universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Russen“ im österreichischen Film -

über die Weitergabe stereotyper Vorstellungen in Gesellschaft

Verfasserin

Charlotte Gesina Steenbergen

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im März 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 300

Studienrichtung lt. Studienblatt: Politikwissenschaft

Betreuerin: PD Dr. Rita Stein- Redent

II. Inhaltsverzeichnis

I.Deckblatt ..... - 1 -
II. Inhaltsverzeichnis ..... - 4 -
1. Einleitung ..... - 6 -
1.1. Vorstellung des Themas ..... - 6 -
2. Theorie ..... - 11 -
2.1. Erläuterung zum theoretischen Unterbau ..... - 11 -
2.2. Medien – elementare Bemerkungen zur Einführung ..... - 11 -
2.2.1. Beschäftigung mit Medieninhalten ..... - 13 -
2.3. Das Medium Film und Facetten korrelierender Aspekte ..... - 14 -
2.3.1. Das Bild im Film ..... - 14 -
2.3.2. Gesellschaft und Film ..... - 17 -
2.3.3. Film und Wirklichkeit ..... - 22 -
2.3.4. Film in der Politikwissenschaft ..... - 25 -
2.4. Das Stereotyp ..... - 31 -
2.4.1. Einleitende Worte zur Thematik ..... - 31 -
2.4.2. Das Stereotypenkonzept nach Lippmann - Begriffsdefinition ..... - 32 -
2.4.3. Stereotypenkonzepte in anderen Disziplinen mit Parallelitäten ..... - 37 -
2.4.4. Stereotypenfunktionen im interkulturellen Zusammentreffen ..... - 42 -
2.5. Stereotyp und Film – Funktionale und charakteristische Analogien ..... - 45 -
2.6. Zusammenfassung ..... - 50 -
3. Empirische Basis ..... - 51 -
3.1. Methodische Herangehensweise ..... - 51 -
3.2. Die Voraussetzungen für eine filmische Hermeneutik ..... - 52 -
3.3. Filmanalyse als Interpretationswerkzeug ..... - 54 -
3.4. Einleitung zu Fremdheit im Film ..... - 57 -
3.5. Darstellung von Fremdheit im Film nach Hickethier ..... - 58 -
3.6. Die Arbeitsdefinition von „Russen“ ..... - 63 -
3.7. Vorstellung des Datenmaterials ..... - 64 -
3.8. Das Analyseraster ..... - 68 -
4. Analyse ..... - 71 -
4.1. Rendezvous in Wien (1959) ..... - 71 -
4.1.1. Filmische Daten ..... - 71 -
4.1.2. Inhaltsangabe ..... - 71 -
4.1.3. Analyse ..... - 73 -
4.1.3.1. Das Grundmuster der Erzählung ..... - 73 -
4.1.3.2. Das dramaturgische Erzählmuster ..... - 78 -
4.1.3.3. Physiognomische Merkmale ..... - 83 -
4.1.3.4. Filmische Details ..... - 85 -
4.1.3.5. Resümee ..... - 86 -
4.2. Der Bockerer 2 – Österreich ist frei (1996) ..... - 89 -
4.2.1. Filmische Daten ..... - 89 -
4.2.2. Inhaltsangabe ..... - 89 -
4.2.3. Analyse ..... - 92 -
4.2.3.1. Das Grundmuster der Erzählung ..... - 92 -
4.3.2.3. Das dramaturgische Erzählmuster ..... - 96 -
4.2.3.3. Die physiognomischen Merkmale ..... - 99 -

4.2.3.4. Filmische Merkmale ..... - 100 -
4.2.3.5. Resümee ..... - 101 -
4.3. Mein Russland (2002) ..... - 105 -
4.3.1. Filmische Daten ..... - 105 -
4.3.2. Inhaltsangabe ..... - 105 -
4.3.3. Analyse ..... - 108 -
4.3.3.1. Das Grundmuster der Erzählung ..... - 108 -
3.4.3.2. Das dramaturgische Erzählmuster ..... - 111 -
3.4.3.3. Die physiognomischen Merkmale ..... - 116 -
3.4.3.4. Filmische Merkmale ..... - 117 -
3.4.3.5. Resümee ..... - 118 -
4.4. C(r)ook – Basta. Rotwein oder Totsein (2004) ..... - 123 -
4.4.1. Filmische Daten ..... - 123 -
4.4.2. Inhaltsangabe ..... - 123 -
4.4.3. Analyse ..... - 127 -
4.4.3.1. Das Grundmuster der Erzählung ..... - 127 -
4.4.3.2. Das dramaturgische Erzählmuster ..... - 129 -
4.4.3.3. Die physiognomischen Merkmale ..... - 131 -
4.3.4.4. Filmische Merkmale ..... - 133 -
4.3.4.5. Resümee ..... - 134 -
5. Ergebnisse und Schlussfolgerungen ..... - 136 -
5.1. Die stereotypen Vorstellungen aus den vier Analysefilmen ..... - 136 -
5.2. Die Ergebnisse und die Charakteristika eines Stereotyps ..... - 138 -
5.3. Beantwortung der Hypothese und Forschungsfrage ..... - 140 -
5.4. Persönliche Schlussbemerkungen zur Thematik ..... - 141 -
6. Zusammenfassung ..... - 143 -
II. Anhang ..... - 144 -
III. Anhang A: Literatur und Quellenverzeichnis ..... - 144 -
IV. Anhang B: Abbildungsverzeichnis ..... - 154 -
V. Anhang C: Verwendungsklausel ..... - 154 -
VI. Anhang D: Filmliste ..... - 155 -
VII. Anhang E: Lebenslauf ..... - 156 -
VIII. Anhang F: Danksagung ..... - 157 -
IX. Anhang G: Ehrenwörtliche Erklärung ..... - 158 -

1. Einleitung

„In Wirklichkeit wars, dass die rote Armee nicht als Eroberer kommen is, sondern als Befreier. Des waas i eh! Ned?! Als Befreier! Sie hobn uns vo de Nazis befreit! Oba andraseites hobts uns a gleich von de Oarmbanduhrn befreit! Von de Foahradln, vo unsre Vorrätn und a poa tausend oame Madln von seanara Unschuid!“

(Anton Bockerer zu einem russischen Major im Film: *Der Bockerer 2*)

1.1. Vorstellung des Themas

Im Februar 2008 erschien auf der Homepage der *Kronen Zeitung* ein Artikel über einen Skiunfall im Zillertal, wobei ein russischer Skifahrer im betrunkenen Zustand, auf dem Bauch rutschend, einen elfjährigen Buben niederriss und verletzte[1].

Die Zeitung bietet auf ihrer Homepage an, sich zu diesem Thema in Form von Postings zu äußern. Unter den Meinungskundgebungen fanden sich Beiträge wie, *„[a]nscheinend hat man seinerzeit in Stalingrad nicht gründlich genug aufgeräumt. Denn das was sich die Russen heute erlauben ist eine Frechheit...“*[2], oder *„Towarisch Russky go home!!!“*[3] und *„[...], hast anscheinend noch nie mit den Russen kontakt (sic!) gehabt, das sind wohl die schlimmsten, die dir unterkommen können. Schon alleine wenn man zufällig ein Urlaubshotel erwischt wo Russen abgestiegen sind, die mieten ein Zimmer und glauben sie haben das ganze Hotel gekauft. Vor allen wage es nicht einen Russen zu kritisieren, hast gleich ein blaues Auge...“*[4].

---

[1] http://www.krone.at/index.php?http%3A//www.krone.at/krone/S25/object_id__92609/hxcms/index.html abgerufen am 22.04.2008 um 23:45

[2] Ebd. Seite 7, VerfasserIn: gerligerhard, abgerufen am 22.04.2008 um 23:48

[3] Ebd. Seite 3, VerfasserIn: robin21, abgerufen am 22.04.2008 um 23:53

[4] Ebd. Seite 6, VerfasserIn: frauholle1712, abgerufen am 22.04.2008 um 23:50

Die oben angeführten Äußerungen dienen als Einstieg in die Thematik, die in dieser Arbeit behandelt werden soll. Nicht alle Kommentare enthielten derart negative Aussagen in Bezug auf Russen. Doch sie weckten das Interesse ein weiteres Medium, den Film, auf derartige Positionen zu untersuchen.
Dabei sollen die Vorstellungswelt/en, die eine Nation[5] über eine andere hat, -im konkreten Fall-, Österreich von Russland, und die kontinuierliche Weitergabe von Fremdvorstellungen innerhalb einer Gesellschaft untersucht werden. Zur empirischen Belegung wird das Medium Film herangezogen.

Die Idee zu dieser Diplomarbeit entwickelte sich aus dem steten Interesse für Russland und dem damit einhergehenden Gefühl einer Mythologisierung der Vorstellung von diesem Land und seiner Bevölkerung (z.B.: die „russische Seele“, die „sibirische Kälte“, die „russische Mafia“, die „rote Bedrohung“). Im Laufe der Jahre ist der persönliche Eindruck erwachsen, dass sich ein einheitliches Klischee erhalten hat, wobei „der Russe“ als grimmig strenge, mal dümmliche, mal versoffene Figur gezeichnet wird, die vom nachkriegszeitlichen Armeemitglied zum „postmodernen“ Handlanger krimineller Machenschaften mutierte. Diese klischeehaften Bilder und ihr Entwurf im filmischen Schaffen sollen Gegenstand meiner Arbeit sein.

Es wird hypothetisch davon ausgegangen, dass sich die Vorstellungen der ÖsterreicherInnen bzw. Präsentationen von „Russen“ im österreichischen Film über den Analysezeitraum (1945 – 2005) nur gering verändert haben und sich eine tendenziell negative Darstellung erhalten hat.

Darüber hinaus soll versucht werden heraus zu filtern, ob und inwiefern sich Bilder im Laufe der Zeit verändert haben.

Zwar liegt der Arbeit die Prämisse zu Grunde, dass der Film als Reservoir für gesellschaftliche Vorstellungswelten fungiert und eine Korrelation zwischen gesellschaftlicher Realität und filmischer Re-/Präsentation besteht, allerdings

[5]Hier nach der Definition von *Nohlen*:„*[E]ine Gemeinschaft von Menschen, die sich aus ethnischen/sprachlichen/kulturellen und/oder polit. Gründen zusammengehörig und von anderen unterscheiden fühlen.*“ (Nohlen 2001, S. 313)

wird es kaum möglich sein, valide Befunde aus kontextuellen Rückschlüssen zu ziehen, da Annahmen über eine tatsächliche Kausalität in den Bereich der Spekulation fallen würden[6]. Der Untersuchung ist vorauszuschicken, dass es derzeit keine spezifische Subdisziplin in der Politikwissenschaft gibt, die sich Ausdrücklich mit der Thematik des Stereotyps beschäftigt. Häufig finden sich Analysen schriftlicher Dokumente (s.u.), die aber keine explizit politikwissenschaftlichen Ansätze anführen. Die Ahnnahme, dass sich (nationale) Stereotypen im Prozess der sozialen Konstruktion von Realität herausbilden (mehr dazu vgl. Kap. 2.4. ff.) erfordert eine interdisziplinäre Herangehensweise (vgl. Berting/Villain- Gandossi in Walas 1995, S. 16). Diese setzt sich u.a. aus medientheoretischen, kultur- und filmwissenschaftlichen Komponenten zusammen und arbeitet auf politikwissenschafliche Implikationen hin (vgl. Kap. 2.3.4. und 2.4.4.).

Stella Gavrilova (2005) hat mit „Die Darstellung der UdSSR und Russlands in der Bild-Zeitung 1985 - 1999“, ein anschauliches Beispiel für eine medienwissenschaftliche Untersuchung von Kontinuität und Wandel deutscher Russlandbilder verfasst. Sie geht darin der Frage nach, wie Russland und Russland-Stereotypen in einem bekannten deutschen Printmedium präsentiert werden (vgl. Gavrilova 2005). Einen weiteren Beitrag zur Thematik von reziproken Vorstellungen liefern die HistorikerInnen Hannes Leidinger und Verena Moritz (2004) in „Russisches Wien“. Ihr Werk bietet einen umfassenden Blick auf die russisch-österreichischen Beziehungen in Wien. Dabei wird nicht nur auf die chronologische Darstellung wert gelegt, sondern auch auf das Einfließen sozialer und kultureller Aspekte in die Untersuchung (vgl. Leidinger/Moritz 2004). Beide Arbeiten beziehen ihr Analysematerial zum Großteil aus schriftlichen Quellen und Bildern. Im Gegensatz dazu, hat sich Karin Moser (2006) dem Medium Film als Hauptbezugsquelle angenommen. In „Besetzte Bilder“ finden sich Beiträge über die Selbstinszenierung der Alliierten Mächte in Österreich, wobei Spiel- und Dokumentarfilm, sowie auch damals

[6] Die Frage, ob filmische Inhalte tatsächlich im Zusammenhang mit gesellschaftlicher Realität stehen und warum sie das tun ist hier, auf Grund der Komplexität der Thematik nicht lösbar. (Anm. Verfasserin)

noch übliche Wochenschauen kritisch und kontextualisiert betrachtet werden (vgl. Moser 2006). Ein journalistisches Werk mit Österreichbezug liefert Livia Klingl (2008) in „Die Russen kommen“, worin sie die neuesten Entwicklungen der russischen Gesellschaft im Zusammenhang mit Österreich beschreibt (vgl. Klingl 2008).

Der Ansatz, die filmische Darstellung analytisch aufzuarbeiten, erscheint mir in der heutigen medial zugänglichen Zeit[7] als sinnvoll, zumal im deutschsprachigen Raum bis dato nur wenige Versuche gemacht wurden, auf diese Weise, stereotype Vorstellungen von RussInnen über einen längeren Zeitraum hinweg aufzuzeigen.[8]
Darüber hinaus häufen sich in Österreich die Beziehungen zu Russland, in wirtschaftlicher[9], touristischer[10], aber auch kultureller[11] Hinsicht, wobei zu beachten ist, dass bereits vor einigen hundert Jahren Kontakte auf diplomatischer Ebene etabliert wurden. Im Namen der Habsburger reiste, zum Beispiel, Sigismund von Herberstein 1549 in Richtung Osten und erbrachte damit erste Angaben über Gegebenheiten im Zarenreich (Leidigner/Moritz 2004, S. 19 ff.). Der zeitliche Fokus der Analsye soll jedoch auf die Zeit nach 1945 beschränkt werden, da einerseits durch die russische Besatzung (1945 – 1955) eine deutlich, lokale Präsenz auszumachen war/ist[12] und andererseits in

[7]In Österreich gab es im Jahr 2006 3,131 Mio. Fernsehbewilligungen. Von 100 Haushalten hatten statistisch gesehen 89,2 Haushalte (offiziell) einen Fernseher. Vgl. http://www.statistik.at/web_de/statistiken/bildung_und_kultur/kultur/hoerfunk_und_fernsehen/index.html abgerufen am 25.04.2008 um 02:47

[8]Ein Beispiel aus dem angelsächsischen Raum dafür wäre: Adare, Sierra S. „Indian stereotypes in TV science fiction: First Nation’s voices speak out“, Austin/Texas, 2005

[9] Zum Beispiel durch die Beteiligung von Oleg Deripaska an österreichischen Unternehmen. Vgl. http://diepresse.com/home/wirtschaft/economist/300117/index.do abgerufen am 25.04.2008 um 08:54

[10]Die Presse bezeichnete Russland als den „wichtigsten Hoffnungsmarkt des österreichischen Tourismus“. Vgl. http://diepresse.com/home/wirtschaft/economist/368340/index.do abgerufen am 22.04.2008 um 23:25

[11]Ein Beispiel dafür ist die Moskauer Ballnacht in Wien. Vgl. http://www.wieninternational.at/de/node/2450 abgerufen am 25.04.2008 um 09:00

[12]Vgl. Portisch, Hugo „Österreich II“, *Der lange Weg zur Freiheit*, 5.Aufl. Kremyir & Scheriau, Wien, 1986

filmischen Werken in der Periode davor, kaum bis gar keine Vorkommnisse russischer Charaktere anzutreffen sind[13].

Mit „stereotypischer Darstellung“ sind jene Präsentationsformen gemeint, die über einen gewissen Zeitabschnitt (hier über sechzig Jahre) kontinuierlich eingesetzt wurden, um eine Vorstellung von Russen und Russland im Film zu (re-)produzieren.

[13]Davon ausgenommen ist die nationalsozialistische Feindpropaganda. Mehr dazu bei Dmitrów, Edmund „Struktur und Funktion des Russenbildes in der nationalsozialistischen Propaganda (1933-1945)“, in: Hahn, Hans Henning (Hrsg.) „Stereotyp, Identität und Geschichte: Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen“, Peter Lang Verlag, Frankfurt/M, 2002, S. 337 ff.

2. Theorie

2.1. Erläuterung zum theoretischen Unterbau

Um mit einer fundierten, theoretischen Basis an die Thematik heran zu treten ist es sinnvoll einige basale Feststellungen zu Medien anzuführen, um dann in die Beschäftigung mit Film überzugehen. Darin werden, die für diese Arbeit essentiellen, theoretischen Vorannahmen über das Medium festgehalten. Der Zusammenhang zwischen Bild und Film und deren Relation zu Gesellschaft und Wirklichkeit leiten über zur politikwissenschaftlichen Herangehensweise an die Thematik. In dieser Hinsicht sind die Annahmen, dass unterschwellige Gesinnungen und verbreitete Normvorstellungen Teil der politischen Kultur sind, grundlegend. Nachdem das Interesse der Politikwissenschaft erklärt ist, widmet sich der zweite theoretische Part den Aspekten des Stereotyps. Die für die vorliegende Arbeit gültige Definition des Stereotyps wird konzipiert und seine Funktionen für das Zusammentreffen unterschiedlicher Kulturen werden geschildert. Einen eigenständigen wissenschaftlichen Beitrag bietet schließlich die Aufzählung der analogen Funktionen von Film und Stereotypen, was die Eignung der beiden Sujets für eine kombinierte wissenschaftliche Untersuchung unterstreichen soll.

2.2. Medien – elementare Bemerkungen zur Einführung

Auch wenn die Behandlung der Thematik großteils im sozialwissenschaftlichen Sinne vorgesehen ist, sollten zuerst einige allgemeine Bemerkungen zu Medien im publizistischen Verständnis angeführt werden. Die medienwissenschaftlichen Anmerkungen sollen den sozialwissenschaftlichen Anspruch nicht schmälern, viel eher dienen sie dem breiteren Verständnis der Diskussion.
Genealogisch betrachtet, steht der Begriff des Mediums für eine Vermittlungsinstanz. In der Publizistik wird er mit Information und Kommunikation verbunden, aus historischer Perspektive siedelt ihn Dieter

Mersch zwischen „*Zeichen“,* „*Sinn*“ und „*Interaktion*“ an. Seine Wichtigkeit in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen (zum Beispiel Kultur- oder Gesellschaftstheorie, aber auch Kunst und Naturwissenschaft) ist unbestritten (vgl. Mersch 2006, S. 9 ff.). Für das Grundverständnis von Medien im Rahmen dieser Arbeit gilt, dass „*Medien [...] eine zentrale Rolle im Verständnis von Erkenntnis, Wahrnehmung, Kommunikation, Gedächtnis und der Herstellung sozialer Ordnung“* (Mersch 2006, S. 11) spielen. Besonders seit den 1960er Jahren sind *Medien* (vorrangig Fernsehen und Radio) als Instanzen von Massenmedien geläufig[14] (vgl. ebd., S. 18). Massenmedien, synonymisiert mit Massenkommunikationsmittel, sind wiederum „[...] *all jene Medien, über die durch Techniken der Verbreitung und Vervielfältigung mittels Schrift, Bild und/oder Ton optisch bez. akustisch Aussagen an eine unbestimmte Vielzahl von Menschen vermittelt werden“* (Burkart nach Schober 2003, S. 7). Der soziologisch orientierte Zweig der Publizistik geht dem Verhältnis von Massenmedien und der Gesellschaftskultur auf den Grund. Er sieht die Massenmedien als „*Instanzen der Selektion und Sinngebung, die aktiv in die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit eingreifen ... mit unverzichtbaren Leistungen für das soziale System und einer direkten oder indirekten Allgegenwart, der sich der Einzelne nicht beliebig entziehen kann“* (Maletzke nach Racek 2001, S. 32). Noch dazu wird den Massenmedien die Funktion der Verstärkung gesellschaftlicher Normen zugeschrieben und die Förderung der unbewussten Zustimmung gegenüber dem Gesellschaftssystem (vgl. Lazarsfeld/Merton in: Brauneck 1980, S. 26 und S. 30). Vereinfacht gesagt: Medien sind Transmitter von Informationen, die in Korrelation zur Gesellschaft stehen und deren Inhalt, unterschiedlich transportiert, diverse Sinnesorgane anspricht. Sie sind „*technische Systeme im Dienste mentaler Systeme*“ (Bauer 1999, Vol. 32, Nr. 3, S. 6).

[14]Eine ausführliche Genealogie des Medienbegriffs ist bei Mersch, Dieter „Medientheorie...zur Einführung“, 1. Aufl., Junius- Verlag, Hamburg 2006, S. 18 - 27 nachzulesen.

2.2.1. Beschäftigung mit Medieninhalten

Die Verbreitung, Popularität und die Annahme, dass Massenmedien auf ihre Rezipienten wirken, haben sie zu einem beliebten Gegenstand empirischer Analysen gemacht, weil ihre Inhalte direkt sichtbar und auch für Untersuchungen leicht zugänglich sind (vgl. Bonfadelli 2002, S. 14). Eine zentrale Aufgabe der publizistisch inhaltlichen Forschung über Medien ist die Untersuchung der Medienrealität, weil Medieninhalte meist als Äußerungsform von Wertvorstellungen und Interessen ihrer Kommunikatoren (ihrer VermittlerInnen) betrachtet werden. Dabei wird der Frage nachgegangen inwieweit Medieninhalte die Realität widerspiegeln, oder ob ein gewisser Grad an Verzerrung (ob die Darstellung zu einseitig ist, ob sie von nur einer Perspektive befangen ist) festzustellen ist. Hierbei wird der Fokus besonders auf journalistische Nachrichtenarbeit gesetzt, ausgehend von der Annahme, dass „*Massenmedien die primäre Wirklichkeit abbilden können und dies auch tun sollten*“ (ebd., S. 16). [15] Auf diese Problematik der Abbildung von Realität wird in weiterem Verlauf im Zusammenhang mit dem Medium *Film* im Kapitel Film und Wirklichkeit (2.3.3.) noch eingegangen werden.

Die medienwissenschaftliche Inhaltsforschung beschäftigt sich aber nicht nur mit „physischen Botschaften“ wie zum Beispiel Zeitungsartikeln oder Fernsehbeiträgen, Bildern, Texten und Tönen, sondern auch mit den „symbolischen Bedeutungen“, die transportiert werden. Dadurch lässt sich die Thematik, fragend nach Referenzen zur Wirklichkeit, durch eine soziologische Sicht erweitern, weil die mediensoziologische Perspektive nachfragt, welche Inhalte mit welchen Verweisen auf die Wirklichkeit durch Medien vermittelt werden (vgl. Bonfadelli 2002, S. 12). Eine weitere Facette publizistischer Inhaltsforschung ist die Betrachtung inhaltlicher Strukturen. Ein Teilaspekt davon ist die Untersuchung der Repräsentanz verschiedener Bevölkerungsgruppen und deren Stereotypisierung. Dabei werden qualitative Argumente, wie zum Beispiel der prozentuale Bevölkerungsanteil einer

[15] In ihrer Diplomarbeit „Russland - Bilder“ liefert Antonia Schober eine medientheoretische Arbeit über die Berichterstattung über Russland in österreichischen Printmedien. Siehe Literaturverzeichnis. (Anm. Verfasserin)

Minorität, mit der Häufigkeit der medialen Aufmerksamkeit und deren (wertenden) Darstellungen verglichen (vgl. ebd., S. 34).
In dieser Arbeit geht es darum die qualitative Stereotypisierung zu betrachten, ohne auf quantitative Merkmale explizit einzugehen. Der qualitative Ansatz wird einerseits gewählt, weil der Analyse eine geringe Stichprobengröße (vier Filme) zu Grunde liegt (vgl. Mayring in Bolscho 1999, S. 17). Andererseits, weil keine statistischen Aufzählungen stereotypischer Attribute erfolgen, sondern anhand eines Fragerasters nachvollziehbare Interpretationen (vgl. Dörner 2000, S. 201) der bildlichen Repräsentationen von RussInnen.

2.3. Das Medium Film und Facetten korrelierender Aspekte

2.3.1. Das Bild im Film

Nach Kötzing ist der Film das Leitmedium unserer Zeit (vgl. Kötzing 2005/44, Editorial, S. 2). Gesellschaftliche Rahmenbedingungen spiegeln sich in der Welt der bewegten Bilder wider (vgl. ebd.). Die „Bewegtheit“ des filmischen Bildes, aber auch sprachliche und musikalische Elemente sind sein kinematographisches Charakteristikum. Der Ursprung des flimischen Bildes liegt im starren Bild oder der Photographie, das zu einem dynamischen, sich bewegenden Bild (u.a. durch die Gebrüder Lumiére) weiterentwickelt wurde (vgl. Brauneck 1980, S. 7 und Winter 1992, S. 9 ff.). Es gilt jedoch die Formen der visuellen Darstellung, statisches Bild, Photographie und bewegtes Bild, nach Angela Keppler (Mai/Winter 2006), kurz zu differenzieren, um die Besonderheit des filmischen Bildes zu verdeutlichen. Daraus leitet sich ein Grundtheorem für den analytischen Teil der Arbeit ab: Das Bild sollte nicht getrennt von der musikalischen Untermalung betrachtet werden.

Das „Bild“, im klassischen Sinne eines Gemäldes, einer zweidimensionalen Darstellung, ist kein Sammelplatz beliebiger Details, sondern beinhaltet ein Verhältnis zwischen einem anschaulichen Ganzen und den von KünstlerInnen eingebrachten Nuancen. Diese Einzelheiten sind diversen geschichtlichen Vorgaben wie zum Beispiel Gattung, AuftraggeberIn und Stil unterworfen. Diese

Details sind somit nicht willkürlich, sondern Sinn gebende, also eine Bedeutung vermittelnde, Elemente eines Werkes (vgl. Boehm nach Keppler in Mai/Winter 2006, S. 61). „*Die für ein Bild konstitutive Differenz besteht demnach zwischen dem, was auf einem Bild alles sichtbar* ist *und dem, was es im Rahmen seiner Fläche sichtbar* macht“ (Keppler in Mai/Winter 2006, S. 61). Das Bild lässt sich sowohl in seiner Totalität, als auch in seinen Facetten betrachten. Dadurch wird es uns möglich über das Bild hinaus zu denken und zu sehen, indem wir in einen weiteren vom/von KünstlerIn geschaffenen zweidimensionalen (Bild-) Raum blicken, der noch dazu durch seine Starre vom de facto Zeitgefüge unabhängig ist. Keppler meint, dass somit der „*Spielraum der menschlichen Welt*“ erweitert wird (vgl. ebd., S. 62), weil wir über Situationen „*hinaus denken und sehen*“ (vgl. ebd.) können.
Die Photographie unterscheidet sich vom Gemälde in seiner Charakteristik durch den Herstellungsmechanismus und den Verweis auf den Moment der Aufnahme. Ein photographisches Bild ist der „*Index eines vergangenen Augenblicks*“ (ebd.). Das Einbrennen von Lichtwellen auf der Folie des Negativs im Apparat gibt eine Momentaufnahme von Objekten in einer bestimmten Konstellation wieder. Dies sollte aber nicht als unmittelbares Abbild von Realität verstanden werden. Denn auch die Nuancen der Photographie unterliegen ähnlichen Regeln, wie jene des Bildes, lediglich sein Zeitgefüge ist in der Vergangenheit allein verankert. Es kann immer nur ein bereits vergangener Moment abgelichtet werden (vgl. ebd., S. 63).

In der wissenschaftstheoretischen Aufarbeitung der Entwicklung des Films wird häufig schlussgefolgert, dass die Photographie die Evolution des Bildes und in weiterer Folge der Film die Evolution der Photographie sei. Keppler, der sich in diesem Punkt anzuschließen ist, kritisiert den Ansatz Kracauers, den Film als die Erweiterung der Photographie zu sehen. Kracauer attributiert nämlich beiden Medien eine „*Affinität zur sichtbaren Welt*“ (Kracauer nach Keppler in Mai/Winter 2006, S. 64), wohingegen Keppler meint: „*>Als die Bilder laufen lernten<, lernten sie etwas anderes zu sein als alle bisherigen Bilder*“ (Keppler in Mai/Winter 2006, S. 64). In der Unterworfenheit der filmischen Bilder unter das Zeitgefüge, liegt die gravierende Differenz zu den oben erläuterten Formen von Bildern. Der/die BetrachterIn hat das Bild nicht starr vor Augen, sondern ist

einer permanenten Veränderung des Blickwinkels ausgesetzt. Der sukzessive Bildablauf entspricht dem „*Vollzug eines visuellen* Geschehens*, das nicht notwendigerweise die Anzeige von etwas raumzeitlich* Geschehendem *ist*“ (ebd.). Durch Kamerakonstellation und Montage kommt zusätzliche Bewegung in den eigentlich zweidimensionalen Bildraum und somit wird das Gefühl erweckt, sich in der „*aktuellen Gegenwart*“ in einem „*virtuellen Raum*“ zu bewegen (ebd., S. 65). „*Wo das Bild [...] festhält, lässt der Film laufen. Wo das Bild [...] Raum und Zeit zum Stehen bringt, versetzt der Film beide in Fluss. Wo das Bild etwas der simultanen Betrachtung freistellt, nimmt der Film alles in der Sukzession seiner Bewegung mit*“ (ebd.). Sitzt man dann noch in einem abgedunkelten Kinosaal, ist die Konfrontation mit den Bildern so groß, dass man so zu sagen mit „allen Sinnen“ in die Filmwelt hineingezogen wird und eine Identifikation mit den im Film konstruierten Situationen sehr groß wird (vgl. Dörner 2000, S. 167 ff.).

Um die Wichtigkeit des Visuellen mit den Worten der Semiotik nochmals zu unterstreichen: „*Das Bild (also auch ein Gemälde oder eine Photographie) einer Katze ist der Katze näher als das Wort Katze*“ (Winter 1992, S. 25). Das heißt also, dass das Verhältnis zwischen Signifikant (Bezeichner) und Signifikat (Bezeichnetem) im Rahmen des Filmbildes eindeutig ist.[16]

Das Abspielen aneinander gereihter Bilder allein macht die Bewegtheit des Filmes jedoch nicht aus. Ein wichtiges Element ist der Einsatz von Musik. Keppler betrachtet die musikalische Untermalung als konstituierend für die Dynamik einer filmischen Darbietung. Sie meint, dass Filme eine „*Einheit von akustischer und visueller Bewegung*“ (Keppler in Mai/Winter 2006, S. 67) sind. Klang ist häufig unhinterfragter Bestandteil eines Filmes. Dabei ist er nicht als selbstverständlich anzusehen, sondern als zusätzliches Instrumentarium für die Verwandlung von bildnerischem Geschehen in akustisch Vernehmbares. Die Aufführung von Filmen ist zumeist als „Klang- Bild- Geschehen“ (ebd., S. 66) zu verstehen. Sprache ist ebenso als ein in die Bewegung des Films integrierter

[16]Näheres zur Filmsemiotik in Winter, Rainer „Filmsoziologie“, *Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, Quintessenz Verlag, München, 1992, S. 23-36

Bestandteil zu bewerten.[17]. Zusammen mit der Musik werden inhaltliche Kernaussagen transportiert, wie zum Beispiel Informationen, Stimmungen, ungeklärte Fragen, Antworten etc. (vgl. ebd. S. 69).
Zusammenfassend stellt Keppler fest: „*Selbst wenn der gesprochene Text alle relevante* Information *enthalten sollte, wäre das noch lange nicht alle relevante, durch den Film bewirkte* Kommunikation“ (ebd., S. 68). Die verbale Mitteilung bedarf visueller Strategien (Illustration, Animation u.a.) zur Unterstützung ihrer Glaubwürdigkeit. „*Das Bild fügt dem Wort und die akustische Dimension fügt dem Bild etwas Wesentliches hinzu*“ (ebd.).
Sprache, Bild und Musik bilden einen einheitlichen filmischen Rhythmus, wobei die Elemente analytisch als separate Komponenten zu betrachten sind. Dieser Grundannahme soll im empirischen Teil der vorliegenden Arbeit Rechnung getragen werden. Das heißt, dass Gesagtes, Gesehenes und musikalisch Unterlegtes in das Analyseraster einbezogen werden wird.

Nachdem grundsätzliche Bemerkungen zum filmischen Bild angeführt worden sind, wird nun eine Ebene darüber, nämlich der Film selbst in den Fokus gesetzt. Dabei werden seine Beziehungen zu Gesellschaft, zu Wirklichkeit und schließlich seine politikwissenschaftliche Dimension untersucht.

2.3.2. Gesellschaft und Film

In dem Aufsatz „Das politisch Imaginäre“ (vgl. Dörner in Hofmann 1998, S. 199 ff.) stellt der Politikwissenschaftler Andreas Dörner fest, dass „*Kulturen moderner Gegenwartsgesellschaften [...] visuell geprägte Kulturen“* sind (ebd., S. 199). Sich berufend auf den Medientheoretiker Marshall McLuhan konstatiert er, dass die heutige Gesellschaft die „Gutenberg-Galaxis“ hinter sich gelassen hat und sich stärker mit visuellen, nicht schriftlichen Medien auseinandersetzt. Auch der Medientheoretiker Wolfgang Müller Funk (2006) erklärt, dass das Medium Buch in der „*Kultur der Hypermoderne [...] seinen privilegierten*

[17]Nach dem heutigen Stand der Technik, so Keppler, sind Stummfilme oder stummgeschaltete Filme akustisch auffällig, eben weil die Dimension des Klanges fehlt. (vgl. Keppler in Mai/Winter 2006, S. 67)

Standort im kulturellen Gesamthaushalt endgültig eingebüßt hat" (Müller- Funk 2006, Einleitung S. X). Dörner sieht es als eine soziale Tatsache, dass die Menschen nun wieder, wie schon zu mittelalterlichen Zeiten, stärker durch orale und bildliche Faktoren geprägt werden (vgl. Dörner in Hofmann 1998, S. 199). Die *„Allgegenwart der Bilder",* hervorgerufen durch den wachsenden Konsum audio-visueller Medien, wie etwa Fernsehen, *„lässt uns zunehmend auch in Bilder[n] denken*" (Dörner 2000, S. 109). Die ständige Konfrontation mit dem Fernsehen führt zur Beeinflussung der Identitätsbildung[18], weil wir uns häufig in den angebotenen Inhalten selbst verorten können. Dörner meint, die bildliche Darstellung der Gegenwartskultur wurde in Fernsehen und Film institutionalisiert (vgl. ebd.). Er bezieht sich besonders auf das Medium Film und dessen Potenzial als Datenpool für Erkenntnisse über Teile der politischen Kultur einer Gesellschaft (vgl. Dörner in Hofmann 1998, S. 203), denn er bringt visualisierte Inhalte (u.a. auch politische) direkt ins Wohnzimmer (vgl. Dörner 2000, S. 109). Der Film muss als *„Ausdruck und Bestandteil einer jeweiligen Politischen Kultur"* (Dörner in Hofmann 1998, S. 203) betrachtet werden, nicht als das Objekt ästhetischer Untersuchungen.[19] Dörner sieht den Film als Vermittlungsinstrument mit hoher sozialer Reichweite, der sowohl Thematiken aus der Verborgenheit holen, aber auch auf aktuelle Umstände reagieren kann. Er kann gesellschaftliche Tendenzen aufzeigen (vgl. ebd., S. 210), indem er gegenwartsbezogen darstellt (Sprache, Kleidung, Sujet) und eine (kritische) Auseinandersetzung liefert.[20]

Konkreter soll das heißen, dass die Analyse eines Films auch immer eine Gesellschaftsanalyse sein kann. Denn die Freizeitaktivitäten Kino wie

---

[18] Zum Beispiel könnte das häufige Spielen von gewaltätigen Computerspielen dazu führen gegenüber gewaltvollen Filminhalten oder Situationen abzustumpfen (Anm. Verfasserin)

[19] Analytische Betrachtungen von Filmästhetik finden sich eher im Fach der Theaterwissenschaft, ausführliche Details dazu in: Thompson, Kristin/Bordwell, David „Film Art", *An Introduction*, 7th Edition, McGraw- Hill Companies, New York, 2004 (Anm. Verfasserin)

[20] Im Film *Gegen die Wand (2004)* greift der Regisseur Faith Akin die Liebesgeschichte einer in Deutschland geborenen und lebenden jungen Türkin auf, welche eine Scheinehe mit einem türkisch-stämmigen, alkoholkranken, älteren Mann eingeht, um den moralischen Vorstellungen ihrer Eltern zu entfliehen. Der Film geht zum einen auf die Thematik der Identität eines Einwanderers ein und bearbeitet zum anderen den Kontrast zwischen Aufwachsen in traditionellen türkischen Lebensauffassungen und den lockeren Verhaltensweisen der deutschen Gesellschaft. Mehr dazu siehe http://www.gegendiewand.de/gdw_hi.html abgerufen am 04.12.2008 um 14:55

Fernsehen, beeinflussen das soziale Verhalten, sowie auch rückkoppelnd persönliche Lebensumstände (Wünsche, Ängste, Träume etc.). Soziale Probleme können in die Handlungen der Filme einlaufen. Kritische Analysen von Hollywoodfilmen in den 1940er Jahren[21] zeigen auf, dass „*soziale und kulturelle Lebensweisen, Konflikte und Ideologien*“ in den Filmen auftauchen und schließen daraus, dass sie zwischenmenschliche und psychische Zustände spiegeln (Mai/Winter 2006, S. 8 ff.)

Aber Filme spiegeln nicht nur unsere persönlichen Lebensumstände wider. Sie können innerhalb der Gesellschaft auch eine Hegemonie ausüben, indem sie „*existierende, zentrale und wirksame Sinnmuster, Werte und Ideologien bestärken, gegenläufige dagegen ausschließen oder an den Rand drängen*“ (Kellner nach Mai/Winter 2006, S. 9). Filme können also als Repräsentation der Ordnung einer Gesellschaft begriffen werden und aktualitätsbezogen, mit Konfliktpotenzial und sozialen Bedeutungen angereichert sein (vgl. ebd., S. 11). Diese Bedeutungen geben zum Beispiel Auskunft über Verhaltensweisen in Hinblick auf Intimität. Sie können vermitteln welche Ängste vorhanden sind, oder ob es ethnische Konflikte gibt. Sie können etablierte Meinungen verstärken oder kritisch betrachten[22] (vgl. ebd.). Raymond Williams formuliert folgendermaßen: „*Es handelt sich um ein Bündel von Bedeutungen und Werten, die, da sie als Praktiken erfahren werden, sich gegenseitig zu bestätigen scheinen*“ (Williams nach Mai/Winter 2006, S. 9). Dies impliziert, über die Vermittlung von Normvorstellungen hinaus, auch noch eine handlungsweisende Maxime für die zwischenmenschliche Interaktion. Sowohl im realistischen Alltag, als auch im Film lassen sich wiederkehrende Muster von Abläufen und Regelmäßigkeiten bei bestimmten Ritualen, etwa beim Ansprechversuch potenzieller PartnerInnen, herausfiltern. Karl Lenz hat diese in seiner Arbeit „*Paare in Spielfilmen – Paare im Alltag“* untersucht und

[21] Genauere Angaben über die Studien finden sich in Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.) „Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos“, *Interdisziplinäre Positionen, Analysen, Zugänge,* Herbert von Halmen Verlag, Köln, 2006, Einleitung S. 9

[22] Im Film *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) kritisieren die drei jungendlichen HauptdarstellerInnen den Reichtum der bürgerlichen Gesellschaftsschicht.

festgestellt, dass Spielfilme ein gewisses Handlungsrepertoire für den Alltag[23] zur Verfügung stellen (Lenz in Mai/Winter 2006, S. 117 - 147). Neben der praktischen Einbindung von Handlungsanleitungen stellt der Film ferner eine eingliedernde Komponente zur Verfügung. Durch den Austausch über das Gesehene, wird er ins Alltägliche eingesponnen und gibt dabei die Möglichkeit sich kommunikativ zu integrieren (vgl. Dörner 2001, S. 219; Winter 1992, S. 39). Diese Integration kann über die Grenzen der eigenen Gesellschaft hinausreichen, denn die Verbreitung von Filmen und dazugehörige Fankulturen sind als globales Phänomen zu betrachten (vgl. Mai in Mai/Winter 2006, S. 31). Dazu bemerkt Mai: „*Der Film ist in seiner Funktion als Sozialisationsinstanz stärker geworden, weil seine Verfügbarkeit über die Kanäle Kino, Fernsehen, DVD und Internet deutlich gestiegen ist*“ (ebd.). Nicht zuletzt die Schwächungdes traditionellen Zusammenhalts innerhalb der Gesellschaft[24] stärkt die Wichtigkeit der medialen Vermittlung von Sinnangeboten (vgl. Mai in Mai/Winter 2006, S. 32). Dabei ist die ausschlaggebende Form dieser unterhaltungskulturellen Sinnvermittlung der Mythos; das heißt die „*dramatische Inszenierung von Geschichten, die Orientierung und Sinn vermitteln*“ (Dörner 2000, S. 45). Die Disposition von dem was „ist“ (Werte) und dem, was „sein soll“ (Normen) erleichtert den Umgang mit der stetig steigenden Chaotik des Alltags (vgl. Dörner in Hofmann 1998, S. 205). Ferner, konstatiert Mai, kommen Filme immer häufiger der Funktion des kollektiven Gedächtnisses einer Gesellschaft nach. Denn in vergangener Zeit waren die Mythen und ihre Symbole die „Lagerstätten“ für kulturelle Identität. Aber die Pflege von Traditionen, beispielsweise mittels Gedenktage und ihre Vermittlung in der Schule und anderen Institutionen, treten als Quelle eines kollektiven Erfahrungsrepertoires zunehmend in den Hintergrund. Unabhängig von einer globalen „*Leitkultur*“ finden sich, nach Mai, in den verschiedenen Ländern

[23] Beispielsweise einer Dame beim ersten Rendezvous die Türe aufzuhalten. (Anm. Verfasserin)

[24] Diese „Schwächung“ bezieht Mai z.B. auf die Abnahme stabiler elterlicher Beziehungen, zum Wohnumfeld und zum Arbeitsplatz (vgl. Mai in Mai/Winter 2006, S. 32). In Österreich betrug die Scheidungsrate im Jahr 2007 49, 5%, in der Hauptstadt Wien 64 %.
Vgl. http://www.wien-konkret.at/soziales/scheidung/scheidungsrate/ abgerufen am 04.12.2008 um 14:57
In zahlreichen Filme lässt sie die Wichtigkeit der Institution Ehe und des Zusammenbleibens beobachten z.B. in *Monsoon Wedding (2001).* (Anm. Verfasserin)

nämlich auch Filme mit einer nationalen Spezifik, besonders in Bezug auf die nationale Geschichte und Identität. „*Was früher die großen Erzählungen, die Nationalepen waren, das sind heute teilweise Filme*“ (Mai in Mai/Winter 2006, S. 33). Sie entsprechen zwar, trotz Anknüpfung an nationalkulturelle Eigenarten, nicht mehr ganz den „*klassischen*“ Mythen. Dennoch werden sie der Forderung Levi Strauss' gerecht, das Kino müsse das „*Museum der Mythen des modernen Menschen*“ (Strauss nach Stein in Brauneck 1980, S. 355) sein. In der psychoanalytischen Auseinandersetzung mit Film wird davon ausgegangen, dass unbewusste Bedürfnisse und Befürchtungen, sowie die „*kulturelle Mythologie einer Ära*“ (Hipfl in Mai/Winter 2006, S. 155) in erfolgreichen Produktionen ausgedrückt werden. Mit Bezug auf Levi-Strauss gelten Mythen dabei als Abwandlung fundamentaler Kontroversen, die in der Realität nicht zu lösen sind (vgl. ebd.).

An dieser Stelle ist es angebracht den Vorbehalt Mais zur Thematik der kollektiven Identität im Zusammenhang mit den nationalen Ausprägungen von Filmen anzubringen. Denn, den Fundus für die kulturelle/nationale Identität in Filme zu legen betrachtet er nicht durchwegs positiv, da kollektive Identität immer auch als „*aggressive Abgrenzung der eigenen gegenüber der anderen Kultur*“ (Mai in Mai/Winter 2006, S. 33) mitgedacht werden kann[25].

Abschließend, den ökonomischen Aspekt betrachtend, ist anzuführen, dass Film, beziehungsweise das „Filmbusiness“ kein minderer Stakeholder in der (nicht nur) globalen Wirtschaft ist. Finanzielle Investitionen und eine hohe personale Beteiligung erfordern dementsprechende Rückflüsse. Daher ist davon auszugehen, dass Filmproduktionen auf die Erwartungen des Publikums zugeschnitten werden um kommerzielle Erfolge zu erzielen. Daraus lässt sich schließen, dass die Inhalte der Werke abgestimmt sind auf die internalisierten Normvorstellungen des Publikums (vgl. Dörner 2001, S. 214 ff.)[26].

Zusammenfassend bietet Film, aus soziologischem Blickwinkel, nicht nur Unterhaltung, sondern spiegelt Sozialstrukturen in unterschiedlichen

[25]Auf dieses Detail wird insbesondere bei der Beantwortung der Forschungsfrage nochmals eingegangen werden, da die Darstellung des Fremden elementarer Bestandteil der Analyse ist.

[26]Eine detaillierte Studie zur Soziologie und Film (Industrie, Publikum, Erlebnis und Wertung) liefert Jarvie, Ian C. „Film und Gesellschaft“, *Struktur und Funktion der Filmindustrie*, Enke, Stuttgart, 1974

Ausprägungen wider und ist zeitgleich Bestandteil selbiger. Es lässt sich, mit den oben genannten Vorbehalten, eine Art Rückkoppelung feststellen. Filmische Inalte sind von gesellschaftlichen Vorstellungen geprägt und die Präsentationen in Filmen prägen wiederum die Gesellschaft.

2.3.3. Film und Wirklichkeit

Der Begründer der Filmsoziologie Siegfried Kracauer schrieb über das Kino, es sei die mögliche Vermittlungsform von Wirklichkeit, die Dinge so zeigen kann wie sie tatsächlich sind (vgl. Kracauer in Brauneck 1980, S. 103-113). Er schreibt dem Film also die Fähigkeit der Sichtbarmachung physischer Realität zu (vgl. Koch 1996, S. 126), was nach Dörner grundsätzlich auf die „*Ähnlichkeitsrelation*“ des Kinoerlebnisses mit der Wirklichkeit zurück zu führen ist. Als ZuschauerInnen empfinden wir Filmbilder, die wir optisch und akustisch wahrnehmen als zweite Wirklichkeit (vgl. Dörner 2001, S. 215). Aber wir begnügen uns nicht damit sie lediglich wahrzunehmen, sondern haben das Bedürfnis die Darstellungen auch in unser Sein und unsere Sinnzusammenhänge einzubinden (vgl. Kracauer in Brauneck 1980, S. 111). Kracauer stützt sich auf die Worte Michael Dards: „*Indem das Kino alle Dinge aus ihrem Chaos heraushebt, bevor es sie wieder ins Chaos der Seele eintaucht, erzeugt es in dieser große Wellen, jenen vergleichbar, die ein sinkender Stein auf der Oberfläche des Wassers verursacht*“ (Dard nach Kracauer ebd.). Diese Wellen bringen Vorstellungen und Urteile über die Bedeutung unserer konkreten Erfahrungen zu Tage (vgl. ebd.). Zwischen Film und ZuschauerInnen besteht außerdem ein Spannungsverhältnis, da er es schafft, „seine“ Präsentation einer Gegenwart mit jener des Publikums zu verknüpfen. Er zieht das Publikum in seine Dynamik durch die Bewegung der Bilder und ohne aktive Handlung des Publikums zu fordern, rückt er uns mit einer vom Leib gehaltenen Wirklichkeit auf den Leib (vgl. Keppler in Mai/Winter 2006, S. 66).

Die Diskussion über Realität und Film ist im Falle dieser Arbeit von Relevanz, da das zu untersuchende Sample als eine filmische Erschaffung von Wirklichkeit, auf Grundlage einer fiktional erzählenden Spielhandlung, definiert

werden kann. Das heißt, das filmische Werk wird als eine „*Als- ob- Welt*“ kreiert und wirkt somit als „*Evidenzgenerator*“ (vgl. Dörner 2000, S. 162 und Dörner 2001, S. 215). Denn Bild, Ton und Sprache sind Elemente, die auch außerhalb der Filmwelt auf die selbe Art und Weise erfahrbar sind. Demnach vermittelt der Film ein Gefühl, einen Eindruck von Realität und versteht es „*sich an uns zu wenden mit dem Ton der Evidenz und der überzeugenden Art des >es ist ja so<*“ (Metz nach Dörner 2000, S. 166).[27]

Doch die Betrachtung der bewegten Bilder und das Verständnis derer sind kulturell behaftet. Das heißt, jene Bedeutungen, die sich hinter den bewegten Bildern noch zusätzlich verstecken, müssen erst erlernt werden (vgl. Winter 1992, S. 25). Was genau „erlernt“ werden muss, lässt sich mit Charles Sanders Peirces Zeichentypologie, am Beispiel des Verhältnisses zwischen Objekt und Zeichen erklären. Die filmischen Bilder werden als Zeichen begriffen und lassen sich in „*ikonische*“, „*indexikalische*“ und „*symbolische*“ unterteilen. Beim ikonische Zeichen sind Objekt und Zeichen von ihrer Ähnlichkeit zueinander bestimmt (vgl. Dörner 2000, S. 165). Das heißt, in den Worten der Semiotik, das Bezeichnende (Signifikant) und das Bezeichnete (Signifikat) sind einander entsprechend.[28] Das indexikalische Zeichen steht im ursächlichen Zusammenhang mit dem Objekt (vgl. ebd., S. 166). Zum Beispiel weist eine brennende Kerze auf einen AnzünderIn hin. Schließlich steht das symbolische Zeichen in einer konventionalen Relation zum Objekt. Sieht man etwa den Buchstaben „B“, muss man wissen, dass sich dahinter der Laut „BE“ verbirgt (vgl. ebd., S. 166). Genau dieses Wissen muss, um filmisch sehen zu können, erlernt werden.
Vertreter, wie etwa Peter Wollen (1972)[29], definieren den Film als stark „*symbolisch*“ strukturiertes Werk, anders gesagt, mit konventionalen Zeichen kreiert (vgl. Dörner 2000, S. 166). Das bedeutet, dass der filmische Tatbestand

[27] Warum filmische Inhalte ZuschauerInnen überzeugen (oder auch nicht) fällt ins Feld der Rezeptionsforschung und der Psychologie. Daher soll dieser Frage hier nicht nachgegangen werden. (Anm. Verfasserin)

[28] Siehe Kap. 2.2.1.: „*Das Bild einer Katze [...] ist der Katze näher als das Wort Katze.*“ (Winter 1992, S.25)

[29] Vgl. Wollen, Peter „Signs and Meaning in the Cinema“, Indiana University Press, 1972

das „*Leben mittels eines determinierten Systems von Bildkombinationen*“ darstellen soll (Silbermann 1980, S. 14). Allerdings sollen diese Zeichen (oder Bildkombinationen) immer als Fragmente eines Systems betrachtet werden, denn sie treten nie allein stehend auf und beziehen ihre Bedeutung erst aus ihrer Einbettung in das jeweilige (gesellschaftliche) System (vgl. Winter 1992, S. 24). Das Publikum muss also weitgehend mit den „*Beziehung(en) von Zeichen untereinander*“ (Syntax), mit den „*Beziehung(en) von Zeichen zur Welt*“ (Semantik) und den „*Beziehung(en) von Zeichen zu den Erzeugern und Interpretern von Zeichen*“ (Pragmatik) [30] vertraut sein, um die bewegten Bilder, seinem Kulturkreis angemessen, zu verstehen (vgl. Schaaf 1980 nach Dörner 2000, S. 166). Gesteht man dem Film also zu, seine eigenen Formen von Syntax, Semantik und Pragmatik ausprägen zu können, so folgt daraus, dass ihm die Option offen steht eine Wirklichkeit zu (re-) produzieren, bzw. „*die Sicht auf Realität zu steuern*“ (Dörner 2000, S. 166). Er kann dies mittels zahlreicher filmischer Gestaltungsmöglichkeiten, beispielsweise Belichtung, Kameraeinstellung, Farbe, Perspektive, Sprache und Montage. Wenn, mit den Worten Bauers, konstatiert werden kann, dass Bilder der „*faktische Ort der Virtualität*“ sind, ein „*Dispositiv für das Mögliche*,“ sprich „*eben nie Realität [sind], sondern nur eine mögliche Wiedergabe einer Realitätsbeobachtung*“ (Bauer 1999, Vol. 32, Nr. 3, S. 9), dann lässt sich demzufolge festhalten, dass auch der Film „*keine bloße Abbildung, sondern eine komplexe Konstruktion von Realität darstellt*“ (Dörner 2000, S. 166)[31].

In weiterer Folge dieser Arbeit wird Film also nicht als Abbild von Realität betrachtet, sondern als im Verhältnis zur Realität stehend. Die Medienrealität wird als eine Realität begriffen, die in einem Interaktionsprozess von Film und Publikum entsteht (vgl. Dörner 2000, S. 129). Im Laufe der Mediensozialisation sind die BetrachterInnen in den Part der KulturkonsumentenInnen gewachsen. Welche Bildwelten konsumiert werden, wurde dadurch also über einen Zeitraum hinweg in einem bestimmten Kulturkreis erlernt (vgl. ebd., S. 132).

[30] Die Defintionen von Syntax, Semantik und Pragmatik unter „Grundbegriffe der Semantik“ auf http://coral.lili.unibielefeld.de/Classes/Summer98/Grundkurs98/Vorlesung/grundkursvorlesung/node11.html abgerufen am 20.10.2008 um 12:37

[31] Die Konstruktion der Realität obliegt den Gestaltern medialer Inhalte. Mehr dazu im Kap. 2.3.4.

2.3.4. Film in der Politikwissenschaft

Dem Film, als Untersuchungsgegenstand der Politikwissenschaft, hat sich insbesondere Andreas Dörner, im Rahmen der politischen Kulturforschung, angenähert. In dieser Disziplin gilt die Aufmerksamkeit der „*subjektiven Dimension der gesellschaft[lichen] Grundlagen*“ (Nohlen 2001, S. 389). Das heißt, hier werden Verhaltens- und Denkweisen bestimmter Gruppen oder ganzer Gesellschaften herangezogen, um unterschwellige, in Gesinnungen und Normvorstellungen vorhandene Prädispositionen, in Hinblick auf konkrete (politische) Aktion und symbolische Charakteristik zu untersuchen (vgl. ebd.).[32] In der politischen Kulturforschung wird mit einem weitläufigen Verständnis von Politik gearbeitet, das heißt es handelt sich bei Politik um „*jenes menschliche Handeln, das auf die Herstellung und Durchsetzung allgemein verbindlicher Regelungen und Entscheidungen (d. h. von ‚allgemeiner Verbindlichkeit') in und zwischen Gruppen von Menschen abzielt*“ (Patzelt 2003, S. 23). Daraus folgt, dass jene Bewusstseinslagen (Weltanschauung, Wertvorstellungen, Interessen, Normen), welche Gesellschaft und Sozialverhalten prägen, bedeutend sind für politisches Agieren.[33] Dies beinhaltet jedoch auch, dass diverse psychische Voraussetzungen für menschliches Handeln, wie zum Beispiel Berechnung, Irrationalität und Emotionen, ebenso Schlüsselfaktoren in einem weiten Politikverständnis sind, da sie Praktiken der Menschen beeinflussen können (vgl.ebd.)[34].

[32]Den Grundstein für derartige Untersuchungen legten mittels Umfrageforschung nach „*attitudes*“ und „*orientations*“ Gabriel Almond und Sidney Verba in ihrer Studie: „*The Civic Culture. Political Attitudes and Democracy in Five Nations*“, Princeton, 1963

[33]Zum Beispiel werden Steuern bezahlt, weil es entsprechende Gesetze dafür gibt; man engagiert sich in einem Verband um seine Interessen zu vertreten; man trifft die Wahlentscheidung auf Grund von gewissen Weltanschauungen. (vgl. Patzelt 2003, S. 23)

[34] Ein konkretes Beispiel wäre es, eineN PolitikerIn auf Grund von Sympathie zu wählen, auch wenn wenig Übereinstimmung zwischen persönlicher Überzeugung und der von der Partei vertretenen Ideologie besteht. (Anm. Verfasserin)

Nach Antonio Gramsci wird das oben genannte „menschliche Handeln“ mit Hilfe der „Kultur“ in die Form von „allgemeiner Verbindlichkeit“ gebracht. Kultur übt auf die Generierung eines „Alltagsverständnisses“ erheblichen Einfluss aus. Sie ist als eine autarke Domäne zu behandeln, in welcher Übereinstimmungen und Gegenpositionen[35] erzeugt werden können (vgl. Fuchs/Haller 2007, S. 17). Auch in den britischen Cultural Studies seit den 1960ger Jahren wird Kultur als eine relativ eigengesetzliche Sphäre verstanden, wobei stets eine geschichtliche Determinante im Blick behalten werden muss (vgl. ebd., S. 18). Die Cultural Studies betrachten sich als eine Form von Kulturanalyse, die beschreibt „*wie das alltägliche Leben von Menschen (*everyday life) *durch und mit Kultur definiert wird, und die Strategien für eine Bewältigung seiner Veränderungen anbietet*“ (Lutter 2005, S. 9). Ausschlaggebend bei dieser Untersuchungspraxis ist das politische Eigenverständnis auf Grund des Anspruches, den die Cultural Studies stellen: Die Realität mit zu definieren, sprich, Auffassungen zu beeinflussen oder gar neu zu generieren (vgl. Fuchs/Haller 2007, S. 18). Die Aussage Lutters lässt sich mit einem von Karl Rohe geprägten Ansatz des prozessualen Verständnisses von politischer Kultur kombinieren. Rohe addiert zur früheren politischen Kulturforschung (Umfrageforschung zu Einstellungen) den Aspekt der Veränderung und begreift politische Kultur nicht nur als feststehendes Resultat, sondern als gesellschaftlichen Prozess (vgl. Pickel 2006, S. 123). Er versteht Kultur als dynamische Entität und stellt nebenbei als Erweiterung noch den Begriff der „*politischen Deutungskultur*“ hinan (Rohe nach Pickel 2006, S. 124). Die Deutungskultur ist wie ein geistiger Überbau der Kultur zu begreifen, als eine Art Metakultur. Ihre Aufgabe ist es latente Rede-, Denk- und Handlungsgepflogenheiten in verstärkender, problematisierender oder innovativer Fasson zum Thema zu machen (vgl. ebd. und Dörner in Hofmann 1998, S. 205). Sie ist nur in Bezug auf die ihr gegenüberstehende Sozio- oder

[35] Diese Positionen werden im gesellschaftlichen Austausch, u.a. über Medien, erzeugt. (Anm. Verfasserin)

Sozialkultur zu verstehen.[36] Dabei handelt es sich um jene Sphäre politischer Alltagswelt, die unhinterfragte Selbstverständlichkeiten beinhaltet. Mit Selbstverständlichkeiten sind „*Dispositionen, die so etwas wie den Modus von politisch-kultureller Normalität markieren*“ (Dörner in Hofmann 1998, S. 205), gemeint. Die Ausprägung der Soziokultur(en) entsteht intersubjektiv. Sie sind Ergebnis struktureller, historischer und politischer Prozesse und Beschlüsse und stehen in Relation zur Deutungskultur. Denn Rohe geht davon aus, dass sich eine Deutungskultur generell positiv (bejahend) zu ihrer Soziokultur verhält (vgl.Pickel 2006, S. 124). Sprich, die Entwicklungen der Sozialkultur bilden den Handlungsrahmen ihrer Metakulturebene, sowie diese, auf Grund ihrer geistigen Überformung über objektive Tendenzen des Lebens, sich auf die Soziokultur auswirkt (vgl. Pickel 2006, S. 124 und Dörner in Hofmann 1998, S. 205).

Auf Basis dieser Annahmen, tritt Rohe für eine Ausweitung der Untersuchungsdimensionen politischer Kultur ein und meint dazu in Anlehnung an Lowell Dittmer: „*Es geht [...] nicht darum, die kulturelle Dimension des Politischen umfassender zu konzeptionalisieren als bislang, sondern umgekehrt auch darum, die politischen Dimensionen der allgemeinen Kultur systematischer in den Blick zu nehmen*“ (Rohe nach Pickel 2006, S. 124).

Politische Deutungskulturen stellen eine geistige Überformung zu Prozessen innerhalb der Soziokultur dar. Da sie aber nur eine Metaebene bilden, sind sie abhängig von den Soziokulturen einzelner Gesellschaften, weil diese den Handlungsrahmen für die Prozesse stellen. In diesen sind wiederum auch soziale Praktiken (sprechen, handeln u.a.), symbolischer Natur, auszumachen[37]. Daher plädiert Rohe für die Betrachtung symbolischer

[36]Bei Soziokultur bezieht sich Pickl auf Schwelling (in Pickl 2006). Dieser versteht unter Soziokultur die Ebene des politischen Denkens. Unter Deutungskultur, die Ebene der politischen Mentalität (vgl. Pickel 2006, S. 124). Unter politischen Denken versteht er die *„Einstellung“* von Menschen, während die politische Mentalität mit den *„Vorstellungen“* zu tun hat (vgl. ebd., S. 129). Eine Einstellung wäre zu sagen, man habe Verständnis für Alkoholiker. Eine Vorstellung wäre zu glauben, alle Russen seien Säufer. (Anm. Verfasserin)

[37]Ein Beispiel dafür wäre die Kranzniederlegung am Heldendenkmal der Roten Armee am Schwarzenbergplatz in Wien bei offiziellen Besuchen russischer Vertreter in Österreich. Vgl. Staatsbesuch von Putin, Mai 2007 http://wien.orf.at/stories/194140/ abgerufen am 16.01.2009 um 10:57 oder Föderationsvorsitzender Mironov am 07.05.2005 http://www.parlament.gv.at/PG/PR/JAHR_2005/PK0356/PK0356.shtml abgerufen am 16.01.2009 um 11:00

Facetten in der Erfassung politischer Kultur (vgl. ebd.). Daran schließt Dörner seine Theorie des politischen Imaginären an. Dörner sieht die Debatte über Wahrnehmungsmuster und Denkweisen den Konzepten der Mentalitätsgeschichte nahe und erarbeitet, auf Le Goff aufbauend, ein Verständnis des „*Imaginären*“ als die „*elementare Vorstellungswelt einer Gesellschaft, deren Strukturen nachhaltig die Wahrnehmung der Menschen von sich und der Welt prägen*“ (Dörner in Hofmann 1998, S. 204). Er sieht diese Vorstellung als genauso maßgeblich für die politische Wirklichkeit an, wie zum Beispiel wirtschaftliche Faktoren. Seiner Auffassung nach werden die Vorstellungswelten, die Inhalte, in Gestalt von Zeichen zum Ausdruck gebracht. Den Sinn hinter den Zeichen (die Deutungen) zu begreifen muss man im Laufe seiner Sozialisation erst erlernen (vgl. ebd.). Er beruft sich dabei auf Bourdieus „*Habitus*“ Konzeption. Gemeint ist damit ein Gefüge von Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsmustern, die das Verhalten von Einzelnen in Bezug auf ihr Umfeld steuern und zwar mit hoher Voraussicht (vgl. ebd.). Er spricht dabei auch von „*unbewusster Gewohnheitsbildung*“ (ebd.).
Deutungskultur entspricht bei Dörner einer „*institutionalisierten Reflexion*“, sprich die Metaebene nimmt in Form einer „*deutungskulturellen Elite*“ Einfluss auf die Sozialkultur. Mit dieser Elite meint er jene Gruppe von Personen, welche in der medialen Öffentlichkeit als Macher von Meinungen und Produzenten von Sinn wirken. In Hinblick auf filmische Verständigung meint er damit JournalistInnen, FilmproduzentInnen oder auch SchriftstellerInnen[38] (vgl. ebd., S. 205).

Dörner erachtet Filme aus den folgenden Gründen als besonders ergiebiges Untersuchungsmaterial für die Politikwissenschaft:
Er umfasst Filme als Bestandteil der politisch imaginären Vorstellungswelt, da in ihnen Bildwelten kreiert werden, die eine erhebliche Prägung für den öffentlichen Raum und somit der Kognition der BürgerInnen darstellen. Sich auf semiotische Herangehensweisen stützend, stellt er fest, dass sie in

[38]Weshalb er so eine Zuordnung trifft, gibt er leider nicht an. Vereinfacht gesagt, erscheint es sinnvoll zu sagen, Personen, deren Berufe mit der Erzeugung von Medieninhalten zu tun haben, wären diejenigen, die in diesem Fall eine Elite bilden. Es sei denn, es gibt eine Zensur, dann ist der Staat bzw. der Zensurgeber (Vatikan o.ä.) Meinungsmacher. (Anm. Verfasserin)

unterschiedlichen Formen von Zeichen, nämlich sprachlich, akustisch-musikalisch und bildlich, an der Errichtung einer politisch-kulturellen Normalität partizipieren. Somit sind sie prägend für die alltägliche Verhaltens- und Denkmusterherausbildung („*Habitualisierung*“) der massenmedial beeinflussten Gesellschaft. Filme definieren gesellschaftliche Konventionen (was, wie, nicht oder doch gesagt/getan werden kann/darf) und können in einem narrativen Modus politische Begriffshierarchien darbieten. In Erzählungen finden sich Werte und Normen ebenso, wie „*sinnstiftende Mythen*“ zur Zurechtfindung in der Alltagswelt. Sie brauchen nicht explizit politisch definiert zu sein, denn sie beinhalten bereits jene Begrifflichkeiten mit denen wir unsere eigene politische Wirklichkeit konzipieren (vgl. ebd.). Dörner spricht dem Film in der politischen Kultur hohe Relevanz zu, da er ihn als „*Vergemeinschaftungsagentur moderner Gesellschaften*“ bemisst, weil Filme „*gemeinsame Deutungsmuster, Relevanzstrukturen, Werte und Normalitätsvorstellungen*“ (ders., S. 206) veranschaulichen und das noch dazu unbewusst in Form von Unterhaltung. In Hinblick auf diese Forschungsarbeit ist dieser Haltung zuzustimmen. „*Gerade also, weil nicht bewußt politisches Wissen angeeignet, sondern gleichsam nebenbei Bilder des Politischen vermittelt werden, sind Filmwelten wichtiger Bestandteil von politischer Kultur*“ (ebd.).

Diese Ansicht Dörners deckt sich mit der Maxime der Cultural Studies im Hinblick auf das Medium Film. Denn hier wird Film als eine „*kulturelle Praxis angesehen, mit der Bedeutungen im Umlauf gesetzt werden*“ (Hipfl in Mai/Winter 2006, S. 163). Dabei ist nicht außer Acht zu lassen, dass Bedeutungen nicht inhärent sind, denn Dinge erhalten im Laufe ihres Verwendungskontextes qualitativ ihre Prägung. Ihre Bedeutungen ergeben sich also erst durch den Modus des Einsatzes und werden auch speziell vom Individuum in eine Relation gebracht (vgl. ebd., S. 165). Daraus folgt die Anweisung „*filmische Bedeutungsangebote in ihrem soziokulturellen Kontext zu sehen und das Augenmerk darauf zu legen, welche Positionen für Zuschauer/-innen angeboten werden*“ (ebd.) und dabei im Besonderen, laut Dörner, auf die Form des „wie“ zu achten (vgl. Dörner in Hofmann 1998, S. 207).
In weiterer Folge dieser Arbeit soll die Aufmerksamkeit auf diesen Aspekt gelegt werden, gerade, weil die „*in den filmischen Repräsentationen vermittelten*

Bedeutungen [...] immer auch Konstruktionen sozialer Identitäten und Subjektivitäten [beinhalten]" (Hipfl in Mai/Winter, S. 165).[39]

Der vorangegangenen Beschäftigung mit dem Themenkreis Medien und Film soll nun der zweite Block der theoretischen Grundlage dieser Arbeit, die Befassung mit dem Feld des Stereotyps, folgen. Dabei wird nach einer Begrifflichkeit des Stereotyps gesucht, die als Definition für diese Arbeit fungiert. Unterschiedliche theoretische Konzepte werden angerissen, was die Schwierigkeit einer eindeutigen Begriffsfindung und gleichsam auch Ähnlichkeiten in den unterschiedlichen Disziplinen aufzeigen soll. Außerdem werden Stereotypen, wie zuvor der Film, hinsichtlich ihrer Funktion im gesellschaftlichen Rahmen überprüft. Zuletzt werden den beiden Theorieblöcken Similaritäten herausgearbeitet, um deren Kompatibilität in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung herauszuheben.

[39]Würde das Fernsehverhalten des Puplikums miteinbezogen werden, so fiele das ins Feld der Rezeptionsforschung und somit außerhalb der angestrebten Forschungsarbeit. Auch der Einfluss der RegiseurInnen kann in diesem Fall leider nicht beachtet werden. (Anm. Verfasserin)

2.4. Das Stereotyp

2.4.1. Einleitende Worte zur Thematik

Befasst man sich mit den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen des Begriffes *Stereotyp*, so wird man im Laufe seiner Forschungen häufig mit unterschiedlichen Definitionen konfrontiert (vgl. z.B.: Quasthoff 1973, S. 17 ff.; Gürtler 1998, S. 8 ff.; Vigl 1997, S. 7 ff.). Die Bezeichnung Stereotyp setzt sich aus dem Griechischen „stereos" und „typos" zusammen. *Stereos* bedeutet fest, starr, während *typos* für die Gestalt von etwas steht. Stereotyp steht daher für etwas mit fester Gestalt, für etwas das schwer verformbar ist und das auf Grund dieser Eigenschaft eine Art Leitmotiv für uns darstellt (vgl. Vigl 1997, S. 8).
In ihrem „Versuch einer definitorischen Abgrenzung des Stereotypbegriffs", spricht die Linguistin Uta Quasthoff (1973) die Schwierigkeit an, den Begriff „Stereotyp" in einen genauen Rahmen zu fassen und stellt fest, dass sich zwar im Laufe der wissenschaftlichen Befassung mit dem Terminus schärfere Definitionen entwickelt haben, sich dennoch anhand von Erörterungen und wissenschaftlichen Material erkennen lässt, dass *„die einzelnen Autoren mit dem gleichen Begriff häufig verschiedenes meinen"* (Quasthoff 1973, S. 17).
Diese Aussage ist mit ähnlichen Worten auch bei Jörg Schweinitz zu finden, der konstatiert, dass Begriffsunschärfe nicht nur in den verschiedenen theoretischen Feldern zu Tage tritt, sondern bereits in den einzelnen Fachdiskussionen innerhalb der Theorieströmungen.[40] Daher ist es zwingend, die facettenreichen Ausprägungen der Begriffsdefinitionen im fachspezifischen Sinne vorab zu behandeln (vgl. Schweinitz 2006, S. 3). Da in dieser Arbeit ein interdisziplinärer Ansatz zum Tragen kommt, der sowohl gesellschaftliche, als auch filmsoziologische Aspekte berücksichtigen soll, erweist es sich als sinnvoll den Filmwissenschaftler Schweinitz und dessen Werk „Film und Stereotyp"[41]

[40]In der Sozialpsychologie, bei Katz und Braly, ist ein Stereotyp ein „*eine Kategorie symbolisierendes Merkmal.*" (Schweinitz 2006, S. 4) In der klinischen Psychologie bezeichnet Stereotypie das „*Wiederholen von sprachlichen Äußerungen od. motorischen Abläufen über einen längeren Zeitraum.*" (Duden, Fremdwörterbuch 1997, S. 772)

[41]Schweinitz, Jörg „Film und Stereotyp," *Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie,* Akademie Verlag, Berlin, 2006

heran zu ziehen. Schweinitz behandelt darin nicht nur die umfassende theoretische Ebene der Stereotypenforschung, sondern auch den speziellen Bezug der Thematik auf filmisches Schaffen, was im weiteren Verlauf dieser Arbeit in den Kontext gesellschaftlicher Relevanz gebettet werden wird. Grundsätzlich wird ein auf Lippmanns (1964) Ausführungen bezogener Arbeitsbegriff von Stereotyp herangezogen und aus anderen disziplinären Blickwinkeln diskutiert, um schließlich die Funktion von Stereotypen im Aufeinandertreffen von Kulturen zu betrachten. Diese Betrachtungen fungieren wiederum als Basis der analytischen Untersuchungen (siehe Kap. 2.2.4.). Die Vielseitigkeit der Thematik lässt es nicht zu, einem einzigen Ansatz zu folgen, viel eher werden, aus unterschiedlichen fachlichen Beiträgen, die für die Arbeit relevanten Aspekte erarbeitet um eine abschließende, für diese Analyse gültige Definition des Stereotyps anzuführen.

2.4.2. Das Stereotypenkonzept nach Lippmann - Begriffsdefinition

Die Beschäftigung mit Stereotypen ist, vor allem im Feld der Sozialwissenschaft, besonders der Sozialpsychologie, häufig vertreten. Als Begründer der wissenschaftlichen Arbeit über Stereotype gilt der amerikanische Publizist Walter Lippmann. Er verfasste in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts eine Abhandlung über die Thematik in seinem Buch „*Public Opinion“*[42]*.* Darin beschreibt er Stereotypen als „*pictures in our head*“ (Lippmann nach Schweinitz 2006, S. 4), also als Vorstellungen, Bilder in unseren Köpfen (vgl. Lippmann 1964, S. 10). Er argumentiert, dass die Bevölkerung, überfordert von der Schnelllebigkeit und der Vielfalt an Informationen seitens der Massenmedien, öffentliche Themen nicht mehr rational verarbeiten kann. Darüber hinaus tendieren besonders Massenmedien dazu, Informationen zu komprimieren und sie nur in kompakter Form weiterzugeben, um möglichst viel Information in geringer Zeit weitergeben zu

[42]Lippmann, Walter „Public Opinion“, New York, 1922 (dt. „Die öffentliche Meinung,“ Rütten und Loening, München, 1964)

können.[43] Daraus ergibt sich „zwangsweise“ ein System von Vorstellungen, Überzeugungen und vorgefassten Formeln mit denen wir die Welt einteilen. Diese vordefinierten Kategorisierungen erleichtern es uns, die Informationsfüllen um uns herum zu begreifen (vgl. Meissner 1993, S. 3). Wir übernehmen also a priori Konzepte und wenden sie in weiterer Folge zur ökonomischen Abwicklung von Denkprozessen an, um die Welt „leichter“ zu verstehen und zu beurteilen. Dabei wird der Anspruch auf die Vollständigkeit der Informationen vernachlässigt. „*They [the system of stereotypes] may not be a complete picture of the world, but they are a picture of a possible world, to which we are adapted.*“ (Lippmann in: Hahn 2002, S. 25).

Für die Forscher Kenneth Braly und Daniel Katz (1935) waren diese Ausführungen zu weit gefasst und sie begrenzen die simplifizierten Vorstellungswelten, diese „Bilder“ also, auf den Menschen. Eine Dekade nach Lippmann veröffentlichten sie ihre Studie „Racial stereotypes of one hundred college students“[44], worin sie Stereotypen als „*normierte Vorstellungen über Menschen, die sich primär auf deren Zugehörigkeit zu einer ‚Kategorie’ beziehen [...] oder auf ein die jeweilige Kategorie symbolisierendes Merkmal“ (*Schweinitz 2006, S. 4 ff.) beschreiben. Katz und Bralys Studie fokussiert in ihrer Anordnung eindeutig auf emotionsgebundene Annahmen über eine bestimmte Gruppe von Menschen (in ihrem Fall einer Nation), die aus einer Auswahl von Charakteristika getroffen wurden und die somit als substanziell für die Meinung über diese Gruppe gelten (vgl. Quasthoff 1973, S. 30 ff.). Dabei bleibt zu kritisieren, dass die Wahl der auszuwählenden Zuschreibungen darauf hinauslief, negative Einstellungen der Probanden abzufragen. Nach Schweinitz, handelt es sich um Schemata von Perzeptionen, deren Auswirkungen auf Attitüden und deren Einfluss auf die Wahrnehmung von besonderer Bedeutung sind (vgl. ebd., S. 5). Diesen Perzeptionen (hier Perzeption im Sinne von stereotypischer Vorstellung) werden in den Sozialwissenschaften, je nach

[43]Vgl. http://www.britannica.com/eb/article-9048454/Walter-Lippmann#101232.hook abgerufen am 27.06.2008

[44]Katz, Daniel/Braly, Kenneth „Racial stereotypes of one hundred college students“, in: *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 28, 1933 S. 280 - 290, sowie auch die Studie „Racial prejudice and racial stereotypes“, in: *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 30, 1935 S. 175 – 193. Eine gut verständliche Erklärung zur o.a. Untersuchung findet sich in Quasthoff 1973, S. 30 - 35

Theorieströmung, Charakteristika mit unterschiedlich starker Ausprägung zugeschrieben (im Folgenden zitiert nach Schweinitz 2006, S. 5):

1. ***Stabilität***
2. ***Konformität***
3. ***Second Hand Charakter***
4. ***Reduktion***
5. ***Affektive Färbung***
6. ***Schablonenwirkung***
7. ***Inadäquatheit***

In eigene Wort gefasst resultiert daraus folgende Arbeitsdefinition für den Begriff des Stereotyps: Ein Stereotyp weist eine gewisse Resistenz gegenüber Veränderungen auf und ist innerhalb einer Gruppierung beitragend zu einer zwischenmenschlichen Verständigung auf bestimmte Werte. Es wird häufig tradiert, beruht also selten auf persönlicher Erfahrung und reduziert sich auf ein geringes Set an Merkmalen und ist noch dazu gefühlsgebunden. Eine stereotype Vorstellung kann automatisch die „*Wahrnehmungs- und Urteilsprozesse“* beeinflussen, wie eine Matrix, wodurch die Vollständigkeit der Information verloren geht und das Bild verzerrt werden kann, indem es in ein unangemessenes Vorurteil verwandelt wird (vgl. Schweinitz 2006, S. 5).

Betrachtet man das Stereotyp als die spezifische Sichtweise einer Gruppe auf eine andere, so könnte man nach Ashmore definieren, dass es „*eine Menge (…) von Überzeugungen bezüglich der individuellen Merkmale der Mitglieder einer bestimmten sozialen Kategorie*“ (Ashmore nach Dorsch 2004, S. 910) ist.
Wie in anderen theoretischen Feldern, existieren auch in der Filmwissenschaft unterschiedliche ausgeprägte Konzepte über die Anwendung von Stereotypen.[45] Daher macht es, laut Schweinitz, „*keinen Sinn nach einem Masterkonzept - wie* dem *Filmstereotyp - zu suchen.“* (Schweinitz 2006, S. 29). Je nach Disziplin und Theoriestrang, findet sich eine unterschiedliche

[45]Zum Beispiel kann es bei Hediger (2001) Garant für ökonomischen Erfolg der Filmproduktion sein und für Kracauer (1977) eine Anzahl markanter Motive. (Quellen: siehe Literatur zur Vertiefung)

Einsetzung diverser anderer Begriffe, wie zum Beispiel „soziales Vorurteil“, „Fremdbild“, „Klischee“ oder auch „Image“ und „belief system“ (vgl. Quasthoff 1973, S. 17 ff.; Gürtler 1998, S. 8 ff.; Vigl 1997, S. 7 ff.). Allerdings ist es in dieser Arbeit nicht sinnvoll, einzelne Nuancen der Synonyme[46] herauszuarbeiten. Aufgrund seiner Nachvollziehbarkeit wird sich an die Definition von Schweinitz mit den zuvor genannten Charakteristika gehalten.

Die AutorInnen Hahn und Hahn führen an, dass Stereotypen in allen sozialen Bereichen, wie zum Beispiel Beruf, Religion, Nation oder Gender auftreten (vgl. Hahn 2002, S. 19). Im Bezug auf die o.g. „Verständigung auf bestimmte Werte halten“ sie fest, dass „*[j]eder Mensch [...] die gespeicherten Kenntnisse und Erfahrungen seiner Gesellschaft, und zwar gleichzeitig mit einem das soziale Leben regulierenden Wertesystem [lernt]*“ (Hahn 2002, S. 22). Hierbei ist zu berücksichtigen, dass die Aneignung dieser Überzeugungen auch maßgebend für die eigene Entwicklung des Individuums im Kontext der Gesellschaft ist. Lippmann meint dazu: „*Ein Stereotypenmodell [...] ist die Garantie unserer Selbstachtung; es ist die Projektion unseres eigenen Wertebewusstseins, unserer eigenen Stellung und unserer eigenen Rechte auf die Welt“* (Lippmann 1964, S. 72). Stereotype sind für Lippmann also weniger negativ behaftet, als für Katz und Braly, weil sie die gesellschaftlich inherenten Postionen unterstützen. Er erkennt sie für sich als doppeldeutig, da sie nicht nur das Moment der Reduktion und Verzerrtheit, sondern auch eine Funktionalität in sich kombinieren (vgl. Schweinitz 2006, S. 6).

[46]Dazu ein Beispiel für die unterschiedlichen Ausformulierungen der Definitionen von Vorurteil und Stereotyp aus dem Brockhaus des Fachbereiches Psychologie: Ein Stereotyp ist eine „*vorgefasste, nicht durch Erfahrung überprüfte verallgemeinerte Meinung über einen Sachverhalt, eine Person oder soziale Gruppe.* [...] *Sie haben neben dem sozialpsychologischen Aspekt einer ablehnenden Haltung gegenüber Personen oder Gruppen auch eine kognitive, emotionale Seite: Sie machen die Umwelt leichter überschaubar, ersparen Denkarbeit und beruhigen die Menschen, die Vorurteile hegen“* (Brockhaus Psychologie 2001, S. 672). Auf Grund „*kognitiver Vereinfachung*“ bilden Vorurteile ein „*System von Vorstellungen, wie Merkmale in sozialen Gruppen verteilt sind, wie man diese Merkmale deutet und was man von den Angehörigen dieser Gruppe erwartet“* (Brockhaus Psychologie 2001, S. 672).
Ein Stereotyp unterscheidet sich vom Vorurteil auf Grund der weniger emotional ausgeprägten Konnotation. Stereotype sind ungeprüfte Annahmen, die der abgegrenzten Wirklichkeit nicht entsprechen. Sie können jedoch eine tatsachengerechte Wirkung hervorrufen, als so genannte „*self-fullfilling prophecy*“, da sich eine Gruppe, dem ihm zugesprochenen Merkmal entsprechend verhalten kann und damit die Fremd- Annahme über sich bestätigt. Diese Fremdzuschreibung wird in der Psychologie *Heterostereotyp* genannt, während Selbstzuschreibung als *Autostereotyp* bezeichnet wird. (vgl. Brockhaus Psychologie 2001, S. 580)

Durch die schematische Einteilung von Wahrnehmungen und ihrer Kategorisierung ergibt sich eine Filterfunktion, die uns das Denken erleichtern kann. *„Anhand eines als zentral empfundenen Merkmals, das erkannt wird, komme es zur raschen Zuordnung eines Sachverhaltes zu einem bestimmten präexistenten Vorstellungskomplex“* (Schweinitz 2006, S. 6*).* Dieser Vorstellungskomplex ist ausschlaggebend für die selektive Wahrnehmung, die selbigen in weiterer Folge bedient und inadäquate Elemente ausblendet. Das System von Stereotypen reproduziert sich sozusagen von selbst, handelt aber im Sinne der Denkökonomie, weil es unsere Denkvorgänge entlastet (s.o.). Verbunden mit der Argumentation, dass stereotype Vorstellungen gleichzeitig „kognitive Muster*“* sind, die gekoppelt werden an den In-put gesellschaftlicher Normvorstellungen, ergibt sich ergo aus dem Vorstellungskomplex auch ein System von intersubjektiven Werten (vgl. Schweinitz 2006, S. 7). Wir wählen also aus, was „*unsere Kultur bereits für uns definiert hat*“ (Lippmann nach Schweinitz 2006, S. 7). Daraus zieht Lippmann den Schluss, dass Stereotype auch die Identitätsstiftung einer Gesellschaft forcieren, da sie von einzelnen Individuen verinnerlicht werden. Stereotype, bei Lippmann auch als kognitive Muster definiert, sind mit den Verhaltens- und Denkerwartungen abgestimmt, welche eine Gesellschaft, oder eine Gruppe an eineN EinzelneN richtet (vgl. Schweinitz 2006, S. 7). Daraus lässt sich schlussfolgern, dass sie Formen von gemeinsam erlebten Übereinstimmungen („*intersubjektiver Konsens*“) sind und der „*sozialen Orientierung*“ und Integration dienen (vgl.ebd.). Zusammengefasst funktionieren Stereotype als „*kognitive Systeme der Individuen“ „intersubjektive Integrationssysteme“* und als „*Systeme der Stiftung und Wahrung von Identität“* (Schweinitz 2006, S. 6 - 8).

Es sollte nicht unbeachtet bleiben, dass Stereotypen in Disharmonie zu ihren Rahmengegebenheiten stehen können. Es kann eine Inkongruenz zwischen „*mentaler Repräsentation und Realität*“ (Schweinitz 2006, S. 8) bestehen. Das soll heißen, dass der Kontext, in welchen stereotypische Klassifizierungen eingebettet liegen, sich verändern kann (z.B. gravierende Veränderungen in der Gesellschaft wie etwa der Zusammenbruch der Sowejtunion 1991) und sich möglicherweise dadurch nicht mehr mit den vorherrschenden Vorstellungen deckt.

Daher wäre es im Sinne Lippmanns, die eigenen stereotypen Vorstellungen selbstkritisch zu betrachten und gleichzeitig zu versuchen mit ihnen anpassungsfähig umzugehen (vgl. Schweinitz 2006, S. 9). Diesem Wunsch soll versucht werden im empirischen Analyseteil nachzukommen.

2.4.3. Stereotypenkonzepte in anderen Disziplinen mit Parallelitäten

Wie schon zu Beginn erwähnt, ist es äußerst schwierig den Begriff des Stereotyps auf einen einzigen Nenner zu bringen. Häufig wird die Vorstellung über einen Menschen mit der Thematik in Zusammenhang gebracht. Je nach Interesse des Autors/der Autorin und der Verträglichkeit mit den theoretischen Begriffsanwendungen wurden und werden Teile des Lippmannschen Werkes zu Ansätzen neuer Argumente herangezogen. Daraus entstand eine sich stets vermehrende, kaum zu überblickende Fülle an Theorieströmungen und Tendenzen (vgl. Schweinitz 2006, S. 9 ff.).
Peter Hofstätter konzentriert sich Anfang der Sechziger zum Beispiel in seinem sozialpsychologischen Ansatz[47] auf die „intersubjektiven Integrationssysteme“ mit Bezug auf die Vorstellungen, die Menschen einer „Gruppierung“ über sich selbst oder über Angehörige einer anderen Gruppierung haben. Hofstätter benennt die Erkenntnisse über die eigene Gruppe „*Autostereotyp*“ und jene über die fremde Gruppe „*Heterostereotyp*“ (vgl. Schweinitz 2006, S. 10). Er bezeichnet diese Annahmen „*Vor-Urteile*“ (Hofstätter nach Schweinitz 2006, S. 10) und argumentiert, dass sie a priori Vorstellungen sind, die Wertungen in sich tragen, welche übernommen und selten überprüft werden.[48] Er erklärt sie zu „*Vorstellungen, bezüglich deren zwar das statistische Gültigkeitskriterium nicht überprüft wurde, die wir aber trotzdem mit einiger Bestimmtheit hegen*“ (ebd.). Ihre Aufgabe ist es die „*soziale Interaktion*“ zu bewerkstelligen und als „*Leitbild für das Identitätsbewusstsein einer Gruppe*“ zu fungieren (Schweinitz 2006, S. 10). Somit fällt ihnen nicht nur eine „*beschreibende, sondern eine*

[47]Genauer nachzulesen in Hofstätter, Peter „Das Denken in Stereotypen“, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1960

[48]Konkrete Ursachen für die unüberprüfte Übernahme von Stereotypen sind in der Literatur nicht angeführt. (Anm. Verfasserin)

regulative Funktion“ (Hofstätter nach Schweinitz 2006, S. 10) zu, die Verlustmomente beinhalten kann.

Im Gegensatz zu dieser soziokulturellen Perspektive entwickelte sich in den 1980gern ein Ansatz, der seinen Fokus auf die „*kognitive Beschaffenheit des mentalen Apparates“* (Schweinitz 2006, S. 11) richtet. Autoren wie zum Beispiel Lilli[49] legen der Bildung von Stereotypen zu Grunde, dass es ein psychischer Prozess sei, bei dem Reize in verschiedene Klassen gegliedert werden um kognitive Deutlichkeit zu erlangen. Allerdings hätte die Psyche einen Hang zur Hervorhebung, wobei sie Unterschiede häufig weniger differenziert herausarbeitet. Stereotypische Vorstellungen unterliegen also der Generalisierungstendenz der menschlichen Psyche (vgl. ebd.). In Zusammenhang mit der Stereotypenforschung finden sich Einflüsse der Sozialpsychologie auch in anderen wissenschaftlichen Disziplinen wie zum Beispiel der Linguistik. Die, zu Beginn der Arbeit erwähnte, Uta Quasthoff (1973) führt Stereotype als den „*verbale[n] Ausdruck [...] sozial genormte[r] Vorstellungen*“ (Schweinitz 2006, S. 15) an. Bezug nehmend auf Wenzel (in Schweinitz 2006, S. 15), fügt Schweinitz hinzu, dass diese nicht nur sprachlich stabile Muster sind, sondern gekoppelt an die Bedeutungsebene sind. Diese wiederum ist mit der Einstellung der Gesellschaft verbunden. Das heißt eine linguistische Untersuchung würde zu kurz reichen, wenn nicht auch eine inhaltliche Auseinandersetzung, neben der Untersuchung sprachlicher Indikatoren, stattfinden würde (vgl. ebd. u. S. 16).

In der Literaturwissenschaft bedient sich Michael Riffaterre des Begriffes Stereotyp in seinem Versuch den Zweck des „Klischees“ in der Literaturgattung Prosa zu untersuchen.[50] Dabei diskutiert er das Klischee als besondere Ausformung des Stereotyps. Es ist nicht nur stilistisches Ausdrucksmittel, sondern zielt auf eine bestimmte, wiederkehrende Wirkung ab, die, zumal sich

[49]Zur weiteren Vertiefung Lilli, Waldemar „Grundlagen der Stereotypisierung“, Hogrefe, Göttingen, 1982

[50]Riffaterre, Michael „Strukturale Stilistik“, List, München, 1973 (franz. 1971)

ihrer über längere Zeiträume hinweg bedient wird, konserviert wird (vgl. Schweinitz 2006, S. 18).[51]

Ganz allgemein auf alle literaturwissenschaftlichen Ebenen bezogen, hat Ruth Amossy in den 1990ger Jahren einen semiotischen Ansatz in die Stereotypenforschung eingebracht. Sie legt ihren Fokus weniger auf die Funktionalität des Stereotyps, sondern eher auf die Tatsache, dass sie wiederholt und unverändert vorkommen und somit allgemein gültig gebraucht werden. Diese konventionelle Anwendung fordert in seiner Rezeption die stete Wiederholung (u.a. weil stabilisierte Wissensbestände und Vorstellungen bestätigt werden können und die AdressatInnen, laut Amossy, Lust an der Wiederholung empfinden)[52] und wird somit Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses des Lesers/der Leserin (vgl. Schweinitz 2006, S. 22 ff.).[53]

Auf dem Gebiet der bildenden Kunst hat sich Arnold Hauser mit der Thematik eingehend beschäftigt. Er bezeichnet sie als „*stehende Formeln"* (Hauser nach Schweinitz 2006, S. 23), welche zum Reglement zwischen Rezeption und Gestaltung dienen. Das heißt, sie sind das kommunikative Bindeglied zwischen BetrachterIn und Werk und zeitgleich eine Art Merkmal der künstlerischen Ausprägungen in einem historischen Kontext. Somit sind Stereotype, im Hauser'schen Sinne der Kunstgeschichte Mittel, zur (bildlichen) Verdeutlichung der Charakteristika einer bestimmten Epoche (vgl. ebd. S. 24).[54]

Ähnlich wie Hauser befasste sich auch Ernst Gombrich (in Schweinitz 2006) mit dem Stereotyp. Wie „Bildformeln" dienen sie dazu, die sichtbare Umgebung des Künstlers/der Künstlerin zum Ausdruck zu bringen. Er geht davon aus, dass eine Art Raster von Schemata im Kopf eines Künstlers existieren und diese

[51] Dabei sind sprachliche Idiome gemeint wie zum Beispiel „Draußen vom Walde, da komm ich her... ". (Anm. Verfasserin)

[52]Im Leseverhalten stets auf familiären Terrain zu bleiben, nennt Amossy „*stereotyped reading*" (vgl. Schweinitz 2006, S. 22)

[53]Zur Vertiefung Amossy, Ruth „Stereotypes and representation in fiction", in: Poetics Today 5.4, 1984, S.689-700 oder aber Amossy, Ruth „Les ideés recues. Sémiologie du stéréotype", Nathan, Paris 1991

[54]Näheres dazu bei Hauser, Arnold „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur", C.H. Beck, München 1953 (engl. 1951) oder aber in Hauser, Arnold „Kunst und Gesellschaft", Beck, München, 1973, S.41-44

dann wiederholt angewendet werden.[55] Dieser Ansatz stützt sich stärker auf eine kognitionspsychologische Basis, denn das innere Raster bestimmt wie der/die KünstlerIn die Welt aufnimmt und in weitere Folge wiedergibt. Sie sind eine Art Ausdrucksform, die der/die KünstlerIn „klassisch" verwendet, wohingegen erst die individuelle Komponente (das individuelle Schema) den persönlichen Stil erkennen lässt. Ein Werk wird also mit Hilfe von Standardmustern geschaffen und dann die individuelle Note hinzugefügt. Die stereotypische Anwendung von visuellen Merkmalen bewirkt (so wie auch bei Riffaterre) eine affektive Konnotation bei der/m BetrachterIn. Der Anspruch auf die völlige Repräsentation von Realität in der (künstlerischen) Darstellung der Welt kann nicht aufgehen, weil die inneren Schemata die Betrachtungsweise selbiger derart prägen, dass Verzerrungsmomente bei der Verarbeitung fast zwingend auftreten. Gombrich spricht den Stereotypen eine wichtige, stabilisierende Rolle bei der kognitiven Aufbereitung der sichtlichen Welt zu, denn „*without some startingpoint, some initial schema, we could never get hold of the flux of experience."* (Gombrich nach Schweinitz 2006, S. 27) .[56]

Die oben angeführten AutorInnen sind eine Auswahl von TheoretikerInnen, welche sich in unterschiedlichen Fachgebieten mit der Thematik des Stereotyps beschäftigt haben. Schweinitz stellt fest, dass die Ausformulierungen zu vielschichtig sind, um feste disziplinäre Abgrenzungen zu ziehen. Grob umrissen kristallisiert er jedoch heraus, dass in den Sozialwissenschaften die Thematik sehr häufig mit Blick auf die „*Vorstellungs- bzw. Einstellungsmuster über soziale Phänomene*" (Schweinitz 2006, S. 28) betrachtet wird. Das Hauptaugenmerk liegt hier auf der schematischen Präsentation von Menschen, die auf der Zugehörigkeit einer Gruppe basiert. Im Feld der Idiomatik geht es um „*sprachliche Formen"* (ebd.) also um die routineartige Anwendung sprachlicher Mittel und letztlich in den Gebieten der Literatur und bildenden

[55]In der traditionellen Ostasiatischen Kultur etwa, sei die direkte Anlehnung an wiederkehrende Bildformeln, deren Komplexität komprimiert ist, ein Zeichen für Stilistik und Formenstrenge in der Kunst zu bewerten und wirke somit distinguierter. (vgl. Schweinitz 2006, S. 24) Zur Vertiefung: Hauser, Arnold „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur", C.H. Beck, München, 1953 (engl. 1951)

[56]Zur Vertiefung: Gombrich, Ernst H. „Art and Illusion. A Study in the Psychologie of Pictorial Representation", Phaidon, London, 1977

Kunst um „*Muster oder Formeln'*“ (ebd.), die den Aufbau ganzer Werke, Textsorten, Bilder etc. bilden (vgl. ebd.). Hans Henning Hahn meint dazu, dass lange Zeit viele WissenschaftlerInnen das Hauptziel hatten „*Stereotypen mit der Realität zu vergleichen, um ihnen jeden Wahrheitsgehalt abzusprechen, sie daraufhin zu widerlegen, Vorurteile richtig zu stellen und damit den Aspekt des Stereotyps als defiziente Wahrnehmungsform in den Mittelpunkt zu stellen*“ (Hahn 2002, S. 10). Bei dieser Form des analytischen Umgangs werden Aspekte, wie soziale Funktionen, linguale Formen oder psychisch – kognitive Prozesse zu Gunsten von „*politischen Aufklärungsintentionen*“ (ebd., S. 11) vernachlässigt. Diese haben bis dato zu keiner Verminderung des Vorkommens von Stereotypen geführt. Allerdings können empirische Betrachtungen das Problembewusstsein schärfen[57] und der Umgang mit Stereotypen, wie Hahn sagt, „*domestiziert*“ werden (vgl. ebd.). Die Intention dieser Arbeit ist es nicht die stereotype Darstellung einer Nation auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen oder zu widerlegen. Es soll die filmische Darstellung über einen Zeitraum hinweg aufgezeigt werden und festgestellt werden, ob Veränderungen festzustellen sind und eine Tendenz zur negativen Repräsentation besteht.

[57]Beispiele dafür nachzulesen in: Hahn (2002) u.a. von Dmitrów, Edmund „Struktur und Funktionen des Russenbildes in der nationalsozialistischen Propaganda (1933 – 1945)“, S. 337 - 346

2.4.4. Stereotypenfunktionen im interkulturellen[58] Zusammentreffen

In interkultureller Begenung ist folgendes essentiell: Eine Gesellschaft führt die Mittel für die Kategorisierung von Personen ein und die daran gebundenen Eigenschaftszuschreibungen fühlen sich für die Gesellschaftsmitglieder natürlich und normal an. Die soziale Umgebung trägt zur Etablierung von Kategorien bei und damit zur Wahrscheinlichkeit, die kategorisierten Personen in dem zugeordneten Umfeld (Millieu) anzutreffen. Routinierte Abläufe von sozialer Interaktion erlauben uns, mit wenig Aufwand, das heißt, geringer Aufmerksamkeit und wenig Denkarbeit, in einem bestehenden Setting mit einem/r dort antizipierten Gegenüber umzugehen. Wenn uns also einE FremdeR begegnet, so können wir mittels „ersten Eindrucks" das Umfeld und die dazugehörigen Eigenschaften ausmachen und seine/ihre „soziale Identität" bestimmen. Dabei sind sowohl persönliche (charakterliche), wie zum Beispiel Aufrichtigkeit, oder strukturelle Merkmale (Gesellschaftsschicht), wie etwa Erwerbstätigkeit, bestimmende Faktoren[59] (vgl. Goffman 1990, S. 11 u. 12). Wir stützen uns auf diese Vorannahmen und wandeln sie in normative Erwartungshaltungen um, ohne uns der Erwartungen bewusst zu sein, solange, bis die tatsächliche Erfüllung[60] selbiger Aktualität erlangt. Erst dann werden unsere Antizipationen über den „Soll-Zustand" unseres Konterparts offenkundig und es stellt sich heraus, dass wir über die Zuschreibungen eigentlich nur eine „*virtuelle soziale Identität*" des/r Anderen vor Augen haben (vgl. ebd.).[61] Je

[58]Interkulturell heißt: „*Die Beziehungen zwischen den verschiedenen Kulturen betreffend.*" (Duden, Fremdwörterbuch 1997, S. 371)

[59]Auch Faktoren wie Geschlecht oder Religion, können dabei bestimmend sein. Vgl. http://www.schulpsychologie.at/uploads/media/sozwahr.pdf abgerufen am 27.02.2009 um 14:54

[60]Herauszufinden an welchem Punkt wir unserer Erwartungen bewusst werden fällt ins Feld der Kognitionspsychologie. Gofmman macht dazu keine näheren Angaben. (Anm. Verfasserin)

[61]Die „*tatsächliche soziale Identität*" wird anhand der Eigenschaften und Kategorien bestimmt, die von der Person erwiesen werden können (vgl. Goffman 1990, S. 12). Lernt man, beispielsweise, eine neue Person kennen, ergibt sich auf Grund weniger Informationen bereits ein Bild. Person A trifft Person B in einem Ferienclub. Person A geht davon aus, dass B, so wie A, zur Erholung hier ist (Bs virtuelle Identität ist für A ein „Urlauber"). Im Verlauf des Gesprächs stellt sich heraus, dass B für ein Reisebüro arbeitet und hier ist, um die Ferienanlage zu bewerten. Bs tatsächliche Identität ist in diesem Fall also „Angestellter im Dienst." (Anm. Verfasserin)

höher das Maß der Unbekanntheit zwischen den Interagierenden, desto wichtiger erweist sich der Einsatz von Stereotypen (vgl. Hestermann 2003, S. 41), denn die sozialen Praktiken und Diskurse, welche die soziale Realität von „*Selbst*“ und „*Anderem*“ überspannen, werden von der Wechselbeziehung zwischen Stereotypen und ihren designierten Rollen determiniert[62] (vgl. ebd., S. 39). Auf ihrer funktionellen Ebene versorgen uns Stereotype mit „*Primärkategorien*“ (ebd., S. 49), um uns eine Herantastung an eineN FremdeN zu gestatten, weil sie die Vielschichtigkeit des anderen Individuums auf einige überschaubare Kennzeichen einschränken (vgl. ebd.). Besonders in der interkulturellen Begegnung bieten sie Orientierung und Sicherheit, sie sind als „*kollektive und psychologisch tief verwurzelte Bilder der Welt*“ zu bezeichnen, „*welche die Komplexitäten des Lebens reduzieren und eine Mythen - stiftende Qualität beinhalten*“[63] (Ziderveld nach Hestermann 2003, S. 41). Goffman führt, speziell für den Umgang des Begriffes Stereotyp hinsichtlich der Selbst- und Fremdbilddiskussion, die Bezeichnung „*Stigma*“ ein (vgl. ebd., S. 42). Dies ergibt sich aus der potenziell destruktiven Facette ihrer Funktionalität, nämlich die Inferiorität einer Gruppe hervorzuheben. Er unterscheidet dabei zwischen physischer Defiguration, individueller Charakterschwäche und dem „*Stammesstigmata der ‚race', Nationalität, Religion*“ (ebd.). Begibt man sich beispielsweise tiefer in die sozialpsychologischen Betrachtungen von Gilman (in Hestermann 2003), lässt sich dem rassistischen Stereotyp (Stigmata *‚race')* die Aufgabe der Projektion der eigenen Ängste oder Begehren auf die Anderen zuschreiben (vgl. ebd., S. 43), um eine „*Illusion einer absoluten Differenz zwischen Eigenem und dem Anderen*“ (ebd.) zu beglaubigen. Dabei sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass sie kontextgebunden sind. Stereotype sind auch immer ein Spiegel der „Ideologie“ einer zeitlichen Periode und ihre Evaluierung richtet sich nach den dynamischen Entwicklungen der Zeit. „*Die Koexistenz von negativen Bildern und positiven Idealisierungen, der Wechsel von Furcht hin zu Faszination unterstreicht ein ums andre Mal die ambige Natur*

[62]Hestermann nennt als Beispiel die Rolle des britischen Kolonialherren und eines indischen Kolonisierten, die in ihren sozialen Umwelten so weit voneinander distanziert sind, dass beide in der Interaktion darauf angewiesen sind auf Stereotypen zurückzugreifen, um ihren Gegenüber ansatzweise zu verstehen (vgl. Hestermann 2003, S. 40).

[63]„*[C]ollective and psychologically deeply rooted images of the world, which reduce the complexities of life and bear a mythopoetic quality“* (ins Deutsche übersetzt von der Verfasserin)

des Stereotyps“ (Hestermann 2003, S. 43). Zurückkommend auf das o.a. Stammesstigmata „Nationalität“, stellt Hestermann fest, dass Stereotypen hier Teil des kollektiven Gedächtnisses sind, da sie sich auf gesellschaftliche Überlieferungen und Traditionen stützen, welche die individuellen Erfahrungswerte oder Erkenntnisse in dieser Beziehung oftmals prävalieren (vgl. ebd., S. 44). Darüber hinaus erweisen sich Stereotype in der Unmöglichkeit die völlige Komplexität der heutigen Welt zu erfahren, als Hilfestellung für rationale Urteilsfällung in unterschiedlichen Bereichen.[64] Denn nicht immer hat man Zugang zu gesicherten Informationen oder verfügt über einen persönlichen Erfahrungsschatz[65] (vgl. Quasthoff 1973, S. 125). Abgesehen davon fungieren Stereotype zur Erleichterung der Kommunikation innerhalb von Gruppen. Vornehmlich in informellen Kreisen kann die Verständigung auf gemeinsame, stereotype Ansichten den Meinungsaustausch verkürzen und dadurch den gruppeninternen Zusammenhalt steigern (Dies beinhaltet aber nicht zwangsweise Aggressivität einer anderen Gruppe gegenüber) (vgl. ebd.).[66] Darauf aufbauend, lässt sich festhalten, dass viele Menschen stereotype Vorstellungen, die sich auf soziale Gruppen richten, teilen und sie daher im gesellschaftlichen Handeln Ausdruck finden können (vgl. ebd., S. 127). Gerade wegen dieser gesellschaftlichen Implikationen, soll die Ebene der Analyse von Stereotypen (und ihrer Funktion) nicht auf einem individuell-

[64]Eine Überblick, welche Rolle und Bedeutung nationale Stereotypen in internationalen Beziehungen spielen bieten Berting, Jan/Villain- Gandossi, Christiane „The role and significance of national stereotypes in international relations: an interdisciplinary approach“, in: Walas, Teresa (Hrsg.) „Stereotypes and Nations“, International Cultural Cetre, Cracow, 1995, S. 13 - 27

[65]Der persönliche Erfahrungsschatz bezieht sich in diesem Fall auf ein direktes Zusammentreffen mit einem/einer Angehörigen einer anderen Nation/Gruppe. Unterhält man sich z.B.: über eine Volksstamm der Ile de Pins (Neu – Kaledonien) ist die Wahrscheinlichkeit gering als ÖsterreicherIn bereits dort gewesen zu sein und sich mit einem Stammesmitglied unterhalten zu haben. Um sich ins Gespräch zu integrieren, könnte man auf Informationen aus einer Reportage zurückgreifen, die man in einer Fernsehsendung gesehen hat. (Anm. Verfasserin)

[66]Diese Verständigungen, „*Überzeugungen*“ oder „*Einstellungen*“ sind nach Quasthoff „*Bezeichnungen für Dispositionen bzw. Bewusstseinsinhalte*“. Die Einstellungen beziehen sich auf eine generelle Haltung, gelagert zwischen Sympathie und Abneigung. Die Überzeugungen sprechen einem Objekt Eigenschaften zu oder ab. Oftmals werden sie als rationelle Grundlage für Einstellungen angeführt. Die verbale Äußerungsform der Überzeugung ist für die Linguistin Quasthoff das Stereotyp, allerdings ist die Entscheidung, ob es sich aus Einstellungs- und Überzeugungsfaktoren zusammensetzt, eine definitorisch bedingte, also quasi willkürlich (vgl. Quasthoff 1973, S. 26 u. 27). (Mehr zur Definitionsthematik, s. Kap. 4.4.1.)

bezogenem Niveau stattfinden, denn „*[b]eides - die notwendige denkökonomische Funktion für den einzelnen und die Möglichkeit ihrer Pervertierbarkeit im Gesellschaftlichen - sind untrennbar miteinander verbunden*“ (ebd.).

Um die Untersuchung vom individuellen Niveau auf ein breiter gefächertes Spektrum[67] zu legen, wird das Massenmedium Film als Analysematerial herangezogen. Auf Grund der Realitätskorrelation, der gesellschaftlichen Reichweite und der Wechselbeziehung von gesellschaftlichen Einfluss und gesellschaftlicher Beeinflussung sollte eine Bandbreite an stereotypen Vorstellungen bzw. Darstellungen auszumachen sein (vgl. Kap. 2.3.2.). Dass das untersuchende Individuum seine Anschauungen von seinem kulturellen Rahmen nicht lösen kann, wird im Kapitel 3.3. genauer behandelt. Der Versuch aufzuzeigen, inwiefern sich Eigenschaften des Films mit den oben angeführten Charakteristiken von Stereotypen decken bzw. ergänzen, soll das Forschungsvorhaben untermauern. Darauf aufbauend, sollen sich dann auf empirisch- analytische Weise Schlüsse auf gesellschaftliche Vorstellungen „des Anderen“ (der „Russen“)[68] ziehen lassen, welche wiederum die politikwissenschaftliche Komponente, im Sinne der politischen Kulturforschung, bestätigen und somit das Forschungsvorhaben rechtfertigen.

2.5. Stereotyp und Film – Funktionale und charakteristische Analogien

Schweinitz stellt zunächst fest, dass Filme diffizile Erscheinungen sind, welche sich in unterschiedlichsten fachlichen Perspektiven erörtern lassen (auch im Rahmen der Stereotypenforschung) und er benennt sie als Dokumente „*in denen sich die sozial umlaufenden Menschenbilder reflektieren“* (Schweinitz 2006, S. 3). Er geht davon aus, dass „*Medien [...] Weltwissen, Vorstellungen,*

[67]Das Spektrum bezieht sich hier auf die bildlich und inhaltlich unterschiedlich gestalteten Filme, die zu verschieden Zeitpunkten produziert worden sind.

[68]Wer oder was genau „die Russen“ sind wird in der analytischen Grundlage ausführlicher behandelt (s. Kap. 3.6.).

Einstellungen und Erwartungen ihrer Adressaten" spiegeln und hält fest, dass sie reziprok einen „*wesentlichen Anteil am Transport und an der Verbindung von entsprechenden Vorstellungen und Einstellungen – einschließlich solcher, die sich [...] als ‚Stereotype' erfassen lassen"* haben (ebd., S. 12).[69]

Zurückkommend auf das o.a. Vorhaben, die Ähnlichkeiten von Film und Stereotypen in Charakteristik und Funktion aufzuzeigen, werden nun sukzessiv die im Kapitel 2.4.2. angeführten Eigenschaften von Stereotypen als Stichwörter herangezogen und es wird untersucht, inwiefern sie sich mit verschiedenen wissenschaftlichen Aspekten von Film verlinken lassen. Dies dient, neben der Vorführung der thematischen Vereinbarkeit von Film und Stereotyp, der Einbringung eigenständiger Überlegungen, da Parallelitäten der beiden im Verlauf der Recherche ins Auge fielen.

Zu einer Qualität eines Stereotyps zählt die „Stabilität", welche sich gleichzeitig mit dem „Second – Hand" Charakter kombinieren lässt. Die Tatsache, dass ein Kinofilm bestimmte Bedürfnisse seiner ZuschauerInnen befriedigen soll, führt dazu, dass sich die Präsentation von Inhalten oft an vertrauten Denk- und Sehgewohnheiten der RezipientInnen orientiert, um nicht den Willen des Publikums zu übergehen (vgl. Stein in Brauneck, 1980, S. 364 ff.). Dabei hängen diese Gewohnheiten von den „*gespeicherten historischen Erfahrungen (Lernprozesse)*" (Wilhelm in Hofmann 2005, S. 179), sowie auch von den persönlichen Wissensinhalten, die auf der Aneignung tradierter Kenntnisse zu den im Film präsentierten AkteurInnen, Handlungsorte und Geschehnisse basieren, ab (vgl. ebd.). Das heißt, die Präsentationsformen im Kino weisen, in Zusammenhang mit dem Publikum, eine gewisse „Stabilität" auf, weil die Rezeption der Filme an die weitergegebenen („second – hand") Erfahrungswerte innerhalb der ZuschauerInnen gekoppelt ist. Stereotype sind feste Vorstellungen, die über Generationen weitergegeben werden und zählen mit ihrer gesellschaftlichen Verankerung zur „‚*Sammelerfahrung' einer Nation"* (Vigl 1997, S. 8). Weil die ursprünglichen Formen der Traditionspflege mit der Massenmedialisierung verloren gehen, sammeln sich diese stereotypen Sammelerfahrungen in Filmen wieder und fehlende Primärerfahrungen können

[69] Vgl. auch Kap. 2.3.2.

mit ihrer Hilfe kompensiert werden[70] (vgl. Mai im Kap. 2.3.2. und Racek 2001, S. 14). Dazu gesellen sich im Film bestimmte Positionen, die für die ZuschauerInnen bereitgestellt werden, weil die filmisch dargebotenen Inhalte immer auch Konstruktionen von sozialen Identitäten und Subjektivitäten vermitteln, sowie „*Markierungen dessen, was als normal und abweichend gilt*" (Hipfl in Mai 2006, S. 165). Demgemäß kann ein Film also einen gewissen Grad an „Konformität" innerhalb der Gesellschaft erzeugen, sogar eine Empfindlichkeit der RezipientInnen gegenüber etwaigen Abweichungen der präsentierten Aussagen ist möglich (vgl. Königstein in Brauneck 1980, S. 402 und Williams in Kap. 2.3.2.). Dörner meint dazu, dass Medien fast rituell „*die geltenden Selbstverständlichkeiten in immer wieder neuer Form vor[führen] und [...] sie somit im kulturellen Gedächtnis lebendig [halten]*" (Dörner 2000, S. 157). Bei näherer Betrachtung einer Ausgangsebene von Lippmann, nämlich der Behauptung, dass Massenmedien zur sinnhaften Weitergabe von Informationen selbige komprimieren müssen, lässt sich festhalten, dass sowohl das medienbezogene, als auch das stereotypenbezogene Level, das Moment der „Reduktion" beinhalten. Unkommentierte Bilder haben häufig verkürzende Effekte, ebenso wie mythische Erzählungen mit reduzierten Schemata arbeiten, um die Komplexität zu verringern. Redaktionelle Verzerrungen, die Nutzung unterschiedlicher Kameralinsen (vgl. Silbermann 1980, S. 30) oder aber das Transzendieren (Überschreiten) des Inhaltes eines historischen Augenblicks (vgl. ebd., S. 20) können ebenso dazu beitragen. Diese Gestaltungsmittel werden benötigt, um eine „*sinnhafte Perspektivierung von Welt"*[71] (Dörner 1995, S. 91) zu gewährleisten (vgl. Dörner 2000, S. 187 und Dörner 1995, S. 91). Die Bezugsgrößen des medial Vermittelten und auch der Rahmen der Vermittlungsweise müssen auf ein Maß geschneidert werden, das vom Publikum erfasst werden kann (vgl. Schweinitz 2006, S. 44 und Lippmann in Kap. 2.4.2.). Zur narrativen Struktur des Films und der visuellen Formgebung stellt Winter fest, dass sie zumeist eine Vorhersehbarkeit aufweisen, selten

[70]Anstatt am 1. Mai am Marsch des österreichischen Gewerkschaftbundes mitzugehen kann ein Film mit dieser Thematik angesehen werden, beispielsweise *Freundschaft (2006).* (Anm. Verfasserin)

[71]„Sinnhafte Perspektivierung von Welt" heißt, die Welt in einen überschaubaren, einem selbst verständlichen, Horizont einzuteilen und dafür Kategorisierungen zu verinnerlichen. (Anm. Verfasserin)

überraschen oder außergewöhnliche Aspekte hervorbringen (vgl. Winter 1992, S. 37). Gerade aber das Erkennen bekannter Schemata macht es für BetrachterInnen einfach sich in dem Regelwerk der bekannten Filmwelten zu orientieren und bereitet erst die eigentliche „*Lust am Text*" (Barthes nach Winter 1992, S. 37). Diese affektive Komponente ist maßgeblich für die Einteilung von Filmwelten in Genres. Ein Genre, definiert nach Tudor, ist eine moralische und soziale Welt, die ein physisches wie historisches Milieu beinhaltet und auf Grund seines Wesenszuges, der Vertraulichkeit, ein Gefühl von Rückversicherung bietet (vgl. Winter 1992, S. 37).[72] Man kann sie auch als „*relativ festgelegte kulturelle Muster, die zudem weltweit verbreitet sind*" (ebd.) beschreiben. Auch dem Stereotyp ist eine „affektive Färbung" eigen, bietet es doch ebenso einen vertrauten Fundus an Informationen für die Gesellschaft mit der Orientierung und Regulation beeinflusst werden können (vgl. Hofstätter im Kap. 2.4.3.). Fernerhin lassen sich auch Gemeinsamkeiten von Film und Stereotyp in puncto „Inadäquatheit" registrieren. Wie schon erwähnt, werden präexistente Anschauungen gesellschaftlich weitergegeben und können Verzerrungsnuancen beinhalten (vgl. Kap. 2.4.2.). Der Film kann potenziell, in seiner Rezeption und Präsentationsform, zur Verbreitung kultureller und sozialer Klischees beitragen (vgl. Mai in Winter 2006, S. 29). Ebenso können BetrachterInnen einen Film unterschiedlich interpretieren, was eine generelle Eindeutigkeit ausschließt (vgl. Dörner 1998, S. 209) und mithin einen Grad an unangemessener Auslegung impliziert. Zuletzt finden sich noch Berührungspunkte in der „Schablonenwirkung" filmischer Darstellung und von stereotypen Annahmen: Im Laufe der Filmgeschichte hat sich nicht nur ein Kanon an Filmgenres entwickelt, mit ihnen kam auch ein abgesteckter Bestand an Filmfiguren und standardisierten Handlungssträngen, womit ein Reservoir von festen Formen geschaffen wurde (vgl. Engell in Mai 2006, S. 52).[73] Zusammenfassend kann, hinsichtlich der tangierenden Charakteristiken von Film und Stereotyp, erklärt werden, weshalb die beiden Thematiken sich in einer Filmanalyse vereinen lassen: Stereotypen wirken auf die menschliche

[72] „*It defines a moral and social world, as well as physical and historical environment. By its nature, its very familiarity, it inclines towards reassurance"* (Tudor nach Winter 1992, S. 37)

[73] Zum Beispiel, der „einsame Cowboy", die „kühle Blonde", die „strenge Lehrerin" etc.

Informationsverarbeitung, sodass Personen geneigt sind, ihre Beurteilungen auf Stereotypen zu begründen (vgl. Gürtler 1998, S. 18). Filme sind gesellschaftlich institutionalisierte Vermittler von Sinn (Bedeutungen) und verwenden dazu stereotypische Darstellungen (vgl. Dörner 2000, S. 152 ff. und Schweinitz 2006, S. 44 ff.). Beruht nun die Informationsverarbeitung auf solch vorgefertigten Formen, so ergibt sich ein Muster an Wissen, welches die Validität der Vorstellungen garantiert und mithin die Veränderbarkeit von Stereotypen erschwert (vgl. Gürtler 1998, S. 18.). Stereotypen werden, nach Schweinitz, „*durch die Medien narrativ und visuell konkretisiert“* (Schweinitz 2006, S. 12).[74] Auf Grund der gesellschaftlichen Rückkoppelung von Filminhalten und seiner Funktion des „*kulturellen Gedächtnisses*“[75] sollte also ein Spektrum an stereotypen Auffassungen zu finden sein. Vordergründig geht es hier um die Sichtbarmachung und die Reproduktion von Stereotypen, weil davon ausgegangen wird, dass der Film sich auf bereits vorkonditionierte Attitüden stützt. Mit seinen vermittelnden Faktoren (Bild, Musik etc) ist er, innerhalb eines bereits existierenden Fundus an Vorstellungen, als eine Komponente zu betrachten, welche zum Prozess der „*Verfestigung von Zuständen, Gewohnheiten und Lebensbedingungen aller Arten*“ (Silbermann 1980, S. 28) beiträgt.[76]

[74]Beispiele zur Bearbeitung des Themas im publizistischen Bereich wurden in der Einleitung der Arbeit bereits genannt. Als konkretes Beispiel für eine Untersuchung von Stereotypen im filmischen Bereich nennt Schweinitz Irmela Schneider, die in den Neunzigern amerikanische TV-Serien im deutschen Rundfunk analysierte. Schneider, Irmela „Zur Theorie des Stereotyps“ in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft,* 43, S. 129 – 147

[75]Grundlegendes zur Theorie des kulturellen Gedächtnisses bei Assman, Jan „Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen“, München, 1992

[76]Das bedeutet jedoch nicht, dass ein Film nicht auch „gegen seine Intention“ gelesen werden kann. In den Cultural Studies wird der Mensch als ein soziales Subjekt gedacht, das von Machtstrukturen geformt wird, die sich in Geschlechter-, Klassen- oder ethnischen Beziehungen durchschlagen. Die unterschiedlichen Ausformungen bringen die Möglichkeit differenzieller Interpretationen von Filminhalten mit sich, durchaus auch kritische, widerständige Haltungen. (vgl. Hipfl in Mai/Winter 2006, S. 163)

2.6. Zusammenfassung

Der Film ist eine technische Vermittlungsinstanz, dessen inhaltliche Botschaften mit symbolischen Bedeutungen angereichert sind. Das filmische Bild findet seine Besonderheit seiner Dynamik, weil es Inhalte fortlaufend und mit akustischen Beträgen präsentiert (vgl. Keppler). Da moderne Gesellschaften visuell geprägt sind, ist davon auszugehen, dass sich Darstellungen der Gegenwartskultur im Film finden lassen. Seine integrierende (aber auch exkludierende) und handlungsanleitende Funktion machen ihn zu einer Sozialisationsinstanz innerhalb der Gesellschaft. Er ist ein Reservoir gesellschaftlicher Mythen (vgl. Kap. 2.3.4., S. 27) und stimmt seine Inhalte häufig auf gesellschaftliche Normvorstellungen ab, um auch kommerziellen Erfolg zu erzielen. Um die filmischen Inhalte dem Kulturkreis entsprechend interpretieren zu können muss erlernt werden, seine Botschaften und Zeichen zu verstehen. Der Film steht im Verhältnis zur Gesellschaft und zur Realität ist aber nicht das genaue Abbild davon. In der Politikwissenschaft bietet er sich an um die Bewusstseinslagen von Bevölkerungen zu untersuchen. Politische Entscheidungen werden vom dargebrachten Alltagsverständnis beeinflusst und die Normalitäten im Film sind Ausdruck gemeinschaftlicher Vorstellungen. Somit leistet der Film einen Betrag zur Konstruktion sozialer Identitäten (vgl. Dörner, Hipfl, Mai und Rohe).

Stereotypen sind Bilder im Kopf, die dazu dienen unsere Umgebung in Kategorien und damit verbundene Vorstellungen einzuteilen. Sie sind besonders hilfreich im Aufeinandertreffen von unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppierungen. Die vorgefassten, auf wenige Merkmale beschränkten, Schematisierungen dienen der Abgrenzung zwischen Selbst- und Fremdbild. Die Präsentation von filmischen Inhalten funktioniert ähnlich wie Mechanismen stereotyper Annahmen (vgl. Lippmann, Schweinitz, Hahn und Hestermann).

Ziel der oben genannten Erläuterungen war es, die gesellschaftlichen Implikationen, die der Gebrauch von Stereotypen hat zu verdeutlichen. Im Allgemeinen auf institutionelle, sowie persönliche Interaktion bezogen, und im Speziellen auf das Aufeinantertreffen zweier Gesellschaften, die sich durch die

Kategorie „Nation“ unterscheiden. Da diese gesellschaftliche Interaktion im Medium Film untersucht wird, sind die Erklärungen über die Zusammenhänge zwischen Film und Gesellschaft zum Verständnis des Forschungsdesigns ebenso zweckdienlich.
Nachdem die grundlegenden theoretischen Vorannahmen angeführt wurden, wird im nächsten Teil der Arbeit das methodische Verfahren der Analyse vorgestellt. Des Weiteren werden die Konditionen für eine qualitative Analyse des filmischen Materials dargelegt und die Untersuchungstechnik präsentiert.

3. Empirische Basis

3.1. Methodische Herangehensweise

Das Forschungsziel dieser Arbeit beläuft sich auf die deduktive Feststellung eines hypothetischen Zustandes in Form einer qualitativ hermeneutischen Studie. Die Forschungshypothesen werden anhand eines Rasters spezifischer Fragestellungen, basierend auf der Arbeit von Knut Hickthier (in Karpf 1995), an den filmischen Texten, überprüft. Das heißt, das Filmmaterial wird mittel Frageraster analysiert und interpretiert. Als Datenmaterial werden dabei österreichische Kinofilme herangezogen, die im ausschließenden Verfahren ermittelt wurden (die genauen Kriterien dafür finden sich im Kap. 3.7.).

Zunächst werden noch einige Bdingungen für das empirische Arbeiten besprochen, sowie die Filmanalyse als Werkzeug zur Interpretation des Filmes vorgestellt. Danach wird Knut Hickethiers Ansatz über die Darstellung des Fremden im Film vorgestellt. In weiterer Folge wird das Datenmaterial beschrieben, die zu untersuchende Einheit (die „Russen“) definiert und das endgültige Frageraster zur Analyse erstellt. Anschließend wird jeder einzelne Film, über den zuvor eine Inhaltsangabe angeführt wird, in essayistischer Form behandelt. Die Vielschichtigkeit der Filme bzw. die Verwobenheit und das teilweise anachronistische Strickmuster der Story, wird Anlass sein, auf manche der Fragen ausführlicher einzugehen.

Zur Erinnerung werden an dieser Stelle Fragestellung und Hypothese wiederholt:

- *Wie werden russische Charaktere im österreichischen Film seit Ende des Zweiten Weltkriegs bis heute dargestellt?*
- *Haben sich die Formen der Darstellung verändert und wenn ja, inwiefern?*
- *Hypothetisch gesehen, haben sich die Präsentation von „RussInnen" nur geringfügig verändert, sind also konstant und tendenziell negativ.*[77]

3.2. Die Voraussetzungen für eine filmische Hermeneutik

Bevor in medias res der Analyse vorgedrungen werden kann, sollen noch einige methodologische Prämissen und im weiteren Kapitel die praktische Herangehensweise an das Datenmaterial elaboriert werden. Da nicht nur eine Auflistung bestimmter inhaltlicher Elemente geplant ist, sondern insbesondere eine interpretative Auswertung entscheidend ist, soll die intersubjektive Nachvollziehbarkeit weitgehend gewährleistet werden, indem man sich auf einige Grundsätze des sozialwissenschaftlichen, hermeneutischen Verfahrens beruft (vgl. Dörner in Hoffmann 1998, S. 209). Sich an der objektiven Hermeneutik Oevermanns[78] orientierend, stellt Dörner zunächst fest, dass jedes Zeichen Bedeutung trägt. Ergo ist kein Element der Zeichenstruktur vernachlässigbar, weil es auch nicht zufällig im Film ist. Das bedeutet aber nicht, dass jedes gesetzte Zeichen (von SchauspielerIn oder RegisseurIn) als intentional betrachtet werden muss. Semiotisch gesehen (nicht unbedingt auf Film bezogen, sondern auch auf andere Settings bezogen)[79] ist ein Zeichen

[77]Diese Annahmen werden unterstützt von der These Dörners, dass sich die „*Persistenzgenerierung von Traditionen durch populäre Medienkulturen besonders gut überprüfen [lassen]*." (Dörner 2000, S. 213)

[78]Mehr dazu in Fuchs- Heinritz, Werner/Wienold, Hanns (Hrsg.) „Lexikon zur Soziologie", 4. grundlegend überarbeitete Auflage, u. Mitarbeit von Eva Barlösius, Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2007, S. 269

[79] Ein solches Symbol könnte zum Beispiel ein Ring sein. Er könnte ein Verlobungsring oder ein Ehering sein oder ein dekoratives Schmuckstück. (Anm. Verfasserin)

bedeutungstragend, weil es ein Element eines Ganzen, einer Zeichenstruktur ist. Im Fiktionalen spielt es eine noch größere Rolle, weil hier der „*Ausdruckswille von Zeichenproduzenten*“ (Dörner in Hoffmann 1998, S. 209) einbezogen ist. Eine weitere, wichtige Prämisse betrifft die Möglichkeit der mehrdeutigen Lesart eines (filmischen) Textes.[80] Das heißt, ein komplexes, bedeutungsangereichertes Werk wie ein Film kann niemals auf eine einzige Bedeutung reduziert werden. Für eine hochgradig professionalisierte Filmindustrie ist es eher eine Erfolg bedingende Notwendigkeit, die Produktionen mehrdeutig zu gestalten und auf breit gefächerte Publikumsgruppen abzuzielen, um die Popularität und den kommerziellen Gewinn zu erreichen (vgl. ebd.) [81]. Diese Polysemie[82] beruht, in der Filmsemiotik, auf der Annahme, dass anhand filmtechnischer Mittel konnotative Effekte (von Bildern) erzeugt werden, die eine kulturelle Bedeutung besitzen, wobei es vom unterschiedlichen Erfahrungsstand der RezipientInnen[83] abhängt, ob die visuell codierten Mitteilungen dechiffriert werden können (vgl. Winter 1992, S. 35). „*Ein Bild ist bisweilen tausend Worte wert*“ (Monaco nach Winter 1992, S. 35; vgl. auch Kap. 2.3.1.). Das bedingt für die Interpretation eines filmischen Textes[84], das vielschichtige Bedeutungspotenzial bzw. dessen Lesarten zu berücksichtigen und sich anhand von Verweisen auf den Text und gegebenenfalls auf den kulturellen Kontext Plausibilität verschaffen zu müssen (vgl. Dörner in Hoffmann 1998, S. 210). Der letzte hermeneutische Grundsatz bezieht sich auf die komplexe Gesamtbedeutung eines Filmes, die sich aus mehreren Zeichenebenen zusammenfügt. Daher soll bei der Interpretation

---

[80]Die Bezeichnung eines Films als Text entstammt der Semiotik. Man betrachtet den „*Film als einen* Text, *der nicht eine absolute Wirklichkeit richtig abbildet, sondern mittels Zeichen Bedeutungen, oder genauer* Anlässe *für Bedeutungen, produziert. Bilder und Worte sind keine neutralen Übermittler einer vorgegebnen Wirklichkeit, [...] sie schaffen vielmehr spezielle* Filmwirklichkeiten.“ (Winter 1992, S. 24)

[81]Via Marktforschung können heutzutage Erwartungen der KinogeherInnen erforscht werden und diese dann in die Filmkompositionen eingebracht werden. (vgl. Dörner in Hoffmann 1998, S. 209)

[82]Polysemie bedeutet Mehrdeutigkeit, mehr dazu in Winter 1992, S. 34 ff.

[83] Eine 84 jährige Frau könnte einen Filminhalt anders interpretieren als ein 15 jähriger Teenager. (Anm. Verfasserin)

[84]Mit filmischem Text bezieht sich Dörner nicht auf die gesprochenen Passagen im Film, sondern auf den Film als zu interpretierendes Datenmaterial. (vgl. Dörner in Hofmann 1998, S. 201)

vermieden werden, sich nur auf Einzelheiten, wie etwa das gesprochene Wort zu beschränken, sondern auch gestische, mimische Codes, Dramaturgie, Musik, Setting, Kameraführung oder Beleuchtungstechniken analytisch betrachtet werden (vgl. ebd.). Die genau zu betrachtenden Aspekte dieser Arbeit werden im folgenden Kapitel im Zuge der Erstellung des Analyserasters vorgestellt. Zu guter Letzt wähnt Dörner die Beteiligung von Mehreren als Kriterium für eine gültige Interpretation von Texten. Dazu muss angemerkt werden, dass möglicherweise ein Zirkel „diskussionsfreudigeR HermeneutInnen“ (vgl. ebd.) in der Praxis vielfältigere Ergebnisse zu Tage bringen könnten, frei nach dem Prinzip, zehn Augen sehen mehr als zwei. Allerdings liefert Dörner keinerlei stichhaltige Beweise, dass dies tatsächlich der Fall ist, zumal die Prämisse der Polysemie auch bei mehreren InterpretInnen keine eindeutigen Ergebnisse garantiert. Darüber hinaus hat auch Dörner selbst diesen Anspruch in seiner Arbeit nicht eingelöst, sondern eine Einzelinterpretation geliefert.[85] Um die Auswertung der Analyse abzusichern, sollen die Analyseresultate gegenüber teilweise miteinander verglichen werden. Zusätzlich sollen die Analyseergebnisse hinsichtlich der theoretischen Annahmen über Stereotype evaluiert werden, um Theorie mit Praxis zu verbinden.

3.3. Filmanalyse als Interpretationswerkzeug

Hinter der Filmanalyse verbirgt sich ein Instrumentarium zur genaueren Betrachtung filmischer Inhalte, was auf unterschiedliche Weise, je nach Fragestellung an den Film, getan werden kann.[86] Die Filmanalyse reicht über eine Filmkritik hinaus (vgl. Korte 2001, S. 8), weil es ein Untersuchungsansatz ist, der „*unabhängig von einem (film-) historischen, psychologischen, soziologischen Erkenntnisinteresse immer auch die Präsentationsformen von Handlung und Inhalt, die jeweiligen Kontextbedingungen und - soweit möglich -*

[85]Vgl. „The Simpsons. Der Republikanismus expressiver Individuen“ in: Dörner 2000, S. 348 ff.

[86]Unterschiedliche Arten von Filmanalyse bei Faulstich, Werner „Grundkurs Filmanalyse“, Fink Verlag, München, 2002

die realen Rezeptionsvarianten zum Gegenstand macht.“[87] (Korte 2001, S. 24). Bei der Filmanalyse liegen nicht die Gedanken und/oder Intentionen der TextproduzentInnen (DarstellerInnen, AutorInnen, RegisseurInnen) im Augenmerk, sondern der Sinngehalt des audiovisuellen Textes, den sie in die öffentliche Sphäre gesetzt haben (vgl. Dörner 2000, S. 203). Den Ausgangspunkt dafür liefert zunächst die Aufzeichnung über das subjektive Filmerlebnis, wobei die zuvor genannten Prämissen der filmischen Hermeneutik (jedes Zeichen trägt Bedeutung, Polysemie vgl. Kap. 3.2.) ebenso Einfluss nehmen, wie die Relativierung durch die RezipientInnen selbst und deren Präferenzen und Perspektiven (vgl. Faulstich 2002, S. 14). Der/die Untersuchende blickt darüber hinaus durch seine/ihre eigene kulturelle „Brille“ auf eine andere Nation (vgl. Berting/Villain- Gandossi in Walas 1995, S. 17). Eine „definitive“ Analyse eines Films ist daher a priori ausgeschlossen. Korte meint dazu, dass es auch nicht der Vorsatz sein soll, die Subjektivität durch eine „*vermeintliche*“ (Korte 2001, S. 15) Objektivität zu substituieren, da bei einer qualitativ angelegten Untersuchungsmethode wie der Filmanalyse, Objektivität „*im Sinne mathematischer Exaktheit*“ (ebd.) ohnehin nicht gegeben ist (vgl. ebd.). Daher soll den Untersuchungen mit den Worten Giroux vorangeschickt werden: „*Meine Analysen sind zwangsläufig einseitig, unvollständig und offen für Neubearbeitung und Anfechtung.*“[88] (Giroux 2002, S. 13).

Im Rahmen einer analytischen Vorgehensweise soll nicht bloß der Inhalt nacherzählt werden, sondern etwas in Erfahrung gebracht, das zuvor nicht bekannt oder offensichtlich war. Durch die „*gezielte Nutzung von fachspezifischen Methoden und Instrumenten*“ (Faulstich 2002, S. 19) wird der subjektiven Interpretation der Weg zu einer objektiv nachvollziehbaren Interpretation geebnet. Das bedeutet, die wissenschaftliche fundamentierte Analyse gründet auf der Objektivierung des persönlichen Filmerlebens, indem die subjektiven Vermutungen mittels transparenter Argumentationslinien, intersubjektiv begreifbar gestaltet werden (vgl. Korte 2001, S. 24).

---

[87] Im Falle dieser Arbeit ist das Eingehen auf Kontextbedingungen und Rezeptionsvarianten nur äußerst beschränkt vorgesehen. (Anm. Verfasserin)

[88] *„My analyses of films are necessarily partial, incomplete, and open to revision and contestation.*“ (Übersetzt von Verfasserin)

Die strukturierte Herangehensweise an das Material ist also Voraussetzung um für mehrere BetrachterInnen die Komplexität zu plausibilisieren. Daher wird im kommenden Kapitel die Thematik der Analyse präzisiert um die Systematik der Analyse zu verdeutlichen.

3.4. Einleitung zu Fremdheit im Film

Der im theoretischen Teil zuvor erwähnte Ernst Gombrich bezieht sich bei seiner Arbeit weniger auf den kinematographischen Aspekt von Stereotypen. Sein Werk *Kunst und Illusion*[89] behandelt hauptsächlich die bildende, illustrierende Kunst (Malerei, Photographie), deren schematische Abbildung (die „Wirklichkeit" nachahmend) schon in der altgriechischen Kunst ihren Anfang gefunden hat. Das „neu" geschaffene basiert dabei immer wieder auf dem bereits Vorhandenen. Nach Gombrich sind visuelle Schemata, zumindest im europäischen Raum, eng mit der Behauptung verbunden dass sie Prozesse der Wirklichkeit repräsentieren. Mit dem Anschein, dass diese Darstellungen tatsächlich der Realität entsprechen, gelingt es nationale oder rassische Stereotypen abzubilden, wobei das Moment der Absolutheit mitschwingt (vgl. Hoffmann in Hahn 2002, S. 77 ff.). Inwiefern ein visuelles Stereotyp „„*wahrheitshaltig" sein könnte, erklärt der Kontext, in dem Bilder der jeweiligen Kultur stehen*" (Hoffmann in Hahn 2002, S. 84). Durch und in der Kultur werden Identitäten geschaffen, aufgenommen und reguliert. Vor allem, weil symbolische Repräsentationssysteme Bedeutungen generieren (vgl. Woodward nach Lutter/Reisenleitner 2005, S. 83). Silbermann (1980) ist in dieser Hinsicht der Auffassung, dass es sich beim Film um eine Form von „*Mikrokosmos*" handelt, worin sich das „*Bild einer Kultur wiederfinden lässt, und zwar derjenigen selbst, deren Produkt er ist*" (Silbermann 1980, S. 13); wenn auch angeordnet, stilisiert oder gar entstellt (vgl. ebd.). Das „symbolische Repräsentationssystem" Film, als „*Jahrmarkt der Bildgeschichte*" (Frankfurter in Luger 1994, S. 235), hatte von je her die „Fremdheit[90]" als wichtiges Element seiner Sujets, besonders um die eigenen gesellschaftlichen Werte sicherzustellen (vgl. Karpf 1995, Vorwort). Denn die „*Konstruktion von Identität erfolgt immer durch Differenz, durch die Beziehung zum anderen*" (Lutter/Reisenleiter 2005, S. 85). Fernsehen und Kino haben „*die Fremden in*

[89]Gombrich, Ernst „ Kunst und Illusion", Köln, 1976

[90] Die Fremdheit bezeichnet hier die Zugehörigkeit einer filmischen Figur zu einer anderen Nation. Sie bezeichnet die Differenz zwischen zwei Gruppen und dient iherer Hervorhebung. (Anm. Verfasserin)

den Blick genommen“ (Karpf 1995, Vorwort) und somit einen Beitrag zur öffentlichen Perspektive geleistet, denn Filme sind nicht nur Belege, sondern auch Förderer des gesellschaftlichen Bewusstseins (vgl.ebd.).

3.5. Darstellung von Fremdheit im Film nach Hickethier

Der Medienwissenschaftler Knut Hickethier hat sich speziell mit dem Grundmuster „Fremdheit“ der filmischen Erzählung beschäftigt, was den analytischen Grundtenor dieser Arbeit legen soll und dem theoretischen Rahmen entspricht. Dabei hat er vier verschiedene Facetten der filmischen Darstellung von Fremdheit (anhand von Filmbeispielen) herausgearbeitet, welche ferner zur Fragestellung an die filmischen Samples in der Analyse herangezogen werden (zitiert nach Hickethier in Karpf 1995, S. 22 - 25):

1. ***Das Fremde als das Feindliche***
2. ***Das Fremde als das Untergeordnete***
3. ***Das Fremde als das Verfolgte***
4. ***Das Fremde als das Komische***

Das Fremde als etwas Bedrohliches, Gefahrvolles von außen darzustellen, kann, speziell im Kriegsfilm, die Zusammenschweißung von Gemeinschaft bewirken. Durch die dämonisierende, stark einseitige und schematische in Szenesetzung der fremden Entität wird Aggression erzeugt und können Vorurteile verstärkt oder neu hervorgebracht werden.[91] Hickethier benennt dies die Produktion kollektiver Feindbilder (vgl. ebd., S. 23). Eine andere Methode das Fremde filmisch zu integrieren, ist seine Visualisierung in einer sozial untergeordneten Position. Besonders im Hinblick auf die Präsentation von ethnischen Unterschieden (z.B.: schwarze, rote, weiße Hautfarbe) wird die Abstammung in Verbindung mit der Stellung in der sozialen Hierarchie gebracht. Somit wird das bedrohliche Element des Fremden reduziert, weil es nur auf einem untergeordneten Niveau integriert wird (vgl. ebd., S. 24). Eine weitere Form ist die Darstellung eines schutzbedürftigen, verfolgten Fremden,

[91] Als Beispiel erwähnt er u.a. die Darstellung des Russen in deutschen Kriegsfilmen (vgl. Hickethier in Karpf 1995, S. 23)

vornehmlich mittels Infantilisierung und Verharmlosung. Gefühlsbezogen wird hier mit Mitleid gearbeitet und Vertrauen und der Eindruck einer Ungefährlichkeit kreiert. Diese kindliche Verkörperung ist, wie auch die o.a. Methoden, ein Instrument, um die Oberhand über das Fremde zu behalten (vgl. ebd.). Zuletzt erfüllt die Vorführung des Fremden als komisches Element eine ähnliche Aufgabe wie die Verkindlichung. Sehr oft bleibt es nämlich unklar, ob wir „*mit ihm oder über ihn lachen*“ (Hall nach Hickethier in Karpf 1995, S. 25). Über das Fremde zu lachen, vermittelt dem/der ZuschauerIn den Eindruck in einer mächtigeren Position zu sein, denn dadurch ergibt sich eine Art Rangordnung, die es uns als ungefährliches Moment vorstellt (vgl. ebd.). Die Kombination dieser Muster ist nicht ungewöhnlich, „*[a]uffällig ist, dass es keine Form der Darstellung des Fremden gibt, die auf eine gleichberechtigte Existenz von Fremden und Vertrauten angelegt ist*“ (Hickethier in Karpf 1995, S. 25). In der Regel wird mittels Darstellung auf die Auflösung des einen durch den anderen hingearbeitet und somit auf die Schaffung eines homogenen Zusammenhangs gezielt. Dies geschieht entweder durch die Destruktion und Repression des Eigenen durch das Fremde oder durch die Assimilation oder Subsumption des Fremden durch das eigene Vertraute (vgl. ebd.).

Um die Andersartigkeit des Fremden zu vermitteln, kann mit verschiedenen Elementen der Präsentation gearbeitet werden. Vornehmlich konkretisiert sich das „Nicht- dazugehören“ über die Fokussierung auf Differenz: Unterschiedlichkeiten im Aussehen, in Lebensweisen (Sitten, Gewohnheiten) oder auch in der Sprache. Hickethier zählt das „*andere Aussehen*“ zur „*physiognomischen*[92] *Argumentation*“ (ebd.), das heißt die Differenz wird an der äußerlichen Erscheinung eines Menschen festgemacht. Dazu zählen neben Hautfarbe auch Haarfarbe und die Form des Gesichtes (vgl. ebd.). Das Bemerken einer Differenz setzt allerdings voraus, dass bereits eine Vorstellung über das gruppeninterne Aussehen existiert, sprich, es gibt einen Maßstab nach dem sich das äußerliche Erscheinungsbild innerhalb einer kulturellen Sphäre richtet. Für Angehöriger einer Gruppe liegt, dank dieser kulturellen und tradierten Konventionen, auf der Hand, wer zu inkludieren ist und wer nicht (vgl. ebd., S. 26). In psychoanalytischen Überlegungen wird davon ausgegangen,

[92]Physiognomie ist die äußere Erscheinung. (Duden, Fremdwörterbuch 2007, S. 798)

dass das Fremde erst durch die gruppeninternen Projektionen zu Freund oder Feind gemacht wird, denn Projektion ist ein Mechanismus der Verteidigung und Entlastung, wodurch die eigenen Triebwünsche, die für sich selbst unannehmbar scheinen, einen externen Repräsentanten erhalten und somit der innere Konflikt nach außen verlagert werden kann (vgl. Bohleber nach Hickethier in Karpf 1995, S. 26). Wesentlich in der Vorstellung vom Fremden ist jedoch, dass die Bilder nicht nur auf einem individuellen, psychologischen Niveau wirken, sondern dass sie auch, auf eine lange kulturelle Tradition aufbauend, kollektive Wirksamkeit besitzen. Seit jeher wurde Nicht-Dazugehörigkeit mit einem sich von der Majorität unterscheidenden Aussehen in Relation gesetzt (vgl. ebd.). Bis heute hat sich in der Medienlandschaft, zum Beispiel, das Bild eines Ganoven mit dunkler Haartracht, finsterer Miene und „südländischem" Flair manifestiert, welches seine Wurzeln in der Revolution von 1848 und der anschließenden, die Revolution diskreditierenden Zeit der Restauration, hat (vgl ebd.)[93]. „*Was wir als fremd empfinden, ist durch die kulturellen Bilder und Konventionen geprägt, auch gerade dort, wo es nicht zum Thema gemacht, sondern eher unbewusst genutzt wird*" (ebd., S. 27). Noch dazu divergieren hier konkrete, persönliche Erfahrungswerte und allgemeine, verallgemeinerbare Bilder des Fremden, was als Faktor der Ausländereinschätzung bekannt ist.[94] Vorurteile gegenüber einer bestimmten, anonymen Gruppe werden durch individuelle Erlebnisse selten aufgehoben – eine Dichotomie, die auch im Film besteht. Das Publikum ist in der Lage Einzelschicksale von Fremdgruppen- Mitgliedern nach zu empfinden, ohne jedoch die allgemeine Haltung gegenüber der Gruppe zu verändern (vgl. ebd.). Abgesehen von den äußerlichen Abgrenzungsfaktoren werden auch Verhaltensweisen und Sprache zur Differenzgestaltung herangezogen. Beide, Gebaren und verbaler Ausdruck, sind Grundvoraussetzungen für die soziale Integration in alltäglichen Situationen. Wer nicht im Stande ist diese Codes zu applizieren, wird gesellschaftlich kaum inkludiert werden. Denn kulturelle Distinktion baut auf den „*feinen Unterschieden*" auf. Unverständliche

[93] Ein filmisches Bespiel dafür wäre *Der Gehetzte der Sierra Madre (1966)*

[94] Hier wird deutlich, dass Aspekte von Stereotypen und Fremdbild korrespondieren, ein Faktum, welches gegen eine exakte begriffliche Abgrenzung in dieser Arbeit spricht. Mehr dazu in Kap. 2.4.2.

Verhaltensweisen und die Missachtung der sozialen Zeichen provozieren eine Abwehrreaktion (vgl. ebd., S. 28). Die Hervorhebung des Fremden kann die Abwehr und Ausgrenzung bestärken. Sprache wird hierbei wesentlich öfter im fiktionalen Film als Element der Unterscheidung eingesetzt als Lebensgewohnheiten. Häufig ist der Aufwand zu groß, andere kulturelle Lebensweisen darzulegen, um die Verständnisentwicklung des Publikums anzuregen. Viel eher werden sie als nebensächliche, exotische Nuancen ins Bild gebracht (vgl. ebd., S. 29). Beim Versuch ein feindliches Bild zu demontieren, mit dem Anspruch größere Verständlichkeit zu kreieren, kommt es oft zur Angleichung an das Eigene. Beide filmischen Wege (Abgrenzung und Verständnisentwicklung), so Hickethier, implizieren eine Tendenz zur wenig toleranten Betrachtung des Fremden, seien es der Abbau durch Überspielung oder die Verstärkung durch Betonung (vgl. ebd.).

Hickethier hat in seinem Text deutsche Filme unterschiedlicher Genres hinsichtlich der Erzähldramaturgien der Fremddarstellungen untersucht und deren Tendenzen festgestellt. So wird, zum Beispiel, im Kriminalroman „der Fremde“, konkret „der Ausländer“, an Hand von negativen Vorurteilen (Neigung zu Verbrechen, beheimatet in kriminellen Milieus etc.) zunächst als Täter anvisiert und stellt sich schlussendlich meist als das Opfer unglücklicher Verkettungen heraus, was allerdings dem negativen Grundtenor Ausländern gegenüber nicht entgegenwirkt (vgl. ebd., S. 31). Denn die Raster unserer stereotypischen Vorannahmen sind auf der „*archaischen Gefühlsebene*“ (ebd.) anzutreffen, selbst wenn man sich auf einem rationalen Level dagegen zu verwehren versucht. In Liebesfilmen, wo das Liebespaar versucht seine kulturellen Differenzen zu überwinden und Gemeinsamkeiten zu finden, stehen die ProtagonistInnen mit ihren Ansprüchen häufig als Ausnahmeerscheinung im Bild. Neben diesen Genrekonventionen, fördern aber auch die Erzählmuster eine stereotypisierte Darstellung des Fremden (vgl. ebd., S. 34). Dramaturgisch gesehen sind diese auf „*Ankunft oder Eindringen*“, „*Fremdheit als Kulturdifferenz*“ und *„Hierbleiben oder Weggehen“* (ebd., S. 34 - 36) angelegt. Bei ersterem geht es hauptsächlich um die abwehrende Haltung gegenüber ankommender, von außen eindringender HeldInnen, die mit Anpassung und Bestehen auf ihrer kulturellen Eigenständigkeit zu kämpfen haben. Der zweite Erzählstrang (Kulturdifferenz) legt seinen Fokus stark auf den Unterschied von

Moderne und Traditionalismus, wobei das Fremde meist für eine rückschrittliche Weltauffassung steht. Häufig werden hiermit auch innerfamiliäre Konfliktlinien aufgezeigt, wie zum Beispiel Generationenkonflikte. Zuletzt wird vielmals die Entscheidungsfrage des Bleibens oder Gehens eines fremden Individuums behandelt, wobei vor allem die Frage nach der endgültigen Loslösung von der alten Herkunft und der Bindung an die neue, selbst gewählte Heimat im Brennpunkt liegt (vgl. ebd., S. 34 - 37). Hickethier plädiert am Ende seiner Ausführungen für einen reflektierten Umgang mit Stereotypen in Filmen, damit die Beschäftigung mit der Thematik der Fremddarstellung über den filmischen Rand hinausreicht (vgl. ebd., S. 38). Eine Forderung, die besonders nachvollziehbar wird, wenn man zurückkehrt zu Hofstätters Darlegungen über Heterostereotypen, den Bildern über das Fremde. Die Gegenüberstellung von Eigen- und Fremdbild kann nämlich nicht nur Aussagen über das Heterostereotyp beinhalten, sondern kann zugleich auch Informationen über das Autostereotyp (Selbstbild) enthalten (vgl. Hahn in Hahn 2007, S. 22). Zeitweise werden diese explizit angeführt, nicht selten jedoch, bleiben sie in Implikationen verborgen. Wird, beispielsweise, in Deutschland die französische Leichtigkeit, oder das Unmoralische der Franzosen betont, so liest sich im Subtext, dass die Deutschen im Gegenzug ernsthaft und sittsam sind, was nicht mehr expressis verbis zum Ausdruck gebracht werden muss (vgl. ebd.). Diese latenten Hinweise auf die eigene Gruppe sind auch der Grund dafür, weshalb ähnliche stereotypische Vorstellungen auf unterschiedliche Kollektive angewendet werden können. Denn deren eigentliche Gemeinsamkeit befindet sich nicht in ihrer großen Ähnlichkeit, sondern im Autostereotyp und dessen Konzeptionen über sich selbst[95] (vgl. ebd., S. 23).

[95] Theoretisch könnten am Schluss der gegenständlichen Analyse, neben den Ergebnissen über die Darstellungsweisen „der RussInnen“, auch Aussagen über die Befindlichkeit der „ÖsterreicherInnen“ getätigt werden. Allerdings würde das in umfassender Weise den Rahmen der Arbeit sprengen und auch ihrem Anspruch nicht gleichkommen. Somit wird das Autostereotyp nur zur Kontrastierung angeführt werden.

3.6. Die Arbeitsdefinition von „Russen“

Wiederholt wurde im Verlauf der Arbeit über die Analyse der Vorstellungen von „Russen“ geschrieben. Nun ist es an der Zeit diese Benennung genauer zu betrachten, zumal damit in analytischer Hinsicht die Metaebene der Untersuchung bezeichnet wird. Als „Russen“ oder auch „Russinnen“ werden hier jene filmischen DarstellerInnen deklariert, die in den Analyseobjekten als russlandstämmige Charaktere ausgewiesen werden. Allerdings werden dabei eine zeitgeschichtliche und eine geografische Komponente außer Acht gelassen. Zunächst wird keine Unterscheidung zwischen Angehörigen der Sowjetunion (1917-1991) und Angehörigen des Nachfolgestaates der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik (RSFSR) gemacht. Es wird auch nicht beachtet, ob filmischen Figuren aus der sowjetischen Teilrepublik Russland oder aus der Russischen Föderation (Russland ab 1991) stammen. Das erklärt sich einerseits aus der zeitlichen Streuung des Analysematerials: Einer spielt in den Jahren unmittelbar nach 1945 (*Der Bockerer 2*, veröffentlich 1996). Ein zweiter (*Rendezvous in Wien*), der zur Zeit des Kalten Krieges 1956 produziert und aufgeführt wurde. Anderseits aus dem Faktum, dass wenig spezifischen Angaben über die Ethnizität der ProtagonistInnen gemacht werden. Die sowjetischen BürgerInnen könnten theoretisch auch aus einer der sowjetischen Teilrepubliken stammen, werden aber in diesen beiden Fällen generell als RussInnen bezeichnet, ungeachtet ethnischer Herkunft[96]. Im Filmbeispiel *Mein Russland* (2003) stammt der fremdsprachige Teil der Charaktere eigentlich aus der Ukraine, gleichwohl werden sie im Film stets als Russen bezeichnet. Allerdings kann dies auch daran liegen, dass 17,3% der ukrainischen Bevölkerung Russen sind.[97] Im vierten Analyseexempel wird zwar die russischsprachige Herkunft verdeutlicht, jedoch macht es den Anschein, dass die Protagonisten schon immer in

[96]Mit Fragen der „ethnischen Reinheit“ der russischen Bevölkerung befasst sich Valentina Oxen in ihrem Werk „Über die Eigenschaft, russisch zu sein: kulturspezifische Besonderheiten der Russinnen und Russen“, Ibidem Verlag, Stuttgart 2001, S. 397 ff.

[97]Vgl. Bos, Ellen in Ismayr, Wolfgang "Die politischen Systeme Osteuropas", 2. aktualisierte u. überarb. Aufl., Leske + Budrich, Opladen 2004, S.469

Österreich gelebt haben und genauere ethnische Angaben ohne Belang sind. Die Skizzierung der präzisen Volkszugehörigkeit unterliegt in diesem Fall also der Titularnation[98] Russland. Der Ausdruck Titularnation wird angewandt, auf die Herkunft der russischsprachigen filmischen Charaktere, ohne die zeitliche Komponente zu beachten. Sprich, sowjetische, sowie in der Ukraine (oder Wien) lebende, russischsprachige HandlungsträgerInnen, werden hier als RussInnen bezeichnet[99], da über ethnisch stichhaltige Details zu geringe Informationen im Analysematerial angegeben werden.

3.7. Vorstellung des Datenmaterials

Die vier ausgewählten Werke heißen:

1. ***Rendezvous in Wien***
2. ***Der Bockerer 2***
3. ***Mein Russland***
4. ***C(r)ook***

Die Auslese des Analysematerials resultiert einerseits aus eigens gesetzten Kriterien und stützt sich andererseits auf die Vorschläge zur Materialauswahl von Andreas Dörner (Dörner in Hofmann 1998).
Das Analyseinteresse schließt bereits im Voraus eine Vielzahl an Filmproduktionen aus, weil das Vorkommen von russischen Charakteren prinzipiell gegeben sein muss. Die weitere Auswahl der Filme basiert auf der Überlegung, dass RussInnen aus einer österreichischen Perspektive betrachtet werden sollten. Da es um die Fremdsicht geht, ist es naheliegend, die Handlungsorte auf Österreich zu beschränken. Dass hauptsächlich Wien als

[98] *„Als Titularnation wird in Vielvölkerstaaten […] das Volk bezeichnet, von welchem die Bezeichnung für alle Staatsbürger dieses Staates namensgebend ist."* http://www.babylon.com/definition/Titularnation/German abgerufen am 01.09.2009 um 14:50

[99] Im Vorwort zu seinem Buch „Die Russen", schreibt der Journalist Hedrick Smith über die synonyme Verwendung von Sowjetunion und Russland, dass Russland die dominierende und größte der 15 Teilrepubliken sei und „*auch viele Russen und sogar nichtrussische Sowjetbürger nennen ihren Staat einfach Russland*" (Smith 1976, S. 8).

Schauplatz vorkommt, ergibt sich unabhängig von der Werkauswahl. Um das Feld weiter einzukreisen, wird der Zeitraum der Produktion und der Handlung von 1945, nach Kriegsende, bis 2005 bestimmt. Das heißt, dass die Filme sowohl in diesen sechzig Jahren produziert wurden, als auch die Handlungen in diesem Zeitraum statt fanden. Somit ergibt es sich, dass zum Beispiel der Historienfilm *Dunja* aus 1955 nicht einbezogen wird, da seine Handlung in der Zarenzeit angesiedelt ist. Ebenso ausgeschlossen ist *Hasenjagd (1995*), der zwar 1945, aber großteils vor Kriegsende spielt. *Blue Moon (2002)* fällt aus der Auswahl, weil seine Schauplätze in der Slowakei und der Ukraine liegen.

Alle bearbeiteten Filme sind in österreichischen Kinos gelaufen und haben Spielfilmlänge.[100] Sie sind Farbfilme und von österreichischen Produktionsfirmen hergestellt, lediglich *C(r)ook (2004)* ist eine deutsche Co-Produktion[101]. Der, von Dörner als Kriterium genannte kommerzielle Erfolg (vgl. Dörner in Hofmann 1998, S. 208), ist für die Selektion unbedeutend, zumal für *Rendezvous in Wien (1959)* keine statistischen Angaben über Besucherzahl gemacht werden können und *Mein Russland (2002)* lediglich 5995 BesucherInnen[102] angelockt hat. *Der Bockerer 2 (1996),* im Kontrast dazu, war mit 61.100 BesucherInnen[103] der erfolgreichste österreichische Kinofilm in seinem Erscheinungsjahr. *C(r)ook (2004)* belegt mit 50.654 BesucherInnen[104] keinen solchen Spitzenplatz. Abgesehen davon meint Dörner, dass mit Ausnahme von quantitativer Relevanz und dem öffentlichen Widerhall, die Kriterien für die Auswahl von Filmen, die für eine Kultur als typisch gelten, relativ biegsam sind (vgl. Dörner in Hofmann 1998, S. 208). Er argumentiert, dass bei der Erforschung der Mentalität nicht die künstlerische Qualität der Werke ausschlaggebend sein muss, sondern die Ergebnisse sollen „*kulturelle*

[100]Eine Liste aller in Betracht gezogener Werke findet sich im Anhang. Mehr zur Entwicklung des Spielfilms in Winter 1992, S. 11 ff.

[101]Österreichische Filmproduktion exkludiert, dass sich eine österreichische Firma nur co-finanzierend beteiligt oder nur auf Ebene des Produktionsservice (z.B.: Requisiten, Ausstattung) beteiligt ist. (vgl. Schlagnitweit/Horwath in Büttner/Dewald 1997, S. 438)

[102]E-Mail Schriftverkehr mit Angelika Trenner bzw. Robert Winkler von Bonus Film am 13.01.2009 um 10:46

[103]www.filminstitut.at in Rubrik: Daten und Fakten: Besucherzahlen, abgerufen am 22.12.2008 um 12:15

[104]Ebd. abgerufen am 22.12.2008 um 12:51

Normallagen“ (ebd.) dokumentieren. Daher ist es ist plausibel, die Alltäglichkeiten einer Kultur aus wenig populären Artefakten, den so genannten „*Minores*“ (ebd.), zu extrahieren (vgl.ebd.). Als weiteres Auswahlkriterium, so Dörner, können die thematischen Gesichtspunkte herangezogen werden. Unter anderem erwähnt er dabei die „*Rolle von Ausländern*“ oder auch das „*Verhältnis ethnischer Gruppen zueinander*“ (vgl. ebd., S. 209). Dazu ist im Fall der vorliegenden Analyse anzumerken, dass die Filme nicht offiziell die Fremdheit, oder o.a. Motive, zum Thema haben. Die RussInnen sind, aus österreichischer Sicht, nicht die eigentlichen Sujets der Filme. Ihnen allen sind mehr oder weniger stark dominierende Liebesgeschichten gemeinsam, an denen RussInnen in unterstützender oder eher kontraproduktiver Weise beteiligt sind. Die eigentlichen ProtagonistInnen stammen aus Österreich. Allerdings ist eine große Dichte an Zusammenhängen mit, bzw. Erwähnungen von, Russland und seinen (aus österreichischer Sicht so gesehener) Spezifika festzustellen. Im Film *Welcome in Vienna (1984)* etwa, der, wie auch *Der Bockerer 2 (1996)*, in der Wiener Nachkriegszeit spielt, tangiert die russische Besatzung die Handlung nur peripher. Die Materialdichte ist somit ungenügend für eine detaillierte Analyse. Zuletzt führt Dörner noch das Genre als möglichen Ausleseaspekt an (vgl. ebd, S. 208). Allerdings sind auch hier die Zugehörigkeitsgrenzen zwischen den Genres schwammig (vgl. Koebner 2007, S. 283 ff.) und wurden somit in der Auswahl nicht berücksichtig. Gleichwohl lässt sich feststellen, dass die vier Filme, trotz großer Diversität, einen humoristischen Grundtenor teilen.

Abschließend ist bei der Auswahl der Filme die zeitliche Streuung von Interesse[105]. Da von einer Kontinuität des Bildes ausgegangen wird, ist es wichtig, ein Werk aus einem Zeitraum relativ unmittelbar nach Kriegsende zu betrachten. Auf Grund der österreichischen Filmlandschaft[106] zum damaligen Zeitpunkt, ließen sich jedoch keine Werke finden, die die oben genannten Kriterien erfüllen. Daher ist der erste analysierte Film *Rendezvous in Wien (1959)*. Erst Jahre später findet sich ein Film, der sich „Kriterien erfüllend“ mit

[105]In der Literatur variieren die Jahresangaben der Filme, je nach Produktionsjahr oder Ausstrahlungsjahr. In dieser Arbeit wird das Jahr der Erstausstrahlung berücksichtigt.

[106]Vgl. Moser, Karin (Hrsg.) „Besetzte Bilder“ *Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945 – 1955,* Verlag Filmarchiv Austria, Wien, 2005

der unmittelbaren Nachkriegszeit befasst. *Der Bockerer 2 (1996)* wurde fünfzig Jahre nach Kriegsende gedreht, soch seine Handlung spielt in der Zeit um 1947. Bei diesem Film wird davon ausgegangen, dass der Handlungszeitpunkt die Sicht auf die russischen Charaktere bestimmt. Vermutlich ist der Film aber mit Nuancen der Sicht des Drehzeitpunktes bereichert. Die beiden späteren Werke *Mein Russland (2002)* und *C(r)ook (2004)* liegen zwar zeitlich sehr nahe aneinander, sind aber stilistisch und inhaltlich sehr unterschiedlich gestaltet. Im Vergleich der zeitlich, ausdruckstechnisch und thematisch divergierend angelegten Werke soll sich herauskristallisieren, ob ein bestimmtes Bild von RussInnen existiert. Dessen Kontinuität soll überprüft werden und abschließend mit Bedacht auf die, im theoretischen Block angeführten, sieben Charakteristika eines Stereotyps diskutiert werden.
Noch mal zusammengefasst: Die Filme werden nach folgenden Maßstäben selektiert:

- Vorkommen von RussInnen
- Handlungsort
- Ausstrahlungsjahr
- Produktionsfirma
- Materialdichte
- Vorführung im Kino

Zitate aus den Filmen werden mit Anführungszeichen gekennzeichnet und kursiv gesetzt. Zusätzlich werden sie mit der Minutenangabe (timecode) des Auftretens im Film versehen.[107] Sofern etwas auf Russisch gesagt wird, wird es zuerst in der deutschen Transkription[108] angeführt, dann in Klammer in Kyrillisch und mit deutscher Übersetzung angegeben. Die Aufzeichnung in Kyrillisch erfolgt pro Wort nur einmal. Die Dialoge werden dem Gesprochenen nach festgehalten. Grammatikalische Fehler, Aussprachefehler und Mundart werden also dem Klang nach aufgeschrieben und sind gewollter Bestandteil

[107]Entweder in Stunden : Minuten : Sekunden z.B.: 01:22:43 oder nur Minuten : Sekunden z.B.: 22:43

[108]Vgl. Tabelle für deutsche Umschrift in Daum/Schenk 2004, S. XII

des Filmtextes. Wenn Wörter besonders betont worden sind, werden sie im Zitat mit Großbuchstaben geschrieben. Jeder Analyse geht eine kurze Angabe des Inhalts voran, mit anschließenden kurzen Statements, die zu den Werken in der Öffentlichkeit[109] gemacht wurden.

Des Weiteren werden filmische Daten, wie Regisseur und Produktionsfirma angeführt. Folgende Abkürzungen stehen dabei für:

R: Regisseur
B: Buch bzw. Drehbuch
K: Kamera
D: Darsteller
P: Produktionsfirma

3.8. Das Analyseraster

Aus den in Kap 3.5. angeführten Überlegungen, lässt sich nun ein Katalog an Fragestellungen an das filmische Material erstellen. Das Aufbereitungsverfahren von Hickethier wird mit einigen Fragen an filmische Komponenten angereichert und an die Spezifik der Thematik angepasst. Der Ausdruck, der oder die Fremde, bezieht sich dabei auf die „RussInnen“. Das Raster wird in vier große Kategorien eingeteilt:

1. Das Grundmuster der Erzählung:

a. Werden die Fremden als Feinde und/oder gefahrvoll dargestellt?
b. Werden sie in einer sozial untergeordneten Position dargestellt?
c. Werden sie als schutzbedürftig, harmlos, Mitleid erregend oder infantil gezeichnet?
d. Nehmen sie die Position eines komischen Elements ein, worüber gelacht wird und das darauhin als ungefährlich angesehen wird?

[109] Onlineportale und/oder Printmedien

2. Das dramaturgische[110] Erzählmuster:

a. Geht es um Ankunft oder Eindringen? Ist eine abwehrende Haltung der ÖsterreicherInnen erkenntlich?
b. Werden kulturelle Differenzen ausgefochten? Sind Konflikte zwischen Tradition und Moderne auszumachen?
c. Bleibt der/die Fremde oder geht er/sie wieder weg? Gibt es eine Entscheidung zwischen alter und neuer Heimat?

3. Die physiognomischen Merkmale:

b. Sprache: Wird mit Akzent gesprochen? Werden Fehler gemacht, wenn russisch gesprochen wird? Ist etwas auffällig an der Sprechweise der Figur (Wortwahl, Stil, Grammatik)?
c. Aussehen: Wie werden die RussInnen präsentiert? Gibt es besonders auffällige Kennzeichen, wie z.B.: Kostümierung oder körperliche Merkmale (z.B.: Hackennase)?
d. Verhalten: Wie treten die Charaktere auf (z.B.: strenge Mimik oder ängstlich?) Verhalten sie sich anders? Gibt es spezielle Gesten oder Hinweise auf Traditionen, die in Österreich nicht verankert sind?

4. Filmische Merkmale:

a. Bild: Gibt es Auffälligkeiten in Sachen Beleuchtung oder Kameraperspektive? Wird eine Person in besonderen Farben dargestellt, in einer besonderen Optik? Sind plakative Objekte im Bild und was könnten sie aussagen? Sind Zeichen, die das Fremde markieren fehlerhaft (z.B.: Schriftzüge)?
b. Musik: Wie gestaltet sich die musikalische Untermalung? Welche Art von Musik wird zur Assoziation mit RussInnen verwendet? Welchen Eindruck vermittelt der musikalische Beitrag, worauf weist er hin?
c. Sprache bzw. Text: Wie wird mit RussInnen kommuniziert und welchen Eindruck vermittelt das?

[110]Dramaturgie ist die Aufbereitung der Geschichte (storyline) des Films auf seine größtmögliche Wirkung hin. (vgl. Rother 1997, S. 65)

5. Resümee:

a. Was wird über RussInnen von anderen gesagt?
b. Was sagen sie über sich selbst und ihre Kultur?
c. Welches Bild entsteht daraus?

Aspekte, die nicht in der Fragestellung beinhaltet, aber besonders auffällig sind, werden gegebenenfalls einbezogen.

4. Analyse

4.1. Rendezvous in Wien (1959)

4.1.1. Filmische Daten

Rendezvous in Wien (Alternativtitel: Whiskey, Wodka, Wienerin), 1959: R: Helmut Weiß, B: Johanna Sibelius, Eberhard Kleindorff, K. Günther Senftleben, D: Hans Holt, Peter Weck, Margit Saad, P: Cosmopol- Film (Wien)[111], L: 94 min.[112]

4.1.2. Inhaltsangabe

Rendezvous in Wien spielt im Wien der 50ger Jahre, zur Zeit des Kalten Krieges, als Österreich bereits einen Staatsvertrag hatte.
Zu seinem 50. Geburtstag soll der Komponist Xandl Marhold ein Fest geben, wo seine, vom Außenministerium geladenen Söhne aus zwei früheren Ehen, Bobby (Robert) Bullit und Sascha (Alexander) Koktow einige Tage zu Gast sein werden. Bobby reist aus Amerika an, er ist der Stiefsohn eines reichen Industriellen. Sascha kommt aus der Sowjetunion, genauer gesagt aus Moskau, wo sein Stiefvater „Raketenminister" ist und er selbst eine Position in der kommunistischen Partei einnimmt. Eingefädelt wurden die Einladungen vom Legationsrat Windberger, der insgeheim hofft, dass er mit den beiden einen Deal aushandeln kann. Im Namen der österreichischen Republik, soll er es schaffen, mit amerikanischen Anleihen einen russischen Satelliten für das nunmehr neutrale Land zu kaufen.
Marholds Ehe mit Beate (es ist bereits die dritte) ist dem Ende nahe, da er ein Verhältnis mit seiner Sekretärin Heidi hat und ihr bereits einen Antrag gemacht hat. Diese bewohnt das mittlere der drei Gästezimmer und Marhold befürchtet,

[111] Schlagnitweit/Horwath in Büttner/Dewald 1997, S. 451

[112] http://us.imdb.com/title/tt0052388/ abgerufen am 11.12.2008 um 18:47

dass seine jungen Söhne (vermutlich sollen sie um die 25 Jahre alt sein) sich an seine Heidi heranmachen könnten. Zusätzlich würde es einen schlechten Eindruck machen, träfe man Marhold bei seiner Ehrenfeier ohne seine Gemahlin und mit einer viel jüngeren Liebhaberin an. Windberger überredet Beate, die bereits ihre Koffer gepackt hat, noch bis nach den Feierlichkeiten zu bleiben. Marholds Noch- Frau Beate reagiert äußerst gelassen auf die Situation und ist sogar bereit ihr Zimmer mit dem von Heidi zu tauschen, damit sich Sascha oder Bobby nicht gar an Heidi heranmachen könnten. Außerdem weigert sich die Hausbedienstete Milli zwischen den Zimmern der zwei Gäste zu schlafen. Das Zusammentreffen der beiden Söhne verläuft nicht gerade reibungslos, häufig ergeben sich Gelegenheiten die eigenen Weltanschauungen Kund zu tun und in Konkurrenz zu treten. Nach einem eher langweiligen „Männerabend“ zu Hause, freuen sich die beiden Gäste besonders die Bekanntschaft von Beate zu machen, die sie am nächsten Tag durch die Stadt führt. Beide verlieben sich in sie und bitten darum einen Abend mit ihr alleine verbringen zu können. Beate verspricht es weder dem einen, noch dem anderen und macht mit beiden ein Treffen aus. Mit Bobby in einer amerikanischen Bar, mit Sascha in einem russischen Lokal. Während sie Sascha auf sie warten lässt, versucht ihn Windberger von der Idee des Satellitenverkaufs zu überzeugen. Nachdem dies nicht geklappt hat, kommt Windberger zu Bobby ins Lokal und Beate wechselt zu Sascha. Beide Söhne haben sich bereits Heiratspläne ausgedacht und erklären Beate, wie glücklich sie nicht im jeweiligen Land werden wird. Indes hat Bobby von Windberger herausgefunden wo Beate hin verschwunden ist und kommt ins russische Lokal nach. Dort prügeln sich die beiden beinahe um die Frau, die das noch rechtzeitig mit ihrem Gehen verhindert.

Zur selben Zeit sitzen Marhold und Heidi beim Heurigen. Windberger kommt auch zu ihnen und erzählt über den Verlauf der Verhandlungen und, dass die einzige Gefahr davon ausgehe, dass die beiden sich um seine Noch- Frau Beate prügeln wollten. Diese Nachricht vermiest Marhold die Stimmung und als die Söhne mit Beate dann noch beim Heurigen auftauchen, beschließt er zu gehen.

Am Tag des Festes kommt Windberger um die Tischordnung zu besprechen. Auch Sascha hat etwas zu tun. Er will in die Botschaft gehen und legt seine

Aktentasche ins Vorzimmer. Als Windberger das Haus verlassen will und Sascha nicht im Raum ist, drückt ihm irrtümlich Heidi die Tasche von Sascha in die Hand. Windberger nimmt sie mit und bemerkt erst im Auto, dass es nicht die seinige ist. Sascha ist äußerst aufgebracht, als er seine Aktentasche nicht finden kann und ist überzeugt, dass Bobby sie genommen hat. Auch Marhold ist nicht besonders begeistert von diesem Tag und ihm wird nahe gelegt ins Kaffeehaus zu gehen, um nicht bei den Vorbereitungen für das Fest zu stören. So findet er sich mit seinen beiden Söhnen beim Heurigen ein, einem besonders betrübten und betrunkenen Sascha und einem ebenso betrunkenen Bobby. Die drei Herren kommen nach ausgiebigem Weinkonsum so spät nach Hause, dass die Feierlichkeiten für Marholds Geburtstag bereits vorbei sind. Marhold trifft nur noch auf Beate, an der er nun wieder Gefallen findet. Auch sie hat noch Gefühle für ihren Mann, was die beiden Söhne zum Rückzug veranlasst.
Am nächsten Morgen reisen Bobby und Sascha zurück in ihre Heimat. Beate wird bei Marhold bleiben und Winberger wird Botschafter in Bonn.

In Paimann's Filmlisten wird der Film folgendermaßen kommentiert: „*Eine humorvolle Fabel, mit wohlpointierten Dialogen von ausgewählten Akteuren. Politischer Witz nicht verletzend dargeboten.*“[113] Die Reklame schreibt: „*Heiter gesehene Ost- West Gegensätze.*“[114]

4.1.3. Analyse

4.1.3.1. Das Grundmuster der Erzählung

Saschas Figur spiegelt alle Facetten der Fragen zum Grundmuster der Erzählung wider. Er ist offiziell als Gast nach Österreich eingeladen, allerdings wurde dabei die Freiwilligkeit des Gastgebers vom Außenministerium übergangen. Marhold ist keineswegs erfreut über den Besuch seiner Söhne. So meint er zu Windberger der Grund der Einladung sei wohl, ihm seinen

[113]Paimann’s Filmliste, Nr. 2428, 44. Jahrgang vom 20.01.1959, S. 10

[114]Ebd., S. 42

Geburtstag zu verderben (vgl. 37:29). Noch bevor Sascha eintrifft wird in Gesprächen Marholds anfängliche Position zu seinem Sohn und dessen Wurzeln deutlich. Dabei wird der eigentlich unbekannte Sohn auf seine ideologische Herkunft reduziert. Dass seine ehemalige Frau eine einflussreiche Persönlichkeit in Moskau geheiratet hat, tut er mit Sarkasmus ab: „*Das ist typisch für die Gräfin. Dem kleinen Alexander hat sie eine Krone in die Windeln sticken lassen. Dann geht sie hin und heiratet einen Kommunisten.*“ (Marhold 15:45). Einem Anruf von der russischen Botschaft für Windberger bei Marhold folgt die Feststellung, dass Marholds Haus vermutlich schon längst überwacht werde (vgl. 18:21). Marhold resümiert dazu: „*Na ich sag's ja. Man soll sich mit den Leuten überhaupt nicht einlassen.*“ (18:26). Woraufhin sein Freund Windberger lapidar antwortet: „*Hättst dir früher überlegen müssen. Warum setzt du auch einen Kommunisten in die Welt.*“ (18:28).

Sascha wird von einem schwarzen Fahrzeug mit vier grimmig blickenden Herren zum Haus chauffiert. Die Reaktion von Milli, die das beobachtet, verleiht Sascha eine Aura des Gefahrvollen. Sie steht am Fenster und blickt leicht beängstigt, ehrfürchtig und murmelt in einem ungläubigen Ton: „*Da Russ…des is a…*“ (21:48). Besonders deutlich wird dies im Vergleich zur Ankunft von Bobby. Schon am Fenster sichtlich erfreut, begrüßt sie ihn später mit Umarmung und weist ihn an, wo er seinen Vater finden kann (vgl. 20:20 ff.). Als Sascha das Vorzimmer des Hauses betritt, trifft er niemanden an, obwohl ihn Milli bereits im Vorgarten erblickt hatte (vgl. 21:58). Er steht alleine da und muss sich mit einem lauten Gruß bemerkbar machen. Marhold kommt befremdet ins Vorzimmer und sieht den Unbekannten: „*Ja bitte? Darf ich fragen was Sie wünschen?*“ (22:14). Nachdem sich Sascha vorgestellt hat, lockert sich die Mine Marholds etwas, leicht stockend begrüßt er ihn und bittet ihn herein. Sascha vergisst beinahe seinen Koffer, den er nicht unbeaufsichtigt im Vorzimmer stehen lassen will und ruft: „*Stoj!*“ (russ.: Стой! dt.: Halt!) (23:05), woraufhin Marhold die Hände hochreißt, als ob ihn jemand mit einer Waffe bedrohen würde. Sascha greift lediglich zu seinem Koffer und Marhold entspannt sich und nimmt seine Hände wieder runter. Diese Szene ist ein Ausdruck dafür, dass der Fremde zunächst noch etwas Furchteinflößendes an sich hat. Ähnliches spielt sich ab, als später im Film, Bobby in Saschas Zimmer gelaufen kommt und dieser gerade dabei ist seinen Koffer auszupacken.

Sascha schlägt seinen Koffer zu und ruft abermals: „*Stoij!*“ (31:56). Bobby reißt die Arme schützend vors Gesicht und sagt: „*Nicht schießen Bruderherz!*“ (31:59).

Die soziale Position Saschas wird im Film zwiespältig präsentiert. Es ist bekannt, dass er der Sohn einer Gräfin und des derzeitigen sowjetischen Raketenministers ist und er behauptet von sich selbst ein wichtiger Mann in der Partei zu sein (vgl. 52:56). Als er jedoch gegen Ende des Filmes glaubt, seine Aktentasche wurde von Bobby gestohlen, was ein Irrtum ist, verhöhnt ihn dieser: „*Natürlich! Ich habe genommen! Ja! Kapitalisti hat gestohlen einzige wertvolle Stück von arme Sowjet!“* (Bobby 01:07:14). Da das nicht den Tatsachen entspricht echauffiert sich dieser dementsprechend über Bobbys Kommentar (vgl. 01:01:20). Es gibt noch eine weitere Szene, in der angenommen wird, dass Sascha, bzw. die Russen, in einer sozial benachteiligten Rolle wären. Als Windberger Marhold vom diplomatischen Einfall erzählt, mit Hilfe von amerikanischen Geldmitteln einen russischen Satelliten zu kaufen tut Marhold dies lachend ab: „*No, das ist wieder einmal ein Einfall von unserer Diplomatie! Die Russen sollen was hergeben? Was denn?!“* (37:51). Windberger erklärt ihm daraufhin, dass die Russen Spezialisten in Sachen Satelliten sind, aber nicht ohne auch zu erwähnen, dass in finanzieller Hinsicht die Amerikaner größere Expertise haben (vgl. 38:42).

Anders verhält es sich mit der Infantilisierung, bzw. der Darstellung einer harmlosen, Mitleid erregenden Person. Der Aspekt kommt erst in der zweiten Hälfte des Filmes zum Ausdruck, hauptsächlich wenn Sascha mit Beate zusammentrifft (vgl. 38:52 ff.). Er verliebt sich in sie, wie auch sein Bruder Bobby, was deren Konkurrenz in Sachen kultureller Überlegenheit auf eine weitere Ebene, die der Liebe, hebt. Sascha versucht Beate bei einer Stadtrundfahrt mit seinem Wissen zu beeindrucken. Als es ihm nicht gelingt, ärgert er sich sehr: „*Ich muss es wissen! Bestimmt! Ich habe es gewusst!*“ (Sascha 40:45). Beate fasst ihn an der Hand, wie ein kleines Kind und beruhigt ihn: „*Es war halt irgendein Kaiser, Sascha. Ist auch ganz egal welcher.*“ (40:50). Auch als sie sich später in einem russischen Lokal treffen und sie erzählt von Bobby ebenfalls einen Heiratsantrag bekommen zu haben, besänftig sie ihn abermals und legt ihre Hand auf seine: „*Sascha. Bitte bleib gemütlich. Wir sind in Wien.*“ (Beate 52:14). Abgesehen von dem beinahe mütterlichen Ton,

impliziert sie damit auch, dass es in Russland wohl ungemütlich sein müsste. Zuletzt schlüpft auch Marhold in die Rolle der Oberhand als Sascha so aufgebracht ist über den Verlust seiner Aktentasche: „*Sascha! Jetzt menagier dich aber! Wegen so einer blöden Aktentasche!“* (Marhold 01:07:10). Gerade im Zusammenhang mit seiner verschwundenen Aktentasche, mutiert Sascha zu einer bemitleidenswerten Person, denn ohne seine Aktentasche kann er nicht nach Moskau zurück (vgl. Sascha 01:08:26). Beim Heurigen sitzt er und weint über sein verpfuschtes Leben (vgl. Sascha 01:13:22) und wird zusätzlich noch ängstlich, als sein Bruder auf das Wohl der Vereinigen Staaten trinken will (vgl. 01:14:16 ff.). Speziell in der Abschiedsszene von Beate am Ende des Films wird seine unterlegene Position deutlich, als er traurig leise sagt: „*Do swidanija (russ.: До свидания dt.: Auf Wiedersehen) Beate. Wenn das sowjetische Außenkommissariat es genehmigt. Ich komme wieder. Vielleicht...Vergiss mich nicht. Bitte.*“ (01:24:46). Beate lächelt darauf nur ein: „*Do swidanija.*“ (01:24:59) und sie schütteln einander die Hand.

Am auffälligsten ist aber die Einbringung Saschas als ein komisches Element. Nicht so sehr, weil er von sich aus viele Scherze macht - im Gegenteil, er ist ein ernster Charakter, sondern weil Bobby seinen Bruder unentwegt ins Lächerliche zieht und seine Integrität in Frage stellt. Schon beim gegenseitigen Kennen lernen geraten die beiden deshalb aneinander. Sascha braucht keine Details über Bobby zu erfahren, da er bereits vom sowjetischen Nachrichtendienst informiert ist. Bobby meint dazu: „*I see, I see, Genosse.*“ und dreht sich weg (23:38). Sascha weist ihn zurecht: „*Bitte. Nehmen Sie zur Kenntnis. Ein Burger der Sowjetunion liebt nicht von einem Ausländer verspottet zu werden.*“ (23:29) und hebt mahnend den Zeigefinger*. „Ja und nehmen Sie zur Kenntnis. Einem Bürger der USA ist es ganz egal. Er hat Humor.*“ (Bobby, 23:48), kontert Bobby darauf und klopft ihm jovial an die Brust. In einer anderen Szene, nachdem Sascha es abgelehnt hat sich von Bobby eine elektrische Kleiderbürste schenken zu lassen, erzählt Sascha von einer russischen Statistik. Darin haben sowjetische Wissenschaftler berechnet, dass in 1344 Jahren und 2 Monaten das amerikanische Volk keine Beine mehr haben wird, weil es seine Muskeln nicht benutzt (vgl. 25:50). Bobby lacht und scherzt, dass er hofft, dass sie dann zumindest die Füße behalten, denn sein Vater hat eine Schuhfabrik (vgl. 26:15). Als Sascha abends am Balkon steht und Turnübungen macht, äfft Bobby im

Hintergrund seine Bewegungen nach (vgl. 33:38). Bei der Stadtrundfahrt tut Sascha den sowjetischen Standpunkt zu deren Zweckdienlichkeit kund: „*Ein sowjetischer Bürger würde sich schämen nur zu seinem Vergnügen in einem Automobil zu fahren. Er weiß, das Benzin wird gebraucht für den Fünf- Jahres-Plan*". Bobby will Saschas Integrität prüfen und sagt daher zu Beate: „*Mitzi*[115]*, Mitzi halt an! Er schämt sich. Er will lieber gehen zu Fuß für den Fünf –Jahres – Plan!*" (40:09). Diese stoppt den Wagen und Sascha muss, um sein Gesicht zu wahren, aussteigen. Auch als er sich nicht erinnern kann, welcher Kaiser die Pestsäule am Wiener Graben errichten hat lassen, macht sich Bobby lustig: „*Mitzi, sag ihm wie der Kaiser heißt. Sonst muss er nach Sibirien.*" (40:48). Sascha stellt selbst fest, dass sich Bobby über ihn lustig macht und beklagt sich bei Beate: „*Wenn mein Bruder dabei ist, kann ich nicht ein einziges ernstes Wort mit dir sprechen. Immer macht er mich komisch. Aber ich bin nicht komisch!*" (Sascha 42:15). Beate erwidert, dass sie sich dessen bewusst ist. Gleichwohl trägt ihr süffisant süßes Lächeln nicht dazu bei, Saschas Glaubwürdigkeit in Sachen Ernsthaftigkeit zu unterstützen. An dem Punkt, im russischen Lokal, als Sascha von Beate wissen will, ob sie ihn heiraten würde, lächelt sie ihm ein süßliches „*Njet* (russ.: Нет dt.: Nein)" (52:27) entgegen und er schlussfolgert darauf: „*Du machst dich lustig über mich. Ich bin für dich nur eine komische Figur.*" (Sascha, 52:30). Sie bestreitet das. Aber als er ihr erzählt, dass die Frauen in Russland immer Arbeit hätten und fürs Kinderkriegen finanzielle Unterstützung bekommen, meint sie, dass es genauso sei wie in den kapitalistischen Ländern, nur dass dem Arbeiter der Sowjetunion die Ausbeutung noch Vergnügen machen würde (vgl. 53:27). Diese Aussage verpackt sie hinter der freundlich lachenden Fassade, sodass Sascha den versteckten Sarkasmus nicht erkennt und sich freut: „*Beatitschka! Du sprichst schon wie ein Kommunist!*" (53:42). Beide lachen, wobei unklar bleibt, ob Beate mit ihm, oder über ihn lacht. Mit der Aussage, dass die Zustände im Kommunismus wie die im Kapitalismus seien, subsumiert sie ihn in ein ihr vertrautes Kulturbett.

Saschas anfänglich ernsthafte und reserviert- bedrohliche Art wird im Laufe des Films durch Scherze über ihn und teilweise durch sein kindliches, zeitweise

[115]Bobby hat den Namen Beate abgelehnt und nennt sie stattdessen Mitzi.

naives Wesen demontiert. Zwar neigt er bis zum Schluss zu cholerischem Aufbrausen (meistens wenn er von Bobby geärgert wird), jedoch ist sein Charakter auch mit einer gewissen Empfindsamkeit ausgestattet, die den weichen Kern unter der harten Schale durchblicken lässt und ihn schlussendlich zu einem ungefährlichen Fremden macht.

4.1.3.2. Das dramaturgische Erzählmuster

Rendezvous in Wien beinhaltet in der Reihe der ausgewählten Filme eine Besonderheit, nämlich, dass gleich drei unterschiedliche Nationen aufeinandertreffen.[116] Sascha, eigentlich Alexander Koktow ist „der Russ". Bobby, Robert Bullit, US –Bürger, ist „der Ami". Es geht eigentlich nicht um Ankunft oder Eindringen, denn beide sind zu Gast in Österreich und ihre Abreise ist vorprogrammiert. Das Aufzeigen von Differenz entsteht hier hauptsächlich durch die Kontrastierung der beiden fremden Charaktere. Obwohl sie österreichische Eltern haben, Marhold und seine beiden Exfrauen stammen aus Wien, werden sie deutlich als Angehörige anderer Nationen bzw. anderer Kulturkreise gezeichnet. Bei der Beschreibung des russischen Charakters ist es daher sinnvoll, zeitweise auch einen Blick auf seinen amerikanischen Gegenpart zu werfen. Viel häufiger reiben russische und amerikanische Überzeugungen aneinander, als österreichische. Immer wieder wird im Film die neutrale Position Österreichs den beiden anderen Kulturen gegenüber indirekt betont. Zum Beispiel in dem Gespräch zwischen Beate und Bobby, der sich auf Eisenhowers Ausspruch beruft, dass sich weltweit jeder Mensch zwischen Osten und Westen entscheiden muss. Beate antwortet darauf hin nur süffisant: „*An Österreich hat er dabei bestimmt nicht gedacht. Wir sind neutral.*“ (44:00). Ebenso antwortet sie auf Saschas Frage, wer von den beiden ihr den besser gefalle. „*Ich bin neutral, Sascha. Ihr gefallt mir alle beide.*“ (42:32).
Dennoch ergibt sich der Eindruck, dass zwischen amerikanischer und österreichischer Haltung eine größere Nähe besteht. In der Szene, als Sascha mit Bobby zum ersten Mal spricht und die Informationen anführt, die er vom

[116] In *Der Bockerer 2* kommen ebenso unterschiedliche Nationen zusammen, allerdings hat ein Teil der Vertreter zuvor in Wien gelebt. Ein Detail auf das im Kap. 4.2.3 eingegangen wird.

Sowjetischen Nachrichtendienst bekommen hat, meint Bobby zu Marhold: „*Der weiß besser Bescheid als wir Xandl.*“ (23:33) und fasst sich und Marhold zu einer Einheit.

Eine indirekt ablehnende Haltung gegenüber dem Russen wird zum Beispiel sichtbar, als Sascha alleine im Vorzimmer des Hauses steht. Milli kommt ihm nicht zur Begrüßung entgegen (vgl. 21:58). Als Bobby Sascha erzählt, dass er sich in Beate verliebt hat und sie auch gleich in ihn meint Sascha trotzig, dass die Amerikaner glauben, die ganze Welt sei in sie verliebt (vgl. 32:13). Bobby setzt ihm entgegen: „*Ja, das kann euch Russen nicht passieren!*“ (32:17). En Gros ist es Bobbys Aufgabe, Russland und die kommunistische Ideologie zu verurteilen, während sich die ÖsterreicherInnen bedeckt halten und hauptsächlich untereinander über die Nationalitäten der beiden jungen Männer sprechen. Eine ablehnende, misstrauische Attitüde tritt hier in Form von Reminiszenzen an die Besatzungszeit zu Tage. Der Film wurde 1959 veröffentlicht, das heißt der Abzug der Alliierten Truppen ist gerade vier Jahre her. Beate und Milli unterhalten sich beispielsweise über Sascha, der bloß drei Tage bleiben soll. Milli kommentiert das folgendermaßen: „*Na, nach unsren bisherigen Erfahrungen ist das nicht so sicher. Das letzte Mal sind seine Genossen gleich zehn Jahr' blieben.*“ (24:12). Auch als es darum geht, wer denn nun im dem Zimmer zwischen den beiden Gästen schlafen soll und sich Heidi Abenteuerliches diesbezüglich ausmalt: „*Ich heute Nacht ganz allein zwischen ein Ami und an Russn…sozusagen im Niemandsland vom Kalten Krieg. Was da alles g'schehn kann…“* (27:58) warnt Marhold gleich in Sorge um seine Angebetete. Obwohl es seine eigenen Söhne sind: „*Naja eben. Und ein Russ und ein Ami sind's noch dazu! Habt's ihr denn vergessen, was wir mit denen erlebt haben?*“ (Marhold, 28:27). Ein Zimmertausch zwischen Milli und Heidi soll stattfinden. Doch Milli wehrt sich: „*Aha! Mich wollt's opfern! Um mich is vielleicht net schad, hä?!*“ (28:37). In einer Szene, wo sich Bobby und Sascha darum zanken, wer zuerst bei der Tür hinausgeht, gibt Marhold folgenden Kommentar ab: „*Dass ein Russ und ein Amerikaner sich nie drüber einigen können, wer zuerst abzieht…*“ (30:50). Aber auch Bobby liefert einen Hinweis auf diese Thematik. Bei der Fahrt mit dem Riesenrad im Wiener Prater dreht er nach Sascha eine Runde mit Beate alleine. Er drängt sie zurück in die Gondel und sagt: „*Mitzi, jetzt wechselt die Besatzung! Jetzt fahre ich hinauf in den*

siebenten Himmel!“ (43:36). Überdies äußert der ehemalige Kommunist Windberger nach Saschas Absage zum Satelliten- Deal anschließend: „*Njet...ganz was Neues..*", und wundert sich, wozu die lange Reise überhaupt angetreten wurde (49:12). Dennoch löst sich die latente Ablehnung gegen Ende des Films auf, nämlich als Sascha erklärt, dass er ohne seine Aktentasche nicht zurück kann nach Moskau und Milli und Beate ihm vorschlagen eben hier in Wien zu bleiben (vgl. 01:08:26 ff.). Bezeichnend für die Umkehrung der Abwehr sind Millis Worte bei der Abreise von Sascha: „*Des hätt I ma auch net denkt, dass mir noch amal Leid tut, wenn a Russ abzieht.*“ (01:25:49).

Bei der Ausfechtung von kulturellen Unterschieden verhält es sich ähnlich wie mit der abwehrenden, misstrauischen Haltung. Bobby übernimmt in zahlreichen Fällen die Rolle des Kritikers. Marhold hingegen, bittet die beiden schon beim ersten Treffen ihre Differenzen beiseite zu lassen: „*Kinder, I bitt' euch, tut mir einen Gefallen. Benehmt's euch nicht wie ein Ami und wie ein Russ. Ihr seid's ja schließlich Brüder, nicht?*“ (24:03). Beide stimmen dem zu und Sascha merkt an: „*Alle Menschen sind Brüder.*“ (24:03). Was wie sowjetische Propaganda klingt, hat der deutsche Schriftsteller Hans Kaspar (1916 - 1990) mit einem Zusatz versehen, der in Hinblick auf die beiden Brüder passend scheint: „*Alle Menschen sind Brüder - aber das waren schließlich auch Kain und Abel.*“[117]

Das Erzählmuster unterliegt dem konkurrierenden Verhalten zwischen den beiden Brüdern, - vermutlich eine Anspielung auf das Konkurrenzverhalten im Kalten Krieg. Nicht nur um die Zuneigung Beates, sondern auch um die Überzeugung, die jeweils eigene Ideologie sei die beste, wird gewetteifert. Die Diskussion um Freiheit und repressive Kontrolle zieht sich wie ein roter Faden durch den Film.

Zum Beispiel weiß Sascha darüber Bescheid, dass eine junge Dame das Zimmer zwischen den beiden bewohnt und Bobby hofft, sie werden sich darum nicht streiten. Sascha beruhigt ihn: „*Von sowjetischer Seite werden im diesen Fall keine Ansprüche erhoben. Meine Regierung wünscht nicht, dass ich mich in Wien verliebe.*“ (26:53). Bobby entgegnet ihm, dass das für seine Regierung keine Rolle spielt (vgl. 27:02). Nachdem Bobby Beate kennen gelernt hat läuft

[117] http://www.zitate-online.de/literaturzitate/allgemein/19212/alle-menschen-sind-brueder---aber-das-waren.html abgerufen am 06.02.2009 um 10:47 und http://www.zitate-online.de/autor/kasper-hans/ abgerufen am 06.02.2009 um 10:48

er zu Sascha und will sich bedanken, dass Saschas Regierung ihm verboten hat sich zu verlieben (vgl. Bobby, 31:59). Bei der Stadtrundfahrt kommen sie an der Hofburg vorbei und Sascha konstatiert sofort, dass der Kreml viel größer sei (39:41). Selbstverständlich, sei der Kreml größer, schöner, reicher und berühmter, spottet Bobby dazu, aber der große Unterschied liege darin, dass es ganz gewöhnlichen Menschen nicht erlaubt ist, hinein zu fahren, um ihn anzuschauen (vgl. 39:43). Sascha verteidigt sein Land, es wäre schändlich für einen sowjetischen Bürger sich solch einem Vergnügen hinzugeben, denn er ordnet sich der Erreichung höherer Ziele (i.e. der Fünf –Jahres- Plan) unter (vgl. 39:54). So formuliert, schwingt die Freiwilligkeit der Unterwerfung mit. Sascha wirkt bis zu dem Zeitpunkt, als er die Aktentasche verliert, als regimetreuer, überzeugter Kommunist. Er ist stolz auf die sowjetische Energiewirtschaft, die nicht der Bequemlichkeit des Einzelnen dient (vgl. 25:32). Er glaubt, daran, dass die Amerikaner in absehbarer Zeit keine Beine mehr haben werden, auf Grund ihrer Faulheit (vgl. 25:50) und findet diese Kapitalisten haben nichts im Kopf als Business (vgl. 26:22). Er freut sich wenn er den Satelliten „Sputnik 3“ am Nachthimmel erblickt (vgl. 36:22) und versichert Beate, dass die Arbeiter im Kommunismus nicht ausgebeutet werden (vgl. 53:35). Sein ständiger Begleiter im Hintergrund ist der sowjetische Nachrichtendienst mit dem er ein beinahe symbiotisches Verhältnis pflegt. Er ist schon vor seiner Anreise über den Deal mit den Satelliten informiert: „*In Moskau hat man gewusst, warum Sie mich eingeladen haben. Nicht, weil mein Vater Geburtstag hat. Dafür hätte man mir niemals einen Pass gegeben.*“ (Sascha, 48:44). Er hat Details zu den Gästen des Hauses (vgl. 23:10 und 26:3) und weiß alsbald von dem Verhältnis zwischen Marhold und Heidi (vgl. 42:57). In dieser Hinsicht entwickelt sich die Aussage, dass der „*russische Nachrichtendienst der beste auf der Welt ist*“ zu eine Art „Running Gag“ im Film und als die anfängliche Verwechslung von Beate mit Heidi, wegen des unvorhergesehenen Zimmertauschs, aufgeklärt wird, ist es für Sascha beinahe unfassbar: „*Das ist unmeglich. Sowjetischer Nachrichtendienst irrt sich nie!*“ (36:38). Im Gegenzug ist Sascha, im Laufe von drei Tagen, zwei Mal auf der Botschaft, vermutlich um dort Bericht zu erstatten. Er ist sich der Kontrolle von Seiten der staatlichen Institutionen bewusst, so bietet es sich an, dass ihm Bobby androht ein Foto von Sascha mit Beate direkt nach Moskau zu schicken (vgl. 42:04). Nach dem Verlust seiner Aktentasche ist

Sascha ängstlich und betrübt: „*Ohne Aktentasche, ich kann nicht zurück nach Moskau.*“ (Sascha, 01:08:26). Sich zu verstecken wäre sinnlos, denn: „*Die sowjetische Geheimpolizei ist die beste auf der Welt. Sie findet mich überall.*“ (01:08:36). Schließlich sitzt er beim Heurigen und weint über sein verpfuschtes Leben (vgl. 01:13:22). Bobbys Worte dazu: „*Siehst du, jetzt tut es dir leid, dass du Kommunist bist. Aber du kannst lernen. Du kannst nach Amerika mitkommen und da brauchst du nicht weinen wegen einer Aktentasche.*“ (01:13:26). Aber Sascha stimmt das nicht glücklicher, denn die kampflose Ausbreitung des Kommunismus über die ganze Welt lässt sich nicht aufhalten (vgl. 01:13:34). Auch ist er aus Sorge, er könnte gehört werden, nicht dazu bereit sein Weinglas auf das Wohl der USA zu heben (vgl. 01:14:19). Im Gegensatz dazu, demonstriert Bobby seine Freiheit, indem er bereits zum dritten Mal, so dass es alle hören können, auf die Sowjetunion trinkt (vgl. 01:14:21). Als Sascha schlussendlich seine Aktentasche wieder findet, ist er äußerst erleichtert: „*Jetzt kann niemand in Moskau sagen, dass ich mich unwürdig gezeigt habe als Vertreter von meine geliebte Sowjetunion!*“ (01:12:24). Bei der Abreise bietet Sascha Bobby an bei ihm im Wagen zum Flughafen mit zu fahren. Bobby lehnt ab: „*Wo? Ich mit deine Gefängniswärter? Ich bin doch nicht verrückt!*“ (01:24:25). Am Gehsteig entschließt sich Sascha kurzerhand bei Bobby im Auto zu fahren. Dieser ist darüber sehr verwundert: „*Du darfst mit einem Kapitalisten in einem Taxi fahren?*“ (01:25:57). Sascha meint dazu: „*Warum nicht? Ich bin ein freier Bürger der Sowjetunion.*“ (01:25:59). Allerdings teilt er seinem „Abholkommando“ sehr hastig mit, dass er im anderen Auto fahren wird. Die Männer springen sofort aus dem Wagen, rufen ihm „Stoij“ nach, und nehmen sogleich die Verfolgung des Taxis auf (vgl. 01:25:30). Die Reaktion seiner Landsleute sabotiert den Versuch Saschas sich als freier Bürger zu präsentieren. Wäre es der Fall gewesen, dann hätte seine Taxifahrt mit seinem Bruder seine Genossen nicht so sehr in Aufruhr versetzt.

Ein Konflikt zwischen Tradition und Moderne, so wie ihn Hickethier beschreibt, ist im Falle von *Rendezvous in Wien* nicht auszumachen. In einer Szene (vgl. 24:58 ff.) debattieren Sascha und Bobby darüber, ob es nun besser sei eine elektrische Kleiderbürste zu verwenden (was Sascha ablehnt) oder eine ohne Strom. Zunächst erscheint es, als ob Bobby mit der elektrischen Kleiderbürste fortschrittlicher wäre, aber Bobby widerspricht nicht, dass die sowjetische

Energiewirtschaft die größte der Welt sei (vgl. 25:42) und von Seiten Österreichs wird der Sowjetunion zugesprochen die Vorreiterstellung in Sachen Raumfahrt zu haben (vgl. Marhold 38:42).
Auch gibt es keine Entscheidung zwischen alter und neuer Heimat, da der Besuch der beiden zeitlich begrenzt ist und Sascha seine System- Treuheit bewiesen hat (Auch wenn er sich, entgegen seiner Anweisungen in Beate verliebt hat wollte er sie zumindest davon überzeugen was für ein tolles Land die Sowjetunion ist (vgl. 2:38)). Allerdings lässt er beim Abschied die Hoffnung durchblicken wieder einmal nach Österreich kommen zu können (vgl. 01:24:46).

4.1.3.3. Physiognomische Merkmale

Saschas Figur spricht mit erkenntlichem Akzent und setzt seine Betonungen, anders als im Deutschen, auf Konsonanten. Wörter die mit „H“ beginnen, spricht er im Regelfall mit „CH“ aus: „*Beatotschka, wir werden ein kleines Chaus chaben.*“ (52:51).
Sascha spricht langsam, wirkt dabei hölzern, weil es abgehackt klingt, obwohl sein Wortschatz ausgeprägt ist. Er sagt über sich selbst: „*Ich denke schnell. Aber meine Zunge ist langsam.*“ (23:25). In der Anfangsphase des Films spricht er die Namen von sowjetischen Institutionen besonders laut aus. Zum Beispiel muss sich Marhold die Ohren zuhalten, als Sascha sich vorstellt und angibt die Erlaubnis für den Besuch vom „Sowjetischen Volkskommissariat für Auswärtige Angelegencheiten“ bekommen zu haben (vgl. 22:34). Das legt sich im Laufe des Films, allein beim Heurigen, als Sascha gesteht, dass er nicht gedacht hätte ein Kapitalist könnte ein guter Mensch sein, betont er das Wort Kapitalist stark (vgl. 01:15:06). Er ist der einzige im Film, der immer wieder seine Stimme vor Aufregung hebt, sodass er einen leicht cholerischen Touch bekommt, vor allem nach dem Fehlen der Aktentasche (vgl. 53:12 und 01:06:29 ff.). Abgesehen davon, ist er sofort bereit, sich körperlich mit Bobby um die Zuneigung Beates zu messen (vgl. 54:24). Sascha spricht im Film nur wenig Russisch. Bis auf das zweimalige Fluchen über seinen Bruder (vgl. 41:16 und 43:48) beschränkt es sich auf „Do swidanija“ und „Stoij“. Lediglich bei der Abreise muss er seinen Genossen mitteilen, dass er im anderen Auto fahren

wird: „*Ya wosmu etot awtomobil!“* (russ: Я возьму этот автомобиль! dt: Ich nehme dieses Auto“) (01:26:05). Generell klingt die Art und Weise wie er deutsch spricht, bis auf die Diminutiva wie Väterchen und Brüderchen (z.B.: 01:21:19 und 01:20:28), nach Amtsdeutsch: „*Ich bin durch das Österreichische Bundesministerium für Auswärtige Angelegenheiten eingeladen worden an Ihrem Geburtstag teil zu nehmen.*“ (Sascha 22:25). „*Mein Besuch findet mit Erlaubnis des Sowjetischen Volkskommissariates für Auswärtige Angelegencheiten statt. Selbstverständlich ist mein Aufenthalt in Ihrem Hause rein privater Natur*.“ (Sascha 22:34). Nach dieser Aussage zeigt sich Marhold erleichtert, denn: „*Dann kömma ja eigentlich miteinander reden wie zwei ganz normale Menschen*.“ (Marhold 22:46). Sascha hat also eine für Marhold a-normale Art sich auszudrücken und seine Sprechweise ändert sich bis zum Ende des Films wenig. Nur die Verniedlichungen drücken die gewonnene Nähe zu den anderen aus. Der Sprachstil, der tragische Verlust seiner Aktentasche und sein aufrechter Glaube an die Sowjetunion vollenden das Bild eines Apparatschiks.

Saschas Aussehen steht im Kontrast zu seiner bunten Umgebung. Er trägt meistens einen dunkelgrauen Anzug mit Hut und Krawatte dazu. Auch wenn die Tage heiß sind, öffnet er keinen Hemdknopf oder zieht sein Jackett aus, sondern tupft sich den Schweiß mit einem Stofftaschentuch von der Stirn (vgl. 43:46 und 44:50). Sascha bleibt sozusagen „zugeknöpft". Lediglich vor dem Schlafengehen sieht man ihn auf der Terrasse ohne Oberbekleidung trainieren, dabei wirkt er wie ein Boxkämpfer (vgl. 33:48). In einer Szene erkundigt sich Beate, wie Sascha denn aussehe und Milli antwortet nur: „*Na wie ein Russ halt. Unheimlich.*“ (24:08)

Sascha tritt mit strenger Miene und Ernsthaftigkeit auf, die von seinen Gegenspielern unterminiert werden, weil er durch seine körperlich aufrechte Haltung und seine hölzerne Sprechweise sehr steif und angespannt wirkt. Seine Mimik ist sehr kontrolliert und er lächelt selten. Nur als er Bobby ausgetrickst hat und mit Beate aus der Gondel steigt (vgl. 43:34) und als er Windberger mitteilen kann, dass der Satteliten- Deal nicht von statten gehen wird (vgl. 49:09), huscht ihm ein deutliches Lächeln über das Gesicht. Einzig, als er seine Aktentasche wiederfindet, lacht er enthusiastisch und zeigt seine Freude (vgl. 01:20:18 und 01:21:19). Außerdem ist er, von den drei männlichen

Hauptfiguren, jener der die beiden anderen auf die Wangen küsst. Bei der Begrüßung mit Marhold (vgl. 22:51), beim Gratulieren zum Geburtstag (vgl. 01:01:46) und beim Heurigen, als sie alle betrunken zusammensitzen und er ihnen ihre Zuneigung gesteht (vgl. 01:15:25). Dabei schlägt er den beiden auch plakativ freundschaftlich auf die Schultern. Marhold und Bobby wischen sich nach dem Kuss, leicht angeekelt, sofort die Wangen ab (ebd.). Es entsteht der Eindruck, dass es in Russland üblich ist sich gegenseitig zu küssen und auf die Schultern zu klopfen, besonders im betrunkenen Zustand. Außerdem zerschmettert er nach dem dritten Trinkspruch auf die Sowjetunion ein Glas, was wiederrum den Eindruck eines russischen Brauchs vermitteln soll.[118] Eine Geste im Film beinhaltet eine spezielle Konnotation: Am Morgen des Geburtstags von Marhold steht ein Orchester vorm Balkon, dem die drei Herren von oben zuhören. Als der Marsch zu Ende gespielt ist, winkt ihnen Marhold zum Abschied und Bobby macht eine Siegergeste (zwei Arme nach oben, die Hände ineinander verschränkt). Sascha hingegen winkelt den rechten Arm ab und ballt die Hand zu einer Faust, dem Arbeitergruß, einem Symbol des kommunistischen Proletariats.[119]

4.1.3.4. Filmische Details

Auf musikalischer Ebene bleibt der Film mit Walzermelodien und Heurigenliedern in Wien. Lediglich bei den Verabredungen, in der amerikanischen Bar und dem russischen Lokal wechselt sie. In der amerikanischen Bar wird Rock'n' Roll gespielt. In der russischen Bar „Trojka“ erklingt ein Ensemble mit einer Balalaika. Ein Mann an der Tür ist in einer roten Jacke mit goldenen Knöpfen und einer Pelzhaube bekleidet. Eine Anlehnung an die Uniform eines Kosaken. Die Musikgruppe sitzt in einem Schneeschlitten,

[118] Dabei kommt einem der Text des Liedes *Moskau* der Musikgruppe Dschinghis Khan (1979) in den Sinn: „*Moskau, Moskau, wirf die Gläser an die Wand, Russland ist ein schönes Land...*“, vgl. http://www.dschinghiskhan.de/ abgerufen am 26.02.2009 um 17:51

[119] *„[I]n der sowjetischen Kultur blieben [...] die Symbole körperlichen Kräftemessens - der herkulische Proletarier, die Arbeiterfaust - dominant.*“ http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Slavistik/NVK/rezension.pdf abgerufen am 06.02.2009 um 13:54

ausgekleidet mit Pelz. In der Mitte tanzt ein Paar in traditionellen Kostümen und ebenso gekleidete Kellnerinnen tragen Schaschlik Spieße durchs Lokal. Die Inneneinrichtung ist aus Holz und ornamental verziert. Auf Saschas Tisch steht eine Flasche mit durchsichtiger Flüssigkeit, in einer anderen Szene sogar zwei. Vermutlich soll es Wodka sein. Als Beate das Lokal betritt, singt eine Frau ein trauriges Lied über die Wolga und die Sehnsucht eines Mädchens nach ihrem Liebsten. Das Interieur des russischen Restaurants spielt mit den Erinnerungen an die Zarenzeit, nicht mit der Gegenwart der Sowjetunion.

4.1.3.5. Resümee

Sascha ist ein sowjetischer Bürger, der nicht von Ausländern verspottet werden will (vgl. 23:39) und möchte sein Land, in dem Elektrizität nur dem Komfort der Masse dient (vgl. 25:32) und sich die Landsleute freiwillig in die Dienste zur Erreichung des Plan-solls stellen (vgl. 39:54), würdig vertreten (vgl. 01:12:24). Nebenbei meint er, dass die Russen misstrauisch sind (vgl. 47:46) und verspricht seiner zukünftigen Frau nicht nur ständige Kontrolle über sie zu haben (vgl. 51:56), sondern, dass auch sie ständig Arbeit haben wird (vgl. 53:38). Für das Kinderkriegen wird sie staatliche, finanzielle Unterstützung bekommen (vgl. 53:05), da die Arbeiter in Russland nicht ausgebeutet werden (vgl. 53:35). Er ist ein wichtiger Mann in der Partei (vgl. 52:56) und freier Bürger seiner geliebten Sowjetunion (vgl. 01:25:59), wobei er nicht geglaubt hat, dass ein Kapitalist ein netter Mensch sein kann (vgl. 01:15:06).
Der unheimliche Russ (vgl. Milli 24:08) ist unberechenbar, denn niemand kann voraussehen, was im Niemandsland des Kalten Krieges geschehen kann (vgl. Heidi 27:65), schon gar nicht, wenn man daran denkt, was schon erlebt worden ist (vgl. Marhold 28:27). Einem Russen kann es nicht passieren, dass die ganze Welt ihn liebt (vgl. Bobby 32:17) und wenn man dem Spion (vgl. Bobby 34:08) und dem Nachrichtendienst nur ein Mal glaubt, fällt man auf die Nase (vgl. Bobby 36:30). Gewöhnlichen Menschen ist es nicht erlaubt die Kulturgüter ihres Landes zu betrachten (vgl. Bobby 39:43), weil sich der Russe für Vergnügen schämt (vgl. Bobby 40:09) und Sibirien als Strafe (vgl. Bobby 40:48) in dieser prahlerischen (vgl. Bobby 41:04), misstrauischen (vgl. Windberger 47:44)

Nation droht. Es ist unvorhersehbar, welcher, Ami oder Russ, in seiner Eifersucht den anderen zuerst erschlägt (vgl. Windberger 55:46) und das „Njet-Sagen“ des Russen ist dessen zu erwartende Verhandlungsstrategie (vgl. Windberger 55:29). Darüber hinaus glauben Russen mit Zähigkeit alles erreichen zu können (vgl. Beate 01:05:44) und der einzige Wertgegenstand sind ihre Aktentaschen (vgl. Bobby 01:07:14). Kommunist zu sein ist ein bedauernswerter Zustand (vgl. Bobby 01:13:26) und der unfreie Russe fürchtet sich vor seiner eigenen Geheimpolizei (vgl. Bobby 01:14:21) und wird von seinen Gefängniswärtern zum Flughafen gebracht (vgl. Bobby 01:24:25). Es ist überraschend, dass die Abreise des Russen traurig ist (vgl. Milli 01:25:49) und erfreulich, dass die Russen zwar keinen Satelliten verkaufen, dafür aber eine größere Geldanleihe geben wollen (vgl. Windberger 01:27:00).

Ginge man nur von dem aus, was Sascha über sich selbst und seine Kultur sagt und dem, was über ihn gesprochen wird, so entsteht das Bild, dass der Russe ein unberechenbarer Diener seiner Obrigkeit ist. Im Handlungsverlauf wird jedoch erkenntlich, dass er von seinen Emotionen geleitet wird, die ihn dazu veranlassen, in manchen Situationen seine eigenen Anforderungen zu konterkarieren. Auf intellektuellem Niveau scheint er, auf Grund des Rezitierens der sowjetischen Ideologie und seiner langsamen Sprechweise, den anderen unterlegen zu sein. Im körperlichen Sinne ist er stärker, wirkt manchmal sogar martialisch, lässt sich aber immer wieder besänftigen.

Abb. 1 Milli als sie Sascha erblickt (21:48)

Abb. 2 Sascha ruft „Stoij!“ (23:05)

Abb. 3 Elektrische Kleiderbürste (25:28)

Abb. 4 Sascha sagt „Njet!“ (49:09)

Abb. 5 Arbeiterfaust (01:01:55)

Abb. 6 Sascha sucht Aktentasche (01:07:05)

Abb. 1 - 6 aus *Rendezvous in Wien (1959) © Cosmopol- Film*

4.2. Der Bockerer 2 – Österreich ist frei (1996)

4.2.1. Filmische Daten

Der Bockerer 2 - Österreich ist frei, 1996, R: Franz Antel, B: Franz Antel, Carl Szokoll, Martin Becher, Beatrice Ferolli, Wilhelm Pribil, K: Helmut Prinat, D: Karl Merkatz, Ida Krottendorf, Heinz Marecek, P: Epo- Film (Wien/Graz), Terra- Film (Wien)[120], L: 95 min.[121]

4.2.2. Inhaltsangabe

Österreich ist frei ist der zweite Spielfilm einer vierteiligen Filmreihe namens *Der Bockerer*.
Er spielt im Zeitraum von 1945 bis 1955, in welchem Österreich unter der Kontrolle der vier Befreiungsmächte steht.
Die Hauptfigur Karl Bockerer hat nach Kriegsende seine Fleischerei wiedereröffnet und arbeitet nebenbei auf dem Schlachthof für die russische Kommandantur als Lieferant. Von dem Fleisch der russischen „Besatzungsmächte“[122] schafft Bockerer regelmäßig ein geringes Maß beiseite, um die Ordensschwester bei der Pflege von hilfsbedürftigen Kindern zu unterstützen.
Der Sohn des Bockerers ist im Krieg in Stalingrad gefallen, nachdem ihn Oberscharführer Gstettner, im 1. Teil der Bockerer Filmreihe, nach Sibirien abkommandiert hat. Er gehört nicht zu den eintreffenden „Heimkehrern“. Anders, als der eben aus russischer Gefangenschaft angekommene Gustl Pühringer. Am Wiener Bahnhof wird dieser von dem ehemaligen Oberscharführer Gstettner als Lastwagenfahrer angeworben. Der ehemalige NS Funktionär Gstettner hat sich der Papiere eines französischen Majors bemächtigt und betreibt in der Nachkriegszeit Schleichhandel im „großen Stil“,

[120] Schlagnitweit/Horwath in Büttner/Dewald 1997, S. 469

[121] http://imdb.de/title/tt0115721 abgerufen am 11.12.2008 um 18:25

[122] Im Film wird von den Besatzern gesprochen, daher wird diese Bezeichnung übernommen.

u.a. in Komplizenschaft mit dem russischen Major Popow. Gstettner hat den angeheuerten, „papierlosen“ Ex-Soldaten Gustl auf Grund seiner Machenschaften und dessen Geldnot in seinen Einflussbereich gezwungen. Bei der Lieferfahrt von Gustl ist nämlich ein Paket mit Zigaretten von der Ladefläche gefallen und Gstettner unterstellt ihm sie geklaut zu haben und verlangt, dass Gustl das Geld dafür zurückzahlt bzw. seine Schulden abarbeitet.
In der Zwischenzeit versammelt sich beim Bockerer zu Hause die Tarock-Runde. Darunter der Leutnant Rosenblatt der US Armee (im Teil 1 ein auswandernder Jude und alter Freund Bockerers) und der Franzl Hatzinger, der mitteilt, dass sein Bruder Fredl (genannt „Hatzinger", aus dem ersten Teil) in russische Gefangenschaft gekommen ist. Daraufhin stürmt Bockerer zur russischen Kommandantur, um die Freilassung seines Freundes zu erwirken. Er beschwert sich über die Umgangsformen der Roten Armee und bekundet offen keine Freude daran zu haben für die Russen zu arbeiten. Die dortige russische Dolmetscherin Elena übersetzt die wütenden Worte Bockerers auf gemäßigte Weise und bewahrt ihn dadurch vor einer Verhaftung.
Am Geburtstag Bockerers, dem 20.April (Anm. ist auch der Geburtstag Adolf Hitlers), veranlasst eine Diskussion, über die Weise wie der Bockerer die Hackenkreuzfahne zur NS-Zeit falsch aufgehängt hat, seine Frau Binnerl dazu, den Gästen selbiges nochmals zu veranschaulichen. Die Fahne wird von der Militärpolizei entdeckt und Bockerer wegen Wiederbetätigung verhaftet. Seine Freilassung verdankt er der Intervention seines Freundes Leutnant Rosenblatt.
Zur selben Zeit freundet sich Frau Annerl, eine alte Bekannte Bockerers, mit der russischen Dolmetscherin, Elena, die den Bockerer vor der Verhaftung bewahrt hat, an. Anna erfährt mehr über Elenas familiäres Schicksal. Ihr Vater wurde in einem sibirischen Straflager umgebracht, Mutter und Bruder fielen schon früher dem Krieg zum Opfer und Elena möchte nicht mehr zurück nach Russland. Sie fleht Anna um Hilfe an und gemeinsam richten sie sich an den Bockerer. Diesem kommt die Idee der Heirat für die österreichische Staatsbürgerschaft. Bockerer und Franzl Hatzinger gelangen auf der Suche nach einem heiratsfähigen Mann an Gstettner. Der hat einen Bräutigam parat. Den in seiner Schuld stehenden, Gustl Pühringer. Bei einem Treffen jedoch, erkennt Bockerer im Gstettner jenen Mann, der seinen Sohn im Krieg zur SA gebracht hat (Bockerer I) und beginnt ihn zu verprügeln. Abermals schreitet die Militärpolizei

ein und die beiden Involvierten stehen vor der russischen Kommandantur, vor Major Novotny. Dem Schleichhändler Gstettner war dieser bereits auf der Spur. Den Bockerer kennt der Major aus der Zeit des Schutzbundes, als sie gemeinsam im Karl Marx Hof gekämpft hatten und Novotny kurz darauf nach Russland gegangen war. Der Major bringt den Bockerer nach Hause und wird zur kommenden Tarockrunde eingeladen.

Was Karl Bockerer nicht weiß, und auch der vermeintliche Bräutigam selbst nicht, ist, dass Gustl und Elena sich nach der Verhaftung von Bockerer und Gstettner begegnet sind und ineinander verliebt haben. Keiner ahnt von den Plänen des bzw. der anderen. Unabhängig voneinander gehen beide zum Bockerer, um den Deal mit der Scheinheirat „abzusagen“. Elena und Gustl begegnen sich zufällig im Hause des Bockerers. Elena denkt Gustl hätte sie aus Gaunerei angesprochen, damit sie die Hochzeit finanziert. Doch das Missverständnis klärt sich auf und sie beschließen, ob des glücklichen Zufalls, einander doch zu heiraten.

Gustl bekommt die Papiere des gefallenen Hansi Bockerer. Elena jedoch würde weder die Erlaubnis aus Moskau bekommen zu heiraten, noch, den angeordneten Abmarsch ihrer Truppe nach Russland aufschieben können. Die einzige Möglichkeit, dass die beiden ihr Glück noch finden, ist in den amerikanischen Sektor über die Enns zu flüchten, die Desertion Elenas. Ihre Flucht wird geplant, aber die Russen erfahren von Elenas Fluchtversuch und nehmen die Suche nach ihr auf. Kurz vor der Grenze müssen Elena, Gustl und der Bockerer aus dem Zug springen. Sie treffen eine Gruppe von Nonnen, die sich auf Wallfahrt befinden. Da Bockerer eine davon kennt (es ist Schwester Oberin), bittet er sie, Elena im Nonnenkleid in ihrer Mitte über die Grenze zu schmuggeln. Im Moment als die beiden Männer die Grenze überqueren wollen, erfolgt der Befehl der russischen Kommandantur keine Personen mehr passieren zu lassen, damit die Flucht Elenas verhindert werden kann. Gustl muss also über die Brücke laufen, um in den amerikanischen Sektor zu gelangen. Bockerer lenkt indes die Wachen ab und so wird das Glück der beiden Verliebten gerettet.

Der Film endet mit Aufzeichnungen über die Freiheitsproklamation Österreichs.

Der Regisseur Franz Antel erhielt 1997 den österreichischen Filmpreis, für den österreichischen Film, der in diesem Jahr die meisten Besucher hatte[123]. Der Film wird als Nachkriegsposse betitelt in dem sich Bockerer mit Stalins Schergen rumschlagen muss[124] und mit seinem Wiener Schmäh in Kombination mit einem Österreich- Patriotismus vor niemandem Halt macht[125].

4.2.3. Analyse

4.2.3.1. Das Grundmuster der Erzählung

Der Bockerer 2 beginnt mit einem Vorspann in dem das Setting der Geschichte vorgestellt wird. Österreich ist nach Ende des Zweiten Weltkriegs ein geteiltes Land und die Enns ist der Schicksalsfluss, der es in eine östliche und eine westliche Hälfte teilt. Die alliierten Siegermächte sind die eigentlich regierenden in der jungen, Zweiten Republik, deren Bewohner gewillt sind wieder ein freies, unabhängiges Land zu werden. Schwarz-weiß Fotos und Filmmaterial unterstreichen die Worte des Sprechers, man sieht Militärparaden, das Emblem der alliierten Mächte, russische und amerikanische Soldaten auf der Ennsbrücke und eine Aufreihung der internationalen Soldaten, genannt, „die Vier im Jeep“. Die Trennung des Landes in Ost und West entspricht der Einteilung in die sowjetische Besatzungszone im Osten und der amerikanisch-französisch- britischen Besatzungszone im Westen. Dass die Enns als Schicksalsfluss für viele Österreicher bezeichnet wird (vgl. 01:40:36 ff.), impliziert, dass es sich hier nicht nur um eine Grenzziehung zwischen den Nationen zugeteilten, Territorien handelt. Es bedeutet auch, dass die Lebensumstände in den jeweiligen Sektoren unterschiedlich sind. Der Kalte Krieg hat schon begonnen. Ost und West sind geografische, aber auch ideologisch unterschiedliche Gebiete. In *Der Bockerer 2* wird das Verhältnis der

[123]Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Österreichischer_Filmpreis abgerufen am 15.01.2008 um 13:42

[124]Vgl. http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/der-bockerer-ii-oesterreich-ist-frei,1328430,ApplicationMovie.html abgerufen am 04.02.2008 um 13:56

[125]Vgl. http://www.schnitt.de/202,3197,01 abgerufen am 11.12.2008 um 18:33

ÖsterreicherInnen zu RussInnen zwiespältig dargeboten. In zahlreichen Momenten wird die sowjetische Armee als gefahrvoller, unerwünschter Fremder im Land dargebracht. Allerdings muss hier unterschieden werden zwischen den Hauptrollen von Elena und Major Novotny und den russischen NebendarstellerInnen. Das Vorkommen von russischen Personen in Nebenrollen beläuft sich auf die Repräsentanz militärischer Ordnung, das heißt sie sind zumeist in uniformierter Erscheinung anzutreffen und sind somit nie privat gezeichnet, im Gegensatz zu Nowotny und Elena. Die Begegnungen des Hauptcharakters Bockerer mit RussInnen ergibt sich meist im Rahmen offizieller Angelegenheiten, wie das Verladen von Schweinefleisch, das Bitten um die Freilassung seines Freundes, seine beiden Verhaftungen und schlussendlich die Grenzkontrolle. Die RussInnen sind dabei die übergeordnete Instanz, die über die ÖsterreicherInnen verfügen kann. Die inferiore Position der ÖsterreicherInnen erlaubt ihnen nur ein verstecktes Anfechten der herrschenden Kräfte, weil sie jederzeit verhaftet werden können. Dementsprechend autoritär und Furcht einflößend werden die RussInnen (hauptsächlich sind es Russen) dargestellt. Für den Bockerer bildet diese Autorität die Angriffsfläche seiner Kritik und bietet ihm an, sich selbst als gerechten, patriotischen Menschenfreund zu präsentieren. Beispielsweise wird Bockerer auf die russische Kommandantur zu Major Popow gerufen, weil bei einer Fleischlieferung statt 48 Schinken nur 44 Schinken eingetroffen sind. Im sehr strengen Ton weist Popow Bockerer darauf hin: „*Von unserer Schweine fehlen vier Schinken!*“ (01:43:49). Bockerer antwortet darauf: „*Bitte. Das muss ich korrigieren. Von UNSEREN Schweinen. Weil es sind olle österreichische Schweine. Auch die Schweinsköpf, - bis ihr kumman seits.“* (01:43:51). Den indirekten Hinweis, dass Bockerer die Russen als Schweinsköpfe bezeichnet, durchschaut der Major nicht und bezichtigt Bockerer die Befreier seines Landes zu bestehlen. Dieser fragt, was man denn stehlen könnte, wenn es einem eigentlich schon gehört (vgl. 01:44:12) und schafft es den sich provoziert fühlenden Major zu besänftigen, indem er ihm den Lieferschein zeigt, der beweist, dass das Gewicht der Schinkenlieferungen immer korrekt war. In weiterer Folge wird nun aufgedeckt, wie es Bockerer schafft die kontrollierenden Wachen an der Fleischverladestelle und am Großmarkt zu hintergehen und tatsächlich Fleisch zu entwenden. Zwar bemerken die Russen,

dass das Gewicht nicht exakt stimmt, lassen ihn aber dennoch gehen (vgl. 01:46:00 ff.). Bockerers Verhältnis zu den Russen ist dichotom, denn einerseits ist es opportun für sie zu arbeiten, andererseits sollen sie nach Hause gehen, damit die ÖsterreicherInnen wieder in Freiheit leben können (vgl. 02:12:52 ff.). Die militärische Präsenz schüchtert den cholerischen Bockerer weniger ein, als andere österreichische Charaktere. Hatzinger, zum Beispiel, möchte eine Kehrtwende machen, als er Major Novotny im Wohnzimmer des Bockerers erblick, verbeugt sich beim Vorstellen ehrfürchtig (vgl. 02:40:15) und ist verunsichert ob dessen Anwesenheit. Auch Binnerl tritt Novotny zunächst eingeschüchtert entgegen (vgl. 02:39:15). In anderen Szenen sorgen der laute Tonfall der Wachen, deren militärische Anordnungen („Stoij!“ (russ.: Стой! dt.: Halt!) oder „Dawaij!“ (russ.: Давай! dt.: Los!)) und deren Waffen für den Eindruck der überlegeneren Position (vgl. 01:46:03 oder 02:28:58 ff.). Sie sind Feinde im Hintergrund, eine latente Bedrohung. Von amerikanischer Seite wird festgestellt, dass täglich Menschen aus der sowjetischen Zone in Richtung Sibirien verschwinden und Proteste von ihrer Seite resultatlos bleiben (vgl. Rosenblatt 01:57:02). Allerdings werden bei den Russen, wie auch bei den Österreichern, die Charaktere zwischen „gut“ und „böse“ skizziert. Major Popow, etwa, ist Gstettners Partner im Schleichhandel (vgl. 02:00:23) und diese Tatsache veranlasst Major Novotny, der um die Aufklärung des Schleichhandels bemüht ist, die beiden Übeltäter nach Sibirien zu schicken (vgl. 02:35:08 ff.). Als ihm Gstettner seine Papiere hinhält, auf denen er zur Zusammenarbeit mit der Roten Armee empfohlen wird und sagt, dass er doch einer von ihnen ist, distanziert sich Novotny von ihm: „*Sie meinen einer von Popow.*“ (02:34:39). Auf den Versuch Gstettners den Handel als Schädigung für die Amerikaner im Sinne des Kalten Krieges darzustellen, geht er nicht ein (vgl. 02:35:32). Auch Galina, Elenas Freundin, ist eine von den „Guten“, weil sie Gustl über Elenas verfrühten Abzug informiert (vgl. 03:00:17). Die Wachen an der Grenze hingegen, gehen brutal vor, als sie Bockerer übermannen und ihn beschimpfen (vgl. 03:14:25 ff.). Auch Binnerl wird grob angefasst, um zu erfahren, wo Elena hingefahren sei (vgl. 03:07:22), allerdings auf Befehl von Novotny. Die beiden russischen Charaktere im Vordergrund, Major Novotny und Elena nehmen gesonderte Rollen ein. Major Novotny ist in Wien geboren und ist in den dreißiger Jahren, auf Grund seiner politischen Ansichten nach

Russland emigriert. Er kehrt als Russe zurück nach Wien, mithin ist sein Verhältnis zu den Menschen dort zwiegespalten. Er ist ein Part des russischen, militärischen Verwaltungssystems aber auch befreundet mit Bockerer, der ihm gegenüber seine Meinung über die Russen nicht verheimlicht. Seine Befehlsgewalt versetzt ihn an eine machtvolle Position aber in manchen Augenblicken schimmert seine „österreichische" Gutmütigkeit durch. Zum Beispiel bei der Verwicklung Bockerers mit Gstettner (02:37:12 ff.) oder durch seine Erkundigungen um Hatzingers Verbleiben beim General (02:54:09). Auch zum Tarockieren kommt er gerne in Bockerers Haus, aber als bekannt wird, dass Elena desertiert ist, reagiert er prompt, um deren Flucht zu verhindern (vgl. 03:03:57). Und als sich Bockerer darüber aufregt, dass eine Russin keinen Österreicher heiraten darf und das so schlimm sei wie bei den Nazis, verteidigt er sein Land: „*Bitte!! Mit die Nazis kannst uns ned vergleichen! Die Sowjetunion ist ein großes Land und braucht eine straffe Führung! Auf unseren Stalin kann man sich verlassn!*" (02:55:17).

Elena, im Gegensatz dazu, tritt als schutzbedürftige, sanftmütige Frau zutage. Sie bewahrt Bockerer vor dem Einsperren als er beim Vorsprechen für seinen Freund Hatzinger bei Generalmajor Alexandrow die rote Armee beleidigt. Der Grund dafür ist, dass Bockerer Elenas Vater so ähnlich sieht, die einzige Bezugsperson die ihr noch geblieben ist. Der Rest ihrer Familie ist dem Krieg zum Opfer gefallen. Als sie erfährt, dass ihr Vater in russischer Gefangenschaft umgekommen ist, fürchtet sie sich in ihre Heimat zurück zu kehren und will in Österreich bleiben (vgl. 02:20:51). Sie ist Opfer ihres staatlichen Regimes und wendet sich gegen ihre Heimat. Sie wird von Anna „*Kinderl*" und „*Madl*" (02:20:02) genannt und erscheint naiv, weil sie glaubt sich verstecken zu können (Anna: „*Jo, oba, wie stöllst da des vor?"* (02:21:00)) und sucht bei Bockerer, der ihr noch einen Gefallen schuldet, Hilfe. Bockerer hat die Idee, dass sie sich die österreichische Staatsbürgerschaft erheiraten muss (vgl. 02:22:28). Indessen Bockerer einen vermeintlichen Bräutigam sucht, lernt sie (durch Umstände) Gustl kennen, der sich in sie verliebt und sie wiedersehen will. Sie meint zuerst es sei sinnlos (vgl. 02:34:18), ist aber erfreut ihn doch wieder zu sehen (vgl. 02:40:51), überwindet ihre Zerrissenheit und gesteht ihm ihre Zuneigung (vgl. 02:45:49). Als sie Bockerer erklärt, dass sie nicht heiraten kann und untertauchen will, weist er sie zurecht: „*Geh des is ja a Blödsinn!*

Untertauchen! Schwarzarbeit! Is ja lebensg'fährlich!“ (Bockerer 02:50:00). Die stets niedliche, schutzbedürftige Elena zeigt nur einmal Temperament, als sich das Missverständnis mit dem Scheinbräutigam Gustl ergibt: „*So hast du dir das also vorgestellt. Ein bisschen Liebe, ein paar schöne Worte und russisches Mädchen zahlt für Hochzeit!*“ (Elena 02:50:47). Aber nach der Aufklärung des Trugschlusses wird sie wieder sanftmütig und willigt freudig ein Gustl zu heiraten (vgl. 02:52:06). Von der aktiven, protektiven Elena zu Beginn entwickelt sich nach dem Tod des Vaters eine passive, schutzsuchende Frau, die durch ihre Heimat bedroht nur von einem Österreicher und der Flucht in den amerikanischen Sektor gerettet werden kann.
Nur selten fungieren die Russen im Film als komödiantisches Element. Das eine Mal, als Bockerer die Aussage über die Schweinsköpfe tätigt, das andere Mal als er von einem Grenzoffizier verhört wird, der wissen möchte, ob unter den Nonnen eine russische Frau war: „*Ist ein Nonne ein Frau? Ein russische Frau?*“ (03:15:33). Bockerer daraufhin: „*Eine Nonne ist immer eine Frau!*“ (03:15:37). Auch auf die soziale Position bezogen, gibt es nur eine Szene, wo es darum geht, ob Elena genügend Geld hätte, um einen Scheinbräutigam zu bezahlen und Binnerl ihr Erspartes für sie opfern würde, weil Elena nur Rubel hat (vgl. 02:23:30 ff.).

4.3.2.3. Das dramaturgische Erzählmuster

Das dramaturgische Erzählmuster gestaltet sich zwischen „kollektiver Abwehr“ und „individueller Umarmung“. Es wird deutlich, dass die russische Präsenz, die Österreich offiziell befreit hat, als Kontrollinstanz widerwillig aufgenommen wird. Die Kritik daran übernimmt zumeist die österreichische Hauptfigur Bockerer. Der, über die Verhaftung von Hatzinger Fredl, erboste Bockerer hat sich von den Nazis nichts gefallen lassen und von den Russen wird er das erst recht nicht (vgl. 01:54:11). Die Russen handeln, so Bockerer, nicht genau nach dem Befehl des Genossen Stalin (01:57:23) und befreit haben sie die Österreicher nicht nur von den Nazis: „*In Wirklichkeit wors, dass die Rote Armee NICHT als Eroberer kommen is, sondern als Befreier (…). Sie hobn uns von de Nazi befreit. Aber andererseits hobts uns a gleich von Oarmbanduhren befreit, vo de*

Fohrradl, von unsre Vorräten und a poar tausend oarme Madln von earnara Unschuid!“ (01:57:42). Der Beleidigung der Roten Armee geht ein Gespräch mit Rosenblatt, dem amerikanischen Leutnant voraus, der Bockerer fragt, ob er es denn notwendig habe für die Russen zu arbeiten (01:52:26 ff.). Daran findet Bockerer jedoch nichts Schlechtes, tatsächlich hintergeht er ja dabei die Russen und schafft Fleisch für seine Landsleute beiseite (vgl. 01:46:40 ff.), auch wenn er keine Freude daran hat für die Sowjetunion zu arbeiten (vgl. 01:56:26). Als er ein Care Paket zu seinem Geburtstag bekommt, meint die ihn beschenkende Mitzi: „*Des ist für Sie, Herr Bockerer. Scho was anderes so a Care Paket von die Amis, als wie die Erbsn vo die Russn*.“ (02:03:38) und Bockerer stimmt ihr zu: „*Jo, do hobn'S scho recht, hearns. Da kriegns imma glei mit die Erbns die Würma mit…!*“ (Bockerer 02:03:44). An seinem Geburtstag macht er sich um Fredls Inhaftierung Sorgen: „*Hearst, ihr beschenkts mich olle so und da Fredl sitzt bei die Russn eingnaht und kann Polenta fressen.*“ (02:06:12). Abgesehen davon, ist Bockerer kein Kommunist (vgl. 02:12:47) und wird auch sicher keiner werden (vgl. 02:55:02). Er geht sogar so weit, die russische Diktatur mit jener der Nationalsozialisten zu vergleichen (vgl. 02:56:13). Ein interessantes Detail, wenn man bedenkt, dass sich erst Jahre später (1956) Nikita Chruschtschow von Stalins Politik distanziert hat (vgl. Brockhaus, 2003, Bd.4, S. 1162). Der vorausschauende Bockerer prangert insbesondere die Sippenhaftung an und fragt wozu die Russen den weiten Weg gegangen sind, wenn die Menschen nicht einmal heiraten dürfen, wen sie wollen (vgl. 02:54:39). Die ablehnende Haltung von Binnerl tritt nur latent hervor, als sie sich wehrt im Beisein der russischen Wachen zu verraten, wo sich der Bockerer befindet: „*Wenn Sie die zwei wegschicken, dann reden wir, ja?*“ (03:07:35). In einer Szene mit Hatzinger lässt sich Hickethiers angesprochene Dichotomie, zwischen individueller Erfahrung und kollektivem Urteil nachvollziehen. Hatzinger sitzt bei dem Pfarrer, der die Ehe für die Staatsbürgerschaft schließen soll und erzählt von Elena und Gustl: „*...und die Elena...as is ein liebes Mädl! Die tuat sich was an, wann sie zurück muss nach Russland!*“ (02:52:59). Er findet sie ist ein armes Mädchen, weil der Pfarrer sich weigert eine Scheinehe zu schließen, weil der den Herrgott nicht belügen will. Hatzinger meint dazu: „*Ned den Herrgott! Die Russn! Tät da des ned a Freid mochen, wennst den Russn ans auswischen kenntest?*“ (02:53:13). Der Pfarrer

lacht: „*Die Russn teischn des wär scho a Hetz!*“ (02:53:24). Elena steht hier für eine positive Einzelerfahrung, die nichts daran ändert, dass man die Russen als Kollektiv gerne täuschen möchte. Auch Novotny sticht als einzelner, gerechter, der den Gstettner nach Sibirien geschickt hat und somit indirekt den Tod von Bockerers Sohn Hansi in Sibirien gerächt hat, hervor, aus einer Nation, die schlimmer ist als die Nazis. Das Naheverhältnis zu RussInnen löst die abwehrende Haltung seitens der ÖsterreicherInnen stetig auf. Beim ersten Treffen, unmittelbar nach Bockerers Schlägerei mit Gstettner, beruhigt Gustl Elena noch, dass alle Russen schon aus dem Lokal sind und sie bleiben kann (vgl. 02:30:39). Die Gefahr ist also gebannt. Als er im Gespräch erkennt, dass sie Russin ist, stellt der aus der russischen Kriegsgefangenschaft kommende Gustl folgendes fest: „*(...) Na des gibt's net. Da hab ich fünf Joahr long auf den Augenblick gwoart, wo i kane Russen mehr seh. Und jetzt sitz i erst recht do mit einer. I glaub mei Schutzengel muss spinnen. Oder er ist ein Genie.*“ (02:32:08). Allerdings lässt sich beobachten, dass speziell Elena, nach der tragischen Nachricht vom Tod ihres Vaters, von selbst beginnt eine ablehnende Haltung gegenüber Russland einzunehmen. Kulturell gesehen zeigt sich nämlich ein Unterschied im Umgang mit den Kriegsgefangenen. Dem sowjetischen Soldatengesetz nach, müssen jene, die aus Feigheit vor dem Feind nicht bis in den Tod gekämpft hatten, nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft in russische Arbeiterlager. Aus diesem Grund war Elenas Vater ums Leben gekommen. Sie bittet Gustl nicht mit ihr Russisch zu sprechen, aber sie kann sich von ihm über seinen Kriegseinsatz in Russland erzählen lassen (vgl. 02:42:54). Sie freut sich über ihren neuen, deutschen Namen, Lena Bockerer (vgl. 02:58:54) und ist bereit in Österreich eine neue Heimat zu finden. Sie geht also den umgekehrten Weg in Richtung Assimilation. In einer Unterhaltung stellt sich sogar heraus, dass es Gustav im Russischen nicht gibt, Elena aber zu Helene „eingedeutscht“ werden kann (vgl. 02:33:46). Nach der Diskussion mit Novotny, in der Bockerer die Russen mit Nazis vergleicht, fragt Bockerer ob Novotny trotzdem noch zum Tarock spielen am Donnerstag käme. Leicht gekränkt meint dieser: „*Waß i net, obst mit an Kommunisten spüst.*“ (02:55:50), woraufhin Bockerer antwortet: „*Für mi bist a Österreicher! Servas!*“ (02:55:54). Mit dieser Antwort gliedert Bockerer Novotny in die Reihen der Österreicher ein, sowie auch, als er ihn bittet nicht russische, sondern Wiener Lieder zu singen

(vgl. 02:45:36) und ihn und Rosenblatt dazu auffordert Deutsch zu sprechen (vgl. 02:41:42). Deutlich wird die Inklusion auch, als Novotny Binnerl nach dem Verbleiben Bockerers und Elenas ausfragt und sie irrtümlich glaubt er würde ohnehin involviert sein: „*Ah gehen'S! Jetzt brauchen'S doch nimma so tun...Ich hab doch nie glaubt: A Russ! Ah geh und so a guata Mensch...najo, san'S jo. Oba nur außen da Russ! Innen drinnen sind'S a echta Wiener!*“ Novotny ist also ein guter Mensch, weil er eigentlich aus Wien ist. Bockerer vervollständigt die Subsumption in der letzen Szene des Films, als sich Novotny, Rosenblatt und er nach allen Turbulenzen zum Tarockspielen einfinden: „*A Österreicher bleibt holt ein Österreicher!*“ (03:17:06).

Alle weiteren Rollen, die zur Veranschaulichung militärischer Befehlsketten (vgl. 03:04:26, 03:05:06 und 03:08:52, Die Reaktion auf Elenas Desertieren) dienen und die ZuschauerInnen nicht vergessen lassen, dass Österreich kein freies Land ist, bleiben eine feindliche Instanz im Hintergrund, von der sich gewünscht wird, dass sie bald in ihre eigene Heimat zurückkehren möge.

4.2.3.3. Die physiognomischen Merkmale

Anders als bei *Rendezvous in Wien* beschränkt sich der russische Wortschatz bis auf wenige Ausnahmen im militärischen Jargon. „Stoij!“, „Dawaij!“, „Est“ (russ.: Есть! dt.: Zu Befehl!) sind die häufigsten Ausrufe, die von Wachen und Soldaten getätigt werden und das zumeist in einem strengen Ton. Die Anweisungen im Zuge von Elenas Flucht werden alle auf russisch durchgegeben, was angesichts der Handlungs- und Kontrollfunktion der Russen logisch erscheint. Durch die Sprache grenzen sich die beiden Nationen voneinander ab, aber auch die Lebenswelten. Elena und Novotny können die Grenzen überqueren, weil sie beide Deutsch sprechen. Novotny spricht, so wie Bockerer auch, Wienerisch. Elena betont die Konsonanten und spricht mit einem „rollenden R“, sowie auch das „H“ als „CH“. Gustl erkennt an ihrem Akzent sofort, woher sie kommt (vgl. 02:31:59) und für ihre neue österreichische Identität sollen sie angeben, dass ihre Eltern Burgenlandkroaten sind, damit der Akzent, trotz fließender Deutschkenntnisse nicht auffällt (vgl. Bockerer 03:03:34 ff.). Im Gegensatz zu ihren soldatischen Kollegen

(ausgenommen Major Popow, der den gleichen Akzent wie Elena hat), die nicht so gut Deutsch sprechen können, wie zum Beispiel an der Verladestelle: „*Nix gut. Nix gut*“ (01:46:22) oder an der Grenze: „*Mann kommen! Papiere! Frauen dawaij, dawaij! Marschieren!*“ (03:13:07). Novotny hingegen spricht Russisch mit deutschem Akzent (vgl. 02:34:52).
Die Russen sind im Film leicht zu erkennen. Ihre Uniformen sind ein deutlicher Hinweis auf ihre Herkunft, auch Novotny trägt als Privatperson nur seine Uniform der Roten Armee (vgl. 02:41:15 Novotny und Rosenblatt treffen am Tarocknachmittag bei Bockerer aufeinander). Die Ausnahmen bilden Elena und Galina, die auch als Privatpersonen gekleidet sind. Die Minen der „Besatzer“ sind streng und finster, ihre Haltung ist steif. Eine besonders auffällige Figur ist Generalmajor Alexandrow, für den Elena dolmetscht. Haare, Statur und Gesichtsausdruck lassen den Oberbefehlshaber wie Stalin selbst aussehen. Das Verhalten der Russen ist durch ihre Funktion im Lande prädestiniert. Bis auf die beiden Frauen und Novotny sind sie im privaten Raum nicht anzutreffen, insofern weist nichts auf ein anderes Verhalten, als das einer strengen, offiziellen Ordnungsmacht, hin.

4.2.3.4. Filmische Merkmale

Die Russen werden, wie oben schon erwähnt, in der speziellen Optik der Uniform dargestellt. Die braunen und dunkelgrünen Töne bieten jedoch weniger farblichen Kontrast zur österreichischen Kleidung, als es in *Rendezvous in Wien* der Fall war. Ein „roter Stern“ als Hinweis auf die Rote Armee ist plakativ an Gebäuden und Fahrzeugen angebracht (vgl. 01:42:32). Beschilderungen werden großteils in kyrillischer und lateinischer Schrift gehalten (vgl. 01:59:16 Straßenbeschilderung). Lediglich die „*оптовая база“* (optowajia basa), die Großhandelsniederlassung, wird zur „*оптовая **в**аза“* (optowajia wasa), der Großhandelsvase (vgl. 01:46:04). In jedem Dienstraum findet sich ein Portrait von Stalin, entweder in Farbe (vgl. 01:43:41 Zimmer Major Popows) oder in schwarz - weiß (vgl. 03:15:15 Grenzposten), sowie an Fassaden Transparente mit seinem Abbild angebracht sind (vgl. 01:43:32 Fassade der sowjetischen Kommandantur) und Plakate mit sowjetischen Propagandabildern oder dem

Antlitz Lenins in rot (vgl. 01:45:13 Fritzl wartet in Bahnhofsnähe auf Bockerer). (Die sowjetische Kommandantur befindet sich im selben Bauwerk wie die „GeStaPo“ im *Der Bockerer 1*) Ein Militärmarsch ertönt jedes Mal im Hintergrund, wenn die Fassade der Kommandantur ins Bild kommt (vgl. 01:43:32 und vgl. 01:54:15), sowie ein russisches Liebeslied („Otschi Tschornija“ russ.: очи черния dt.: Schwarze Augen) ertönt, wenn Gustav und Elena im Park sind und als sie beschließen zu heiraten (vgl. 02:42:54 und 02:51:02). Die Armee wird von kämpferischer Musik begleitet (Marsch und Paukenschlag), die ein Gefühl von Autorität vermittelt. Elena und Gustl werden hingegen von sanfterer Musik untermalt. Speziell hervorstechend ist das Einsetzen des Donauwalzers, als Novotny Bockerer nach Hause bringt. Dadurch empfindet sich die Szene so, als wäre Novotny nicht einfach nur als Russe nach Wien gekommen, sondern als Österreicher nach Hause gekehrt. Ebenso, als Novotny nach Elenas Flucht wieder zum Bockerer ins Haus kommt und Karten mit ihm spielt (vgl. 02:38:14 und 03:16:15). Bockerer ist die Person, die von berufswegen her und auf Grund seiner rebellischen Art am öftesten mit Russen zu tun hat (Gustl spricht nur mit Elena und Galina). Im Regelfall hält er sich dabei an seine gewöhnliche Sprechweise, manchmal antwortet er im gleichen gebrochenen Deutsch wie sie sprechen. Zum Beispiel beim Abwiegen des Lasters: „*Dobre Dan! Schöner Tag heute. 1580 Kilo. Bitte prüfen.*“ (01:46:01) oder als er Elena erklärt, wie sie Österreicherin werden kann: „*Wissen Sie? Bisschen Glocken läuten. Orgelmusik. Ha! Und schon wird aus einer Russin eine Wienerin!*“ (02:22:57), und an der Grenze: „*Wir Austriazi. Österreich. Identitätskarte.*“ (03:13:30).

4.2.3.5. Resümee

Die Haltung gegenüber Russland wird entkoppelt von der Haltung gegenüber Elena und Novotny. Primär durch Bockerer wird die Einstellung der ÖsterreicherInnen verlautbart. Er kritisiert die räuberhaften Vorgangsweisen der Roten Armee bei der Befreiung, dass die freie Meinung nicht gesagt werden darf (vgl. 01:58:28). Er spricht sich gegen den Kommunismus aus, weil er ihn für ebenso repressiv wie die NS Diktatur hält und findet, es ist an der Zeit, dass

Österreich wieder über sich selbst bestimmen soll (vgl. 03:15:17). Binnerl geht davon aus, dass ein Russe, der im Herzen gut ist, wohl ein Wiener sein muss, auch wenn er noch so grimmig schaut. Der verliebte Gustl hingegen würde sich nichts gegen Russland sagen trauen (vgl. 02:45:00), auch wenn er der Meinung ist, dass es in Russland weniger hohe Bäume gibt, als im Wiener Prater (vgl. 02:44:47). Wenn er gewusst hätte, dass Elena existiert, hätte er den ganzen Ural nach ihr abgesucht.

Elena und Novotny haben über ihre Kultur relativ wenig zu sagen. Elena erzählt, dass sie keinen kennt, der nicht im Krieg war (vgl. 02:15:53) und ist bitter enttäuscht, als sie erfährt, dass ihr Vater in einem Lager umgekommen ist, weil er nicht bis zum Tod gegen den Feind gekämpft hat. Ihre Freundin Galina schildert in einem Gespräch, dass sogar eine ganze Familie abgeholt worden sei (vgl. 02:40:32 ff.) und akzeptiert sofort, dass sich Elena auf einen Österreicher eingelassen hat (vgl.ebd.). Elena ist beim Heiratsmissverständnis anfänglich aufgebracht, weil sie davon ausgeht, dass Gustl sie für ein naïves, russisches Mädchen hält, das sich becircen lässt um für die Heirat zu bezahlen. Die Umstände zwingen sie dazu, sich leicht von ihrer Heimat zu trennen, in der sie keine Zukunft haben kann.

Novotny hat noch mit den Schutzbündlern[126] in Moskau tarockiert und ist von der Politik der straffen Führung in der Sowjetunion überzeugt. Er ist verärgert über die Anschuldigungen Bockerers und, dass dieser der Russin über die Grenze geholfen hat. Er beugt sich Bockerers Fasson ihn immer wieder zum Österreicher zu deklarieren, aber ob er nach der Besatzungszeit in Österreich bleibt, geht im Film nicht hervor.

Die tatsächlichen Fremden, die russische Armee bleibt fremd und wird gefürchtet, weil sie die Macht hat, Menschen nach Sibirien zu verschleppen oder einzusperren und sich auch nicht an die ihnen verordneten Regeln hält (vgl. Die Anschuldigungen Bockerers über die Befreiung). Hier schwingt das bedrohlich, unberechenbare, wie schon bei *Rendezvous in Wien,* mit und die Problematik der ungewollten Freiheitsbeschränkung durch die Russen wird im Film durch die Proklamation der österreichischen Unabhängigkeit aufgelöst. Die

[126]Der Republikanische Schutzbund ist eine paramilitärische Organisation mit sozialdemokratischem Hintergrund während der Zwischenkriegszeit von 1923 – 1933 (vgl. Bruckmüller (Hrsg) 2004, S. 38 ff.)

Sowjetunion präsentiert sich durch organisierte militärische Gehorsamkeit. Nicht nur zahlreiche Dokumente werden im Filmverlauf durchgesehen und gestempelt, auch Befehle werden anstandslos ausgeführt und Rangordnungen eingehalten (das erklärt die plötzliche Freundlichkeit des Grenzbeamten, als der den Ausweis Bockeres sieht, den General Blagodatow[127] ausgestellt hat). Auch wird nicht gezögert Fehlverhalten zu ahnden. Möglicherweise bereits die Vorstufe für das, was Sascha in *Rendezvous in Wien* zu einem steifen Bürokraten macht.

[127] Alexej Blagodatow war Stadtkommandant von Wien (vgl. Leidinger/Moritz 2004, S.99)

Abb. 7 Russische Kommandantur (01:43:32)

Abb. 8 Generalmajor Alexandrow (01:57:56)

Abb. 9 Plakate (01:45:10)

Abb. 10 Elena und Annerl (01:59:10)

Abb. 11 Rosenblatt und Novotny (02:41:19)

Abb. 12 Festnahme Bockerer (03:14:35)

Abb. 7 - 12 aus *Der Bockerer 2 (1996) © Epo- Film, Terra- Film*

4.3. Mein Russland (2002)

4.3.1. Filmische Daten

Mein Russland, 2002, R: Barbara Gräftner, B: Barbara Gräftner, K: Robert Winkler, D: Andrea Nürnberger, Hannes Gastinger, Natalia Baranova, P: Bonus Film (Wien), L: 93 min.[128]

4.3.2. Inhaltsangabe

Mein Russland hebt sich von den anderen ausgewählten Werken insofern ab, als dass er im Dogma[129] -Stil gedreht wurde.
Er spielt im heutigen Wien und in einem Haus in der Vorstadt, in dem die Bankbeamtin Margit Blucha lebt und zeitweise auch ihr deutscher Lebensgefährte Herbert. Ihr Sohn Hans wird bald seine russische Verlobte Anna heiraten und zu diesem Anlass hat sich ihre russische Verwandtschaft zu Besuch angesagt. Margit blickt dem Besuch verunsichert entgegen. Annas Mutter Olga, ihr Ersatzvater Onkel Sergeij, Annas Sohn Anton und ihre Großmutter, genannt Babuschka (im Rollstuhl), reisen mit dem Zug aus der Ukraine an. Margit lädt die Gäste zu einem österreichischen Essen zu sich nach Hause ein. Sie bekommt Eingemachtes als Geschenk ihrer Gäste und sie präsentiert ihnen ihren Wohlstand. Sie führt sie durch das beinahe fertig ausgebaute Haus, wo auch Hans mit Anna, die bald studieren wird, und eventuelle Kinder einziehen sollen. Der erste Abend endet trotz Kommunikationsschwierigkeiten in einem fröhlichen Saufgelage. Am nächsten Tag fahren alle gemeinsam zum Baumarkt, um dort einerseits noch ein paar Dinge für den Ausbau zu kaufen und andererseits, damit Sergeij eine Säge für einen Freund besorgen kann. Anna und Margit sind sich uneins über den Stil

[128] http://film.at/mein_russland/ abgerufen am 11.12.2008 um 17:57 und http://www.bonusfilm.at/index.php/Films/ abgerufen am 05.02.2009 um 15:51

[129] Vom Filmemacherkollektiv Dogma 95 aufgestellte Regeln, wie ein Film zu drehen ist. U.a. Dreh mit Handkamera, Verzicht auf optische Tricks, Ton nicht unabhängig von Bildern produzieren vgl. Brockhaus 2003, Bd. 5, S. 1522

der neuen Wasserhähne und Hans beugt sich lieber dem Willen seiner Mutter. Später, als die beiden alleine sind, stellt sich heraus, dass Anna keine Lust hat zu ihrer Schwiegermutter zu ziehen und Hans selbiger unterbreiten muss, dass sie sich eine Wohnung in der Stadt suchen möchten, obwohl sie eigentlich kein Geld dafür haben. Die ganze Familie ist verabredet sich in einem russischen Restaurant zum Essen zu treffen, aber nach der Schocknachricht wegen des Nicht - Einzugs von Hans, möchte Margit nichts kosten und fällt ihn Ohnmacht. Sie wird nach Hause gebracht. Die zurück gebliebenen unterhalten sich über die „Macht der Schwiegermutter“. Am nächsten Tag wird ein Ausflug in den Prater gemacht. Im Schweizerhaus, beim Essen, gibt es ein Problem, weil Sergeij einen selbst gebrannten Schnaps mitgebracht hat und diesen verteilt. Dem Kellner fällt das auf und er ermahnt sie. Die Situation lässt sich lösen, weil Sergeij den Kellner zu einem Stamperl einlädt. Danach wird ein Spaziergang durch den Prater gemacht und beim Dosenwerfen ergibt sich bereits die nächste Problematik: Die Gäste, inklusive Hans und Anna werfen Dosen nach Belieben und sind am Ende schockiert über die Summe, die sie dafür begleichen müssen. Nach einem Hin- und Her mit dem Standbetreuer geben sie schlussendlich nach und bezahlen. Abends stellt sich heraus, dass es zwischen Herbert und Margit nicht mehr so gut läuft und er sich für eine Zeit lang nach Deutschland zurückziehen will.

Für den nächsten Tag ist erneut ein kleines Fest mit Freunden und Verwandtschaft bei Margit geplant. Sie richtet ein riesiges Buffet, während Herbert abreist. Unter den Partygästen befindet sich auch der Arbeitskollege von Margit, Gerhard. Gerhards Begleitung ist ebenso eine Russin und es stellt sich heraus, dass Anna und sie im gleichen Nachtlokal Go-Go Tänzerinnen sind bzw. waren. Anna hat nämlich das Tanzen aufgegeben und arbeitet jetzt mit Hans gemeinsam in dessen Gastwirtschaft. Ihr ist die Szene sehr unangenehm. Als bei der Unterhaltung mit Gerhard klar wird, dass selbiger mit der Organisation von Go-Go Tanzauftritten mehr verdient, als in der Bank, regt sich das Interesse des finanzschwachen Hans. Annas und Hans‘ Meinung driftet auseinander, während Onkel Sergeij und Margit sich im Garten näher kommen. Am nächsten Tag gelingt es Margit in der Bank einen alten, nicht mehr kreditwürdigen Kunden mit einem reichen russischen Investor (angeblich von der Mafia) zusammen zu bringen. Nachmittags wird sie von Sergeij aufgesucht,

der auf ihr Dienstende wartet. Nach einem kurzen Kaffee nehmen sie sich ein Hotelzimmer.

Währenddessen haben sich in Hans' Gasthaus Gerhard und dessen Freunde eingefunden, um die Infrastruktur zu begutachten. Anna begreift die Situation sofort und droht Hans zu verlassen, sollte hier tatsächlich ein Nachtlokal entstehen. Margit ruft an, nachdem sie vom Hotel nach Hause gekommen ist und versteht die ablehnende Haltung der beiden Streitenden nicht. Also macht sie sich auf und trifft im Lokal auf die wütende Anna, die ihre Sachen packt und den ebenso wütenden Hans, der die feiernden Geschäftspartner seiner potenziellen Go- Go Bar bedient. Die Hochzeit wird nicht stattfinden. Olga und Anton sind ebenfalls anwesend und die verzweifelte Olga will nach Hause in die Ukraine fahren. Margit bringt die beiden in deren Herberge und auf dem Weg stellt sich heraus, dass geplant war, Anton hier bei seiner Mutter Anna zu lassen. Unter diesen Umständen muss er aber mit seiner Großmutter zurückkehren. Olga hat festgelegt am nächsten Morgen abzureisen.

Margit bringt die Familie zum Bahnhof und plötzlich schießt ihr ein, dass sie deren Abreise verhindern muss. Während Sergeij, Olga und Anton den Zug suchen, um das Gepäck zu verladen, löst Margit die Bremsen an Großmutters Rollstuhl, der mitten im Weg steht. Babuschka wird von dem Schieber eines Gepäckwagenzugs übersehen und angefahren. Dabei erleidet sie eine Platzwunde. Sergeij befindet, dass alles nicht so schlimm sei, aber Margit zwingt sie zu bleiben und die Großmutter in ein Krankenhaus zu bringen. Im Krankenhaus kommt auch Anna dazu und Margit nützt die Wartezeit, um mit Olga alleine zu sprechen. Sie möchte Anton finanziell in der Ukraine unterstützen und Anna soll zunächst mal noch ihr freies Leben genießen. Sie zeigt Olga einen Schlüsselanhänger mit einem Nacktfoto von Anna aus Zeiten des Go- Go Tanzens. Olga ist schockiert, da sie im Glauben war, Anna wäre gekommen um zu studieren (was auch geplant ist) und einen guten Mann zu finden. Als Anna hinzukommt, geht Olga auf sie los und beschimpft sie. Dann erzählt Margit von ihrem Plan, Anton die Schule zu bezahlen, obwohl Anna gerne selbst für ihren Sohn sorgen möchte. Die Chance, ohne Geld und ohne Pass ihren Sohn zu sich zu holen, ist gering. Anna flüchtet sich zu Brigitte, Hans' Schwester und nach Erkundigungen steht fest, dass die Hochzeit mit Hans ihre einzige Chance ist zu bleiben und Anton nach zu holen. Also

entschließt sie sich dazu, sie heiratet Hans und ihr Sohn wird in eine Integrationsschule eingeschrieben.

Der Film wurde als Komödie und Drama eingestuft, andere sehen ihn als eine „*Sozialstudie, angesiedelt im Wiener Milieu der Mittelschicht*“[130]. Der Film wird einerseits kritisiert als „*ärgerliche[...] Stereotypenspielerei*“[131], andererseits für seinen realistischen Umgang mit Klischees und Vorurteilen[132] gelobt.

4.3.3. Analyse

4.3.3.1. Das Grundmuster der Erzählung

Mein Russland spielt in einem Zeitraum, gut eine Dekade, nach Ende des Kalten Krieges und beinahe 50 Jahre nach Ende der Besatzungszeit. Die fremden Besucher kommen als Gäste und sollen ein Teil der Familie in Österreich werden. Der grundsätzliche Konflikt der Geschichte ist das Verhältnis der russischen Verlobten Anna zur zukünftigen Schwiegermutter und deren Vorstellungen für das Leben und deren Zukunft. Die Gefühlsregungen gegenüber den RussInnen spiegeln sich in der Figur Margit am stärksten. Die „Russen“ kommen nicht als Feinde, sondern potenzielle Freunde und als Zuwachs der Familie, allerdings werden sie nicht ohne Vorbehalte aufgenommen. Schon zu Beginn, als Margit früher von der Arbeit nach Hause geht, weil sie das Abendessen für die Gäste kochen muss, sagt sie: „*Die Russn kommen.*“ (01:19), ohne Vorfreude und distanziert. Sie holt vorgekochte Knödel aus der Gastwirtschaft ihres Sohnes Hans und als sie die Menge erblickt, fragt sie leicht nervös: „*Jösas! Wieviel kumman denn do?*“ (03:08). Der Mitteilung, dass es nur vier Personen sind, entlockt ihr ein Unheil verkündendes Kommentar „*na Servas!*“ (03:14) und sie quält ein Lächeln Richtung Anna. Margit ist bemüht ihrer Schwiegertochter in spe gegenüber, ihre Unsicherheit zu verbergen. Jedoch im Gespräch mit Hansi treten ihre Bedenken hervor: „*Foahrn*

[130] http://film.at/mein_russland/detail.html?cc_detailpage=full abgerufen am 11.12.2008 um 17:56

[131] http://www.allesfilm.com/show_article.php?id=20747 abgerufen am 11.12.2008 um 18:03

[132] http://www.skip.at/film/4288/ abgerufen am 11.12.2008 um 18:10

die jemals wieder z'Haus oder bleiben die jetzt olle do, ha?“ (03:27). Der winkt ab, ob sie etwa auf seinen 45 Quadratmetern bleiben sollen, in einem Tonfall, der erkennen lässt, dass er ihre Sorgen für irrational hält (vgl. Hansi 03:29). Margit kontert darauf: „*Oba des is doch DENEN Wurscht. Des is doch egal für solche Leit.*“ (03:31). Margit legt ihre Gäste auf eine sozial untergeordnete Ebene, präsentiert sich somit als (finanziell) überlegen und hält daran bis zum Endes des Films fest. Am Ende instrumentalisiert sie die finanziell schwächere Lage der RussInnen sogar für ihre Zwecke, da sie sich einen Enkel und Familie wünscht. Die lange Anreise von Annas Familie stellt sie sich als unangenehm vor (vgl. 06:41) und sie führt die Gäste gemeinsam mit Herbert durch ihr Haus und erzählt wie sie alles alleine gebaut hat. In ihrem Haus gibt es sogar eine Übungskletterwand, zur Vorbereitung auf Bergtouren und das Obergeschoß ist auch bald fertig ausgebaut. Sie führt Olga und Sergeij herum und lässt ihr Werk bestaunen. Olga ist begeistert vom Badezimmer: „*Schöne Bade! Schöne!*“ (07:50) und Margit meint stolz: „*Is schön! Mit Bidet und Dusche extra! Des kennen'S net do, net? Aber es ist herrlich!*“ (07:51). Als beim Abendessen Olga feststellt, dass wenig am Tisch steht, weil es in Russland Tradition ist alle Speisen sofort zu servieren, ist Margit gekränkt. Sie erklärt ihr, dass sie eine warme Mahlzeit zubereitet hat und Olga das nächste Mal einfach nur ein Wurstbrot kriegen wird, damit sie zufrieden ist (vgl. 17:26 ff.). Im Baumarkt gibt sich Margit als spendable Gastgeberin und sie sollen sich etwas aussuchen: „*Kummt's mit. Schaut's euch nur alles an und nehmt's was brauchts. So teier is des schon net.*“ (20:55). Herbert will Sergeij von einer Kettensäge überzeugen und als dieser meint das sei nichts für ihn, geht Herbert davon aus, dass es ihm zu kostspielig ist: „*Zu teuer? Aber es ist doch ein Geschenk! Ich kann es ihm doch schicken!*“ (22:07). Olga findet, dass Sergeij dumm ist, Nichts anzunehmen. Mit Olgas Geständnis, dass es ihr große Schwierigkeiten bereitet, ihren Enkel wieder in die Ukraine mitzunehmen: „*Anton fahren Ukraina. Große Problem!*“ (Olga 01:12:01), kann Margit ihren Plan der Familienzusammenführung verwirklichen. Sie verrät Annas frühere Arbeit und bietet an, jeden Monat zwei bis drei hundert Dollar für Antons Schule zu bezahlen. Sie erntet Olgas Dank: „*Spasibo bolshoe (russ.: Спасибо большое dt.: Vielen Dank). Sie sind guten Mensch, guten Mensch.*" Außerdem kann sie es sich leisten Anton zu unterstützen. Als Anna meint, sie wird sich selbst um

Anton kümmern, meint sie sarkastisch „*Ja natürlich*“ (01:24:16) und fragt, wie sie denn die Schule bezahlen möchte in Russland, ohne Geld und ohne neuen Job, und wie sie ihn holen wird ohne Pass, wenn sie nur schwarz arbeitet (vgl. 01:24:24 ff.). Entlang der sozialen Konfliktlinie wird auch in Bezug auf Anna klar, dass sie Margit unterlegen ist, aber Schwierigkeiten hat, sich damit abzufinden. Als es im Baumarkt darum geht Wasserhähne für das Badezimmer von Hans und Anna auszuwählen und Anna die teuren Armaturen aus Gold am schönsten findet, bemerkt Margit spitz: „*Dir gfallt alles was Gold ist und glänzt, gö? Aber i glaub da sollt 'ma lieber was Robusteres suchen (...).*“ (23:11). Anna will eigentlich gar nicht bei Margit einziehen (vgl. 24:02), aber auch sie und Hans haben finanzielle Schwierigkeiten: „*Hearst, sie richt uns a Bude ein, jo? Wir haben doch eh überhaupt ka Göd.*“ (Hans 24:22). Hans gesteht sich das ein. Bis zu dem Zeitpunkt, wo klar wird, dass Anna keine Chance hat ihren Sohn nach Österreich zu holen und ein gesichertes Leben zu führen (vgl. 01:26:05), unterstellt sie Hans, dass er nicht arbeiten möchte und gierig sei (vgl. 01:04:52), vor allem weil er eine Go- Go Bar aus seiner Gastwirtschaft machen möchte. Ein dritter Erzählstrang, hinsichtlich sozialer Position, ergibt sich am Arbeitsplatz von Margit, wo ein russischer Investor Geschäfte macht. Einem alten, österreichischen Kunden empfiehlt sie, auf Grund seiner Kreditunwürdigkeit, sich an den Russen zu wenden, der ihm eine Unterstützung in der Höhe von fünf Millionen verspricht. Margits Chef meint über die Russen: „*Es is ja unglaublich, was de für Göd haben.*“ (55:42) und ist überrascht, als Margit auf die Frage, wie viel Geld denn „ihre“ Russen verdienten, lapidar: „*Na goar nix*.“ (55:41) antwortet.

Aus Margits finanziellem Wohlstand entspringt auch die Komik beim Kennen lernen mit Sergeij. Margit wird ein Kompliment über ihren eleganten Blazer gemacht und sie gibt Auskunft, dass das von Valentino (dem italienischen Designer), aber schon alt sei. Sergeij deutet darauf hin auf Herbert und fragt: „*On Walentino?“* (russ.: Он Валентино? dt.: Ist er Valentino?) (07:16). Das Missverständnis ist schnell aufgeklärt, bleibt jedoch haften als Hinweis, dass ihm Designermode nicht bekannt ist. Selten werden die Gäste also komisch präsentiert, lediglich Herbert kommentiert den selbstgebrannten Wodka Olgas, dass dies der Grund sein muss, warum damals der Zweite Weltkrieg gegen die Russen verloren wurde (vgl. 15:55 ff.). Brigitte findet den Brauch, ein Glas zum

Wohle der Vermählten herumzureichen, witzig (vgl. ebd.) und, dass Margit beim Tanzen, im Rausch, Sergeij als Kosake erscheint (vgl. 19:05 ff.), könnte als komödiantisches Element gewertet werden.
Annas Persönlichkeit wird mit starkem Charakter gezeichnet (sie wehrt sich vehement gegen die Go- Go Bar), aber als alles in die Brüche geht und sie erkennt, dass die Heirat mit Hans ihre Chance ist ihr Leben zu verbessern und auch das ihres Sohnes, wirkt sie verletzlich und unglücklich und sucht Hilfe und Trost bei Brigitte (vgl. 01:25:0 ff.). Bezieht sich das Grundmuster der Erzählung auf die russischen Gäste, so wird deren Status anhand ihrer finanziellen Schwäche im Kontrast zu Margit herausgearbeitet. Margit ist positioniert zwischen ihrer „armen“ zukünftigen Verwandtschaft und dem reichen russischen Geschäftsmann.

3.4.3.2. Das dramaturgische Erzählmuster

Im Laufe der Geschichte entwickelt sich das Erzählmuster in unterschiedliche Richtungen. Wie auch schon bei *Rendezvous in Wien* sind die RussInnen anreisende Gäste. Auch wenn Margit zunächst bezweifelt, dass sie wieder fahren werden (s.o.), ist deren Bleiben nicht geplant. Ausgenommen davon ist Anton, für den seine Mutter von nun an wieder selbst sorgen soll. Im weiteren Sinne lässt sich das Eindringungs- Muster nur in Hinblick auf Margit und Anna applizieren. Durch die Hochzeit wird Anna Teil des Familienverbandes und zeitgleich übernimmt sie die Rolle der dominierend weiblichen Person in Hans' Leben. Margit muss also versuchen die Kontrolle und ihren Platz als Familienvorstand nicht zu verlieren. Betrachtet man das Ende des Films, wird klar, dass Margit ihre Position sogar „ausbauen“ kann, weil durch ihre finanzielle Hilfe Anton gefördert werden kann und ihre List, die Vergangenheit Annas gegen Olga auszuspielen, die Auflösung der Verlobung verhindert hat. Eine abwehrende Haltung seitens der ÖsterreicherInnen ist weniger ausgeprägt, als im *Der Bockerer 2*, unter anderem auch, weil in *Mein Russland* der Deutsche, Herbert, an Margits Seite als abwehrendes Element fungieren kann. Ihre defensive Einstellung reflektiert sich an der Linie der kulturellen Differenzen zwischen den beiden Völkern. Unter anderem zeigt sich das, als Anton zu

Margit in die Küche kommt und ein Ei verlangt. Da sie ihn nicht versteht, bedient er sich selbst am Kühlschrank und schlägt ein rohes Ei mit einem Löffel auf um es auszusaugen. Margit ist schockiert und fragt Herbert: „*Host du des g'sehn? Die wollen den do in Wien einschulen. Kannst da du des vorstellen? Des halbwilde Kind.*“ (08:38). Auch von den hausgemachten mitgebrachten Geschenken von Olga lässt sie sich nicht überzeugen. Sie stapelt alles auf und packt das Eingemachte (Gurken, Kompott) wieder weg. Als Olga weg ist, wickelt sie einen mitgebrachten, getrockneten Fisch aus dem Zeitungspapier und ekelt sich: „*Bitte schau da des an, was die essen, hearst. Nur g'salzen, mit Kopf und Bauch und allen Innereien. Is des net grauslich? Pfui Teifl!*“ (12:46). Bei der Verkostung des selbst gebrannten Wodkas „Samagonschtschik“ (russ.: самогонщик) erklärt sie gleich, dass ihr Vogelbeere wohl besser schmecken würde (vgl. 13:00 ff.). Die österreichische Seite ist von Sergeijs Trinkspruch, wo er einen Schlüsselbund ins Glas wirft und „Selbstgebrannten“ darüber lehrt, überrascht, da alle nacheinander aus dem Glas trinken sollen. Auch beim Essen selbst ergibt sich eine unangenehme Situation, weil es in Russland üblich ist alle Speisen auf den Tisch zu stellen: „*Es ist ein bisschen wenig Auswahl am Tisch...also sie* (Olga) *sagt, es ist so leer da. Bei uns ist ganz anders. Wir haben volle Tisch, mit alles beisammen...Brot, Wurst, fünf Salate und so...*“ (Anna 17:26). Für Margit sind Brot und Wurst ein „kaltes Essen“ und sie hat etwas „Warmes“ gemacht (vgl. 17:40) und Olga entschuldigt sich daraufhin für ihre kritische Bemerkung (vgl. 18:03). Im Baumarkt findet sich eine Szene, wo ein fälschliches kulturelles Verständnis am Reibungspunkt Tradition und Moderne zu Tage kommt. Sergeij will die angepriesene Kettensäge von Herbert nicht mitnehmen, auch wenn sie ihm geschenkt wird, weil es keine Ersatzteile dafür gibt, er sie selbst weiterschenken würde und sie ihm zu schwer scheint (vgl. 20:40 ff.). Der vom Produkt überzeugte Herbert würde ihm sogar die Ersatzteile schicken. Aber Sergeij wendet sich ab und schaut eine normale Handsäge für zwei Personen an: „*Wot lutschsche.“* (russ.: Вот лучше! dt.: Das ist besser!) *Drushba dwa.* (russ.: Дружба два. dt.: Freundschaft Zwei.). Anna erklärt lächelnd, dass das Freundschaft zu zweit heißt (22:41). Herbert kann nur schwer akzeptieren, dass Sergeij die Kettensäge nicht will und meint daraufhin: „*Aha. Zu zweit sägen und trinken. Aber das ist ein bisschen wie im Mittelalter, oder?*“ (22:47).

Der Besuch in einem russischen Restaurant, wo Hans' Familie richtig russische Kost bekommen soll, endet mit einem Schwächeanfall Margits. Sie hat kurz davor erfahren, dass Hans und Anna vielleicht nicht einziehen werden. Außerdem wird sie von Anna ans Ende des Tisches gesetzt, da der Sitz, den sich Margit ausgewählt hat für die Babuschka designiert ist (vgl. 28:28). Während der Kellner aufzählt, was es zu essen gibt (Beef Stroganow, Schaschlik, Hühnerbrust Kiew etc.) entscheidet Margit nichts zu essen und will lieber etwas Weißwein. Da aber Rotwein besser zu den Gerichten passt, wird für alle Rotwein bestellt. Während Anna noch sagt, dass sie sich freut und bedankt für die Gastfreundschaft und, dass sie sich hier wirklich wohl fühlt (vgl. 30:00 ff.), kommentiert Margit leise und sarkastisch: „*Na fein*." (30:30) und verliert kurz das Bewusstsein. Sie wird nach Hause gebracht, wo sie sich dann abends mit Schnitten den Hunger stillt (vgl. 32:40 ff.). Annas Großmutter erkennt die Spannungen beim Essen und warnt, dass Schwiegermütter gefährlich sind, weil sie riesige Macht ausüben: „*Da, eto otschen opasno. Swekow, eto otschen, otschen opasno* (…)." (russ.: Да зто очень опасно. Свекровь- зто очень опасно… dt.: Ja, das ist sehr gefährlich. Die Schiegermutter ist sehr gefährlich.) (32:23). Die Zwischenfälle spinnen sich weiter: im Schweizerhaus verbietet der Kellner den Selbstgebrannten zu konsumieren, lässt sich aber überreden einen Schluck zu trinken und zu verzeihen, als ihm erklärt wird, dass die Babuschka jeden Tag einen halben Liter davon trinkt und schon hundert Jahre alt ist (vgl. Anna 34:43). Herbert bittet um Verzeihung: „*Die Leute sind aus Russland. Sie sind das erste Mal in Wien.*" (34:58). Anna erzählt, dass Wildschwein ihre Leibspeise ist und Margit meint: „*Wildschwein? Na hearst, von an Cholesterinspiegel hot ma in Russland ah no nix g'heart.*" (35:26). Herbert stellt indes seine eigene Theorie über Russland auf: Er sagt, Russland habe nie zum Westen und auch nie zum Osten gehört, und weil es immer dazwischen lag und zu keinem gezählt wurde, hat sich auch keine richtige Identität gebildet. Aus diesem Grund sei es ein Pulverfass und das Ungleichgewicht könne nur beseitigt werden, wenn Russland und die alten Sowjetrepubliken langsam in Europa eingegliedert werden (vgl. 35:50 ff.): „*Es ist einfach gefährlich, wenn Russland allein bleibt. Es muss mit Europa zusammen. Wir müssen es ran ziehen. Russland mit uns. Es ist ein Pulverfass. Es explodiert.*" (37:09). Herbert reiht sich somit in die

Strategie der Subsumption im Umgang mit dem fremden Russland ein. Nach dem Essen machen alle einen Spaziergang durch den Wurstelprater und halten an einem Stand, wo man Dosen werfen kann. Voll Enthusiasmus vergnügen sich die Gäste beim Dosen werfen, Hans und Anna sind auch dabei. Herbert sagt im Abseits abschätzig zu Margit, dass sie das von zu Hause kennen (vgl. 37:46). Die hohe Summe, die sie für das Amüsement bezahlen müssen, bringt Margit in Rage und sie beflegelt den Standbesitzer, ob er wahnsinnig sei (vgl. 38:25). Dessen dunkle Hautfarbe verrät, dass er nicht aus Österreich stammt und Margit verteidigt ihre Gäste (obwohl Hans auch dabei war): „*Ja sie verstehen Sie ja gor net! Wie kann a Ausländer dem andern Ausländer sowas antun? Die können do des Schild net lesn!*“ (38:30). Um „ihre Russen“ in Schutz zu nehmen, stellt sie sie als hilfose Wesen hin. Sergeij gelingt es letztlich, Margit zu beruhigen und sie begleichen die Schulden.

Besonders unangenehm ist die Situation, in der Margits Kollege Gerhard seine russische Freundin Natascha auf eine Feier mitbringt. Hans und Margit glauben, Anna würde sich freuen eine Russin kennen zu lernen, besonders eine die, wie sie, im Lokal „Apple“ Go- Go tanzt. Sie stoßen damit auf Ablehnung, weil Anna diese Zeit hinter sich gelassen hat und es gilt, den Eltern von ihrer Vergangenheit nichts zu verraten: „*Was redest du bitte? Das ist schon längst vorbei. Außerdem sind meine Eltern da. Hör auf jetzt, du Trottl, hearst!*“ (47:51). Als Margit Annas Geheimnis lüftet, hält sie Olga einen Schlüsselanhänger mit einem Nacktbild ihrer Tochter vor Olgas Gesicht und meint trocken: „*Das ist sie auch. Die Anna. Gell? Sie ist wirklich sehr begabt.*“ (01:23:17). Olga ist schockiert über ihre Tochter, sie beschimpft sie, ob sie keine Scham empfindet, sodass Margit einschreiten muss: „*Aber geh, hearst Olga! So schlimm is do des net!*“ (01:23:58). Als Nicht- Betroffene steht sie Außen und erlaubt sich Annas Vergangenheit nicht zu verurteilen. Würde sie Anna in diesem Fall nicht unterstützen, riskierte sie ihre neu gewonnenen Familienmitglieder zu verlieren. Margits Einstellung zur neuen Verwandtschaft entwickelt sich von „*Ja, sind eh ganz nett.*“ (11:08) zum überzeugten: „*Die san SO nett. Innerhalb der Familie!*" (59:17). Im Laufe der Handlung verwandelt sich Margits anfänglich abwehrende Haltung gegenüber der neuen Verwandtschaft in eine letztlich offensive Dynamik. Den größten Anteil an dieser Entwicklung leistet Onkel Sergeij, der ihr immer näher kommt. Schon zu Beginn macht er ihr

das Kompliment eine gute Frau zu sein (vgl. 08:06) und am Ende des Abends tanzen sie, vom Alkohol berauscht miteinander (vgl. 19:10). Nach dem Schwächeanfall im Restaurant begleitet er sie mit dem Taxi nach Hause (vgl. 32:00), aber besonders fällt er ihr auf, als sie sieht, wie er seine Mutter betreut. Er schneidet ihr das Fleisch und bringt sie auf die Toilette (vgl. 37:00). Auf der nächsten Feier zeigt sie ihm ihren Garten (Blumen und Komposthaufen) und sie tanzen und halten Hände (vgl. 48:38 ff.). Schlussendlich treffen sie sich am nächsten Tag, er holt sie von der Arbeit ab und sie nehmen sich ein Hotelzimmer (vgl. 58:00 ff. und 01:00:13 ff.). Ein weiteres Moment, das die Abwehr umkehrt, ist ein Lebkuchenherz, das ihr von Anton geschenkt wird. Auf dem Herz steht: Liebste Oma (vgl. 33:08). Margit ist gerührt: „*Oh das ist aber süß! Das ist doch lieb! Schau, was der mir bracht hat!*“ (33:45). Kurz danach verteidigt sie ihre Gäste auch schon am Dosenwurf- Stand: „*Aber hörn'S auf, sonst kriegn'S a Watschn!*“ (38:37). Abends liest sie in einem Reiseführer der Sowjetunion und am nächsten Tag arrangiert sie ein großes Buffet mit russischen Eiern, russischem Kaviar und russischen Salat (vgl. 41:41). Als ihr Kollege Gerhard meint, Russen, die Geld haben müsste man mir Vorsicht behandeln, weil sie bei der Mafia sind, entgegnet sie: „*Hearst, wir san doch net im Fülm.*“ (54:55).

Bei Hans lässt sich beobachten wie er, von der Idee eine Go- Go Bar zu eröffnen überzeugt, beginnt sich in einer übergeordneten Position zu sehen. Es sei ohnehin sein Lokal und daher wird gemacht, was er will (vgl. 01:04:50). Annas Kritik, dass er zu gierig sei, würgt er ab. Er müsse sich um die Gäste kümmern und sie soll besser die Gläser abwaschen (vgl. 01:05:45). Als sie sich kein Hochzeitskleid von seiner Mutter kaufen lassen will, verurteilt er sie und meint: „*I hob des echt net notwendig. I vasteh des echt net von dir!*“ (01:08:10). Anna fühlt sich ausgenutzt, weil Hans keine Rücksicht auf ihre Pläne für die Universität nimmt: „*Ich bin nicht deine Putzfetzen!*“ (Anna 01:09:49). Er schreit sie an, dass das ihre ganz normale Arbeit sei, für die sie bezahlt würde, was die Situation zur Eskalation und zur Absage der Hochzeit bringt. (vgl. 01:10:08). Annas Entscheidung in Österreich zu bleiben, scheint auf der Hoffnungslosigkeit in ihrer Heimat zu gründen. Sie ist nicht einverstanden mit Hans' Zukunftsplänen für das Lokal, aber sie entschließt sich ihn zu heiraten, um ihren Sohn bei sich haben zu können. Brigitte rät ihr: „*Na waßt wos? Dann*

heiratst ihm holt und losst di afoch wieder scheid'n.“ (01:26:26). Ihre Entscheidung kommentiert Anna folgendermaßen: „*Bei uns sagt man, das der Mensch von seinem Leben nur die Rückseite kennt. Sie ist, wie die Rückseite von einem Teppich, mit kreuz und quer verlaufenden Fäden, hässlichen Knoten und losen Enden. Das Muster ist auf der andere Seite und kann nur von den Toten und Engel gesehen werden.*“ (01:27:37).

3.4.3.3. Die physiognomischen Merkmale

Der besondere Stil des Films bringt ungeregelte Sprechakte mit sich. Das heißt die Kommunikation verläuft durcheinander und das Gesprochene ist dadurch schwieriger zu verstehen. Anna fungiert als die Übersetzerin ihrer Familie. Herbert rügt sie sogar einmal dafür, weil es zu Missverständnissen führt: „*Anna. Anna. Musst ja nicht alles übersetzen...*“ (18:15). Ihre Familie beschränkt sich auf ein paar Worte, wie „*gute Frau*“ (Sergeij 08:04) oder „*Entschuldigung Margit, Entschuldigung*“ (01:11:01). Dabei betonen sie die Konsonanten, wie schon in den anderen Filmen. Annas Akzent ähnelt dem von Elena im *Der Bockerer 2*. Allerdings sind ihr Wortschatz und ihre Aussprache österreichisch akzentuiert z.B.: im Streit mit Hans: „*Ich gehe putzen fort. Und du brauchst dich net aufregen! Und die andere Deppate zum Heiraten wirst schon finden!*“ (01:10:08).

Die „schillerndste“ Figur ist Olga. Mit ihren toupierten Haaren, dem Goldschmuck und den goldenen Zähnen ist sie vom Aussehen her am auffälligsten. Sie ist stets geschminkt und hat bunt lackierte Nägel. Sie hat eine sehr hohe Stimme, wirkt sehr interessiert und kommuniziert am stärksten. Ihr ist es nicht unangenehm Geschenke oder die finanzielle Unterstützung für Anton anzunehmen. Im Gegensatz dazu ist Sergeij sehr ruhig, beinahe wortkarg. Er hält sich im Hintergrund, als Olga auf Anna los geht und kümmert sich um seine Mutter. Die Kommunikation mit Margit fußt auf Berührungen. Er tanzt mit ihr, greift nach ihren Händen und küsst sie auf die Wange (besonders als er sie von der Arbeit abholt und beim Kaffeetrinken, bevor sie sich ein Zimmer nehmen). Er bringt den selbstgebrannten Wodka ins Restaurant mit und schenkt die Gläser bei der Feier bis zum Rand ein: „*Achso! Hahaha. Ich versteh. Das ist die*

russische Methode.“ (Herbert 18:59). Die Großmutter und Anton agieren eher im Hintergrund. Mutter und Sohn wirken entfremdet, seine Großmutter Olga ist seine erste Bezugsperson. Die adrette Großmutter, Babuschka, sitzt im hohen Alter im Rollstuhl, ist beinahe taub und schon etwas senil (bei der Ankunft glaubt sie in Petersburg zu sein). Die Geschehnisse tangieren sie nur peripher, allein die Schwingungen scheint sie zu verstehen, was sich im Restaurant erweist. Eine weitere Figur, die nur kurz auftritt, ist zu erwähnen: Es ist ein russischer Investor, der in der Bank, wo Margit arbeitet, Geschäfte abschließt. Er trägt einen weißen Anzug und dunkle Brillen. Seine Begleitung ist groß und blond und augenscheinlich jünger als er. Auffälliger als alle anderen spricht er das „H“ als „CH“ und „ein rollendes R“ (vgl. 51:52).
In Hinblick auf Traditionen scheint es üblich zu sein, zu jeder Mahlzeit „Selbstgebrannten“ zu trinken und auch auf die Vermählten, nur dann mit Schlüsselbund im Glas.

3.4.3.4. Filmische Merkmale

Die Kamera begleitet die Figuren in einer Weise, dass der Eindruck entsteht, der Film wäre eine Dokumentation und die Handlung wirkt dadurch authentischer. Olgas Optik wurde bereits erwähnt. Auffällige Objekte des Fremden sind eine weiß- rot- karierte Reisetasche der RussInnen und der mitgebrachte, getrocknete Fisch, sowie der selbst gemachte Wodka in der PET-Flasche. Als Geste der Verbundenheit und um russisches Flair zu verbreiten, dekoriert Margit ihr Buffet mit Matrioschkas und richtet Rohkost in Form der Basilius Kathedrale an. Den Reiseführer über die Sowjetunion ziert ein roter Umschlag mit Hammer und Sichel. Musikalische Untermalung wird nur selten verwendet. Durchbrochen wird die Ruhe von Ivan Rebroffs[133] „Greatest Hits", zu dessen Musik, mit folkloristischem Touch, auf den Feiern getanzt wird. Zuletzt verwandelt sich in Margits Wodkarausch Sergeij in einen Kasatschok tanzenden Kosaken.

[133]Ivan Rebroff ist ein deutscher Sänger, der russische Volkslieder vertont hat, teilweise auch mit deutschen Texten gesungen. Dazu hat er sich Kosaken ähnlich kostümiert. Im Film wird u.a. „Hey Andrjuschka“ und „Kosaken Müssen Reiten“ verwendet. Vgl. http://www.ivan-rebroff.de/ir.htm abgerufen am 19.02.2009 um 13:34

ÖsterreicherInnen, wie auch RussInnen entdecken sprachliche Gemeinsamkeiten und versuchen gegenseitig voneinander zu lernen. Zum Beispiel als sich herausstellt, dass Sergeij Bergsteiger ist. „*On al'pinist*! (russ.: Он альпинист! dt.: Er ist Bergsteiger!) *mein Sergeij Alpinist!*“ erklärt Olga (10:55) und Herbert stellt fest: „*Nicht Towarisch Traktorist. Towarisch Alpinist! Koroscho, koroscho!“* (10:56). Auch der russische Trinkspruch „Na sdorowije!“ (russ.: за/на здоровье! dt.: auf die Gesundheit!) und andere Floskeln werden gelernt. Das gegenseitige Zugehen auf sprachlicher Ebene funktioniert großteils, lediglich ist auffällig, dass die russisch gesprochenen Passagen immer leiser sind als die deutschen.

3.4.3.5. Resümee

Die soziale Benachteiligung, mit der auf die russischen Gäste geblickt wird, ist oben bereits diskutiert worden und wird daher hier nicht mehr ausführlich behandelt werden.

Von Seiten Österreichs werden die Russen zu allererst als die „Mafia“ eingestuft (vgl. Gerhard 01:20). Sie sind „*eh ganz nett*“ (Margit und Hans 11:08) und ihr selbst gebrannter Wodka hat ihnen zum Sieg im Zweiten Weltkrieg verholfen (vgl. Herbert 15:52). Der Kommentar, dass das gemeinschaftliche Sägen mittelalterlich sei (vgl. Herbert 22:43), erinnert an die Szene mit Sascha und Bobby und der elektrischen Kleiderbürste in *Rendezvous in Wien*. Sergeij zieht die Schlichtheit der Handsäge der Motorsäge vor. Der Fauxpas im Restaurant selbst mitgebrachte Getränke zu konsumieren, kann ihnen verziehen werden, da sie ja das erste Mal in Wien sind und aus Russland kommen (vgl. Herbert 34:58). Vom Cholesterinspiegel hat man in Russland keine Ahnung (35:26), aber Russland gehört auch nicht zum Osten oder Westen und ist ein Pulverfass ohne Identität, dass in Europa eingegliedert werden muss (vgl. Herbert 35:49). Das primitive Vergnügen des Dosenwerfens kennen sie schon von zu Hause (vgl. Herbert 37:46), aber das Preisschild dafür können sie nicht lesen (vgl. Margit 38:30). Bei ihrem Buffet bringt Margit zur allgemeinen Heiterkeit an: „*Russische Eier hab i. An russischen Kaviar. Russischen Salat. Und Russn hob i a!*“ (44:29). Außerdem sind die Russen

innerhalb der Familie so nett miteinander (vgl. 59:17). Gegenüber einer russischen Kundschaft stellt Margit fest, dass sie jetzt immer russisch feiern (vgl. 54:35) und ihr Kollege Gerhard pflichtet hier bei: „*Da kannst wenigstens Wodka tschechern, wie's'd no nie in deim ganzen laben trunken hast.*“ (54:42) und führt weiter aus, dass sie riesige Gläser haben, die ganze Nacht trinken und tanzen und als er das letzte Mal mit seiner Freundin Natascha in Moskau war, wurde so lange gefeiert bis alle auf der Stelle, wo sie gerade waren, eingeschlafen sind. „*Is bei denen ganz normal.*“ (ebd.). Er vergisst auch nicht zu erwähnen, dass man bei den Russen aufpassen muss, denn: „*Wann's a Göd ham. Dann san's bei da Mafia.*“ (ebd.). Der Bankchef ist beeindruckt von dem Reichtum seines Kunden und als Margit den Investor an ihren Stammkunden weiterempfiehlt, ratet sie ihm vorsichtig zu sein (vgl. 56:51). Margits Vorstellung von Russland fasst sie selbst zusammen. Seit sie mit zwölf Jahren „Doktor Schiwago“[134]gelesen hat, hat sie eine fixe Vorstellung von diesem Land:

> „*I kann ma jetzt, zum Beispiel, ganz genau vorstellen, wie des ist, wenn man mit so an Pferdeschlitten durch die verschneite Landschaft fahrt. Und ein Pferd nach dem andern wird bei lebendigem Leib gfressen. Und dann vascheucht ma mit da Peitschn mit der ma z'erst in Todesangst die Pferde vorangepeitscht hat die Wölfe. Herrlich! Das ist mein Russland!*“

Hier zeigt sich, dass Margits Vision von Russland bereits geprägt ist und sie von dem, was über die RussInnen im Film gesagt wird, und was sie selbst über sich sagen, divergieren.

Die russische Besonderheit, die sie mitbringen ist der „Samagonschtschik“, der laut Olga unbezahlbar ist: „*A Samagonschtschik zeney net!*“ (russ.: А самогонщик цены нет! dt.: Der Selbstgebrannte hat keinen Preis!) (12:02). Wenn man heiratet, erklärt Sergeij, muss man vier Schlüssel hergeben. Einen von seinem Herz, einem von seinem Haus, einen von seinem Sparschwein und einen von seinem Wodkaschrank (vgl. Anna 14:33). Denn ein Mensch ist nur ein halber Mensch (Anna 14:58). Wenn man in Russland ist, muss der Tisch mit allen Speisen voll sein und das Schnapsglas wird bis oben hin angefüllt. Auch die Oma trinkt jeden Tag einen halben Liter Wodka und ist daher beinahe

[134]Geschrieben vom russischen Autor Boris Pasternak 1958. Vgl. Brockhaus 2003, Bd. 17, S. 5580

hundert Jahre alt (vgl. 34:43 Anna). Die Hochzeit ist in Russland ein großes Fest (54:33 Investor) und: „*Wodka ist gut für Geschäft. Wodka ist gut für Kopf.*“ (Investor 57:02). Wenn man Geschäfte mit Russen macht, dann läuft das anders: „*Ich sage Vorschlag von mir: Finf Millionen. (…) Sie bekommen in Koffer Geld. Das ist Geschäft auf Russisch. Nicht wie bei Ihnen in Esterreich.*“ (Investor 57:10 ff.). Dass der Mensch von seinem Leben nur die Rückseite eines Teppichs kennt und nur die Toten und Engel das Muster von vorne kennen, spiegelt die russische Ausdauer wider, die negativen Seiten des Lebens zu ertragen. Auch in *Rendezvous in Wien* wird schon festgestellt, dass Russen glauben mit Geduld („Terpenije“ russ.: терпение) alles erreichen zu können.

Aus diesen Aussagen lassen sich grob gefasst drei Annahmen über die Russen festhalten: Sie sind arm und wenn sie es nicht sind, dann sind sei bei der Mafia. (Übrigens wird die Rolle des Investors im Abspann mit „Mafiaboss“ betitelt. Vgl. 01:30:12). Sie sind eine trinkfeste, feiernde Nation und der Wodka ist wichtiger Bestandteil ihres Alltags. Zuletzt noch ein Klischee, das im Film nur indirekt verwendet wird: Die russischen Frauen kommen nach Österreich, um gute Männer zu finden und verdienen sich ihren Lebensunterhalt in Nachtlokalen, als Tänzerinnen oder ähnliches. Anna wehrt sich vehement gegen die Umwandlung der Gastwirtschaft in eine Go- Go Bar. Vermutlich spricht sie sich besonders aus ihrer eigenen Erfahrung heraus dagegen aus. Sie hat auch kein Interesse Natascha kennen zu lernen, die nach wie vor tanzt. Die österreichischen Männer hingegen verdienen mit dem Organisieren von Pole-Dance Auftritten mehr Geld als in ihren „alltäglichen“ Jobs (vgl. Gerhard 45:12) und verstehen Annas Widerstand nicht: „*Und außerdem, muss i Ihnen ehrlich sogn. Einen schönen Körper kamma sich immer anschaun.*“ (Gerhard 45:22). Sie betrachten die Frauen wie Objekte. Als Gerhard Natascha fragt, ob sie wohl so ein tolles Buffet wie Margit zubereiten könnte, antwortet die: „*Na sie hat andere Qualitäten...*“ (vgl. 44:38). Nachdem Natascha Hans vorgestellt wird, mustert er ihren Körper und meint: „*Sehr nett.*“ (45:05). Hans präsentiert im Gegenzug den Schlüsselanhänger mit dem Nacktfoto Annas und Gerhard kommentiert: „*Is aber kein Schmutz nicht!*“ (47:22).

Annas Entschluss, Hans zu heiraten, führt den Beigeschmack des ökonomischen Klischees mit sich. Die Voraussicht, dass ihr Mann ein

Nachtlokal bauen wird und sie bei der Schwiegermutter wohnen müssen, lassen die Russin wie ein Opfer der zwingenden Umstände (eine Ausbildung an der Universität für sie und eine gute Schule für ihren Sohn) wirken.

Abb. 13 Anton isst Ei (08:25)

Abb. 14 Geschenke von Olga (11:59)

Abb. 15 Olga (07:20)

Abb. 16 Sergeij als Kosake (19:50)

Abb. 17 Buffet Dekoration (41:42)

Abb. 18 Braut Anna (01:23:58)

Abb. 13 - 18 aus *Mein Russland (2002) © Bonus- Film*

4.4. C(r)ook – Basta. Rotwein oder Totsein (2004)

4.4.1. Filmische Daten

C(r)ook - Basta Rotwein oder Totsein, 2003/2004, R: Pepe Danquart, B: Chris Kraus, Mike Majzen, K: Karl F. Koschnick, D: Henry Hübchen, Moritz Bleibtreu, Karlheinz Hackl, Roland Düringer, Josef Hader, P: Dor Film (Wien), Dor Film-West (München)[135], L: 108 min.[136]

4.4.2. Inhaltsangabe

C(r)ook ist eine Gangsterkomödie, die in Wien spielt und deren Hauptdarsteller Geldeintreiber für die russische Mafia Wiens sind. Oskar Boroschnin ist die Hauptperson und ist mit seiner ehemaligen Gefängnispsychologin Maria liiert. Im Vorspann des Films hat sie ihn überredet bei einem Fluchtversuch nicht auszubrechen und nach abgesessener Zeit mit ihr Essen zu gehen und so wurden sie ein Paar. Jetzt planen sie ein neues Leben an einem anderen Ort (mit neuer Identität) zu starten, was von Oskar den gefährlichen Austritt aus der Mafia verlangt. Um sich zu finanzieren will er heimlich im Verlag von Marias bester Freundin Diana ein Buch namens „Secréts“ herausgeben, wo der beiläufige leidenschaftliche Gourmetkoch (meistens im Restaurant seines Freundes Paul „Chez Paul“) seine besten Kochgeheimnisse Preis gibt. Valentin, die zweite Hauptfigur, ist sein Kollege und gleichzeitig der Ziehsohn von Konstantin Daschajew, dem Paten von Wien, für den auch Oskar arbeitet. Valentin lernt später im Film Diana kennen und sie haben ein Verhältnis. Oskar hat zu Daschajew ein enges Verhältnis, nicht nur, weil er sein bester Geldeintreiber ist, sondern weil er auch eine Pistolenkugel für ihn abgefangen hat. Außerdem war er früher einmal mit Daschajews Tochter Elena zusammen. Diese hatte mittlerweile den koksenden Wiener Bordellbesitzer Leo geheiratet und ist im Film erst kürzlich verstorben. Oskars erste Aufgabe ist es Elenas Leichnam aus den Händen eines nekrophilen Bestatters zu holen, den Leo

[135] http://www.crook.at/crew.htm abgerufen am 15.01.2009 um 11:52

[136] http://us.imdb.com/title/tt0407617 abgerufen am 11.12.2008 um 19:00

engagiert hatte. Danach soll er Leo töten, den Daschajew nur verschont hatte, solange seine Tochter am Leben war, weil er sie nicht kränken wollte. Valentin soll Oskar helfen Leo zu töten. Oskar ist über den Auftrag nur wenig erfreut, speziell, weil er Maria versprochen hat keine Maifia- Aufträge mehr anzunehmen. Zusätzlich sind Polizeiinspektor Nowak, mit seinem Kollegen Klein, auf Oskars Fersen und warten nur auf die erste Gelegenheit Oskar wieder ins Gefängnis zu bringen. Daschajew hat jedoch Oskar angeboten nach der Ermordung von Leo aussteigen zu können und Oskar müsste sich nicht absetzen und für den Rest seines Lebens verstecken. Das ist für Oskar ein verlockendes Angebot. Zufällig entdeckt der österreichische Handlanger von Daschajew, Belmondo, das Manuskript von „Secréts“ in Oskars Wagen. Er zeigt es seinem Boss woraufhin die Mafia zur Auffassung gelangt, Oskar würde die Geheimnisse der Machenschaften preisgeben. Besonders auch, weil er im Buchverlag beim Abliefern des Manuskripts zur Tarnung so getan hat, als würde er dort Schutzgeld kassieren. Die Schlussfolgerung der russischen Mafia: Oskar arbeitet auf seine eigene Rechnung und verrät auch noch seine Kollegen. Valentin wird beauftragt Oskar im Auge zu behalten, der wiederum beauftragt ist, Leo zu töten. Als Maria von Oskars letztem Auftrag erfährt, ist sie stinksauer und will Leo warnen. Als Gefängnispsychologin ist sie der Meinung über alles mit jedem reden zu können. Als sie Leo aufsucht nimmt, dieser sie jedoch als Geisel. Diana schaltet die Polizei ein, weil sie Maria nicht erreichen kann. Inspektor Nowak stattet Leo einen Besuch ab, kann aber nichts finden, weil Maria versteckt wird und Nowak ohne Durchsuchungsbefehl machtlos ist. Oskar, der von Marias Kidnapping noch nichts weiß verabredet sich mit Leo. Er möchte Leo ein Ultimatum stellen, weil er Maria versprochen hat niemanden mehr zu töten, aber auch Daschajew zufrieden stellen muss: Leo soll die Stadt verlassen und darf niemals wieder kehren, dann wird Oskar ihn nicht töten. Beim Treffen überrascht Leo Oskar mit der Geisel Maria. Leo hat Oskar in der Hand und stellt nun im Gegenzug die gleichen Forderungen an Oskar. Unmittelbar nach dem Treffen baut Oskar, mit Valentin im Wagen, absichtlich einen Unfall. Er erwacht und liegt in einem offenen Sarg. Daschajew und Konsorten sind rundherum versammelt und Oskar wird mit seinem Buch konfrontiert. Als er erklärt es sei ein Kochbuch, wird ihm nicht geglaubt und Valentin und Belmondo sollen Oskar erschießen. Als letzten Wunsch muss ihm

Belmondo etwas zu essen bringen und in dieser Zeit überlistet Oskar Valentin (nachdem es ihm nicht gelungen ist Valentin dazu zu überreden bei Diana im Verlag nach dem Inhalt des Buches zu fragen) und macht sich aus dem Staub. Leo fordert nun von Oskar zusätzlich eine Million Euro Lösegeld für Maria, die er in seinem Bordell foltert. Während sich Oskar die Million von Daschajews italienischem Privatbankier erschleicht, begeben sich Belmondo und Valentin in den Verlag. Diana ist wütend auf Valentin, von dem sie geschlagen wurde und Belmondo kann nicht glauben, wie Valentin um Verzeihung winselt. Er provoziert Diana, die ihm darauf hin mit der Waffe Valentins in den Kopf schießt. In seiner Not, bittet Valentin Oskar um Hilfe und durch Glück werden sie nicht von Inspektor Nowak erwischt, als sie zu dritt Belmondos Leiche wegschaffen. Nowak hat nämlich entdeckt, dass sein schweigsamer Kollege Klein jede Menge Aufzeichnungen über seine Arbeit und anderes gemacht hat, die verlegt werden sollten. Oskar hat also Daschajew bestohlen und Valentin hat, nicht wie aufgetragen Oskar, sondern Belmondo erschossen (die Waffe war seine). Beide stecken in großen Schwierigkeiten und so kommt es, dass Oskar Leo in die Küche des „Chez Paul“ bestellt um dort das Lösegeld zu übergeben und Valentin währenddessen im Alleingang die schlecht bewachte, zurückgelassene Maria aus dem Nachtlokal Leos befreit. (Leo hat den Großteil seiner Gehilfen mit zu Oskar genommen und lässt sie dort vorm Haus warten.) Telefonisch informiert Valentin Oskar von Marias Befreiung, der daraufhin mit Hilfe seiner Kochkollegen, die sich versteckt hielten, Leo überwältigt. Maria, Valentin und Diana kommen zum Restaurant. In der Küche stellt sich heraus, dass Oskar und Paul Leo backen wollen. Sie haben ihn gewürzt, mit Gemüse garniert und Blätterteig überzogen ins heiße Backrohr geschoben. Die traumatisierte Maria ist darüber hoch erfreut und will etwas von ihm essen. Oskar hatte aber nicht geplant Leo zu Tode zu backen und während in der Küche eine Diskussion darüber entfacht, werden Valentin und Diana im Essbereich des Restaurants von Inspektor Nowak und Klein überrascht. Nowak ist enthusiastisch, da Klein detaillierteste Aufzeichnungen über die russische Mafia in Wien gemacht hat, inklusive einer Liste aller vermissten Personen. Just in diesem Moment, spazieren Daschajew und seine Männer ins Lokal um sich bei Valentin erneut über Oskars Buch zu erkundigen. Klein und Nowak versuchen das Manuskript über die Mafia verschwinden zu lassen, das

Gerangel ist jedoch auffällig und so landet es bei Lupo, Daschajews Anwalt. Doch die Aufmerksamkeit aller richtet sich auf Oskar, der den gebackenen Leo in den Raum schiebt und somit aus der Ungnade des Paten fällt. Hinterdrein kommt Maria, die ihn immer noch essen will und soll, so Daschajew, gleich für alle aufteilen, die auch ein Stück Leo essen wollen. Da fällt Lupos Blick auf das Manuskript über die Mafia und er liest laut vor. Valentin erklärt, dass das nicht das Buch Oksars ist. Auf die Frage, wer das geschrieben hat, meldet sich Klein, der prompt von Daschajew erschossen wird. Daraufhin zückt Nowak seine Waffe und zielt auf Daschajew, was wiederum auslöst, dass sich sämtliche andere Waffen auf Nowak richten. Gerade in diesem Augenblick hackt Maria mit einem Beil auf Leo ein, der noch gar nicht tot ist und zu schreien beginnt. Alle drehen sich und schießen auf Leo. Das Schreien und Schießen alarmiert die Männer von Leo vor der Tür; folglich stürmen sie beim Hintereingang des Restaurants rein. So stehen sich die Mafiosi und Leos Bande, beide schwer bewaffnet, gegenüber. Das Feuer wird eröffnet, alles zerschossen und der Großteil der Leute wird getroffen und stirbt. Als das Schießen aufhört, findet Oskar seine Maria tot auf dem Boden. Am Ende sieht man Oskar Maria küssen. Er ist zurück in der Ausbruchssituation aus dem Gefängnis (im Vorspann) und lässt sich von Maria nicht überreden zu bleiben, sondern flüchtet im Wagen von Valentin und Belmondo mit der Aussage, er sei nicht bereit für eine feste Bindung. Im Abspann sieht man Ausschnitte der Filmcharaktere, mit dem Buch Oskars, in verschiedenen Situationen.

In Russland heißt der Film *Повар-вор*, Koch -Dieb, abgekupfert vom englischen cook- crook. Er ist eine Krimikomödie, die in Wien spielt. Der Regisseur selbst meint, Wien ist die „*Märchenstadt, die er sich für so einen Russenmafiafilm vorgestellt*“[137] hat, weil sich in Wien eine „*balkanesische Mischung*“ (ebd.) trifft, die es sonst wo nicht gibt (vgl. ebd.).

[137] http://skip.at/interview/505/ Pepe Danquart im Skip- Interview, abgerufen am 11.12.2008 um 19:15

4.4.3. Analyse

4.4.3.1. Das Grundmuster der Erzählung

In diesem Film ist, im Gegensatz zu den anderen Werken, die Hauptperson Oskar ein Russe. Die Geschichte wird nicht aus österreichischer Sicht über ankommende oder eindringende Fremde erzählt. Es wirkt so, als hätten Oskar und Valentin schon immer in Österreich gelebt. Ihre Fremdheit ist also keine im klassischen Sinne von Nationalität, denn kulturelle Disparitäten werden kaum deklariert. Nur in Nuancen lassen sich Unterschiede feststellen. Differenzen ergeben sich zwischen den variierenden gesellschaftlichen Milieus: zwischen Kriminellen, Polizisten und den wenigen, die zu keinem der erst genannten gehören, nämlich, Maria und Diana. Innerhalb des organisierten Verbrechens zeichnet sich zwischen der Erpressungswirtschaft der Mafia und dem Rotlichtmilieu Leos eine Kluft ab. Das Rollenbild der feindlichen Fremden dreht sich in diesem Falle um. Denn Daschajew wollte seiner Tochter kein Leid zufügen, solange sie lebte und mit Leo verheiratet war, aber jetzt wo sie tot ist, soll Leo umgebracht werden (vgl. 19:01). Der Umstand, dass Leo die Leiche seiner Frau einem Bestatter übergeben hat, der nekrophile Verhaltenszüge aufweist (vgl. Valentin 11:39) und Leos Misshandlung einer Prostituierten, wecken Empathie für Daschajews Rachgefühle. Es entsteht der Eindruck, die russische Mafia sei eine gerechte Organisation, weil sie Leo dafür straft ein „schlechter Mensch“ zu sein.

Die Russen sind weder schutzbedürftig, noch harmlos dargestellt. Gemäß der Angabe, dass *C(r)ook* ein Gangsterfilm ist, werden den Russen zahlreiche Gelegenheiten geboten sich gefährlich, besser, brutal zu präsentieren. Schon zu Beginn nimmt der inhaftierte Oskar einen Gefängniswärter als Geisel um seine Flucht zu erwirken (vgl. 01:04 ff.). Als Maria entdeckt, dass Oskar eine Waffe benutzt hat, erklärt der kleinlaut, dass er nur ein „bisschen“ in einen Fuß geschossen hat (vgl. 04:31 ff.). Solange die beiden das Land noch nicht verlassen haben, unterliegt Oskar dem Willen der russischen Mafia bzw. Daschajews. Obwohl er beginnt, sich unter dem Einfluss von Maria, zumindest verbal von Gewalt zu distanzieren (vgl. Oskar 07:34), schlägt er auf den Leichenbestatter brutal ein und entschuldigt das mit einer Geste des „sich-

nicht- halten- Könnens", gepaart mit dem Anschein, die Entehrung durch die moralisch verwerfliche Leichenschänderei, gerecht bestraft zu haben (vgl. 11:39 ff.). Daschajew hat ähnliches im Sinn: „*Solange meine Elena mit Leo verheiratet war, wollte ich ihr keinen Schmerz bereiten. Aber wenn mein Kind unter der Erde liegt, dann wirst du diese Ratte entsorgen.*“ (19:01). Oskar fragt daraufhin, ob es nicht möglich sei, das gewaltlos zu regeln, da er derzeit die „*stinknormale*“ Gewalt verabscheut und er würde nicht mehr in Füße schießen. Daschajews Antwort lautet, dass er ihm auch nicht in die Füße schießen soll: „*Du sollst ihn die Ohren abschneiden und ihm ins Maul stecken. Sollst ihn mit Benzin übergießen und ihn anzünden. Und ihm dann die Gedärme ausreißen. Das hat mit stinknormaler Gewalt nichts zu tun.*“ (19:22). Daschajew verlangt, dass der Ehrverlust seiner Tochter gerächt wird, obwohl Nowak Oskar beschattet: „*Du wirst Leo bestrafen.*“ (38:54). Oskar fügt sich: „*Wie du befiehlst.*“ (39:11), woraufhin Daschajew trocken zurückgibt: „*Ich befehle es dir nicht. Ich gestatte es dir.*“ (29:12). Da es Oskars letzter Auftrag sein soll und er danach die Freiheit haben wird, zu tun, was er möchte, will er diese Chance nutzen. Maria ist empört und attestiert ihm eine grenzenlose Unabhängigkeit vom Moralischen (vgl. Maria 41:31), auch wenn er Leo für Dreck und eine Plage für die Menschheit hält (vgl. Oskar 41:45). Gewalt ist, Milieu- gemäß, eine Alltäglichkeit. Valentin ist in seinem Vorgehen noch impulsiver als Oskar. Er verprügelt nicht nur eine Kundschaft im Verlag, sondern schlägt sogar seiner Freundin Diana mit der Faust ins Gesicht, als er das Musterexemplar von Oskars Buch entdeckt (vgl. 48:00). Doch die Charakterisierung Valentins als cholerischer, ungebildeter, russischer Gangster (beispielsweise weiß er nicht wer Shakespeare ist (vgl. 27:05)), wird von der Rolle des österreichischen Belmondo entschärft. Belmondo ist respektloser und rüpelhafter als die beiden Russen und einer der wenigen, der scheinbare Gewohnheiten mit kulturellen Eigenheiten verbindet. In der Szene, als er gemeinsam mit Valentin, Oskar erschießen soll, will Valentin seinem Mentor Oskar noch den letzen Wunsch (einen Bagel) gewähren. Belmondo ist ungeduldiger: „*Geh bitte, blos ihm's Licht aus, ha?*“ (01:04:19) und kritisiert Valentins Handlung: „*Eis Russn, ja? Ihr sads a unprofessioneller Kindergortn! Ohne Schmäh!*“ (01:04:42). Belmondo beschimpft Valentin als „*Russ*", nachdem ihn dieser schlecht erzogen genannt hat (vgl. 07:25). Innerhalb der Mafia ist klar, dass Daschajew an der Spitze der

Hierarchie steht: „*Das ist der, der am Ende immer gewinnt.*“ (Valentin 01:17:30). Oskar ist treuer Gefährte des Paten und Valentin, den Oskar unter seine Fittiche nehmen soll, ist dessen Ziehsohn (vgl. 19:44). Sowohl Valentin, als auch Belmondo müssen gegenüber Oskar Respekt zeigen und ihm gehorchen (vgl. 06:30 und 10:45). Die Komik des Films läuft großteils über die Verharmlosung von Gewalt seitens der russischen Mafia und die Reaktionen der Umwelt darauf. So zum Beispiel spielt Valentin Dianas geschwollenes Unterkiefer runter: „*So schlimm siehst du gar nicht aus!*“ (01:12:31). Die Schutzgelderpressung wird als Sicherheitsberatung bezeichnet (vgl. Oskar 23:16) und nach der Zertrümmerung eines Geschäfts erklärt Oskar, dass Valentin gerade einen Selbstfindungsprozess durchmache (vgl. 24:20).
Die Erpressung von Schutzgeld scheint eine lukrative Tätigkeit zu sein, so wirken die beiden Polizisten Nowak und Klein im Vergleich zu den russischen Protagonisten etwas ärmlich bzw. harmlos. Das zeigt sich an der Kleidung, am Auto und daran, dass Oskar im Gourmetrestaurant kocht, während die Polizisten vor der Türe Würstl essen (vgl. 49:00). Zwischen Oskar und Nowak besteht ein Spannungsverhältnis, das aus einem Schuss in Nowaks Fuß resultiert. Dabei meint Nowak noch: „*Es geht überhaupt nicht darum, dass er mir in den Fuß geschossen hat (...) Aber SO arrogant...und SO großkotzig schießt mir niemand in den Fuß!*“ (35:50). Oskar lässt Nowak wissen, dass er der Überlegene ist: „*Du lernst es nicht Nowak, wirklich.*“ (30:20) und ist dem Inspektor stets einen Schritt voraus.

4.4.3.2. Das dramaturgische Erzählmuster

Nur wenig „klassische“ Ablehnung, wie sie in *Der Bockerer 2* vorkommt, ist in diesem Film zu finden. Eine abwehrende Haltung basiert auf persönlichen Erfahrungen und wird nicht mit nationalen Stereotypen in Verbindung gebracht. Leo bezeichnet seine verstorbene Frau als schwachsinnige „*Fixerschlampe*“ und ist der Auffassung, dass die ganze Familie bescheuert ist (vgl. 18:32). Er macht sich darüber lustig, dass Daschajew den Leichnam seiner Tochter geholt hat: „*Sie haben also meine Jelena abgeholt? Will ihr der Papa einen schöneren Sarg kaufen, oder was?*“ (18:21). Einen alten, von Leo getöteten Freund, Tommy Navarik, nennt Leo eine blöde „*Kochtopftunte*“ (vgl. 01:24:41) und vor

Daschajew hat er sicher keine Angst (16:52). Maria stellt mit Selbstironie fest, dass sie einen Henker liebt (vgl. 41:13) und Nowak bezeichnet Oskar als einen Irren (vgl. 01:06:38). Auch Diana ist von Oskar nicht überzeugt bei ihrem ersten Treffen und küsst ihn zum Abschied, weil man das in ihrer Branche so macht, wenn man einander nicht leiden kann (vgl. 09:40). Abgesehen von den o.a. Kommentaren Belmondos, lassen sich keine abwertenden Aussagen, die auf die Russen als Nation anspielen, finden. Dramaturgisch gesehen, steht Oskar im Zwiespalt zwischen der Liebe zu Maria und der Forderung Daschajews nach Treue und Zuverlässigkeit: „*Es gibt manche Dinge, die dürfen nicht beschädigt werden. Loyalität und Vertrauen.*“ (38:54). Der verwirrende Titel des Buchs „Secréts“ und Oskars Schweigen darüber, sowie das Missverständnis, er würde auf eigene Rechnung arbeiten, bringen Daschajew jedoch auf den Verdacht Oskar würde gegenteilig handeln: „*Shisn, eto sploschnaia losh i obman.“* (russ.: Жизнь - зто сплошная ложь и обман. dt.: Das Leben ist eine glatte Lüge und Betrug.) (Daschajew 01:02:54). Daher muss Oskar auch von Valentin erschossen werden, sowie auch der italienische Bankier der Russen für das Auszahlen des Geldes bestraft wird (vgl. 01:18:47 ff.). Nachdem Oskar Leo gebacken hat, fällt er wieder aus der Ungnade des Paten, denn er hat letztlich seine Pflicht erfüllt (vgl. 01:32:03 ff.).

In kultureller Hinsicht zeichnen sich ebenso wenige Unterschiede ab. Lediglich als der Sarg Elenas abtransportiert wird, drückt Nowak Verwunderung aus: „*Scheiß mich an. Die bringen Daschajews Tochter weg. Ist das hier nicht standesgemäß oder was?*“ (15:16). Von russischer Seite her, zieht Oskar nur eine Grenze zu den Amerikanern, weil alle Amerikaner nur Hamburger essen, Cola trinken und Englisch keine Kultursprache ist (vgl. 22:20).

Die Fremden sind in diesem Film nicht fremd. Die Russen sind voll integrierter Bestandteil der Wiener Verbrechensszene, insofern tauchen auch keine Konflikte auf, ob es eine alte oder neue Heimat gibt. Dass Daschajew, oder ein anderer Russe, früher in Russland gelebt hätte, wird nicht thematisiert. Auch in ihrer Arbeitsweise lässt sich, zum Beispiel in Vergleich mit Leo, nicht feststellen, ob Handlungen von ihrem kulturellen Hintergrund geprägt sind. Daher liegt es sehr stark an der Zeichnung der einzelnen Charaktere und an den filmischen Mitteln, die Herkunft zu akzentuieren.

4.4.3.3. Die physiognomischen Merkmale

In *C(r)ook* ist besonders der Einsatz der Sprache auffällig, um zu erkennen zu geben, wer Russe ist, und wer nicht. Das auf Russisch Gesagte trägt dabei selten zum direkten Fortlauf der Handlung bei, es wirkt eher staffierend und zur Hervorhebung der Differenz und in Situationen, wo Aussagen mir Nachdruck erklärt werden müssen. Zum Beispiel, als Oskar gemeinsam mit Valentin und Belmondo den Leichenbestatter Sorowski zur Rede stellen sollen. Belmondo hat eine kleine Herdplatte heiß gemacht, um ihm die Füße zu verbrennen. Unvorhergesehener Weise landet eine Socke des Bestatters auf der Platte und beginnt zu brennen. Oskar, der Schwierigkeiten hat Sorowski zu verstehen (er stottert auf Serbisch) begreift nicht was Sorowski meint, als der sagt, er wüsste von nichts und, dass seine Socke brenne. Er dreht sich zu Valentin und frag was Sorowski redet. Valentin erklärt: „*Ego nosok gorit.*“ (russ.: Его носок горит dt.: Seine Socke brennt.) (13:37). Oskar antwortet ihm erstaunt: „Aha. Posmotri kak…tschto eto, sa nosok tam garit?“ (russ.: Ah. Посмотрй как…Что зто, за носок там горит? dt.: Ah. Schau her wie…Was ist das, worauf die Socke brennt?) (31:41). Nach dem Autounfall Oskars liegt er im Sarg umzingelt von der „Familie“ (vgl. Valentin 01:01:20) und Daschajew ist enttäuscht, dass Oskar seinem Wunsch nicht entsprochen hat, Leo zu töten. Oskar meint, es wäre eine längere Geschichte, woraufhin Daschajew (im Glauben Oskar würde die Geheimnisse der Mafia lüften) nachhackt, ob er diese Geschichte aufgeschrieben hätte. Oskar ist verblüfft: „*Tschto*?“ (russ.: Что? dt.: Was?) (01:02:41) und erklärt nachdrücklich: „*Eto powarennaja kniga*!“ (russ.: Зто поваренная книга! dt.: Es ist ein Kochbuch!) (01:02:56). Zwei weitere Male kommt die russische Sprache noch zum Ausdruck. Einmal, als sich Oskar und Valentin unterhalten, über, das was Valentin gefällt und ein anderes Mal, als Daschajew Oskar fragt, warum er weniger Zeit hier (bei Daschajew) verbringe und mehr mit seiner neuen Freundin. Oskars Antwort beschränkt sich auf: „*Kuda chodit ljubow?*“ (russ.: Куда ходит любовь? dt.: Wo die Liebe hinfällt.). (39:43). Alle handlungstragenden Sprechakte werden auf Deutsch geführt. Daschajew ist die einzige Figur, die auf Deutsch einen leichten russischen Akzent mimt, wobei er sich langsam und bedacht ausdrückt mit der Betonung auf die Konsonanten. Oskar und Valentin sprechen mit deutschem Akzent, der

besonders auffällt im Kontrast zu Leos oder Belmondos österreichischen Ausdrucksweisen.

Die Kostümierung der Russen unterscheidet sich insofern, als dass sie alle Anzüge tragen. Besonders sticht Daschajew hervor, mit seinem Nadelstreifanzug in beige und dem schütteren halb- langen Haaren. Seine Bodyguards tragen alle dunkle Anzüge und darüber schwarze Ledermäntel und teilweise Handschuhe. Sie agieren still im Hintergrund und beeindrucken mit ihren finsteren Minen. Der Großteil trägt Goldschmuck in Form langer Ketten. Valentin hat Tätowierungen an seinen Armen und Händen. Oskar hat eine große Tätowierung am Rücken und außerdem eine Narbe von einer Schusswunde. Beide tragen Goldschmuck und wirken gepflegt, im Gegensatz zum drogensüchtigen Leo oder dem Inspektor mit seinem Drei- Tage- Bart. Oskars Figur wirkt sehr eloquent, kultiviert und überlegen. Er bezeichnet sich selbst als außergewöhnlichen Mann und Gourmet (vgl. 01:04:13 und 01:04:16) und auch Leo bestätigt ihm sich gewählt ausdrücken zu können (vgl. Leo 59:36). Seine Taten wirken überlegt und kontrolliert, er ist Herr der Situation und hat einen trockenen Humor. Allein, als er mit Leo zusammentrifft kann er sich nicht beherrschen (vgl. 59:10). Valentin hingegen ist impulsiv und lässt sich leicht provozieren. Er knabbert auffällig oft an Körnern und gleicht seinen verkümmerten Intellekt mit Schlägen aus. Valentin gibt einen Hinweis auf seine religiöse Herkunft beim Anblick des Leichnams von Elena. Er bekreuzigt sich auf orthodoxe Weise, nämlich indem er mit der rechten Hand zuerst die linke Schulter berührt. Im römisch- katholischen Glauben berührt man zuerst die rechte Schulter (vgl. 14:23 ff).

Daschajew ist die Macht im Hintergrund. Selten muss er seine Stimme erheben, da ihm vorauseilender Gehorsam entgegenkommt. Vorwiegend ist seine Miene traurig und müde. Nur in raren Momenten bringt er Wut zum Ausdruck. Als ihm etwa nur der Dummy von „Sécréts“ vorliegt und er den Inhalt des Buches kennen will, zerschlägt er ein Glas (vgl. 52:25).

4.3.4.4. Filmische Merkmale

Bildlich gesehen, bringt der Film plakative Objekte hauptsächlich zur Unterstreichung des Reichtums der Mafia. Daschajew hat eine große Villa und fährt in einer Stretchlimousine, begleitet von einem großen Geländewagen, wo seine Bodyguards mitfahren (vgl. 01:03:30). Bei der Beerdigung trägt er einen dunklen Pelzmantel und er besitzt eine goldene Pistole. Seine Gäste lässt er mit Hummer und Kaviar festlich bewirten und Oskar schenkt er eine spezielle Flasche (französischen) Wein. In seinem Wohnzimmer liegt eine russische Zeitung (vgl. 38:37). Zur Unterstützung des „Russentums" wird die Beisetzung Elenas orthodox inszeniert (vgl.36:46). Die Trauergäste stehen alle im Kreis um den Sarg herum und ein russisch orthodoxer Priester, mit langem Haar und dichtem Bart, predigt russisch und beweihräuchert den Sarg. Die Trauergäste halten kleine, dünne (im katholischen Glauben unübliche) Kerzen in der linken Hand und im Hintergrund singt ein Chor ein Trauerlied auf Russisch.
Zur musikalischen Unterstreichung werden auch russisch sprachige Songs verwendet. Allerdings sind sie, nicht so wie in *Der Bockerer 2,* bekannte traditionelle Lieder oder Märsche, sondern schnell rhythmische Songs mit Akkordeon und Blasinstrumenten (im Musikstil von Ska- Punk), die zumeist eingespielt werden, wenn Oskar und Valentin in Aktion treten. Abgesehen davon singt Oskar einmal einen Anfang eines Liedes auf Russisch, hier wiederum, um Hinweise auf seine Wurzeln zu liefern (vgl. 30:33).
Auf sprachlicher Ebene wird, ebenso wie im Grundmuster der Erzählung, erkenntlich, dass *C(r)ook* nicht den Annahmen Hickethiers Analyserasters entspricht. Der Bockerer spricht mit „seinen" Russen abgehackt und in vereinfachten Sätzen. In *C(r)ook* sind die Russen mit den ÖsterreicherInnen auf dem selben Niveau, abgesehen davon, dass sie auch noch Russisch sprechen können und auch müssen, um eine Differenz zu kreieren.

4.3.4.5. Resümee

Der gesamte Film stützt Gerhards Klischee aus *Mein Russland*, dass reiche Russen zur Mafia gehören müssen. Differenzen bauen nicht auf dem Schema der einen Nation/Kultur, die in Konkurrenz zu einer anderen steht, sondern auf den oben erklärten Interessenskonflikten von Kriminalität und das Ankämpfen dagegen (sei es Polizei oder Maria). Dass alle drei russischen Hauptcharaktere mit deutsch- sprachigem Akzent ihre angebliche Muttersprache sprechen, vermittelt den Eindruck der künstlich erschaffenen Differenz. Ihr kultureller Hintergrund wird kaum kommentiert (ausgenommen Belmondo s.o.) und über sich selbst erzählen sie in diesem Hinblick nichts. So bleibt es an der Beerdigungszeremonie und der verbalen Kennzeichnung, dass sie Russen sind, hängen, ihnen einen „Hauch von Exotik“ zu verleihen. Tatsächlich wäre es in diesem Fall angebrachter das Werk mit einem Film von ähnlicher Thematik bzw. aus dem gleichen Genre zu vergleichen[138], um heraus zu filtern, was besonders russisch an dieser Mafia- Familie ist.

[138]Zum Beispiel mit dem österreichischen Fernsehfilm *Schnellschuß (1995)* oder mit *Eastern Promises (2007),* einem Film über die russische Mafia in London oder aber einem beliebigen Film über die italienische Mafia z.B.: *Gomorrah (2008).*

Abb. 19 Polizei und Mafia (29:35)

Abb. 20 Beerdigung Mafia (36:34)

Abb. 21 Valentin, Oskar Beerdigung (34:57)

Abb. 22 Beerdigung (37:07)

Abb. 23 Daschajew (01:01:52)

Abb. 24 Leo im Teig (01:28:00)

Abb. 19 - 24 aus *C(r)ook (2004) © Dor- Film*

5. Ergebnisse und Schlussfolgerungen

Im Schlussteil werden aus den analytischen Ausführungen über die vier Filme die wichtigsten Aussagen in Zusammenhang mit den RussInnen gefiltert. Dabei werden Behauptungen aus den Filmen miteinander verglichen, um etwaige Veränderungen zu berücksichtigen. Das Bild, das daraus entsteht, soll anschließend, anhand der sieben Kriterien eines Stereotyps (vgl. Kap. 2.4.2.), diskutiert werden. Zum Abschluss der Arbeit werden, unter Zuhilfenahme dieser Feststellungen, die Forschungsfragen bzw. die Hypothese beantwortet und letztlich die Arbeit selbst kommentiert.

5.1. Die stereotypen Vorstellungen aus den vier Analysefilmen

In *Der Bockerer 2*, sowie auch in *Rendezvous in Wien* zeigen sich patriotische Züge der „Russen“. Sascha, der sein Vaterland nicht verspottet sehen möchte und Novotny, der fest an die Effizienz seiner Regierungsform glaubt und keine Kritik daran hören möchte. In den neueren Werken lässt sich keinerlei Heimatstolz der russischen Charaktere feststellen. Zwar verlautbaren sie nichts Negatives, preisen aber auch nicht ihre Herkunft. Das Misstrauen der Roten Armee und die stete Kontrolle der Papiere, sowie Saschas „russische Eigenheit“ misstrauisch zu sein und sein Bedürfnis das Leben seiner Zukünftigen zu kontrollieren, setzen sich nur ansatzweise in der Handlungsweise der Mafia fort. Valentin wird zwar beauftragt, Oskar im Auge zu behalten, aber es ist fraglich, ob das nicht ein gängiges Verfahren innerhalb krimineller Strukturen ist, wenn Verrat befürchtet wird. In allen vier Filmen zeichnet sich die Darstellung des gefährlichen Russlands ab. Die Russen, die Besatzer, die scheinbar nicht abziehen wollen. Die Russen, mit denen schon vieles erlebt worden ist und deren ideologische Ausbreitung nicht zu stoppen ist. Die Russen, die ein Pulverfass für Europa sind und schließlich die russische Mafia. Alle vier Filme schreiben den Russen eine unberechenbare Aura zu - man kann nie wissen, was passieren wird, wenn man mit diesem, eher

unbeliebten Volk, zu tun hat. Die Unzuverlässigkeit, die Sascha zugeschrieben wird, bleibt allerdings nicht erhalten. Zwar handelt auch Oskar auf eigene Faust, aber er sowie Sascha und Novotny halten an strenger hierarchischer Gliederung fest. In der bürokratischen und militärischen Struktur, sowie auch innerhalb der Mafia- Rangordnung. Das negative Image des Kommunismus und die Vorstellung jeder Russe sei ein Spion gehören der Vergangenheit an. Mit dem Zerfall der UdSSR zerfiel auch die räuberische Rote Armee. Dafür wurde sie abgelöst vom russischen Organisierten Verbrechen. Der Eindruck des Repressiven bleibt erhalten, wenn auch die Ursachen dafür andere sind. Für Sascha und Elena sind es die staatlichen Organe, für Anna ökonomische Gründe und für Oskar seine Rolle im Gefüge der Mafia. In gleichen Maßen sind sie durch diese Faktoren unfrei, zu tun und lassen, was sie wollen. Eine Grobheit, bei der intellektuelle Unterlegenheit mitschwingt, wird ihnen zugerechnet. Saschas langsame Sprechweise und sein cholerisches Gemüt zählen ebenso dazu, wie die Brutalität der Soldaten und das Hineinfallen auf Bockerers List. In *Mein Russland* sind die Gäste scheinbar unfähig ein Preisschild zu verstehen und bringen ihre eigenen Getränke ins Restaurant mit. Ganz zu schweigen von Valentins Unwissen über Kultur und seine gewalttätige Kompensation dafür. Die Vorstellung der sozialen Benachteiligung ist zwar nicht neu (vgl. Marholds Kommentar, dass die Russen etwas geben sollen), aber ausgeprägter kommt sie erst in den jüngeren Werken zum Vorschein. Annas ökonomische Ressourcen sind stärker thematisiert, als in den anderen Filmen. Das Bild eines reichen Russen geht Hand in Hand mit der Auffassung, dass dieser dann ein Mitglied der Mafia sein muss, - (*C(r)ook* erscheint die logische Schlussfolgerung von *Mein Russland* zu sein. Er ist ein Film über die Mafia und jeder Russe scheint darin finanziell abgesichert zu sein. Die Mafia spielt, im Gegensatz zu den früheren russischen Verhandlungspartnern nicht die „Njet-Karte“ und lässt sich bitten, sondern sichert sich ihre Interessen schlichtweg durch den Einsatz von Gewalt. Auch das Modell der Heirat für ein besseres Leben wird bereits in *Der Bockerer 2* vorgestellt. Dass Elena in Gustl verliebt ist, ist ein praktischer Zufall, denn sie hätte zunächst irgendeinen Mann für einen österreichischen Pass geheiratet. Die Tatsache, dass sie in Moskau bereits erwartet wird, lässt auf etwas Unheilvolles schließen und rechtfertigt ihre Entscheidung umso mehr. In Annas Fall wird die Hoffnung auf ein besseres

Leben viel deutlicher dargestellt. Die Heirat mit Hans ist die „Eintrittskarte“ für den Schulbesuch ihres Sohnes und für ihre eigene universitäre Ausbildung. Die Vorstellung Binnerls, dass es keine netten Russen gäbe, hat sich aufgelöst und ist, vorrangig in *Mein Russland*, von dem Eindruck ersetzt worden, dass man sich innerhalb der russischen Familie viel stärker umeinander kümmere. Die unbekannte Weite Sibiriens ist geblieben. Sie hat sich jedoch von einer Strafandrohung (vgl. *Bockerer 2* und *Rendezvous in Wien*) zu einer wild-romantisch verklärten Winterlandschaft entwickelt (vgl. *Mein Russland*), und auch das geduldig, ertragende Wesen der RussInnen findet sich in den jüngeren und älteren Werken wieder. Allein, der orthodoxe Glaube lässt sich nur bei der Mafia wieder finden, womöglich ein Detail, das auf Grund des Glaubensverbots im Kommunismus in den früheren Filmen nicht zu entdecken ist. Fasst man nun jene Zuschreibungen, die sich erhalten haben zusammen, so entsteht folgendes, transportiertes Bild:
Der Russe kann misstrauisch und unberechenbar sein. Er wirkt beizeiten grob, unkultiviert oder geistig unterlegen (dabei sind Mafiaboss Daschajew und Oskar als Gegenbeweis zu bewerten). Ist er nicht sozial benachteiligt, so ist er vermutlich kriminell. Seine Geduld lässt ihn seine Unfreiheit und die sibirische Kälte ertragen. Um nicht im Negativen verhaftet zu bleiben, soll erwähnt werden, dass die Sorge füreinander innerhalb der russischen Familie sehr stark ist und Russe zu sein nicht automatisch heißt ein schlechter Mensch zu sein.

5.2. Die Ergebnisse und die Charakteristika eines Stereotyps

An dieser Stelle werden die Annahmen über Russen in Zusammenhang mit den Kennzeichen eines Stereotyps besprochen. Dabei ist voraus zu schicken, dass diese Eigenschaften (vgl. Kap. 2.4.2.) unterschiedlich stark ausgeprägt sein können.
Hinsichtlich der „Stabilität“ lässt sich beobachten, dass vor allem die bedrohliche Ausstrahlung, die Russen auf ÖsterreicherInnen zu haben scheinen, in den vier Filmen resistent gegen den Lauf der Zeit zu sein scheint. Der Aggressor ist zwar von der russischen Staatsmacht zur russischen Mafia mutiert und nicht alle Charaktere sind unberechenbar, aber der Grundtenor, vor

den Russen besser „auf der Hut“ zu sein, bleibt vorhanden. Unter den ÖsterreicherInnen kommt es, im Zusammentreffen mit den Fremden, zu einer Verständigung darauf („Konformität“), dass ihre eigenen Lebensauffassungen richtig sind: Sich gegen die Besatzung im Kleinen aufzulehnen und an der Neutralität fest zu halten, sowie ein Leben in geregelten familiären Verhältnissen zu führen. Besonders Margit setzt sich über ihre Bedenken gegenüber den Gästen hinweg, als ihre eigene Vision einer großen Familie zu scheitern droht. Die positiven Einzelerfahrungen (z.B.: Elena heiratet in Bockerers Familie ein. Sascha ist Marholds Sohn. Margit und Sergeij kommen sich nahe.) werden von den „Second- Hand“ Annahmen (z.B.: Bleiben die Russen für immer? Reiche Russen sind Mafiosi.) überschattet und lassen kein überwiegend positives Bild entstehen. Die Erkennungsmerkmale von Russen sind reduziert auf Details, wie impulsives Aufbrausen (Sascha, Valentin, Olga) oder geduldiges Ertragen (Anna) und ihre Anwesenheit regt die Gemüter der ÖsterreicherInnen („affektive Färbung“). Margits Befürchtung, etwa, die Russen könnten für immer bleiben, basiert vermutlich auf der Vorannahme, dass, ihr Wohlstand den der Gäste übertrifft, und sie letztlich für ihren Unterhalt aufkommen soll. Millis Ängste fußen wahrscheinlich darauf, dass sie aus der Besatzungszeit ein Trauma davon getragen hat. Auch Bockerer beharrt auf seiner Position, dass Kommunismus schlecht ist und auf dem negativen Image der russischen Besatzung in Österreich. Abgesehen von der zur Eingliederung bereiten Elena und dem nie wirklich ausgebürgerten Novotny, verhält er sich allen anderen gegenüber nach einem störrischen Muster, das seine Urteilsprozesse steuert („Schablonenwirkung). „Inadäquatheiten“ können in dieser Analyse nur auf etwaige Fehler bei Details im Film bezogen werden (vgl. Bockerer), die zu keiner Verzerrung des Bildes führen. Außerdem setzt die zeitliche Begrenzung eines Films voraus, dass die Darstellung eines so komplexen Details, wie Nationalität, nicht vollständig ausgeführt werden kann („Reduktion“).

5.3. Beantwortung der Hypothese und Forschungsfrage

Kommen wir zurück auf die ursprüngliche Forschungsfrage, wie russische Charaktere bzw. Vorstellungen von Russland und deren BewohnerInnen im österreichischen Film nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges bis heute dargestellt werden. Die vier Werke haben die russischen Charaktere auf vielschichtige Weise präsentiert. Die anfängliche Darstellung als militarisiertes Kollektiv in *Der Bockerer 2* verwandelt sich nach der Vorführung eines Apparatschiks in *Rendezvous in Wien* zu einer zwei geteilten Gesellschaft. Basierend auf dem sozialen Stand wird unterschieden, ob eine Person zur Mafia gehört und somit reich sein darf, oder nicht. Die Unterstellung, dass reiche Russen kriminell sind, findet sich sowohl in *Mein Russland*, als auch in *C(r)ook*. Durch diese Denkweise wird ökonomischer Erfolg auf legalem Wege ausgeschlossen und implizit angedeutet, dass der „ehrliche" Teil der russischen Bevölkerung nach wie vor arm sein muss. Neben dieser überwiegenden, finanziellen Dimension schwinden die charakterlichen Zuschreibungen auf ein geringes, gemeinsames Maß. Dass ihre Handlungen unvorhersehbar seien und sie weniger kultiviert oder intellektuell gebildet und gröber als die ÖsterreicherInnen seien. Wenn an das geographische Russland gedacht wird, rücken nach wie vor an die unbestimmte Weite und die Gefahren der Kälte Sibiriens ins Bild. Die Hypothese, dass die Präsentationen von RussInnen tendenziell negativ seien, ist schwer zu halten. In allen Filmen wird zwar einiges Negatives über RussInnen gesagt, aber in den Handlungen spiegelt sich wider, dass die ÖsterreicherInnen ihnen weniger abgeneigt sind, als angenommen. Den RussInnen wird geholfen (*Der Bockerer 2, Mein Russland)* und Freundschaften werden mit ihnen geknüpft (*Rendezvous in Wien*, *Mein Russland)*. Vor allem *C(r)ook* spielt gegen dieses negative Image an, zumal die Geschichte aus dem Blickwinkel der Russen erzählt wird und ihre österreichischen Gegenspieler eher negative Rollen spielen.

5.4. Persönliche Schlussbemerkungen zur Thematik

Setzt man sich mit der Thematik des Stereotyps auseinander, ist es beinahe unvermeidbar nicht selbst deren Eigenschaften zu erliegen. Wenn auch in den Resultaten der Arbeit den RussInnen kein „Zeugnis mit Vorzug“ ausgestellt wurde, so ist es doch interessant festzustellen, dass die Sicht positiver ausfällt, als angenommen. Die eigentliche Vorstellung in den Werken würden alle RussInnen nur Wodka trinken, bis sie beginnen, sich zu prügeln, hat sich nicht bewahrheitet. Auch gibt es keinerlei Anspielungen auf das Oligarchentum oder die Eigenheiten der russischen Seele, was meiner Erwartungshaltung entsprochen hätte. Die Beziehungen, die geknüpft wurden, das miteinander feiern (in allen Filmen bis auf *C(r)ook*) überwindet die erwarteten Reminiszenzen auf die grobe Besatzungszeit und lässt die RussInnen positiver wirken, als angenommen. Das Stereotyp entpuppt sich hier als „Perpetuum Mobile“, denn bei der Findung der Resultate müssen im Sinne der Prägnanz genau jene Momente (Reduktion, Verzerrung, Schablonenwirkung etc.) zum Einsatz gebracht werden, die das Stereotyp ausmachen. Die Annahme ein vollständiges Bild präsentieren zu können, muss relativiert werden. Schon die hauptsächliche Reduktion der RussInnen auf Nebenrollen setzt voraus, dass ihnen weniger Raum zur Präsentation gegeben wird, als den österreichischen Charakteren. Dass die Darstellung dabei an Schärfe verliert, verlangen sowohl Handlung, als auch der zeitlich eingeschränkte Rahmen des Werkes selbst. Um dabei aber verständlich machen zu können, dass es sich um unterschiedliche Kulturen handelt, sind markante Kennzeichnungen von Nationalität notwendig. Insofern wird zwangsweise mit Schablonen gearbeitet. Wenn diese Schablonen, beispielsweise wie in *C(r)ook*, nicht auffällig genug angewendet werden (weil die Differenz in diesem Fall nicht zwischen Nationalitäten gezeichnet wird), so entsteht der Eindruck der fehlenden Authentizität und im analytischen Sinne eine Erklärungsnot. Mithin kann die Deutung von Zeichen in Spekulation verfallen und muss ausgelassen werden, wenn es keine gesicherten Referenzquellen dazu gibt. Ein Beispiel dafür ist Valentin, der ständig Kerne isst, was ich im Zusammentreffen mit ÖsterreicherInnen noch nicht erlebt habe, in der sibirischen Eisenbahn jedoch sehr wohl. Ein anderes

Exempel dafür ist Bockerers Ablenkungsmanöver am Bahnhof Tee auszuschenken. Er bietet dabei „russischen Tee“ an, - eine frühere, zumindest im Haushalt meiner Mutter, gängige Bezeichnung für Schwarztee. Im Zusammenhang mit dem schablonenhaften Muster, das sich in Filmen finden lässt, muss schließlich auch an Hickethiers Ansatz Kritik geübt werden. Dem Analyseraster nach, werden in den Filmen nach klischeehaften Präsentationen gesucht und es wird davon ausgegangen, dass eine interkulturelle Reibung besteht. Trifft man jedoch auf ein Untersuchungsbeispiel, dessen Handlung nicht entlang dieser Konfliktlinie spielt, so erweist sich das Fragen nach stereotypen Darstellungen als unwirksam.

Es wäre interessant zu wissen, in welchem Maße das Gesagte im Film mit dem Gesagten in der Realität korreliert. Allerdings müsste dazu erst ein geeignetes Instrumentarium zur nachvollziehbaren Messbarkeit solcher Aussagen erarbeitet werden. Aufschlussreich wäre vermutlich eine gleich aufgebaute Arbeit, die das Bild der ÖsterreicherInnen in Russland analysiert, mit den Ergebnissen dieser Arbeit zu vergleichen und zwar hinsichtlich des Selbstbildes und des Fremdbildes, das beide Nationen voneinander und über sich selbst haben. Im politikwissenschaftlichen Sinne könnte daraus eine Studie angelegt werden, inwiefern die stereotypen Annahmen über die jeweilige Nation die Beziehungen der beiden Länder zueinander prägen (z.B.: Rituale Handlungen bei offiziellen Treffen) oder aber ein Vergleich, ob beispielsweise die US-amerikanische Sichtweise auf RussInnen (in Filmen) Ähnlichkeiten mit der Sichtweise der ÖsterreicherInnen aufweisen und woraus diese resulterien könnten.

6. Zusammenfassung

In dieser Diplomarbeit wird empirisch erforscht, welche Vorstellungen von RussInnen im österreichischen Spielfilm präsentiert werden. Der wissenschaftlichen Untersuchung gehen zwei theoretische Blöcke voraus. Im ersten Teil wird das grundsätzliche Verständnis von Medien als technische Systeme zur Verbreitung von Botschaften mit symbolischer Bedeutung erklärt. Darauf aufbauend, werden die Besonderheiten des Überbringer- Mediums Film erörtert. Das filmische Bild und dessen Entwicklung, sowie seine gesellschaftliche Dimensionen werden angeführt. Der Zusammenhang zwischen den filmischen Repräsentationen und der Realität wird erläutert und anschließend die politikwissenschaftliche Dimension des Mediums betrachtet: In der politischen Kulturforschung ist der Film Untersuchungsgegenstand für gesellschaftliche Bewusstseinslagen. In ihm finden sich politische und kulturelle Normen, die das Alltagsverständnis beeinflussen.

Im zweiten theoretischen Block wird eine Definition von Stereotyp, basierend auf der Überlegung von Lippmann, dass sie Bilder im Kopf sind, erarbeitet. Parallelen zu anderen wissenschaftlichen Strängen werden, ebenso wie die Funktionen von Stereotypen innerhalb von Gesellschaften, behandelt. Speziell im interkulturellen Austausch dienen sie zur Differenzierung zwischen Fremd- und Selbstbild. Zum Abschluss der Theorie werden die Analogien von Film und Stereotyp zusammengetragen.

Im empirischen Teil werden zunächst methodische Herangehensweise und die Voraussetzungen für einen Erkenntnisgewinn aus filmischen Daten präsentiert. Anschließend wird die Filmanalyse als Werkzeug der Interpretation vorgesellt und ein Analyseraster, welches auf den Betrachtungen von Hickethier aufbaut. Im analytischen Teil werden vier, ausgewählte österreichische, Filme auf ihre Darstellungen von RussInnen anhand spezifischer Fragestellungen untersucht und sowohl Inhaltsangaben als auch resümierende zu den Analysen gemacht. Im Schlusskapitel wird die Forschungshypothese überprüft und in Beziehung zu den theoretischen Betrachtungen über Stereotypen gesetzt mit abschließenden persönlichen Bemerkungen zur Thematik.

II. Anhang

III. Anhang A: Literatur und Quellenverzeichnis

Bauer, Thomas A. „Die Macht der Bilder: Film und Cultural Communications“, in „Modern Austrian Literature“, *Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, Volume 32, Number 3, Special Issue *Austria in Film*, 1999, S. 1 - 18

Berting, Jan/Villain- Gandossi, Christiane „The role and significance of national stereotypes in international relations: an interdisciplinary approach“, in: Walas, Teresa (Hrsg.) „Stereotypes and Nations“, International Cultural Cetre, Cracow, 1995, S. 13 - 27

Bonfadelli, Heinz „Medieninhaltsforschung“, *Grundlagen, Methoden, Anwendungen,* UVK Verlag, Konstanz, 2002

Bos, Ellen „Das politische System der Ukraine“, in: Ismayr, Wolfgang „Die politischen Systeme Osteuropas“, 2. aktualisierte u. überarb. Aufl., Leske + Budrich, Opladen, 2004, S. 469 - 514

Brauneck, Manfred (Hrsg.) „Film und Fernsehen“, C.C. Buchners Verlag, Bamberg, 1980

Brockhaus, der „Psychologie“, *Fühlen, Denken und Verhalten verstehen,* F.A. Brockhaus GmbH, Leipzig, Mannheim, 2001

Brockhaus, „Universallexikon“, *von A-Z in 26 Bänden*, Bd. 4, Bd.5 und Bd. 17, F.A. Brockhaus GmbH, Leipzig, 2003

Bruckmüller, Ernst (Hrsg.) „Österreich Lexikon“ *In drei Bänden*, Bd. III, Verlagsgemeinschaft Österreich- Lexikon, Wien, 2004

Büttner, Elisabeth/Dewald, Christian „Anschluß an Morgen: eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart“, Residenz- Verlag, Salzburg, 1997

Daum, Edmund/Schenk, Werner „Großes Schulwörterbuch Russisch", 12. Aufl., Langenscheidt, Berlin, Wien (u.a.), 2004

Dörner, Andreas „Das politisch Imaginäre“, *Vom Nutzen der Filmanalyse für die Politische Kulturforschung*, in: Hofmann, Wilhelm (Hrsg.) „Visuelle Politik“, *Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen,* Nomos Verlag, Baden-Baden, 1998, S. 199 - 219

Dörner, Andreas „Politainment“, *Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 2001

Dörner, Andreas „Politische Kultur und Medienunterhaltung“, *Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt*, UVK Univ.-Verl. Konstanz, Konstanz, 2000

Dorsch, Friedrich/ Häcker, Hartmut (Hrsg.) „Dorsch Psychologisches Wörterbuch“, 14. Auflage, Verlag Hans Huber, Bern, 2004

„Der Duden“ *Das Fremdwörterbuch,* Band 5, überarb. und erw. Aufl., Dudenverlag, Mannheim, 1997

„Der Duden“ *Das Fremdwörterbuch,* Band 5, 9. aktualisierte Aufl., Dudenverlag, Mannheim, 2007

Faulstich, Werner „Grundkurs Filmanalyse“, Fink Verlag, München, 2002

Frankfurter, Bernhard „Offene Grenzen, offene Bilder?“, in: Luger, Kurt (Hrsg.) „Europäische Audiovisionen. Film und Fernsehen im Umbruch“, *Neue Aspekte in Kultur- und Kommunikationswissenschaft*, Bd. 7, Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, Wien/St. Johann im Pongau, 1994, S. 229 - 251

Fuchs, Patrick/Haller, Gregor „Krise und Idylle: Politische Kulturforschung und österreichischer Film“, Diplomarbeit, Fakultät für Sozialwissenschaften, Universität Wien, 2007

Funk-Müller, Wolfgang „Kulturtheorie: Einführung in Schüsseltexte der Kulturwissenschaften“, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen, 2006

Giroux, Henry A. „Breaking in to the movies“, *Film and the culture of politics*, Blackwell Publ., Malden/Mass, 2002,

Goffman, Erving „Stigma“, *Notes on the Management of Spoiled Identity*, Penguin Books, London, 1990

Gürtler, Robert „Zur Veränderbarkeit von Stereotypen durch stereotypenwidersprechende Information“, Diplomarbeit, Institut für Psychologie, Karl- Franzens- Universität Graz, 1998

Hahn, Hans Henning „12 Thesen zur Stereotypenforschung“, in: Hahn, Hans Henning/Mannová, Elena „Nationale Wahrnehmung und ihre Stereotypisierung“, *Beiträge zur historischen Stereotypenforschung*, unter Mitarbeit v. Stephan Scholz und Tobias Weger, Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main, 2007, S. 15 - 24

Hahn, Hans Henning (Hrsg.) „Stereotyp, Identität und Geschichte: die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen“, unter Mitarbeit v. Stephan Scholz, Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main, 2002

Hahn, Hans Henning „Einführung. Zum 80. Geburtstag des Begriffs ‚Stereotyp'", in: Hahn, Hans Henning (Hrsg.) „Stereotyp, Identität und Geschichte: die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen", unter Mitarbeit v. Stephan Scholz, Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main 2002, S. 9 - 16

Hestermann, Sandra „Meeting the Other- Encountering Oneself", *Paradigmen der Selbst- und Fremddarstellung in ausgewählten anglo – indischen und indisch – englischen Kurzgeschichten*, Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik, Band 88, Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main, 2003

Hickethier, Knut „Zwischen Abwehr und Umarmung. Die Konstruktion des anderen in Filmen", in: Karpf, Ernst (Hrsg.) „Getürkte Bilder", *Zur Inszenierung von Fremden im Film,* Arnoldsheimer Filmgespräche Bd. 12, Schüren, Marburg, 1995, S. 21 - 40

Hipfl, Brigitte „Film und Identität: Ein psychoanalytisch-kulturtheoretischer Zugang", in: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.) „Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos", *Interdisziplinäre Positionen, Analysen, Zugänge,* Herbert von Halmen Verlag, Köln, 2006, S. 148 - 171

Hoffmann, Detlef „Visuelle Stereotypen" in: Hahn, Hans Henning (Hrsg.) „Stereotyp, Identität und Geschichte: die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen", unter Mitarbeit v. Stephan Scholz, Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main, 2002, S. 73 - 85

Hofmann, Wilhelm (Hrsg.) „Visuelle Politik", *Filmpolitik und die visuelle Konstruktion des Politischen,* Nomos Verlag, Baden-Baden, 1998

Hofmann, Wilhelm/Lesske, Franz (Hrsg.) „Politische Identität - visuell", *Studien zur visuellen Politik Band 1*, Literaturverlag, Münster, 2005

Ismayr, Wolfgang „Die politischen Systeme Osteuropas", 2. aktualisierte u. überarb. Aufl., Leske + Budrich, Opladen, 2004

Keppler, Angela „Die Einheit von Bild und Ton. Zu einigen Grundlagen der Filmanalyse“, in: Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.) „Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos“, *Interdisziplinäre Positionen, Analysen, Zugänge,* Herbert von Halmen Verlag, Köln, 2006, S. 60 - 78

Kluge, Alexander „Die realistische Methode und das sog. >>Filmische<<“, in: Brauneck, Manfred (Hrsg.) „Film und Fernsehen“, C.C. Buchners Verlag, Bamberg, 1980, S. 114-119

Koch, Gertrude „Kracauer“, *Zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1996

Koebner, Thomas (Hrsg.) „Reclams Sachlexikon des Films“, 2. akt. u. erweiterte Aufl., Philipp Reclam jun., Stuttgart, 2007

Königstein, Horst „Es war einmal ein Westen. Stereotyp und Bewusstsein. Wie sich marktkonforme Ästhetik selber zum Thema machen kann und was der Italo- Western damit zu tun hat“, in: Brauneck, Manfred (Hrsg.) „Film und Fernsehen“, C.C. Buchners Verlag, Bamberg, 1980, S. 399 - 415

Korte, Helmut „Einführung in die Systematische Filmanalyse“. *Ein Arbeitsbuch*, 2. Aufl., Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2001

Lazarsfeld, Paul Felix/Merton, Robert King „Massenkommunikation, Publikumsgeschmack und organisiertes Sozialverhalten“, in: Brauneck, Manfred (Hrsg.) „Film und Fernsehen“, C.C. Buchners Verlag, Bamberg, 1980, S. 21 – 38

Leidinger, Hannes/Moritz, Verena „Russisches Wien“, *Begegnungen aus vier Jahrhunderten*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 2004

Lippmann, Walter „Die öffentliche Meinung“, Rütten und Loening, München, 1964

Lutter, Christina/Reisenleitner, Markus „Cultural Studies“, *Eine Einführung*, Cultural Studies Band 0, 2. unveränderte Auflage, Löcker Verlag, Wien, 2005

Mai, Manfred/Winter, Rainer (Hrsg.) „Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos“, *Interdisziplinäre Positionen, Analysen, Zugänge,* Herbert von Halmen Verlag, Köln, 2006

Mayring, Philipp „Zum Verhältnis qualitativer und quantitativer Analyse“, in: Bolscho, Dietmar „Methoden der Umweltbildungsforschung“, Leske + Budrich, Opladen, 1999, S. 13 - 25

Mersch, Dieter „Medientheorie...zur Einführung“, Junius Verlag, Hamburg, 2006

Nohlen, Dieter (Hrsg.) „Kleines Lexikon der Politik“, Beck Verlag, München, 2001

Osterland, Martin „Geschichte und Politik im Film“, in: Brauneck, Manfred (Hrsg.) „Film und Fernsehen“, C.C. Buchners Verlag, Bamberg, 1980, S. 383 - 398

Patzelt, Werner J. „Einführung in die Politikwissenschaft“, *Grundriß des Faches und studiumbegleitende Orientierung*, 5. Auflage, Wissenschaftsverlag Richard Rothe, Passau, 2003

Pickel, Gert/Pickel, Susanne „Politische Kultur- und Demokratieforschung: Grundbegriffe, Theorien, Methoden; eine Einführung“, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2006

Quasthoff, Uta „Soziales Vorurteil und Kommunikation – Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps“, *Ein interdisziplinärer Versuch im Bereich von Linguistik, Sozialwissenschaft und Psychologie*, Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main, 1973

Racek, Gabriela „Fremdenfeindlichkeit – Komplexes Wechselspiel zwischen individueller Sozialisation und medialem Kulturkontakt“, Diplomarbeit, Fakultät Human- und Sozialwissenschaften, Universität Wien, 2001

Rother, Rainer (Hrsg.) „Sachlexikon Film“ , Rowohlt, Reineck bei Hamburg, 1997

Rother, Rainer „Die wichtigste aller Künste?“ in „Aus Politik und Zeitgeschichte“, Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament,* Bundeszentrale für politische Bildung, 44/2005, Oktober 2005, PDF Dokument, S. 3 - 6
abrufbar im Internet unter
http://www.bpb.de/files/IBK4DW.pdf abgerufen am 08.09.2008 14:41

Schlagnitweit, Regina/Horwath, Alexander „Österreichische Filmographie 1945 - 1996“, in: Büttner, Elisabeth/Dewald, Christian „Anschluß an Morgen: eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart“, Residenz-Verlag, Salzburg, 1997, S. 439 – 469

Schober, Antonia „Russland – Bilder“, *Die Berichterstattung über Russland in ausgewählten österreichischen Printmedien von 1991 bis 2000,* Diplomarbeit, Institut für Geschichte, Karl- Franzens- Universität Graz, 2003

Silbermann, Alphons „Zur soziologischen und sozialpsychologischen Analyse des Films“, in: Silbermann, Alphons/Schaaf, Michael/Adam, Gerhard „Filmanalyse“ *Grundlagen – Methodik – Didaktik*, Oldenbourg Verlag, München, 1980, S. 13 - 30

Smith, Hedrick „Die Russen“, Scherz Verlag, Bern, München, 1976

Stein, Ulrich „Realistischer und mythischer Film“,in: Brauneck, Manfred (Hrsg.) „Film und Fernsehen“, C.C. Buchners Verlag, Bamberg, 1980, S. 345 - 365

Thompson, Kristin/Bordwell, Thomas „Film Art“, *An Introduction*, 7th Edition, McGraw- Hill Companies, New York, 2004

Vigl, Heike „Stereotypen: Feind- und Fremdbilder Russland aus der Sicht eines südtiroler Kriegsgefangenen“, Diplomarbeit, Institut für Slawistik, Leopold-Franzens- Universität Innsbruck, 1997

Wilhelm Andreas „Internationale Politik in den Bilderwelten des Kinofilms“, in: Hofmann, Wilhelm/Lesske, Franz (Hrsg.) „Politische Identität – visuell“, *Studien zur visuellen Politik Band 1*, Literaturverlag, Münster, 2005, S. 175 - 187

Winter, Rainer „Filmsoziologie“, *Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, Quintessenz Verlag, München, 1992

INTERNET

Filme

- http://de.wikipedia.org/wiki/Österreichischer_Filmpreis
- http://film.at/mein_russland/
- http://film.at/mein_russland/detail.html?cc_detailpage=full
- http://imdb.de/title/tt0115721
- http://skip.at/interview/505/
- http://us.imdb.com/title/tt0407617
- http://www.allesfilm.com/show_article.php?id=20747
- http://www.bonusfilm.at/index.php/Films/
- http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/der-bockerer-ii-oesterreich-ist-frei,1328430,ApplicationMovie.html
- http://www.crook.at/crew.htm
- http://www.dschinghiskhan.de/
- http://www.gegendiewand.de/gdw_hi.html
- http://www.schnitt.de/202,3197,01
- http://www.schulpsychologie.at/uploads/media/sozwahr.pdf
- http://www.skip.at/film/4288/
- www.filminstitut.at

Sonstiges

- http://coral.lili.unibielefeld.de/Classes/Summer98/Grundkurs98/Vorlesung/grundkursvorlesung/node11.html
- http://diepresse.com/home/wirtschaft/economist/300117/index.do

- http://diepresse.com/home/wirtschaft/economist/368340/index.do
- http://wien.orf.at/stories/194140/
- http://www.babylon.com/definition/Titularnation/German
- http://www.britannica.com/eb/article-9048454/Walter-Lippmann#101232.hook
- http://www.ivan-rebroff.de/ir.htm
- http://www.krone.at/index.php?http%3A//www.krone.at/krone/S25/object_id__92609/hxcms/index.htm
- http://www.parlament.gv.at/PG/PR/JAHR_2005/PK0356/PK0356.shtml
- http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Slavistik/NVK/rezension.pdf
- http://www.wieninternational.at/de/node/2450
- http://www.wien-konkret.at/soziales/scheidung/scheidungsrate/
- http://www.zitate-online.de/autor/kasper-hans/
- http://www.zitate-online.de/literaturzitate/allgemein/19212/alle-menschen-sind-brueder---aber-das-waren.html

ZEITSCHRIFTEN

„Aus Politik und Zeitgeschichte“, Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament,* Bundeszentrale für politische Bildung, 44/2005, Oktober 2005
abrufbar im Internet unter http://www.bpb.de/files/IBK4DW.pdf abgerufen am 08.09.2008 um 14:41

„Modern Austrian Literature“, *Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*, Volume 32, Number 3, Special Issue *Austria in Film*, 1999

Zur Vertiefung

Amossy, Ruth „Stereotypes and Representation in Fiction“, in: Poetics Today 5.4, 1984, S. 689 - 700

Amossy, Ruth „Les ideés recues. Sémiologie du stéréotype“, Nathan, Paris. 1991

Assman, Jan „Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen“, München, 1992

Dmitrów, Edmund „Struktur und Funktionen des Russenbildes in der nationalsozialistischen Propaganda (1933 – 1945)“, in: Hahn, Hans Henning (Hrsg.) „Stereotyp, Identität und Geschichte: die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen“, unter Mitarbeit v. Stephan Scholz, Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main, 2002, S. 337 - 346

Gavrilova, Stella „Die Darstellung der UdSSR und Russlands in der Bild-Zeitung 1985 - 1999“, *Eine Untersuchung zu Kontinuität und Wandel deutscher Russlandbilder unter der Berücksichtigung der Zeitung* Die Welt, Süddeutsche Zeitung *und* Frankfurter Rundschau, Peter Lang Verlag, Frankfurt/Main, 2005

Gombrich, Ernst H. „Art and Illusion. A Study in the Psychologie of Pictorial Representation“, Phaidon, London, 1977
Gombrich, Ernst „Kunst und Illusion“, Köln, 1976

Hauser, Arnold „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“, Bd. 1, C.H. Beck, München, 1953, (engl. 1951)

Hauser, Arnold „Kunst und Gesellschaft“, Beck, München, 1973, S. 41-44

Hediger, Vinzenz „Verführung zum Film. Der amerikanische Kinotrailer seit 1912“, Züricher Filmstudien 5, Marburg: Schüren, 2001

Hofstätter, Peter „Das Denken in Stereotypen“, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1960

Holly, Werner (Hrsg.) „Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung“, Opladen, Westdt. Verl.,1993

Kracauer, Siegfried „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“ (1927), in: „Das Ornament der Masse“, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1977, S. 279 - 294

Lilli, Waldemar „Grundlagen der Stereotypisierung“, Hogrefe, Göttingen, 1982

Luegmair, Michaela „Der Gegenwärtige Informationsfluss zwischen Ost und West – eine Verzerrung der Tatsachen aufgrund stereotyper und klischeehafter Vorstellungsweisen seitens österreichischer Medien?", Diplomarbeit, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien, 1995

Oxen, Valentina „Über die Eigenschaft, russisch zu sein: kulturspezifische Besonderheiten der Russinnen und Russen“, Gesamtausg. in einem Bd, Ibidem Verlag, Stuttgart, 2001

Portisch, Hugo „Österreich II“, *Der lange Weg zur Freiheit*, 5.Aufl. Kremyir & Scheriau, Wien, 1986

Riffaterre, Michael „Strukturale Stilistik“, List, München, 1973, (franz. 1971)

Schneider, Irmela „Zur Theorie des Stereotyps“ in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft/BFF, Bd.* 43/1992, S. 129 - 147

Wollen, Peter „Signs and Meaning in the Cinema”, Indiana University Press, 1972

IV. Anhang B: Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 - 6 aus *Rendezvous in Wien (1959) © Cosmopol- Film*

Abb. 7 - 12 aus *Der Bockerer 2 (1996) © Epo- Film, Terra- Film*

Abb.: 13 - 18 aus *Mein Russland (2002) © Bonus- Film*

Abb.: 19 - 24 aus *C(r)ook (2004) © Dor- Film*

V. Anhang C: Verwendungsklausel

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

VI. Anhang D: Filmliste

1.April 2000 (1953)

Arlbergexpress (1948)

Blue Moon (2002)

C(r)ook – Basta Rotwein oder Totsein (2004)

Das andere Leben (1948)

Das letzte U-Boot (1993)

Der Bockerer Teil 2 – Österreich ist Frei (1996)

Der Bockerer Teil 3 – Die Brücke von Andau (2000)

Der Bockerer Teil 4 – Prager Frühling (2003)

Der Kongress tanzt (1955)

Der weite Weg oder Schicksal in Ketten (1946)

Duell mit dem Tod (1949)

Dunja (1955)

Hasenjagd (1994)

Luna Papa (1999)

Mein Russland (2003)

Rendezvous in Wien oder Whiskey, Wodka, Wienerin (1959)

Schnellschuss (1995)

Sibirien (1991)

Sturmjahre (1947)

Welcome in Vienna (1991)

TV Film Schnellschuss (1995)

TV Reihe Mutig in die neuen Zeiten - Im Reich der Reblaus (2005)

TV Serie Trautmann Teil 1 - Wer heikel ist bleibt übrig (2000)

TV Serie Trautmann Teil 7 - Schwergewicht (2004)

VII. Anhang E: Lebenslauf

Name	Charlotte Gesina Steenbergen
Geburtsdatum	18.03.1983
Geburtsort	Graz
Nationalität	Österreich
E-Mail	slug@sms.at

Schulabschluss

2001	Matura mit Auszeichnung am Bundesoberstufengymnasium Hartberg

Auslandsjahr

2001 bis 2002	Au-Pair in USA und Italien

Studium

2002 bis 2009	Studium der Politikwissenschaft an der Universität Wien
06/2004	1. Diplomprüfung in Politikwissenschaft
2005 bis 2006	Joint Study-Auslandsstudium an der *Russian State University for the Humanities* in Moskau, Russland

Praktika

2006	Praktikum bei LEFÖ Austria
2008	Praktikum beim Österreichischen Rundfunk im Department of Sales

VIII. Anhang F: Danksagung

Ich möchte mich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin, PD. Dr. Rita Stein-Redent, bedanken. Für den kritischen, aber auch moralischen Input besonderen Dank an Martin W., Daniela, Gruppe und die SHG (besond. Julia und Verena). Für Material: Thomas, Bernhard und Karin. Vielen Dank an meine Freundinnen und Freunde für die zahlreiche Unterstützung bei dieser Arbeit (Daniel, Stefan, Hannah, Sophie Korr. Lesen)! Meiner Familie, besonders meiner Mutter und Tante Irmgard, ein großes Danke für eure Liebe, Geduld und das „Sponsoring“. An alle Menschen, die während meiner Studienzeit meine Wege begleitet und so bereichert haben (und weiter werden): Wir sind das Studium... Zu guter Letzt: Alex, Alex und immer wieder Alex!

IX. Anhang G: Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbst verfasst habe und dass ich dazu keine anderen als die angeführten Behelfe verwendet habe.
Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken wurden als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlich.

…… ……..……..

Ort, Datum Unterschrift