene/markets-festivals/dubbed-turkish-soaps-delight-arabs-1117989166/> [ges. 09.03.2020.]

Kandiyoti, Deniz (1997): Gendering the Modern: On Missing Dimensions in the Study of Turkish Modernity. In: Bozdogan, Sibel/Kasaba, Resat. Rethinking modernity and national identity in Turkey. Seattle. University of Washington Press S.113-132.

Kandiyoti, Deniz (2017): The Paradox of Masculinity. Some thoughts on segregated societies. In: Cornwall, Andrea/Lindisfarne, Nancy (Hrsg.) Dislocating Masculinity. Comparative Ethnographies. Second Edition. Routledge.

Kaplan, Michael (2016): From Telenovelas To Turkish Dramas: Why Turkey's Soap Operas Are Captivating Latin America. In.: International Business Times. URL: <https://www.ibtimes.com/telenovelas-turkish-dramas-why-turkeys-soap-operas-are-captivating-latin-america-2296321> [ges. 09.03.2020.]

Kaptan, Yesim/Karanfil, Gökçen (2013): RTÜK, Broadcasting, and the Middle East: Regulating the Transnational. In International Journals of Communication 7. S. 2232-2340. Izmir University of Economics. URL: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/2007/1005>

Kapsiz-Fekete, Seyda (2015): Gesellschaft & Geschichten. Die Handkuss-Tradition. In: Renk. URL: <https://renk-magazin.de/seйда-erklaert-die-tuerkische-handkuss-tradition/> [ges.09.03.2020.]

Karci, Kadriye (2013): Her yer Taksim her yer Direnis. Taksim ist überall! Überall ist Widerstand! In: Rosa Luxemburg Stiftung. URL: <https://www.rosalux.de/news/id/7019/her-yer-taksim-her-yer-direnis/> [ges. 09.03.2020.]

Kaya, Cem (o. J.) Remake Remix Rip-Off. Über Kopierpraxis und das türkische Pop Kino. In Remakemixripoff. URL: <https://remakeremixripoff.com/index-de.html> [ges. 10.11.2019.]

Koppetsch, Cornelia/Maier, S. Maja. (2001) Vom Patriarchalismus zur Partnerschaft? Männlichkeiten im Milieuvergleich. In. Döge, Peter/Meuser, Michael (Hrsg.): Männlichkeit und soziale Ordnung. Neuere Beiträge zur Geschlechterordnung. Opladen: Leske + Budrich. S.27-48.

Krotz, Friedrich (2002): Der Umgang mit Medienangeboten in verschiedenen Kulturen. In: Hepp, Andreas/Löffelholz, Martin (Hrsg.): Grundlagentexte zur transkulturellen Kommunikation. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz . S. 696-722.

Krotz, Friedrich (2009): Stuart Hall: Encoding/Decoding und Identität. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hrsg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. Medien-Kultur -Kommunikation. 1. Auflage. Wiesbaden. VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 210- 223.

Kürtler.com (o. J.): Kürt Idris Kimdir? Hayati. URL: <https://www.xn--krtler-3ya.com/kurt-idris-kimdir-hayati.html> [ges. 24.11.2019.]

Küçükşarp, Merve (2018): Racon Nedir ve Nasıl Kesilir? In: Istanbul – BIA Haber Merkezi. URL: <http://bianet.org/biamag/toplumsal-cinsiyet/201615-racon-nedir-ve-nasil-kesilir> [ges. 29.01.2020.]

Külhanbeyler (o. J.): http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/elvan.atamturk/poster/elvan.atamturk18.12.2014_10.08.45poster.pdf [ges. 11.12.2019.]

Lenger, Alexander/Schneickert, Chrisitan/ Schumacher, Florian (2014): Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. In :Lenger, Alexander/Schneickert, Chrisitan/ Schumacher, Florian (Hrsg.): Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven. Wiesbaden.© Springer Fachmedien. (eBook). S.13-44.

Letsch, Constanze (2019): “Hier ist Çukur!”. Harte Fernsehserien in armen Vierteln zeigen den türkischen Zeitgeist. URL: <https://www.kulturelle-integration.de/2019/07/09/hier-ist-cukur/> [ges. 26.04.2020.]

Looch, Cassam (2019): The Rise and Rise of Turkish TV. In: culture trip. URL: <https://theculturetrip.com/europe/turkey/articles/the-rise-and-rise-of-turkish-tv/> [ges. 09.03.2020.]

Matthew, Owen (2011): Turkish soap operas are sweeping the middle east. In: newsworld. URL: <https://www.newsworld.com/turkish-soap-operas-are-sweeping-middle-east-67403> [ges. 09.03.2020.]

Meuser, Michael (2010): Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorien und kulturelle Deutungsmuster. 3. Auflage. Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH. VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Meuser, Michael (2001): Männerwelten. Zur kollektiven Konstruktion hegemonialer Männlichkeit. In: Janshen, Doris/ Meuser Michael (Hrsg.): Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung. 1. Jg. Heft 2, digitale Publikation. URL: https://www.uni-due.de/imperia/md/content/ekfg/michael_meuser_maennerwelten.pdf

Mikos, Lothar (2003): Film und Fernsehanalyse. Konstanz. UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Müzik Sözleri (2019): ASİ ft. Ceyhun Çelikten - Baba Sözü Var Şarkı Sözleri http://www.muziksozlari.org/asi-ft-ceyhun-celikten-baba-sozum-var-sarki-sozlari_541b62599.html, [ges. 11.03.2020]

Neues Deutschland (2013): Der Taksim ist ein Epizentrum der Türkei. Die Soziologin und Aktivistin Begüm Özden Firat über Gentrifizierung in Istanbul. In: nD, neues Deutschland. URL: <https://www.neues-deutschland.de/artikel/830847.der-taksim-ist-ein-epizentrum-der-tuerkei.html> [ges. 08.02.2020.]

Nehitow, Tim (2014): Lieder des Guten. Er sang so über das Drama der Kurden, dass man dachte: Das ist unser aller Drama. Dabei sang er auf Türkisch. In memoriam Ahmet Kaya. In: Süddeutsche. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kurdische-kampflieder-lieder-des-guten-1.2198300> [ges. 11.03.2020.]

Niebrügge, Bernd (2019): Türkei verschärft Internet-Kontrolle.ARD-Studio Istanbul. URL www.tagesschau.de/ausland/tuerkei-medien-zensur-101.html [ges. 17.04.2020.]

Öztürkmen, Arzu (2018): "Turkish Content" The Historical Rise of the Dizi Genre, TV/Series. <https://journals.openedition.org/tvseries/2406> [ges.17.04.2020]

Pasa, Tosun (2018): Osmanli tokadi nedir? Osmanli tokadi hikayesi. URL: <https://www.milliyet.com.tr/osmanli-tokadi-nedir-osmanli-tokadi-hikayesi-molatik-9885/> [ges. 11.03.2020.]

Prenses (2013): Orta Oyunu. In: Türkçe ve Edebiyat Öğretmenlerinin Kaynak Sitesi. URL: www.edebiyatogretmeni.net/orta_oyunu.htm [ges. 09.03.2020.]

Prensario International (2018): The Turkish TV industry is giving Hollywood a run for its money. How and why? URL: <https://www.prensario.tv/noticia?id=1011> [ges.23.10.2019.]

RSF, Reporter ohne Grenzen (o. J.): Türkei. URL <https://www.reporter-ohne-grenzen.de/tuerkei/> [ges. 09.03.2020.]

RTÜK (o. J.): Hakkımızda. URL: <https://www.rtuk.gov.tr/hakkimizda/3803/878/hakkimizda.html> [ges. 23.10.2019.]

RTÜK (2017): Karar Konusu. URL: <https://www.rtuk.gov.tr/ust-kurul-kararlari/6112-sayili-kanunun-8inci-maddesinin-ikinci-fikrasinin-ihlali-nedeniyle-idari-para-cezasi-show-tv-aks-televizyon-reklamcilik-ve-filmcilik-san-ve-tic-a-s/24385?Aciklama=çukur>

RTÜK (o. J.): Members of the Council. URL: <https://www.rtuk.gov.tr/en/members-of-the-council-5298> [ges. 09.03.2020.]

RTÜK (2011): The Law No.6112 on the Establishment of Radio and Television Enterprises and Their Media Services. URL: <http://www.rirm.org/en/66532-2/>

RTÜK Turkish Radio and Television Supreme Council (2107) URL: <http://www.rirm.org/en/66532-2/> [ges. 09.03.2020.]

Scheibelhofer, Paul (2018): Der fremd-gemachte Mann. Zur Konstruktion von Männlichkeit im Migrationskontext. Wiesbaden GmbH. Springer VS

Schlötzer, Christiane (2018): Recycling in Istanbul. Müll gegen Geld. URL: <https://www.sueddeutsche.de/panorama/recycling-muell-gegen-geld-1.4180279> [ges. 20.11.2019.]

Schwarz, Carolina (2019): Netflix wird internationaler: Global, divers und progressiv. In.: taz. URL: <https://taz.de/Netflix-wird-internationaler/!5561034/> [ges. 10.03.2020.]

Simon, Martina (o. J.*): Wirtschaftspolitik. Von Atatürk bis in die 80er Jahre. In: LIPortal. URL (<https://www.liportal.de/tuerkei/wirtschaft-entwicklung/>) [ges. 09.01.2019.] *Diese Länderseite wurde zum letzten Mal im März 2020 aktualisiert.

Spohn, Magret (2002): Türkische Männer in Deutschland. Familie und Identität. Migranten der ersten Generation erzählen ihre Geschichte. transcript Verlag.

Springer SE, Alex (2017): Das verrät ein Bart über die politische Einstellung. In: Welt. URL: <https://www.welt.de/vermischtes/video163681902/Das-verraet-ein-Bart-ueber-die-politische-Einstellung.html> [ges. 10.02.2020.]

Suderland, Maja (2014): Disposition (disposition). In: Fröhlich, Gerhard / Rehbein, Boike (Hrsg.) Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart · Weimar. Verlag J. B. Metzler. S.73-75

Toprak, Cigdem (2019): Mit 'The Protector' wagt Netflix in der Türkei den Angriff aufs Herzscherz-Fernsehen. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/mit-the-protector-wagt-netflix-in-der-tuerkei-den-angriff-aufs-herzscherzfernsehen-ld.1514116> [ges. 09.03.2020.]

Turkish Dizi (2019): Çukur Episode 9 with English Subtitles. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QYRS02WqAmE&list=PLXkL4nAn7948p1YLaOEJvJ4c0a2cfhIGT&index=9> [ges.11.03.2020.]

Turkish Dizi (2019): Çukur Episode 65 with English Subtitles. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=APBNKRaulIo&list=PLXkL4nAn7948p1YLaOEJvJ4c0a2cfhIGT&index=65> Minute 00:04:34 [ges. 01.02.2020.]

Turkish Democracy (2018): ORF Osmanische Ohrfeige“ an US-Truppen. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H8pLJ0spkr8> [ges. 11.03.2020.]

Turkish Dizi (2019): Çukur Episode 56 with English Subtitles. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I03HzmGK2ho&list=PLXkL4nAn7948p1YLaOEJvJ4c0a2cfhIGT&index=56> ab 01:36:00 [ges. 09.03.2020.]

Turkish Dizi (2019): Çukur Episode 8 with English Subtitles. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vYy6dTMSxFA&list=PLXkL4nAn7948p1YLaOEJvJ4c0a2cfhIGT&index=> [ges. 29.01.2020.]

ViBio (2017): Çukur Dizisi Aslında Ne? <https://www.youtube.com/watch?v=830Nxa8pFIw> [ges. 14.11.2019.]

WirBleibenAlle (2013) 3Sat Doku: Graffiti und Tränengas- Protestkultur im Gezi-Park. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7uCwIP6zOhs> [ges. 09.03.2020.]

Young, Amy E. (2017): Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalisation, Macat International Limited, 2017. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/univie/detail.action?docID=4998818>.

Youtubemagazin (2018): Çukur'un İdris Koçovalı'sı Aslında Kim? Ercan Kesal Kimdir? <https://www.youtubemagazin.xyz/fenomen/cukurun-idris-kocovalisi-aslinda-kim-ercan-kesal-kimdir.html>

Yumul, Arus (2010): Fashion the Turkish Body Politic. In: Kerslake, Celia/Öktem, Kerem/Robins, Philip (Hrsg): Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in the Twentieth Century. Springer. S.349-369

Zeit Online (2019): Smartphone überholt den Fernseher bei Jüngeren. URL: [zeit.de/news/2019-10/24/smartphone-ueberholt-den-fernseher-bei-juengeren](https://www.zeit.de/news/2019-10/24/smartphone-ueberholt-den-fernseher-bei-juengeren) [ges.11.03.2020.]