



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mobilität und transnationale Konflikte im deutschen und
französischen Sprachraum“

Filmanalyse der Filme „Die Piefke Saga“, „Poppitz“,
„Bienvenue chez les Ch’tis“ und „Rien à déclarer“

Verfasserin

Lisa Zohmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Oktober 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Französisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei all jenen bedanken, die mir bei der Erstellung meiner Diplomarbeit so tatkräftig zur Seite standen.

Besonders bedanke ich mich bei meiner Familie, die immer für mich da war und insbesondere bei meinen Eltern, die mich während meines gesamten Studiums zudem noch finanziell unterstützt haben.

Ein weiterer Dank gilt meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann für seine Unterstützung bei der Erstellung meiner wissenschaftlichen Arbeit.

Inhaltsverzeichnis:

I)	Einleitung.....	1
II)	Theoretischer Teil.....	3
1.	Thematische Annäherung – Begriffsdefinitionen.....	3
1.1.	Humor und Witz.....	3
1.1.1.	Humor.....	4
1.1.2.	Witz.....	6
1.2.	Komik.....	8
1.3.	Ironie.....	9
1.4.	Zusammenfassung der Begriffe.....	11
2.	Humor als subjektives Phänomen.....	14
3.	Komik als kulturelles Phänomen.....	14
3.1.	Schwarzer Humor.....	16
3.2.	Lachen über das Fremde.....	17
3.3.	Nationenwitze.....	18
4.	Stereotypen/Klischees.....	19
5.	Die Filmkomödie.....	22
5.1.	Zur Geschichte der (Film-)Komödie.....	23
5.2.	Kriterien der Filmkomödie.....	25
6.	Mobilität und transnationale Konflikte innerhalb desselben Sprachraums.....	28
6.1.	Mobilität als Voraussetzung transnationaler Konflikte.....	28
6.2.	Entstehungsebenen transnationaler Konflikte.....	29
6.2.1.	Kulturelle Ebene: das Klischee.....	29
6.2.2.	Sprachliche Ebene: Regionalsprachen.....	30
7.	Methode der Filmanalyse.....	31
7.1.	Allgemeine Vorgehensweise.....	31
7.2.	Analyse-Schritte.....	33
7.3.	Zusammenfassung in einem Kategorienschema.....	37
III)	Analytischer Teil.....	39
8.	Vorstellung der Untersuchungsgegenstände: Inhalt u. Kontext.....	39
8.1.	Österreichische Filme.....	39
8.1.1.	Die Piefke-Saga.....	39
8.1.2.	Poppitz.....	40
8.2.	Französische Filme.....	42
8.2.1.	Bienvenue chez les Ch'tis.....	42
8.2.2.	Rien à déclarer.....	43
9.	Filmanalyse: Mobilität, Sprache und Klischee.....	44
9.1.	Die Piefke-Saga.....	45
9.2.	Poppitz.....	57
9.3.	Bienvenue chez les Ch'tis.....	66
9.4.	Rien à déclarer.....	77

10. Präsentation der Ergebnisse.....	87
10.1. Allgemeines.....	87
10.2. Mobilität.....	89
10.3. Sprache und Klischees.....	90
10.4. Komik-Komplexität.....	91
10.5. Gestaltung.....	92
10.6. Realitäts-Ebene.....	93
IV) Konklusion.....	94
V) Résumé en français.....	96
VI) Bibliographie.....	108
VII) Anhang:Einstellungsprotokolle.....	112
a. Die Piefke-Saga.....	113
b. Poppitz.....	121
c. Bienvenue chez les Ch'tis.....	128
d. Rien à déclarer.....	137
VIII) Abstract.....	146
IX) Lebenslauf.....	148

I) Einleitung

Humor ist einer der wichtigsten Bestandteile einer Gesellschaft. Humor macht eine Gesellschaft aus, er vermittelt das Wesen einer Kultur, einer Gemeinschaft. Worüber gelacht wird, wird von vielen Faktoren beeinflusst: Beispielsweise spielen hier Vergangenheit, prägende Ereignisse und die gesellschaftsspezifische Lebensmentalität eine Rolle, aber auch die Mitglieder einer Gesellschaft sind dafür prägend.

Humor wird in verschiedensten (Kunst-)Formen ausgedrückt, u.a. auch im Film. Der Film der Gegenwart vermittelt die in einer Gesellschaft existierenden Werte und Gesinnungen, aber auch die Komik und damit, worüber in einer Region oder in einem Land gelacht wird.

In der vorliegenden Arbeit soll Humor anhand spezifischer Thematiken in Filmen unterschiedlicher sprachlicher Räume untersucht werden. Es geht einerseits um den deutschen und andererseits um den französischen Sprachraum und darum, wie die Themen Mobilität und transnationale Unterschiede, d.h. Stereotypen-Problematiken und Konkurrenzverhältnisse verschiedener Nationen in unterschiedlicher Weise humorvoll bearbeitet werden.

Dazu werden je zwei österreichische und zwei französische Filme analysiert. Bei den österreichischen Filmbeispielen handelt es sich um „Die Piefke-Saga – Der Skandal“ (1991) von Felix Mitterer und um „Poppitz“ (2002) von Harald Sicheritz. Für den französischen Sprachraum wurden die beiden Filme von Dany Boon „Bienvenue chez les Ch’tis“ (2008) und „Rien à déclarer“ (2010) herangezogen.

Alle Filme werden hinsichtlich der Thematiken Mobilität, Sprache und Klischee untersucht und die betreffenden Szenen einer genaueren Analyse unterzogen. So soll einerseits herausgefunden werden, welche Rolle Mobilität in der transnationalen Konflikt-Thematik spielt. Andererseits soll gezeigt werden, wie Komik im Rahmen dieser speziellen Thematik entsteht und wodurch sie sich auszeichnet, d.h. konkret, welche humoristischen Elemente verwendet werden, um Komik im Film zu erzeugen. Schließlich soll es noch um die Frage gehen, welche und des Weiteren, Unterschiede eruiert, aber vor allem auch herausgefunden werden, welche Unterschiede sich aus dem

Vergleich von Filmen unterschiedlicher Sprachräume hinsichtlich ihrer humoristischen Bearbeitung der Thematiken Mobilität, Sprache und Klischee ergeben.

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung, wie beispielsweise Zuschauer/In, verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung für beide Geschlechter.

II) Theoretischer Teil

1. Thematische Annäherung - Begriffsdefinitionen

In dieser Arbeit geht es darum, Humor im Film wissenschaftlich zu bearbeiten. Die Schwierigkeit, die sich daraus ergibt, ist folgende: Bei Begriffen wie „Humor“, „Witz“ oder „Komik“ handelt es sich in der Alltagssprache um scheinbar eindeutige Begriffe, die keine Verständigungs-Probleme in der zwischenmenschlichen Kommunikation hervorrufen. Gerade bei einem so stark kulturell und gesellschaftlich geprägten Begriff wie Humor, ist die Vorstellung davon in großem Maße subjektiv, d.h. die individuelle Bedeutungszuschreibung verläuft meist reibungslos. Geht es jedoch darum, den Begriff von der alltäglichen auf die wissenschaftliche Ebene zu heben, d.h. ihn zu erklären und zu definieren, so ergeben sich Schwierigkeiten: Was ist „Humor“ an sich? Was unterscheidet „Witz“, „Humor“ und „Komik“ voneinander? Wie können diese Begriffe fixiert werden, um sie als Untersuchungsgegenstand wissenschaftlichen Arbeitens nutzen zu können?

Diese Fragen sollen in den folgenden Abschnitten in dem Versuch beantwortet werden, verschiedene Definitionen der Begriffe „Humor“, „Witz“, „Komik“, „Lachen“ und „Ironie“ miteinander zu vereinen. So soll ein für die vorliegende wissenschaftliche Arbeit nützliches Kategorienschema entwickelt werden, um es für die Filmanalyse anwendbar zu machen.

1.1.Humor und Witz

Oftmals werden die Begriffe „Humor“ und „Witz“ als Synonyme verwendet. Hat ein Mensch keinen Humor oder keinen Witz, so ist er humorlos, bzw. witzlos. Identisch sind diese Begriffe jedoch nicht.¹

Es ist notwendig, einen separaten Blick auf beide Begriffe zu werfen, um ihre Unterschiede deutlich zu machen.

¹ vgl. Dimova, 2008: 7.

1.1.1. Humor

„Das sind die, die ein befreiendes Lachen, zumindest Schmunzeln oder Grinsen auslösen können, aber auch eine bestimmte hell-heitere Rührung, wie ein Lichtstrahl in einem finsternen Keller.“²

(Der österreichische Schriftsteller Robert Menasse, über Menschen mit Humor)

Ein Blick in die Vergangenheit zeigt, dass „Humor“ viele Jahrhunderte lang als Gemütslage verstanden wurde.³

In der Antike bedeutete das Wort „(h)umor“ Flüssigkeit, Feuchtigkeit oder Körpersaft. Die mittelalterliche Temperamentlehre besagte, dass die Mischung der vier wesentlichen Säfte im Körper für die Stimmung eines Menschen verantwortlich ist. Waren diese in einem Individuum gut aufeinander abgestimmt, so hatte es „guten Humor“, d.h. es erfreute sich guter Gesundheit. Eine schlechte Mischung der Körpersäfte hatte oftmals Krankheiten zur Folge. Humor war also nicht nur Hinweis darauf, dass man guter Stimmung war, sondern noch viel mehr: Humor stellte die Grundlage des Lebens, der Gesundheit und des Temperaments dar.⁴

Humor als Gemütslage zu deuten, legt auch der französische Begriff „humeur“ nahe: Bereits Voltaire postulierte für den Begriff einen französischen Ursprung. Er ging von der Annahme aus, dass der englische Begriff „humour“ sich vom französischen „humeur“ ableite.⁵ Während das Wort „humour“ mit dem deutschen „Humor“ gleichzusetzen ist, bedeutet der Ausdruck „être de bonne humeur“ im Deutschen „guter Laune sein“.

Aber auch heute noch wird Humor allgemein auf das Wesen und die Gemütslage bezogen.

Das Deutsche Universalwörterbuch Duden bezeichnet Humor als die „Gabe eines Menschen, der Unzulänglichkeit der Welt u. der Menschen, den Schwierigkeiten u. Mißgeschicken des Alltags mit heiterer Gelassenheit zu begegnen, sie nicht so tragisch zu nehmen u. über sie u. sich lachen zu können.“⁶ Das Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache beschreibt den Begriff ähnlich, indem es Humor als „gelassene

² Menasse zit. nach Lercher, 2008a: 1.

³ vgl. Hoffmann, 2008a: III. (Vorwort)

⁴ vgl. Dimova, 2008: 7.

⁵ vgl. ebd.: 8.

⁶ Duden, 1982: 316.

Heiterkeit, die den Menschen befähigt, in schweren Situationen eigene und fremde Schwächen zu belächeln und den Mut zu bewahren“⁷ definiert.

Im Deutschen wird Humor folglich als die Fähigkeit des Menschen gesehen, die Welt auf die leichte Schulter zu nehmen und wird als „heitere Gelassenheit“ oder „gelassene Heiterkeit“ beschrieben.⁸

Im Französischen wird der Begriff in etwas anderer Weise definiert. Le Petit Robert versteht unter „humour“ la „forme d’esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites“⁹.

Im Gegensatz zum Deutschen wird im Französischen Humor also nicht als Fähigkeit des Menschen, sondern als „forme d’esprit“ beschrieben, die hilft, die Realität in jener Weise darzustellen und auch zu entstellen, sodass die „angenehmen und lustigen“ Aspekte hervorgehoben werden.¹⁰

Was den Definitionen jedoch gemeinsam ist, ist ihr Bezug zur unzulänglichen, bzw. oft unerfreulichen Realität. Es scheint, als sei Humor für den Menschen lebensnotwendig, um trotz aller Widrigkeiten, die das Leben bereitstellt, erhobenen Hauptes durch die Welt zu gehen.

Der humorvolle Mensch zeichnet sich durch eine gewisse Überlegenheit aus, weil er um die Unvollkommenheit seiner selbst und auch der anderen weiß und sie mit Gelassenheit nimmt. Auch Kritik, die humorvoll verpackt ist und in einer entspannten Atmosphäre vorgetragen wird, erscheint weniger verletzend.¹¹

Diese positive Kraft des Humors zeigt sich jedoch nicht nur auf individueller Ebene:

„Die kulturwissenschaftliche Seite definiert „Humor“ ganz allgemein als jede durch eine Handlung, durch Sprechen, durch Schreiben, durch Bilder oder durch Musik übertragene Botschaft, die darauf abzielt, ein Lächeln oder ein Lachen hervorzurufen.“¹²

Was nun letztlich ein Lachen hervorruft, ist nicht nur stark subjektiv, sondern vor allem auch kulturell geprägt. Die Fähigkeit des Menschen, der Welt mit „heiterer

⁷ Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, 1978. zit. nach Dimova, 2008: 8.

⁸ vgl. Dimova, 2008: 9.

⁹ Le Petit Robert, 1967: 857.

¹⁰ vgl. Dimova, 2008: 9.

¹¹ vgl. Hoffmann, 2008a: III. (Vorwort)

¹² Bremmer, Jan / Roodenburg, Herman (Hrsg.): Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute. Darmstadt: 1999. S.9. zit. nach Dimova, 2008: 9.

Gelassenheit“ zu begegnen, hat Auswirkungen auf die Gesellschaft, auf das Zusammenleben der Menschen. Diese Fähigkeit ist sowohl ein psychologisch als auch sozial relevantes Phänomen. In der interpersonellen und interkulturellen Verständigung hat Humor einen unterschiedlichen Stellenwert. Dieser „Humorfaktor“ wirkt sich auf die Beziehung zwischen Menschen und Kulturen aus.¹³

„Es gibt kaum etwas, das so deutlich zu spüren und dabei so schwer zu fassen ist, wie die nationalen kulturellen Eigenheiten von Humor.“¹⁴

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Humor ist Grundlage des menschlichen Lebens. Er bezeichnet die positive Gemütslage und das Wesen des Menschen, die ihm helfen, mit Gelassenheit durch die harte Welt zu gehen und die ihn mit seinen Mitmenschen und seiner Kultur verbinden.

Die deutsche Definition unterscheidet sich geringfügig von der französischen: Im Deutschen ist Humor die Fähigkeit, das Gegebene (die Schattenseiten des Lebens) gelassen auf die Schulter zu nehmen, im Französischen ist es die Fähigkeit, die Schattenseiten des Lebens so zu betrachten, dass die angenehmen Aspekte hervortreten. Dies könnte folgendermaßen interpretiert werden: Während im deutschen Sprachraum Gelassenheit ein Wesensmerkmal ist, wird im französischen Sprachraum eine geistige Tätigkeit erforderlich, die die Realität umformt und in einem anderen Licht erscheinen lässt.

In beiden Fällen ist Humor jedoch eine Eigenschaft des Menschen, die zwar nicht bewusst durch das Studieren von Lehrbüchern erlernt werden kann, wohl aber gesellschaftlich und kulturell stark geprägt ist. Durch das Aufwachsen in einer bestimmten Kultur, erlernt der Mensch von Kindheit an, was Humor bedeutet und was ihn zum Lachen bringt.

1.1.2. Witz

Kluge leitet im etymologischen Wörterbuch das Wort „Witz“ vom mittelhochdeutschen „witze“ und vom althochdeutschen „wizzi“ her. Er definiert es als „Wissen, Verstand, Klugheit, Weisheit“.¹⁵

¹³ Hoffmann, 2008a: IIIff. (Vorwort)

¹⁴ Lercher, 2008a: 3.

¹⁵ Kluge, 1899: 428.

Diese Bedeutung verschob sich im Laufe der Jahrhunderte: Durch den Einfluss des Französischen verengte sich die Bedeutung am Ende des 17. Jahrhunderts zu dem heute noch geläufigen „Esprit“, womit der Begriff „witzig“ nun vielmehr „geistreich“ meinte. Witz war nun die Fähigkeit zur schnellen Gedankenverbindung, zur intellektuellen Kombination, zur geistigen Beweglichkeit und Leichtigkeit des Beziehens und Assoziierens.¹⁶

Den „Witz“, wie wir ihn heute kennen, gab es in seiner Bedeutung erst ca. 150 Jahre später:

„Erst im 19. Jahrhundert wurde es üblich, das Wort „Witz“ in erster Linie auf die Produkte witziger Veranlagung zu beziehen. Von „vielen Berliner Witze[n]“ spricht Goethe 1828 und liefert damit einen frühen Beleg dafür, dass sich nun der heute vorherrschende Gebrauch als Name für ein bestimmtes Genre einzubürgern begann. Nach gegenwärtigem Sprachgebrauch ist ein „Witz“ eine kurze, Lachen erregende Erzählung, die in einer Pointe gipfelt.“¹⁷

Die Bedeutungsverschiebung von „Verstand und Weisheit“ zu „geistreich“ und schließlich zum heute etablierten Genre des erzählten „Witzes“ zeigt sich in der Art und Weise, wie der Begriff heute im Duden definiert wird:

Die ursprüngliche Bedeutung „Klugheit“ wird mit dem Hinweis „veraltet“ belegt und an letzter Stelle genannt. Als erste Bedeutung beschreibt der Duden Witz als: „[prägnant formulierte] kurze Geschichte, die mit einer unerwarteten Wendung, einem überraschenden Effekt, einer Pointe am Ende zum Lachen reizt“, also als den klassischen „Witz“, wie wir ihn heute kennen. Eine dritte Definition weist auf die im 18. Jahrhundert dominante Bedeutungszuschreibung hin, indem sie Witz folgendermaßen beschreibt: Als „Gabe, sich geistreich, witzig, in Witzen zu äußern“. Das ist genau jene Bedeutungsvariante, die als Synonym von „Humor“ verwendet wird.“¹⁸

Das heutige Verständnis des Wortes „Witz“ besteht aus den Aspekten des Intellekts und des kulturellen Wissens:

„Der Witz kann als selbstständiger, fiktionaler, komisch pointierter Prosatext in mündlicher und/oder schriftlicher Form angesehen werden, dessen besonderes Merkmal die komprimierte, intellektuell zugespitzte sprachliche Form ist.“¹⁹

¹⁶ vgl. Röhrich, 1977: 4.

¹⁷ ebd.: 4f.

¹⁸ vgl. Dimova, 2008: 10.

¹⁹ Middeke, 2008: 222.

Auch werden Witze als meist kurz beschrieben. Diese Kürze kommt jedoch nicht durch den Text an sich zustande, sondern vielmehr durch das Eliminieren von deskriptiven Erläuterungen, anstelle derer die Allusion tritt. Der Hörer, bzw. Leser soll trotz dieser Aussparungen verstehen, was gemeint ist. Dadurch wird ihm das Gefühl vermittelt, zu einer eingeschworenen Gemeinschaft zu gehören. Jemandem, der über die deutsch-österreichischen Beziehungen informiert ist, muss nicht erklärt werden, was unter einem „Piefke“ oder einem „Ösi“ verstanden wird. Darin liegt auch letztlich die Attraktivität des Witzes.²⁰

„So liegt es nahe, den Witz als Träger von Informationen und Intentionen im Kommunikationsprozeß, als Denknorm und Verhaltensmuster schaffendes oder zumindest verfestigendes oder jedoch als kritisierendes und in Frage stellendes Medium der Bewußtseinsbildung zu betrachten.“²¹

Zusammenfassend kann der Begriff "Witz" nun folgendermaßen beschrieben werden: Es handelt sich dabei nicht wie beim Humor um ein Wesensmerkmal, sondern vielmehr um eine verbalisierte Form, um andere zum Lachen zu bringen. Um dieses Ziel zu erreichen, d.h. um Witze zu verstehen, braucht der Adressat ein gewisses kulturelles Wissen, muss aber auch eine von der Qualität des Witzes abhängige intellektuelle Leistung erbringen.

Allgemein formuliert, könnte man „Humor“ demnach dem Bereich des Affektiv-Emotionalen und „Witz“ dem Bereich des Kognitiv-Intellektuellen zuordnen.²²

1.2.Komik

Komik findet sich überall, in verschiedenen Kunstformen, wie auch in der alltäglichen Lebenswelt. Sie ist multifunktional, kann oberflächlich oder tiefgründig sein oder beides miteinander vereinen.²³

Sie kann potenziell im Film angelegt sein und – vorausgesetzt dies ist in großem Maße der Fall – dem Genre die Bezeichnung „Filmkomödie“ verleihen. Gewissermaßen können komische Szenen einer Filmkomödie auch als eine Art „Witz“ betrachtet werden, wobei Drehbuchautor und Regisseur die Intention verfolgen, den Zuschauer

²⁰ vgl. ebd.

²¹ Lixfeld: Witz. Arbeitstexte für den Unterricht, 1978: 18. zit. Nach Middeke, 2008: 222.

²² vgl. Dimova, 2008: 11.

²³ vgl. Kallwies-Meuser, 2008: 29.

durch eine komische Situation zum Lachen zu bringen. Allerdings werden weder Drehbuchautor noch Regisseur als handelnde Personen erkannt, vielmehr sind es die Figuren im Film selbst, die sich in der komischen Situation befinden.

Komik und Lachen stehen somit in einer engen Beziehung. Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist: Kann Komik ohne Lachen überhaupt existieren? Schließlich ist eine komische Struktur, wenn sie nicht als solche erkannt wird, nicht von großer Bedeutung. Handelt es sich überhaupt um Komik, wenn niemand darüber lachen kann?

Patrick Charaudeau ist der Meinung, dass Komik Lachen nicht bedingt, da es von zu vielen Dingen abhängt, ob gelacht wird oder nicht:

„D’abord il faut éviter d’aborder cette question en prenant le rire comme garant du fait humoristique, celui-ci ne déclenche pas nécessairement le rire.“²⁴

Das Lachen ist demnach nur eine mögliche, aber keine notwendige Bedingung des Komischen. Da es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine analytische handelt und keine Rezeptionsforschung betrieben wird, kann das Lachen nicht berücksichtigt werden. Deshalb müssen andere Kriterien für das Vorliegen komischer Elemente gefunden werden. Diese finden sich am Ende dieses Kapitels.

1.3.Ironie

Ironie kommt wie der Witz erst durch ihre verbalisierte Form zum Tragen. Die pragmatische Kommunikationstheorie von Grice besagt, dass sich Sprecher und Empfänger in der Kommunikation kooperativ verhalten. Es gibt zentrale Maximen, die beachtet werden müssen. Eine davon besagt, dass der Hörer davon ausgehen können muss, dass das vom Sprecher Gesagte der Wahrheit entspricht. Wenn nun Ironie bedeutet, dass der Sprecher vorgeblich etwas sagt, das er eigentlich für falsch hält, um etwas seines Erachtens nach Wahres auszudrücken, so findet oberflächlich gesehen ein Verstoß gegen diese Maximen statt: Es wird etwas gesagt, das eigentlich nicht für wahr gehalten wird. Allerdings handelt es sich dabei nur um eine scheinbare Verletzung der Maxime, da dieser Verstoß insofern behoben wird, als dass tatsächlich etwas anderes als das Gesagte vermittelt werden sollte.²⁵

²⁴ Charaudeau, 2006: 20.

²⁵ vgl. Taneva, 2008: 172.

„Diese Diskrepanz zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten fordert eine Menge an inferenzieller Arbeit vom Rezipienten, der dabei an geteilte Wissensbestände anknüpft.“²⁶

Der Sprecher hat Annahmen über Wissen und Situation des Hörers. Diese Annahmen bestimmen die Auswahl seiner sprachlichen Mittel. Auch der Hörer hat Annahmen, die sich bestätigen oder als falsch erweisen können.²⁷

„Das Funktionieren von Scherz und Ironie kann als die Entdeckung eines zweiten „Sinns“ in einer Aussage beschrieben werden, die ursprünglich in Richtung der normalen Disambiguierung zu führen scheint. Ein definierendes Charakteristikum von Scherz und Ironie ist die mit ihnen verbundene Wertung.“²⁸

Ironie kann dabei unterschiedlich zustande kommen. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die Phraseologie-Bildung von Bedeutung:

Dabei werden Phraseolexeme verwendet, die eine Doppeldeutigkeit beinhalten, um somit emotionale Ziele zu erreichen. Funktionssteuernde und textgliedernde Signale (z.B.: „Entschuldigen Sie, dass ich geboren bin“) spielen dabei eine Rolle, wie auch bewertende Einschätzungen von Eigenschaften.²⁹

„Ein traditionsreicher Sachbereich, bei dem Einstellungen gern zum Ausdruck gebracht werden, ist das Verhältnis zu den Mitmenschen allgemein, sei es nun der eigene Nachbar oder seien es Vertreter anderer Kulturen. Daraus resultieren scherzhaft konnotierte Lexeme wie *Iwan* für ‚Russe, die Russen‘ oder *Bajuware*, *Bazi* für einen Bayern.“³⁰

Der französische Autor Charaudeau stellt in Hinblick auf Ironie folgende Überlegungen an:

In dem von ihm beschriebenen *jeu énonciatif* geht es um das Spiel zwischen Explizitem (das, was gesagt wird) und Implizitem (das, was daraus geschlossen wird), d.h. auch zwischen demjenigen, der die Aussage tätigt (Regisseur, Filmemacher) und demjenigen, der die Aussage interpretiert (Zuschauer). Ironie kommt durch dieses Spiel zustande. Dabei soll das, was gedacht wird, nicht versteckt, sondern entdeckt werden, der Sprecher will, dass der Empfänger versteht, was er eigentlich denkt. Darin unterscheidet sich die Ironie von der Lüge.³¹

²⁶ ebd.

²⁷ vgl. ebd.

²⁸ ebd.

²⁹ vgl. ebd.: 175f.

³⁰ ebd.: 178.

³¹ vgl. Charaudeau, 2006: 28.

1.4.Zusammenfassung der Begriffe

Humor ist das zentrale Thema der vorliegenden Arbeit. Es handelt sich dabei um ein Phänomen, das nicht nur sehr facettenreich ist, sondern noch dazu kulturell und individuell variiert. Darum ist es wichtig, die für die Arbeit relevanten Begrifflichkeiten festzulegen und der Analyse zugänglich zu machen.

In der Filmkomödie ist Komik, bzw. sind komische Strukturen eingebettet, mit dem Ziel, den Zuschauer zum Lachen zu bringen. Witze können dabei eine Rolle spielen, allerdings braucht der Rezipient ein gewisses kulturelles und kognitives Wissen, um diese Spielart der Komik verstehen zu können. Ob der Zuschauer die im Film vorhandene Komik, bzw. den Witz versteht, hängt demnach von seinem kulturellen Hintergrund ab.

Über alldem steht der Humor: Humor als Wesensmerkmal beinhaltet eine Reihe von persönlichen Faktoren, welche bestimmen, ob das Individuum über eine Situation lachen kann oder nicht. Ironische Bemerkungen spielen dabei eine Rolle, da diese je nach Situation, in der sie geäußert werden, variieren und daher nur individuell in der Einzelsituation in einem bestimmten Kontext ihre ironische Bedeutung erlangen.

Humor und Ironie können somit als individuelle, Komik und Witz als kulturelle Phänomene betrachtet werden.

Eine weitere Abgrenzung der Begriffe kann durch das bereits erwähnte *jeu énonciatif* geschehen: Dieses Spiel zwischen Implizitem und Explizitem ist für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse, da in der Analyse die Kategorie der Realitäts-Ebene untersucht wird. Um für diese Kategorie geeignete Indikatoren zu entwickeln, kann hier eine erweiterte Form des *jeu énonciatif* herangezogen werden:

Die Realitäts-Ebene kann einerseits filmextern, andererseits filmintern ausgeprägt sein. Filmextern bedeutet, dass sich die Komik außerhalb des Films zwischen Regisseur und Zuschauer abspielt und von den handelnden Figuren nicht als solche erkannt wird. Es handelt sich demnach um eine Form impliziter Komik, da sie vom Zuschauer als komisch interpretiert wird.

Auf der filminternen Ebene hingegen kommt die Komik bereits zwischen den Figuren zum Tragen, d.h. diese wissen, dass es sich um eine komische Situation handelt. Die Komik ist in diesem Fall also explizit, da sie offen signalisiert wird.

Auf Basis dieser Überlegungen können die unterschiedlichen Begriffe in einer zusätzlichen Kategorie voneinander abgegrenzt werden: So können beispielsweise Witz und komische Struktur im Film durch die Realitätsebene unterschieden werden: Ein Witz im Film läuft filmintern ab, d.h. er wird von einer Figur erzählt, um vorrangig eine andere Figur zum Lachen zu bringen (und in zweiter Instanz auch den Zuschauer, der als Beobachter die Pointe versteht). Eine komische Struktur hingegen funktioniert auf einer filmexternen Ebene, d.h. sie wird vom Regisseur kreiert, um den Zuschauer zum Lachen zu bringen.

Die Ironie im Film liegt gewissermaßen auf einer Ebene zwischen Witz und Komik: Sie läuft einerseits wie der Witz auf einer filminternen Ebene ab, da sich eine ironische Aussage einer Filmfigur auf eine andere Filmfigur bezieht. Andererseits kann Ironie auch auf die filmexterne Ebene verlagert werden: Oftmals ist Ironie für den Zuschauer eindeutiger, da er um den größeren Zusammenhang weiß, d.h. was für den Zuschauer ironisch klingen mag, muss für die Filmfigur nicht als ironische Bemerkung erkennbar sein.

Nun kann folgende Tabelle erstellt werden:

Aspekt	Humor	Komik	Witz	Ironie
Definition Beschreibung	Deutsch: Wesensmerkmal, Schlechtes auf die leichte Schulter zu nehmen Französisch: Fähigkeit, die Welt in einem angenehmen Licht erscheinen zu lassen	komische Struktur im Film, die von Regisseur/Drehbuchautor intendiert ist und die beim Zuschauer ein Lachen hervorrufen soll	Kurze verbalisierte Erzählung der Filmfigur, mit dem Ziel, das Gegenüber zum Lachen zu bringen	Doppeldeutigkeiten in der Sprache, um das Gegenteil von dem auszudrücken, was gesagt wird
Involvierung des Zusehers	affektiv-emotional individuell	affektiv-emotional / kognitiv-intellektuell, kulturell	kognitiv-intellektuell kulturell	kognitiv-intellektuell individuell
Realitätsebene (Beteiligte)	/	filmextern (Regisseur/Drehbuchautor – Zuschauer) implizite Komik	filmintern (Figur – Figur) explizite Komik	filmintern (Figur – Figur) / filmextern (Figur - Zuschauer) explizite Komik/ implizite Komik

In der vorliegenden Arbeit können nur drei dieser vier Aspekte untersucht werden: Humor ist zwar alltagssprachlich der allumfassende Begriff für das Phänomen, durch komische Situationen Menschen zum Lachen zu bringen, allerdings ist er in wissenschaftlicher Hinsicht ohne Rezipienten-orientierte Forschung wenig greifbar und somit in dieser Arbeit zu vernachlässigen.

Im Gegensatz dazu sind Witz und Ironie gut erkennbare Elemente, die im Film festgestellt und der Analyse zugänglich gemacht werden können.

Komik als dritter Aspekt ist um einiges komplexer. Deshalb ist es notwendig, spezifische Kriterien zu eruieren, welche Komik im Film ausmachen, wie sie erkannt und angewandt werden (mehr dazu in Kapitel 7).

2. Humor als subjektives Phänomen

Die Herausforderung des Filmemachers im Bereich der Komödie besteht darin, möglichst viele Personen durch komische Strukturen in seinem Film zum Lachen zu bringen. Dazu muss er jedoch den Humor des Individuums treffen und verstehen, was im Zuschauer vorgeht, wenn er einen Film rezipiert:

Jedes Individuum besitzt biographische Erlebnisstrukturen, welche die jeweiligen Erwartungshaltungen während der Rezeption eines Films und damit die durch gewisse Szenen ausgelösten Emotionen beeinflussen.³²

Das bedeutet, dass die Humorsensibilität eines Individuums stark von individuellen Persönlichkeitsfaktoren abhängt.³³

Das individuelle Empfinden von Komik bei der Filmanalyse zu berücksichtigen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Trotzdem ist es wichtig, diese subjektive Komponente zu erwähnen, um bewusst zu machen, dass es sich in der Filmkomödie nicht nur um ein kulturell geprägtes Lachen handelt. Wichtiger für diese Arbeit ist die kulturell geprägte Komik einer Gesellschaft.

3. Komik als kulturelles Phänomen

„Komik ist wie alle komplexen Zeichen keine apriorische Größe, sondern entsteht immer nur für jemanden in einem bestimmten Kontext.“³⁴

Die Bilder eines Films aus einer fremden Kultur zu sehen, ist in etwa so, wie ein Buch in einer fremden Sprache zu lesen:

„(...) chaque différent genre d'image est lié à un ensemble de présuppositions dont la connaissance par le spectateur lui permet une interprétation correcte.“³⁵

Diese Erwartungen und Kenntnisse werden durch die Kultur, in der das Individuum aufwächst, kreiert und geformt.

³² vgl. Mikos, 2011.

³³ vgl. Hoffmann, 2008b: 211.

³⁴ Kallwies-Meuser, 2008: 35.

³⁵ Gardies, 2007: 136.

In vielen Kontexten wird das Wort „Kultur“ synonym zum Begriff „Kunst“ verwendet. So wird etwa unter „Kultur im Fernsehen“ beispielsweise Sendungen über Theater oder Literatur verstanden.³⁶

Film und Kultur sind untrennbar miteinander verbunden und bedingen sich gegenseitig: Ein Film ist immer unter Berücksichtigung der dahinterstehenden Kultur zu betrachten, da sie bestimmt, was der Film darstellt. Umgekehrt bildet der Film die Kultur ab, da er aus ihr heraus entsteht und die jeweils darin existierenden Ansichten und Ideologien vermittelt. In logischer Folge variiert auch Komik kulturell: Der kulturelle Hintergrund bestimmt, worüber die Mitglieder einer Gesellschaft lachen können, bzw. wollen.

Des Weiteren spielen der soziale und der historische Kontext eine zentrale Rolle. Auf Grund der spontanen Reaktion auf komische Elemente kann oftmals der Eindruck einer Universalität des Komischen entstehen: Es entsteht das Gefühl einer allgemeingültigen Kraft, die durch universelle komische Reize Lachen hervorzurufen vermag.

Dieser Schein trügt: Das Komische ist wie alle kulturellen Äußerungen historisch bedingt.³⁷

Das kann folgende Problematik aufwerfen: Selbst bei Ländern, die sich im Grunde viele kulturelle Gemeinsamkeiten teilen, wie es beispielsweise bei den europäischen Ländern Frankreich und Deutschland der Fall ist, kann es vorkommen, dass die einen über etwas lachen können, die anderen jedoch nicht. Um 1980 gab es in Frankreich einen Trend, der Filmkomödien hervorbrachte, in denen man sich über bestimmte Traditionen lustig machte, wie beispielsweise über jene des Weihnachtsmannes („Le père Noël est une ordure“, 1982) oder jene neuer Urlaubsgewohnheiten („Les Bronzés“, 1978). Den Erfolg betrachtend, den die Filme damals in Frankreich erzielten, kann behauptet werden, dass dies eine Komik kreierte, über die die Franzosen gut lachen konnten. Im Gegensatz dazu konnten in Deutschland dieselben Filme kaum begeistern, was auf einen unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontext zurückzuführen ist: Dieser durch die Filme verkörperte anarchische Ton wurde in Frankreich unter den sich ändernden soziokulturellen Bedingungen geschätzt.³⁸

„Menschen einer Kultur teilen Werte. Man verlacht, was nicht in Einklang mit dem Wertesystem steht und lacht mit Figuren, die dieses Wertesystem

³⁶ vgl. ebd.: 145.

³⁷ vgl. Brandlmeier, 1983: 23.

³⁸ vgl. Kallwies-Meuser, 2008: 36.

verkörpern. So kann es bei der Rezeption von Komik in unterschiedlichen Kulturen durchaus zu unterschiedlichen Ergebnissen kommen.“³⁹

Im Folgenden wird etwas spezifischer auf die nationenspezifische Komik eingegangen.

3.1.Schwarzer Humor

Vor allem österreichische Kultfilme wie „Muttertag“, „Indien“ oder „Komm süßer Tod“ zeichnen sich durch einen Hang zum Düsternen, zu Themen wie Tod und Krankheit aus. Die Frage, die sich hier aufdrängt ist, wieso es überhaupt so etwas wie schwarzen Humor gibt. Warum kann der Mensch über Düsteres und Tauriges lachen?

Ein zentraler Punkt ist nach Ana Dimova hierbei das Tabu und der berühmt berüchtigte Tabubruch:

„Humoristische Gattungen, darunter auch Witze, gibt es in jeder Kultur in der einen oder anderen Form. Witze sind nämlich eine beliebte Strategie zur Verletzung oder zumindest zur Umgehung von Tabus. Denn „Tabu ist, wenn man's trotzdem macht“ – als Gegenstück zu „Humor ist, wenn man trotzdem lacht“.“⁴⁰

Die Arten von Tabus sind in verschiedenen Kulturen ganz unterschiedlich. Für Naturvölker spielen beispielsweise Tabus aus Furcht eine große Rolle. Diese Art von Tabu ist für moderne Gesellschaften kaum kennzeichnend. Wichtiger sind hier Tabus aus Feinfühligkeit, beispielsweise in Bezug auf Tod, Krankheit und anderen körperlichen und geistigen Unvollkommenheiten. Verletzungen dieser Feinfühligkeit bilden für grausame und makabre Witze den Hintergrund.⁴¹

Die Freud'sche Studie „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ stellte drei bis heute noch nicht widerlegte Funktionen des Witzes auf⁴²:

- Befriedigung feindlicher und aggressiver Impulse, die auf Grund sozialer Regeln unterdrückt werden müssen
- Befriedigung des Triebs, über verbotene Themen zu sprechen, die im Witz jedoch angesprochen werden können
- Befriedigung eines unschuldigen Spieltriebs

³⁹ ebd.: 39.

⁴⁰ Dimova, 2008: 14.

⁴¹ vgl. ebd.: 15.

⁴² vgl. ebd.

In der Gesellschaft gibt es Tabubereiche, welche dem Menschen angeborene Triebe unterdrücken. Durch Witze können diese Bereiche umgangen werden.⁴³

Natürlich unterscheiden sich die Tabubereiche je nach Gesellschaft:

„Die so genannten schmutzigen Witze, dirty jokes, sind in jeder Kultur vorhanden, da durch sie allgemein verbreitete Tabus verletzt werden. Die Schwerpunktsetzung differiert aber von Kultur zu Kultur. In mediterranen Kulturen dominieren sexuelle Witze, während in den nord-westlichen Ländern vorrangig skatologische Witze zu finden sind. Auch Schimpfwörter entstammen in süd-östlichen Kulturen dem Bereich des Sexuellen, während sie im Nordwesten vorrangig dem Wortfeld des Anal-Fäkalen entnommen werden.“⁴⁴

3.2.Lachen über das Fremde

Im Zentrum dieser Arbeit steht das Thema des Lachens über die Anderen. Die Anderen können sowohl das Fremde bezeichnen, als auch das uns wohl Bekannte, obgleich wir über sie und ihre Gewohnheiten lachen müssen. Warum lachen wir über das Fremde?

Das Fremde ist etwas, das dem traditionellen Denken, der gelebten Norm in gewisser Weise widersprechen kann. Das Fremde ist in diesem Sinne „nicht normal“ und kann dadurch als „komisch“ empfunden werden. Wenn in solch einer Situation gelacht wird, so ist dieses Lachen „die körperliche Antwort auf etwas sprachliche Unbeantwortbares“⁴⁵. Das Lachen ist somit ein Ausweg, es ist eine wirkungsvolle Strategie auf dem Weg durch die Welt. Vor allem ist es eine Bewältigungsstrategie von Fremde, als Antwort auf etwas Unbegreifbares, als Übergangshandlung in gefährlichen Situationen, aber auch als ein diskursives Machtinstrument zur Behauptung der eigenen Kultur. Lachen kann somit im doppelten Sinne gesehen werden, als „kulturelles Phänomen“, d.h. kulturspezifisch und auch weiterführend als diese Kultur bejahend.⁴⁶

Komik als kulturelles Phänomen ist ein zweiseitiges Schwert. Einerseits kann das Lachen Menschen verschiedener Kulturen vereinen, andererseits auch noch weiter voneinander entfernen. Komik kann eine interkulturelle Barriere bilden, da viele der ästhetischen Mittel, die dabei zum Einsatz kommen kulturell verortet und somit schwer

⁴³ vgl. ebd.

⁴⁴ ebd.: 17.

⁴⁵ Lercher, 2008b: 97.

⁴⁶ vgl. ebd.: 97ff.

verständlich für andere Kulturen sind. Von allen Bestandteilen einer Kultur wird der Humor zuletzt verstanden.⁴⁷

Dagegen spricht allerdings, „dass das Lachen oft auch eine Reaktion auf eine Situation sein kann, in der das Sprachliche versagt, eine Situation, die sprachlich schwer zu fassen ist.“⁴⁸ Das würde also bedeuten, dass mit Hilfe des Lachens der Mensch sich über alle kulturellen Grenzen hinweg erheben kann.⁴⁹

Es kommt wohl darauf an, um welche Art von Komik es sich handelt. Eine komische Situation, welche weniger die kognitiven Fähigkeiten eines Menschen anspricht, sondern vielmehr affektive Reaktionen hervorruft, kann von Menschen verschiedener Kulturen gleichermaßen als komisch empfunden werden, während - wie bereits erwähnt - die klassischen „Witze“ eines Hintergrundwissens und spezifischen kulturellen Verankerung bedürfen.

3.3.Nationenwitze

„Als Nationen- und Ethnowitze werden sowohl Witze von als auch über Nationen und ethnische(n) Gruppen bezeichnet. Die Zielgruppe wird durch die Nationalität, die Religion, die Ethnie oder die regionale Zugehörigkeit bestimmt. Nationen- und Ethnowitze beruhen auf Klischeevorstellungen und weisen stets eine mehr oder weniger große Anzahl an Stereotypen auf.“⁵⁰

Jeder Mensch hat gegenüber Menschen anderer Länder und Kulturen Meinungen und auch Vorurteile. Das ist ganz natürlich und in gewissem Sinne auch notwendig, wenn man sich auf die Orientierungsfunktion von Stereotypen beruft. Ethnostereotype sind wie alle Stereotype kollektiv und generalisierend und helfen dementsprechend, die den Menschen umgebende Welt zu klassifizieren, zu vereinfachen und greifbar zu machen.

Auch Witze können wie das Lachen über das Fremde neben einer durch Stereotype kreierten möglichen Abwertung des Anderen auch eine einende, positive Funktion erfüllen:

„Die zugespitzte, pointierte Form der Witze ist geradezu auf Stereotype angewiesen. Beide bewirken eine „Entlastung des Ichs“, doch ermöglichen Witze, sofern es sich nicht um tendenziöse handelt, durch das Lachen oder

⁴⁷ vgl. Hoffmann, 2008b: 208.

⁴⁸ ebd.

⁴⁹ vgl. ebd.

⁵⁰ Middeke, 2008: 223.

Schmunzeln, welches sie auslösen, darüber hinaus einen versöhnlichen, humanisierenden Blick auf das stereotypisierte Objekt.“⁵¹

4. Stereotypen/Klischees

„Nous trouvons ridicules les façons & les manieres des Etrangers; *c'est un préjugé*. Elles ne nous paroissent telles, que parcequ'elles ne sont pas les nôtres : si elles le devenoient, les nôtres nous paroîtroient ridicules.“⁵²

Abbé Jacquin, 1760

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entsteht der Begriff des Stereotyps durch den französischen Buchdrucker Didot. Zu diesem Zeitpunkt war damit die gegossene Form einer Druckplatte gemeint, mit der beliebig viele Abzüge gemacht werden konnten.⁵³

Erst der amerikanische Journalist Walter Lippmann verbindet in den 1920er Jahren den Begriff mit einem Konzept, in dem Stereotype mit Bildern in unseren Köpfen beschrieben werden:

„In dem großen blühenden, summenden Durcheinander der äußeren Welt wählen wir aus, was unsere Kultur bereits für uns definiert hat, und wir neigen dazu, nur das wahrzunehmen, was wir in der Gestalt ausgewählt haben, die unsere Kultur für uns stereotypisiert hat.“⁵⁴

Und:

„Wir werden über die Welt bereits unterrichtet, bevor wir sie sehen. Wir stellen uns die meisten Dinge vor, bevor wir unsere Erfahrungen damit machen.“⁵⁵

Das bedeutet, der Mensch bildet vorgefasste Meinungen, die er auf die wahrgenommenen Gegenstände und Personen überträgt. Dabei geschieht es, dass der Unterschied zwischen „vertrauten“ und „fremdartigen“ Gegenständen derart betont wird, sodass das eigentlich nur oberflächlich Vertraute als besonders vertraut, das nur leicht Fremde hingegen als vollkommen fremdartig wahrgenommen wird.⁵⁶

Kleine Merkmale werden überbetont, sodass sie also größer erscheinen, als sie eigentlich sind. Genau das geschieht auch mit kulturell vorgeprägten Einstellungen oder

⁵¹ ebd.: 226.

⁵² Jacquin, Armand-Pierre: Les Préjugés. Paris : 1760. 196f. zit. nach Florack, 2001: 9.

⁵³ vgl. Grzybek, 1990: 300.

⁵⁴ Lippmann, 1964: 63.

⁵⁵ ebd.: 68.

⁵⁶ vgl. ebd.

Überzeugungen. Die Wahrnehmung der Kulturträger wird durch diese kulturell geprägten Meinungen strukturiert.⁵⁷

In der Alltagssprache ist der Begriff auf Grund dieser vorgeprägten Meinungen eher negativ besetzt.⁵⁸

Die Wissenschaft hingegen spricht dem Stereotypenmodell vermehrt positive Funktionen zu. Stereotypenbildung hat für den Einzelnen sowohl eine individuelle als auch soziale Funktionen. Unterscheiden lassen sich dabei folgende Bereiche:⁵⁹

- **Orientierungsfunktion**

Das Individuum klassifiziert mit Hilfe von Stereotypen Sachverhalte und andere Individuen, um die Fülle an täglich Wahrgenommenem emotionell zu bewältigen. Die Umwelt, aber auch das soziale Milieu können vom Menschen niemals in ihrer Reichhaltigkeit und Komplexität unmittelbar erfasst werden. Auch fehlt ihnen die Zeit, alles selbst zu erforschen. Dem Menschen bleibt demnach nichts anderes übrig, als sich die Welt mit Hilfe von Verallgemeinerungen und Bildern in einer sehr vereinfachten Weise vorzustellen. Vermittelt werden diese Vorstellungen u.a. von Eltern, Lehrern oder Massenmedien.⁶⁰

Auch Walter Lippmann erwähnt diese Funktion. Ein Stereotypenmodell ist unter anderem „eine Methode, der großen, blühenden, summenden Unordnung der Wirklichkeit eine Ordnung unterzuschieben.“⁶¹

- **Adaptive und sozialintegrative Funktion:**

Stereotype stärken die Kohärenz der Gruppe, da deren Übernahme zum stärkeren Zusammenhalt innerhalb der Gruppe und zur Reduzierung gruppeninterner Konflikte führt. Laut Lippmann ist das Stereotypenmodell „die Garantie unserer Selbstachtung; es ist die Projektion unseres eigenen Wertbewußtseins, unserer eigenen Stellung und unserer eigenen Rechte auf die Welt. (...) Sie [die Stereotypen; Anm. d. Verf.] sind die Festung unserer Tradition.“⁶²

⁵⁷ vgl. Grzybek, 1990: 301.

⁵⁸ vgl. Florack, 2001: 2.

⁵⁹ vgl. Grzybek, 1990: 308.

⁶⁰ vgl. Sztumski, 1995: 129.

⁶¹ Lippmann, 1964, 72.

⁶² ebd.

- **Utilitaristische Funktion:**

Durch die Bildung von Stereotypen wird eine Majorität legitimiert und eine Minorität diskriminiert.

Diese individuellen und sozialen Funktionen bedingen sich stark wechselseitig. Das Individuum befindet sich auf beiden Ebenen – auf der des Individuums und auf der des Soziums – und grenzt sich somit in zweierlei Hinsicht ab: Einmal ist die Opposition „Ich“ vs. „die Anderen“ konstitutiv, einmal ist es die Opposition „Wir“ vs. „die Anderen.“⁶³

„Die Anderen“ sind dabei stets die „fremden“ Anderen, deren Ausgrenzung freilich immer auch in Relation zu „eigenen“ Anderen vorgenommen wird.“⁶⁴

Das Zitat von Abbé Jacquin zu Beginn des Kapitels verdeutlicht diese Abgrenzung. Er verbindet das Phänomen zusätzlich mit Zuschreibungen im Sinne von „wir sind gut“ und „die anderen sind schlecht“. Vor allem ist es diese Einseitigkeit, die Stereotypen ihren negativen Charakter in der Alltagsdefinition verleiht.⁶⁵

Stereotype Zuweisungen sind Ausdruck „erstarrten Denkens“ [Ausdruck von Günther Blaicher; Anm. d. Verf.], welche einerseits die Annäherung über kulturelle Grenzen hinweg erschweren, da sie die Wahrnehmung des einzelnen so bestimmen, dass er der Andersartigkeit des Fremden nicht unvoreingenommen begegnen kann. Andererseits reduzieren sie auch die Komplexität der Wirklichkeit und bieten somit Orientierungshilfen und vermitteln ein Gefühl des kollektiven Zusammenhalts.⁶⁶

Stereotype sind vereinfachende, oberflächliche und meist zufällige Meinungen. Diese starke Vereinfachung von der komplexen Welt rufen Bilder im Kopf des Menschen hervor, die zwar in gewissem Sinne real sind, dennoch aber in unvollständiger und manchmal auch schlicht falscher Weise die Wirklichkeit widerspiegeln.⁶⁷

„Das daraus resultierende Weltbild umfaßt zwar Menschen, Dinge, Prozesse, die in der Welt existieren, tut dies aber in einer solchen Weise, daß es den Wünschen, Neigungen, Gewohnheiten, Zielen und den damit verbundenen Hoffnungen entspricht. So erblicken die Menschen vor allem das, was sie

⁶³ vgl. Grzybek, 1990: 308f.

⁶⁴ ebd.: 309.

⁶⁵ vgl. Florack, 2001: 10.

⁶⁶ vgl. ebd.: 1f.

⁶⁷ vgl. Sztumski, 1995: 129f.

erblicken möchten und das, was das Stereotyp bestätigt. Zugleich sind sie bereit, alles, was dem widerspricht, zu ignorieren.“⁶⁸

Die verschiedenen Arten von Stereotypen reichen von geschlechtlichen über soziale und religiöse bis hin zu nationalen Stereotypen.⁶⁹

Der Fokus der vorliegenden Arbeit liegt auf nationalen Stereotypen. Florack untersuchte Nationalstereotypen in der Literatur: Es falle auf, „daß sich seit Beginn der Frühen Neuzeit feste Merkmalszuschreibungen für einzelne Völker finden“ und dass diese Muster „oft dieselben sind, die uns noch heute als Klischees vertraut sind“⁷⁰.

„Bereits im 16. Jahrhundert erscheinen beispielsweise Leichtsinn und Lebensart als ‚typisch französische‘, Trinkfreude jedoch, ein Indiz für Grobschlächtigkeit und Redlichkeit als ‚typisch deutsche‘ Eigenschaften.“⁷¹

5. Die Filmkomödie

Untersuchungsgegenstand in der vorliegenden Arbeit bilden österreichische und französische Spielfilme.

„Der Spielfilm ist ein Kommunikationsprozess, bei dem idealtypisch Produzent (Regisseur) und Rezipient (Zuschauer) miteinander in Verbindung treten und durch das jeweilige Werk ästhetische Erfahrungen vermittelt bzw. konstituiert werden.“⁷²

Der Begriff der Filmkomödie scheint auf den ersten Blick ein klar definierter zu sein. In der Alltagssprache taucht er regelmäßig auf, ohne dabei im Normalfall Probleme oder Verständigungsschwierigkeiten zu verursachen. Auch in Kinozeitschriften, Filmbeschreibungen u.Ä. wird der Begriff zur Klassifizierung eines Filmgenres regelmäßig verwendet. „Filmkomödie“ weist dabei darauf hin, dass es sich um einen amüsanten, lustigen Film handelt.

Diese Alltagsdefinitionen unterscheiden sich jedoch deutlich von jenen der Wissenschaft. Strukturmerkmale und Definitionen stellen einen problematischen Bereich dar, was eine eindeutige Klassifizierung schwierig macht.⁷³

⁶⁸ Ebd.: 130.

⁶⁹ vgl. Florack, 2001: 2.

⁷⁰ ebd.: 6.

⁷¹ ebd.

⁷² Faulstich, 2008: 19.

⁷³ vgl. Kallwies-Meuser, 2008: 17.

Der Duden definiert die Filmkomödie als eine dramatische Gattung, in der menschliche Schwächen dargestellt und (scheinbare) Konflikte heiter-überlegen gelöst werden.⁷⁴

4.1. Zur Geschichte der (Film)Komödie

Das Komische hat im Laufe der Zeit einen starken Wandel vollzogen: Was früher komisch war, muss heute nicht als komisch empfunden werden. Ein Grund dafür liegt in der bereits erwähnten kulturellen Bedingtheit von Komik (vgl. Kapitel 3), aber auch im strukturellen und institutionellen Wandel der Unterhaltungsindustrie.

- **Von der Music Hall ins Kino**

Die Unterhaltungsindustrie blickt auf eine lange, durch eine Vielzahl unterschiedlicher komödiantischer Formen gekennzeichnete Geschichte zurück, die bereits im Mittelalter mit Gauklern, Artisten oder Spaßmachern beginnt. Wichtigstes Element in späteren Organisationsformen stellte „der Star“ dar. Das Massenpublikum wollte einen Star, der als Individuum soziale Charaktere verkörperte und auf diese Weise ein „Sprachrohr sozialen Bewusstseins“ darstellte.⁷⁵

Eine der wichtigsten und ältesten Unternehmungsformen im Bereich der Komödie verkörperte die „Music Hall“. Die frühe Music Hall war meist durch die alte *commedia* gekennzeichnet, „die respektlos die sozialen Konflikte der frühbürgerlichen Gesellschaft personalisiert“⁷⁶. Andere frühe Formen fanden sich in Lustgärten, Kuriositäten-Shows oder auch „Music Rooms“, in welchen vor allem Musik, Seiltanz und Akrobatik aufgeführt wurden. Eine sehr fruchtbare Unterhaltungsform stellte das vulgäre Pub-Theater dar, welches sich v.a. durch Schimpf- und Prügelszenen sowie ordinäre Damen auszeichnete. Es wurden jedoch ebenso Offenbach und „Faust“ auf eine Weise inszeniert, die das Gesamtkunstwerk repräsentieren sollte und damit diejenigen verhöhnnten, die in der damaligen Zeit die strikte Trennung der Künste anstrebte. Erst die spätere, arrivierte Music Hall wurde als gesellschaftsfähig angesehen.⁷⁷

⁷⁴ vgl. Duden, 1982: 407.

⁷⁵ vgl. Brandlmeier, 1983: 13f.

⁷⁶ ebd.: 15.

⁷⁷ vgl. ebd.: 15f.

Die Geschichte der Filmkomödie nimmt ihren Anfang also gewissermaßen schon lange, bevor es den Film überhaupt gab.

Kino und Fernsehen beginnen schließlich nach und nach, die Music Hall zu verdrängen. Anfangs konnten beide Repräsentationsformen noch nebeneinander existieren, da das Kino nicht in der Lage war, das Gesamterlebnis eines Music-Hall-Besuchs zu ersetzen, der nicht nur durch Entertainment, sondern auch durch Gastronomie und Kommunikation gekennzeichnet war. Zu Ende ging es mit der Music Hall erst in den 30er und in den 50er Jahren, als ihr zuerst der Tonfilm und danach das Fernsehen die Show stahl.⁷⁸

- **Vom Grotesken zum Wortwitz**

Mit dem Verschwinden der Music Hall fand auch der grotesk-komische Hanswurst sein Ende. Während das Grotesk-Komische im späten Mittelalter seine Blütezeit erlebte, da es im Kontrast zum Zerfall einer eschatologischen Welt eine komische Gegenwelt bot, war es in späteren Zeitaltern vermehrt durch allmählichen Verfall gekennzeichnet: Vor allem in der deutschen Kultur war der Clown ein Störenfried, der nur Salz in die Wunde streute, der die rückständigen gesellschaftlichen Verhältnisse so widerspiegelte wie sie wirklich waren. So kam es, dass aus dem deutschen Kabarett keine Grotesk-Komik hervorging. An ihre Stelle trat die nicht-groteske, wortgewitzte Situationskomik. Österreich hatte im Gegensatz zu Deutschland einen etwas stärkeren Bezug zum Hanswurst, allerdings war auch hier die Groteske nicht spitz und scharf, sondern gefällig und verschoben.⁷⁹

Im deutschen Kulturbereich hat man es also mit einer Sonderentwicklung zu tun:

„Dies ist die Entwicklung weg vom Grotesken, hin zum Charakterdarsteller, weg vom animalischen August zugunsten seines Gegenspielers, des pflichtbewußten weißen Clowns, weg von der Körperkomik, hin zur akademischen schauspielerischen Gestaltung des Komischen, weg vom physischen Exhibitionismus zugunsten einer Scheu vor Körperlichkeit, zugunsten eines psychischen Exhibitionismus.“⁸⁰

Später, in den 1980er Jahren, zeichnet sich ein ähnlicher Trend auch in Frankreich ab, wo die weit entwickelte burleske Körperkomik von einer Komik verdrängt wurde, die vorrangig durch Dialoge und eine narrative Ebene geprägt war. Der komische Held

⁷⁸ vgl. ebd.: 17.

⁷⁹ vgl. ebd.: 19ff.

⁸⁰ ebd.: 22f.

verlor an Bedeutung. Im Gegensatz dazu wurden Regisseur und Drehbuchautor zunehmend wichtiger. Die Komik-Angebote wurden insgesamt subtiler und beschränkten sich nicht mehr allein auf das intendierte laute Lachen über das Auftreten des Komödianten. Hinzu kam in der komplexeren Komödie ein humorvolles Lachen, das häufig mit einer Annäherung und Aufwertung der Figuren verbunden war.⁸¹

- **Film**

Auch wenn sich darüber streiten lässt, wo die Filmkomödie tatsächlich ihre Wurzeln hat:

Sicher ist, dass sie bereits seit langem zum Alltag gehört und gewissermaßen zeitgleich mit der Geschichte des Films überhaupt ihren Anfang nimmt. Bis 1908 waren etwa 70 Prozent aller fiktionaler Filmproduktionen Komödien. Heute ist eine derartige Dominanz in der Filmlandschaft zwar nicht mehr festzustellen, doch trotzdem zählt die Komödie immer noch zu den präsentesten Genres auf den internationalen Leinwänden.⁸²

Der Grund für die starke Präsenz der Filmkomödie liegt vor allem darin, dass Erfolg quasi garantiert werden kann – finanziell wird kein großes Risiko eingegangen, das Zielpublikum ist geschlechter- und generationenübergreifend.⁸³

4.2. Kriterien der Filmkomödie

Was allerdings nicht so eindeutig erscheint, ist die Frage, auf Grund welcher Kriterien ein Film wirklich dem Genre „Komödie“ zugeordnet werden kann.

Das Komische kann auf vielerlei Arten verarbeitet werden:

„Die Filmkomödie ist angesiedelt zwischen der bissigen Satire, dem versöhnlichen Humor, dem Grotesken, dem Utopischen, dem Witz.“⁸⁴

Auf Grund dieser verschiedenen Formen von Komik stellt sich die Frage nach der Definition der Filmkomödie.

Der Autor Thomas Brandlmeier erwähnt zwei wichtige Vorteile der Gattung: Erstens seien der Filmkomödie mehr Freiheiten gegeben, da sie nicht einmal dem

⁸¹ Kallwies-Meuser, 2008: 77.

⁸² vgl. Glasenapp, 2008: 7.

⁸³ vgl. ebd.

⁸⁴ Faulstich, 2008: 49.

Produktionszwang des Happy-Ends streng unterliegt. Zweitens sei unter dem „Deckmantel des Komischen“ mehr kritisches Potenzial vorhanden.⁸⁵

Diese beiden Aspekte sind für die ausgewählten Filmbeispiele in dieser Arbeit weniger von Bedeutung, da es sich dabei um „leichte“ Filmkomödien handelt, die nicht viel mit dem kritischen Potenzial einer politischen Satire gemein haben. Daher wird eine andere Definition vorgezogen, die Kallwies-Meuser vorschlägt und die im Folgenden erläutert wird.

Sie erwähnt zunächst die Genreproblematik der Filmkomödie. Für nicht alle stellt „die Filmkomödie“ ein bereits seit Jahrzehnten bestehendes eigenständiges Genre dar – so manche bezweifeln sogar, dass es sie gibt und sprechen vom „komischen Film“. Die Autorin stellt die Frage, wie sich überhaupt entscheidet, ob und wann ein Genre etabliert ist.⁸⁶

Sie bezieht sich in ihren Überlegungen auf Hickethier, wonach dann ein Genre vorliegt, „wenn ein Bewusstsein von diesem bei Produzenten und Rezipienten vorhanden ist.“⁸⁷

Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist folgende: Ist solch ein Bewusstsein vorhanden?

Die Autorin scheint dies bejahen zu können: Die „Filmkomödie“ wird nationenübergreifend als Genrekategorie verwendet. Filmgenres helfen, die unüberschaubare Menge an Filmen, die jährlich in den Kinos ausgestrahlt werden, zu strukturieren. D.h., Genrebezeichnungen unterstützen bei der Klassifikation und bei der Kommunikation über diese Filme. Denn der Zuschauer muss sich in der Vielfalt der Angebote orientieren können.⁸⁸

Die Genrebezeichnung bestimmt gewissermaßen die Erwartungshaltung des Zuschauers und damit auch, auf welche Art und Weise er sich emotional in die Filmerzählung involviert (vgl. Kapitel 2), d.h. wie sensibel er beispielsweise auf Humor im Film reagiert.

⁸⁵ vgl. Brandlmeier, 1983: Über dieses Buch.

⁸⁶ vgl. Kallwies-Meuser, 2008: 15.

⁸⁷ ebd.

⁸⁸ vgl. ebd.: 17f.

Problematisch erscheint in diesem Zusammenhang, dass es oftmals schwierig ist, einen Film klar einem bestimmten Genre zuzuordnen: Während der Film „Le dîner de cons“ von Francis Veber mehrheitlich als Komödie bezeichnet wird, widersprechen sich bei „Le fabuleux destin d’Amélie Poulain“ die Meinungen – ob es sich um eine „Komödie“, eine „romantische Komödie“ oder ein „Großstadt-Märchen“ handelt, scheint nicht festgelegt.⁸⁹

In diesem Fall sollte der Film jenem Genre zugeordnet werden, das am dominantesten erscheint.⁹⁰

Auf Basis dieser verschiedenen Aspekte der Filmkomödie letztlich doch einen Definitionsversuch zu starten, schlägt Kallwies-Meuser Folgendes vor: Das Genre sollte dynamisch als Gebilde angesehen werden, das einen relativ konstanten Genre-Kern beinhaltet und minimale Grundelemente der Komödie enthält. Bei diesen Grundelementen handelt es einerseits um „Komik“ und andererseits um „das gute Ende“.⁹¹

Das bedeutet, dass dem Genre „Komödie“ zugeordnete Filme komische Strukturen enthalten, die den Rezipienten letztlich zum Lachen bringen sollen. Des Weiteren beinhaltet der Film das berühmte „Happy End“.

Die Untersuchungsgegenstände der vorliegenden Arbeit weisen im Sinne von Faulstich Züge romantischer Komödien auf:

„Es geht zentral um die Familie, um Freundschaft, um die Geschlechterproblematik, das heißt vor allem um unterdrückten Sex und das Sich-Finden zweier ungleicher Partner, widerspenstiger Frauen, weltabgewandter Männer, die trotz des Antagonismus von Klassengegensätzen vom jeweils richtigen Partner nach vielen Wirren in die Liebesheirat geführt werden.“⁹²

Vor allem der französische Film „Rien à déclarer“ orientiert sich an diesem klassischen romantischen Schema, auch der erste Teil der „Piefke-Saga“ weist solche Züge auf. Allerdings ist der Film „Die Piefke-Saga“ gleichzeitig auch stark dem Genre einer Satire zuzuordnen. In den beiden anderen Filmen geht es vermehrt um Klischees

⁸⁹ vgl. ebd.: 16.

⁹⁰ vgl. ebd.: 245.

⁹¹ vgl. ebd.: 22.

⁹² Faulstich, 2008: 51.

anderer Kulturen („Bienvenue chez les Ch’tis“), um die Auflehnung des Individuums gegen eine größere Macht, die nahezu in Selbstzerstörung endet („Poppitz“).

Diese zur Filmanalyse ausgewählten Filme weisen sowohl die Aspekte der Autorin Kallwies-Meuser, als auch jene Faulstichs auf und können daher als Komödien bezeichnet werden.

Die humoristischen Elemente der in der Arbeit analysierten Komödien sammeln sich zentral um die Thematik der Konflikte, die sich aus einer Konfrontation zweier verschiedener Regionen, bzw. Länder innerhalb desselben Sprachraumes ergeben.

Das folgende Kapitel erläutert den Titel der Arbeit und weist auf die zentralen Aspekte der ausgewählten Untersuchungsgegenstände hin.

6. Mobilität und transnationale Konflikte innerhalb desselben Sprachraums

6.1. Mobilität als Voraussetzung transnationaler Konflikte

Der Begriff der Mobilität wird bereits im Titel der vorliegenden Arbeit erwähnt. Er ist zentral für die gesamte Thematik transnationaler Konflikte: Nur durch Mobilität, d.h. nur durch Bewegung von einem Ort zum anderen, kann es überhaupt erst zur Konfrontation zweier divergierender Gesellschaften und Kulturen und damit letztlich zum Konflikt kommen.

Der Duden definiert den Begriff interessanterweise auch als „geistige Beweglichkeit“, beziehungsweise als „Beweglichkeit von Individuen oder Gruppen innerhalb der Gesellschaft“⁹³.

Somit ist der Begriff der Mobilität in zweierlei Hinsicht interessant:

Einerseits handelt es sich um Beweglichkeit im Allgemeinen, sozusagen um physische Beweglichkeit: Für diese Arbeit ist die Bewegung von einem Ort zu einem anderen relevant, wobei sich der Ursprungsort zwar kulturell und sprachlich leicht vom Zielort unterscheidet, beide sich jedoch innerhalb desselben Sprachraumes befinden. Das heißt, Mobilität meint, ein Individuum bzw. eine Gruppe von Individuen einer Kultur bewegen sich von einem Ort A weg, der durch ihnen zugehörige kulturelle und

⁹³ vgl. Duden, 1982: 498.

sprachliche Besonderheiten gekennzeichnet ist, hin zu einem Ort B, wo sie mit einer Gesellschaft konfrontiert werden, die ihrer zwar ähnlich ist, die sich aber trotzdem in besagter kultureller und sprachlicher Hinsicht leicht von der ihren unterscheidet. Mobilität wird damit zur unabdingbaren Voraussetzung der Austragung transnationaler Konflikte innerhalb ein und desselben sprachlichen Raumes. Aus den Konfrontationen ergeben sich Differenzen, die sich sprachlich sowie nonverbal manifestieren und die dann im Film humorvoll umgesetzt werden.

Allerdings kann mit dem Begriff Mobilität auch die geistige Beweglichkeit gemeint sein. Auch die psychische Mobilität ist insofern von Bedeutung, als dass sich der Reisende auf den Zielort geistig einstellen muss. Die Protagonisten der Filme wissen um potenzielle Konflikte, die sich aus ihrer Reise ergeben können und wagen dennoch das Abenteuer. Um den Konflikt nicht ausarten zu lassen, ist ein gewisses Maß an geistiger Anpassungsfähigkeit und Offenheit von den Reisenden zu erwarten. Sind diese Aspekte nicht vorhanden, so kann der Konflikt zu ernststen Auseinandersetzungen führen. Geistige Mobilität wird dabei auch von jenen verlangt, die sich am Zielort befinden – auch sie sollten sich auf andere Kulturen und sprachliche Besonderheiten einstellen können.

6.2. Entstehungsebenen transnationaler Konflikte

Kommt es nun zur Konfrontation zweier verschiedener Nationen, so kann es auf unterschiedlichen Ebenen zu Konfliktsituationen führen: Einerseits auf kultureller, andererseits auf sprachlicher Ebene.

6.2.1. Kulturelle Ebene: das Klischee

In Kapitel 4 wurde bereits die Stereotypenproblematik angesprochen. Die Individuen einer Kultur haben Bilder von anderen Nationen und Kulturen im Kopf und bilden daraus eine Erwartungshaltung gegenüber ihren zugehörigen Individuen. Mit diesen Erwartungen und Bildern gehen sie eine Begegnung mit dem „anderen“ an, stülpen ein Stereotypenschema über das „Fremde“ und dichten ihm Eigenschaften an, die nicht der Realität entsprechen müssen.

Aber auch in gegensätzlicher Richtung kommen die Klischees und Stereotypen zur Anwendung: Im Wissen um das eigene Stereotypenbild verhalten sich die einheimischen Kulturträger dementsprechend, indem sie es entweder bestätigen oder es versuchen zu negieren.

In den untersuchten Filmen kommt diese Ebene auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck: Einerseits werden Klischees in Bezug auf das Fremde im Vorherein klargemacht und andererseits werden Klischees absichtlich inszeniert, um das stereotype Bild in den Augen der anderen zu bestätigen. Teilweise werden sie jedoch auch in authentischer Weise erfüllt.

6.2.2. Sprachliche Ebene: Regionalsprachen

Das Entstehen von Missverständnissen wird zu einem großen Teil auf Grund sprachlicher Differenzen begünstigt. Sprache ist etwas, das zu einer Art Aushängeschild für das Individuum wird: Sie ist nach dem äußeren Erscheinungsbild das dominierende Merkmal des Individuums, das etwas über Herkunft, Kultur und auch Persönlichkeit aussagt. Sprache kann nur beschränkt intentional verändert und inszeniert werden. Oftmals lässt sich die regionale Zugehörigkeit selbst durch eine absichtliche Veränderung der Sprechweise nicht ausreichend leugnen.

In den Filmbeispielen entstehen Missverständnisse sowohl dadurch, dass die eine Partei die andere auf Grund gewisser regionalspezifischer Ausdrücke schlicht nicht versteht, aber auch durch Versuche, die regionalspezifischen sprachlichen Besonderheiten der anderen Partei zu imitieren. Dieser Versuch wird oftmals nicht als Loyalitätszeichen verstanden, sondern vielmehr als eine Art der Herabsetzung des anderen, indem man sich über dessen Dialekt lustig macht.

Im Folgenden soll das Vorgehen der Filmanalyse in Hinblick auf diese Mobilitäts- und Konfliktraspekte besprochen werden.

7. Methode der Filmanalyse

7.1. Allgemeine Vorgehensweise

In der vorliegenden Arbeit wird als Methode die Filmanalyse zum Tragen kommen. Ziel einer Filmanalyse ist es, „etwas über den Film in Erfahrung zu bringen, das vorher nicht bekannt war“⁹⁴.

Die Untersuchungsgegenstände werden einzeln einer Filmanalyse unterzogen, um die Art und Weise, wie die Thematiken „Mobilität“ und „transnationale Unterschiede“ humorvoll umgesetzt werden, herauszufiltern. Anschließend sollen die vier Filme und deren Ergebnisse zueinander in Beziehung gestellt werden, um anhand eines Vergleichs Unterschiede der humorvollen Bearbeitung innerhalb verschiedener Sprachräume zu eruieren.

In diesem Kapitel wird nun genauer auf die Methodik der Filmanalyse eingegangen, um die Vorgehensweise zu erklären. Insbesondere werden dabei die vorgeschlagenen Systematiken von Knut Hickethier, Werner Faulstich, Helmut Korte und Lothar Mikos berücksichtigt.

Helmut Korte schlägt sechs zentrale Arbeitsschritte einer Analyse vor: Zu Beginn soll eine kurze Inhaltsbeschreibung die relevanten Aspekte hervorheben, welche für die Analyse bedeutsam sind. Anschließend wird daraus eine Fragestellung formuliert, welche die nachfolgende Bestandsaufnahme durch ein Einstellungs- bzw. Sequenzprotokoll beeinflusst. Darauf folgt die eigentliche Analyse und Interpretation, unter Berücksichtigung des historisch-gesellschaftlichen Kontextes. Nach der historischen Verankerung kommt schließlich die Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse.⁹⁵

Knut Hickethier spricht von fünf Schritten der Filmanalyse. Laut ihm beginnt diese mit einem ersten Verständnis des Films, das durch dessen Betrachten zustande kommt. Dem folgt die Bewusstmachung der eigenen spezifischen Lesart des Films. Der dritte Schritt beinhaltet die eigentliche Filmanalyse, in der die Struktur und die ästhetische Gestaltung untersucht und Bedeutungspotenziale entschlüsselt werden. Danach müssen

⁹⁴ Faulstich, 2008: 21.

⁹⁵ vgl. Korte, 1999: 55.

weitere Informationen über die filmischen Kontexte erschlossen werden, d.h. über Entstehung, Produktion, Distribution, usw. Zuletzt sollen Seh-Erfahrung, Arbeitshypothesen und Analyse der Struktur in Zusammenhang gebracht, sowie filminterne und filmexterne Befunde zueinander in Beziehung gesetzt werden.⁹⁶

Die vorgeschlagenen Vorgehensweisen der beiden Autoren unterscheiden sich nur geringfügig. Da die Arbeitsschritte immer von der jeweiligen Fragestellung abhängen, wird daraus folgendes 4-Schritte-Schema entwickelt:

Schritt 1	Orientierungsphase	Inhaltsbeschreibung, Hervorheben der wichtigsten Aspekte
Schritt 2	Protokollierungsphase	Einstellungsprotokolle
Schritt 3	Analysephase	Unter Berücksichtigung verschiedener Analyseschritte
Schritt 4	Bilanzierungsphase	Ergebnispräsentation / -interpretation / -zusammenfassung

Zu Beginn steht eine Orientierungsphase, d.h. die Filme werden rezipiert und anschließend kurz beschrieben. Anschließend wird eine Auswahl der zu transkribierenden Filmsequenzen getroffen. Diese Auswahl wird durch die bereits erwähnten drei zentralen Aspekte bestimmt: „Mobilität“, „Sprache“ und „Klischee“. Des Weiteren ist das Vorhandensein komischer Elemente in der betroffenen Filmszene konstitutiv, dazu gehören u.a. Ironie, Witz aber auch Situationen, die durch Handlungen, bestimmte Konstellationen o.Ä. ihre komische Komponente erhalten.

In der darauffolgenden Protokollierungsphase werden somit die betroffenen Einstellungen transkribiert, um sprachliche, ästhetische und gestalterische Mittel explizit und bearbeitbar zu machen. Es folgt die eigentliche Analyse der präsentierten Filmsequenzen, welche den Anweisungen Faulstichs und Mikos folgen (s.u.). Der von Hickethier vorgeschlagene vierte Arbeitsschritt kann in dieser Arbeit unberücksichtigt bleiben, da Bereiche der Produktion, Distribution u.Ä. für die Fragestellung nicht relevant sind. Zuletzt erfolgt in der Bilanzierungsphase die Interpretation und Zusammenfassung der Ergebnisse.

⁹⁶ vgl. Hickethier, 2007: 32.

7.2. Analyse-Schritte

Zur Vorgehensweise der eigentlichen Analyse werden die Autoren Mikos und Faulstich zu Rate gezogen. Aus ihren Erläuterungen ergeben sich fünf Analyse-Ebenen:

- **Inhalt und Repräsentation**

Diese Ebene beschreibt die Art und Weise, wie der Inhalt eines Films präsentiert wird, d.h. in einem weiteren Sinne auch, wie der Filminhalt zur Bedeutungsbildung und zur sozialen Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeit beiträgt.⁹⁷

„Filme und Fernsehsendungen können als Zeichensysteme betrachtet werden, die reale Welten und abstrakte Ideen, die der gesellschaftlichen Wirklichkeit entstammen, oder mögliche Welten, wie sie in Geschichten erzählt werden, repräsentieren.“⁹⁸

In diesem Sinne stehen Inhalt und Repräsentation in engem Zusammenhang mit dem historischen, sozialen und kulturellen Wandel einer Gesellschaft. Steht die Analyse dieser Ebene im Fokus, so können gesellschaftliche Systeme, sowie Positionierungsprozesse einzelner Individuen in der Gesellschaft verständlich gemacht werden.⁹⁹

Somit ist diese Ebene zentral für die Analyse der vorliegenden Arbeit. Schließlich geht es um kulturelle und gesellschaftliche Unterschiede verschiedener Sprachräume, die sich u.a. auch in der Art und Weise, wie spezifische thematische Inhalte präsentiert werden, ausdrücken.

- **Narration und Dramaturgie**

Filmtexte sind Erzählungen und Erzählungen erzählen Geschichten. Auf dieser Ebene gilt es, Situationen und Ereignisse herauszuarbeiten, die im Rahmen dieser Geschichten miteinander verknüpft sind. Es geht demnach zentral um die Strukturen und damit auch um die Dramaturgie des Erzählens, welche die Ereignisabläufe strukturiert. Das bedeutet, die Aufgabe der Dramaturgie ist es, die Ereignisse einer Geschichte so zu organisieren, dass kognitive und emotionale Aktivitäten beim Zuschauer ausgelöst werden.¹⁰⁰

⁹⁷ vgl. Mikos, 2003: 41.

⁹⁸ ebd.

⁹⁹ vgl. ebd.: 41f.

¹⁰⁰ vgl. ebd.: 43ff.

Untersucht werden verschiedene Handlungsstränge der Erzählung, Raum-, Zeit- und Handlungsstrukturen.¹⁰¹

Wird diese Ebene analysiert, so kann beispielsweise herausgefunden werden, wie in dem Film Komik erzeugt wird und spielt daher auch eine zentrale Rolle in der vorliegenden Arbeit.

- **Figuren und Akteure**

Die Inszenierung von Figuren im Film spielt vor allem für die emotionalen Prozesse in der Rezeption eine wichtige Rolle. Es geht beispielsweise darum, wie viel Nähe bzw. Distanz die dargestellten Personen zum Zuschauer kreieren, d.h. ob und wie sehr der Zuschauer in das Leben der Filmfiguren involviert ist.¹⁰²

Hier sind Formen, Konstellationen oder Typen der Charaktere relevant. Es können Beziehungsmuster, Figurenkonstellationen und Art der Charakterisierung (Selbst-, Fremd-, Erzähler-Charakterisierung) analysiert werden, aber auch das Setting spielt eine große Rolle. D.h., zu analysieren ist auch die Situierung einer Figur in der Gesellschaft (Alter, Geschlecht, Beruf, Schicht, Ort, Milieu, ...).¹⁰³

- **Ästhetik und Gestaltung**

Die filmischen Darstellungsmittel führen den Zuschauer emotional durch die Erzählungen und versetzen ihn in bestimmte Stimmungen. Das wird u.a. dadurch erreicht, dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch spezifische Gestaltungsmittel auf einzelne Aspekte im Film-Bild gelenkt wird, meist ohne dass ihm dies bewusst ist. Diese Aspekte werden in einer Analyse herausgearbeitet und zum Wissen des Zuschauers über filmische Darstellungsweisen in Bezug gesetzt. Beispielsweise agieren die Figuren einer Filmkomödie in hellen und großzügigen Räumen, ganz im Gegensatz zu Figuren eines Psychothrillers, die sich eher in dunklen, engen Räumen bewegen.¹⁰⁴ Es spielen folglich Kategorien wie Raum, Licht, Montage, Musik, Farbe eine Rolle. Berücksichtigt werden auch Einstellungsgrößen, Bildaufbau, Dialoge und Geräusche.¹⁰⁵

¹⁰¹ vgl. Faulstich, 2008: 63ff.

¹⁰² vgl. Mikos, 2003: 48f.

¹⁰³ vgl. Faulstich, 2008: 97ff.

¹⁰⁴ vgl. Mikos, 2003: 49f.

¹⁰⁵ vgl. Faulstich, 2008: 115ff.

- **Kontexte**

Der Kontext beeinflusst Genre, Intertextualität, Diskurs und Lebenswelt eines Films. Das bedeutet, es hängt vom Kontext ab, welche Erwartungen der Zuschauer an einen Film hat, über welches Wissen er verfügt und damit letztlich, wie ein Film in Zusammenhang mit anderen Werken und gesellschaftlichen Diskursen verstanden wird. Die Handlungen der Figuren im Film werden durch eine bestimmte Lebenswelt gesteuert – ist der Film nicht in einem solchen lebensweltlichen Kontext verankert, kann er kein kommunikatives Potenzial entfalten.¹⁰⁶

Unter Berücksichtigung dieses Kontextes kann der Film interpretiert werden. Dabei gibt es verschiedene interpretative Zugänge, welche von einer filmhistorischen bis hin zu einer transkulturellen Interpretation reichen. Letztere ist vor allem für die vorliegende Arbeit interessant. Dieser Zugang legt den Fokus auf Spielfilme, welche

„unterschiedliche Sprachen, Nationen und Ethnien sowie deren Aufeinandertreffen mit allen daraus folgenden Problemen und Chancen in den Mittelpunkt stellen, sei es in Handlungen und ihren Orten, sei es in Figuren und ihren Konstellationen oder auch im jeweiligen kulturellen Setting und den entsprechenden Ideologien (...).“¹⁰⁷

Durch diesen Zugang können Figuren, Handlung und Bauformen des Films in dem Lichte einer transkulturellen Filmästhetik betrachtet werden.¹⁰⁸

Diese Ebenen sind empirisch nicht voneinander trennbar, da sie sich gegenseitig bedingen. In der Analyse müssen sie jedoch trotzdem getrennt behandelt werden, um den Beitrag zum Gelingen der Kommunikation herausarbeiten zu können.¹⁰⁹

Da bei der vorliegenden Arbeit Humor den zentralen Analysegegenstand bildet, ist es sinnvoll, auch den Komik-Aspekt in sich zu kategorisieren. Dies kann auf Basis der Überlegungen der Autorin Kallwies-Meuser gemacht werden, die im Rahmen der Komik-Komplexität eine Typologie von Komödien aufzustellen versucht. Dabei werden ihre Kategorien von dieser Arbeit nicht 1:1 übernommen. Drei ihrer Kategorien – die der eindimensionalen, der mehrdimensionalen und der polyvalenten Komik – werden aber im Sinne der Analyse abgewandelt und angepasst:

¹⁰⁶ vgl. Mikos, 2003: 53ff.

¹⁰⁷ Faulstich, 2008: 208.

¹⁰⁸ vgl. ebd.: 208f.

¹⁰⁹ vgl. Mikos, 2003: 59.

Komik kann eindimensional sein, d.h. sie benötigt wenig intellektuelle Mithandlung seitens des Zuschauers. Er muss über kein spezifisches Wissen verfügen, um das Gesehene zu verstehen und unterhalten zu werden.¹¹⁰ Hier werden v.a. Gestik und Mimik einbezogen, die für sich bereits als komisches Element stehen.

In einer mehrdimensionalen Komik werden die Figuren zwar im ersten Moment dem Verlachen preisgegeben, verfügen jedoch über positive Eigenschaften und werden somit aufgewertet.¹¹¹ Das bedeutet für die vorliegende Arbeit, dass hier Komik auf einer filminternen Ebene stattfindet: Der Zuschauer benötigt das in den vorangegangenen Filmszenen kreierte Wissen, um die Komik zu verstehen. D.h., er muss eigenständig den Bezug zu früheren Filmszenen herstellen.

Die komplexesten Formen der Komik fasst die Autorin unter den Begriffen des polyvalenten Lachens und der sinntiefen Komik. Diese Formen fordern den Zuschauer, indem sie seine Phantasie ansprechen und mit minimalen Zeichen-Angeboten Komik erzeugen.¹¹² Hier geht es v.a. darum, dass der Zuschauer ein gewisses Maß an film-unabhängigem, externem Wissen mitbringt, das nötig ist, um die Komik im Film zu verstehen.

Dies wäre der Fall beim Stilmittel der Intertextualität. „Intertextuell“ heißt „zwei oder mehreren Texten gemeinsam, sie umfassend“¹¹³ und meint somit den Verweis innerhalb eines Textes auf anderen. Unter „Text“ ist dabei jegliche Form von Kommunikation und damit auch Film verstanden werden.

Externes Wissen meint aber nicht nur das Wissen über andere Texte, sondern es kann auch bedeuten, dass der Zuschauer über einen bestimmten kulturellen Hintergrund verfügen muss.

Diese Typologie kann in der Analyse helfen, humoristische Szenen zu kategorisieren, um somit die Filme hinsichtlich ihrer Humor-Komplexität miteinander vergleichbar zu machen.

¹¹⁰ vgl. Kallwies-Meuser, 2008: 246.

¹¹¹ vgl. ebd.

¹¹² vgl. ebd.

¹¹³ Fremdsprachliche Begriffe, 2005: 223.

7.3.Zusammenfassung in einem Kategorienschema

Bei der Analyse in der vorliegenden Arbeit geht es nicht um einen spezifischen Aspekt, der sich über den ganzen Film zieht, wie beispielsweise die Analyse einer bestimmten Figur oder die Analyse der Handlungsorganisation. Es geht um thematisch begrenzte Abschnitte, d.h. es werden ausschließlich jene Teile der Filme analysiert, die sich mit den Themen Mobilität und transnationalen Konflikten auseinandersetzen. Daher bietet es sich an, verschiedene Analyseformen miteinander zu verbinden, um ein Gesamtbild der Situation zu schaffen und letztlich die Frage zu beantworten, wie die Filme jeweils diese Situation humorvoll bearbeiten.

Demnach kann aus den Erläuterungen von Mikos, Faulstich, Charaudeau und Kallwies-Meuser ein Kategorienschema zur Analyse der vier Untersuchungsgegenstände geschaffen werden:

Analyseschritte	Ebenen	Fragen	Analysegegenstand
Schritt 1	Inhalt, Repräsentation	Welches Konfliktverhältnis besteht im Film?	Gesamter Film
Schritt 2	Dramaturgie	Welches Handlungsschema liegt im Film vor?	
Schritt 3	Figuren	Welche Figuren stehen im Zentrum des Films? Welche Nationalität verkörpern diese Figuren?	
Schritt 4	Kontext	Welche Rolle spielt das Wissen des Zuschauers?	
Schritt 5	Komik	a. Gestaltung: Welche Einstellungsgrößen werden verwendet? In welchen Räumen spielt sich das Geschehen ab? b. Komplexität: Welche Komplexitäts-Ebene dominiert im Film (eindimensional, mehrdimensional, polyvalent)?* c. Kategorien: Welche Humor-Elemente werden verwendet? (Ironie, Spott, Situationskomik, ...)	Einzelne Szenen unter Berücksichtigung der Aspekte Mobilität, Klischee, Sprache

*Komplexitätsebenen:

- Eindimensional: Der Zuschauer versteht die Komik ohne intellektuelle Leistung, ohne Vorwissen und ohne spezifischen kulturellen Hintergrund (eine wichtige Rolle spielen hier Gestik und Mimik).
- Mehrdimensional: Der Zuschauer versteht die Komik, wenn er die Szene mit vorangegangenen Film-Elementen verbindet.
- Polyvalent: Der Zuschauer versteht die Komik, wenn er über kulturelles Hintergrundwissen verfügt. Es wird hier kein offensichtlicher Auslöser für das Lachen gesetzt, der Zuschauer muss versteckte Hinweise erkennen (eine wichtige Rolle kann hierbei das Stilmittel der Intertextualität spielen).

III) Analytischer Teil

8. Vorstellung der Untersuchungsgegenstände: Inhalt und Kontext

8.1.Österreichische Filme

8.1.1. „Die Piefke-Saga“¹¹⁴

Inhalt

Eine Familie aus Berlin verbringt ihren Urlaub regelmäßig im „schönen Land Tirol“. Das Ehepaar Karl-Friedrich und Elsa Sattmann, der Großvater Heinrich, Tochter Sabine und Sohn Gunnar sind bereits bekannt im Ort Lahnenberg. Hier werden die alten Werte noch gelebt, die Luft ist rein und die Menschen sind echt.

Zu Beginn des Films hängt jedoch bereits vor dem Urlaub der Haussegen schief: Eine Fernsehsendung wird ausgestrahlt, in welcher neun Österreicher als so genannte „Geschworene“ befragt werden, wer unter ihnen die Deutschen als „Piefke“ bezeichnet. Sechs von neun Befragten antworten mit „Ja“. Auf die Frage, was ein Piefke überhaupt sei, fallen Antworten wie „eingebildete Deutsche“ und „Angeber“. Diese Sendung löst bei den Deutschen Empörung aus. Der Konflikt wird noch verschlimmert, als in Folge - während des Tirol-Urlaubs - ein Zeitungsartikel mit dem provokanten Titel erscheint: „Wer braucht die Piefkes?“.

Die Sattmanns flüchten empört aus dem Hotel der Familie Wechselberger in die Berge auf den Rotterhof, um ihren Urlaub dort zu verbringen. Es folgen gegenseitige Beschuldigungen mit dem Ziel, eine Bevölkerungsgruppe gegen die andere aufzuhetzen. Während Familie Sattmann versucht, die deutschen Urlauber aus Protest zur Abreise zu bewegen, hetzen die Tiroler die Bevölkerung gegen die Wiener auf, aus deren Feder der fremdenfeindliche Artikel entstand. Schlussendlich kommt es zu einer offiziellen Entschuldigung und Versöhnung.

¹¹⁴ Anmerkung: Aus der 4-teiligen „Die Piefke-Saga“ wurde nur ein Teil zur Analyse herangezogen, da alle die übliche Spielfilmlänge aufweisen und eine jeweils in sich geschlossene, runde Geschichte erzählen. Die Wahl fiel auf Teil 1 der „Piefke-Saga“ („Der Skandal“), da es sich hierbei um die ursprüngliche Konfrontation handelt und insbesondere die Konkurrenz-Thematik zwischen Touristen und Einheimischen behandelt. Ist im Folgenden nun von der „Piefke-Saga“ die Rede, so handelt es sich immer um diesen besagten 1. Teil.

Kontext

Regisseur: Felix Mitterer

Erscheinungsjahr: 1991

Produktionsland: Österreich und Deutschland

Kontext: Zentrale Auslöser für die Idee des Films bildeten ein Artikel im Magazin „Wochenpresse“ mit der Titelschlagzeile „Wer braucht die Piefkes?“ sowie die Folge einer Fuchsbergersendung (wo die Frage an die Wiener Show-Teilnehmer lautete: Wie viele von Ihnen nennen die Deutschen „Piefke“?). Beide journalistischen Produkte werden im Film präsentiert und fungieren gewissermaßen als „Aufhänger“ für den deutsch-österreichischen Konflikt.¹¹⁵

„Es geht um den Massentourismus, um das, was er am Menschen und an der Natur anrichtet, um die Beziehung zwischen „Gast“ und „Gastgebern“, die sich durch die „Masse“ immer schwieriger gestaltet, was dazu führt, daß es manchem überbelasteten Gastgeber lieber wäre, der Gast würde das Geld überweisen und daheimbleiben.“¹¹⁶

Der satirische Teil der „Piefke-Saga“ sorgte für heftige Diskussionen, u.a. weil er bekannte Klischees vermittelt. Felix Mitterer wurde als „Nestbeschmutzer“ beschimpft und österreichische Politiker sahen sich gezwungen, sich bei den Deutschen für deren böse Darstellung als „Piefkes“ zu entschuldigen¹¹⁷:

„Tatsächlich ging die Zahl deutscher Besucher in Österreich Anfang der 90er Jahre zurück. Wahrscheinlich war das aber weniger die Folge des Filmes als vielmehr die Ursache für die besondere Nervosität der österreichischen Tourismusbranche.“¹¹⁸

Das fiktive Tiroler-Dorf Lahnenberg befindet sich in Mayrhofen im Zillertal.

8.1.2. „Poppitz“

Inhalt

Der Autoverkäufer des Hauses Klingelmeier Gerry Scharl aus Wien kann es nicht erwarten, seinen Urlaub in einem All-Inclusive-Club auf der Insel Cosamera mit Frau und Tochter zu beginnen. Vor dem Abflug macht ihm jedoch ein gewisser „Herr Poppitz“ zu schaffen, mit dem der Juniorchef der Firma seit einiger Zeit regelmäßig

¹¹⁵ vgl. Mitterer, 1991.

¹¹⁶ ebd.

¹¹⁷ vgl. Fernsehserien, 1998-2012.

¹¹⁸ ebd.

telefonisch Kontakt pflegt. Nichts um dessen Identität wissend, stellt der Österreicher verschiedene Theorien auf, wie Poppitz seiner Karriere schaden könnte.

Auf der Insel angekommen, folgt ein Unglück auf das andere: Kakerlaken, unfähiges Personal, verschwundener Koffer u.v.m. machen den Urlaub nach und nach zu einem Horrortrip. Noch dazu ist man als Österreicher gezwungen, den Urlaub auf engstem Raum gemeinsam mit den Deutschen, den „Piefkes“, zu verbringen. Doch das Schlimmste: Ein gewisser „Poppitz“ soll sich unter ihnen befinden – und dieser zeigt ein nicht akzeptables Interesse an Gerrys deutscher Frau. Der Konflikt spitzt sich immer mehr zu, gipfelt in einem versuchten und tatsächlich ausgeführten Mord, bis sich schlussendlich die ganze Geschichte als Tagtraum einer möglichen Welt im Kopf Gerrys herausstellt, den er im Flugzeug nach Cosamera erträumt hat. Im Flugzeug erfährt er, dass es sich bei dem mysteriösen Poppitz nicht um einen deutschen Firmenhai, sondern um seine eigene Frau handelt, die seit zwei Jahren eine Affäre mit dem Juniorchef verheimlicht.

Kontext

Regisseur: Harald Sicheritz

Erscheinungsjahr: 2002

Produktionsland: Österreich

Kontext: Das Drehbuch zum Film schrieben Harald Sicheritz und der Filmprotagonist Roland Düringer gemeinsam. Die Satire war laut Kritik „nach „Hinterholz 8“ der bestbesuchte österreichische Film seit Jahrzehnten“¹¹⁹ – er konnte innerhalb von 10 Tagen 225.000 Besucher in die österreichischen Kinos locken¹²⁰. Zwei Jahre nach seiner Erstaussstrahlung in Österreich kam er auch in die deutschen Kinos.¹²¹

Der Plot auf der fiktiven Insel Cosamera wurde auf Gran Canaria gedreht.

¹¹⁹ Poppitz, Homepage.

¹²⁰ vgl. AFC, 2002.

¹²¹ vgl. Poppitz, Homepage.

8.2.Französische Filme

8.2.1. Bienvenue chez les Ch'tis

Inhalt

Der Franzose Philippe Abrams wird gegen seinen Willen beruflich in den Norden versetzt. Um den begehrten Leitungsposten am Mittelmeer zu erlangen, hatte er sich als Behinderter im Rollstuhl ausgegeben. Als der Schwindel auffliegt, muss Abrams in die Region Nord-Pas-de-Calais ziehen. „Le Nord“ scheint das Schlimmste zu sein, das einem widerfahren kann - so erfährt er es aus Gesprächen mit Freunden und dem Onkel seiner Ehefrau. Es sei kalt und die Einheimischen sprächen unverständlich. Die Erwartungen sind dementsprechend niedrig. Nach einiger Zeit jedoch lernt Philippe das Dorf Bergues und seine Bewohner kennen und lieben. Er merkt, dass die Vorstellungen die man von den Ch'tis im Süden hat, nicht der Wahrheit entsprechen. Vor seinen Freunden und seiner Familie, die im Süden zurückbleiben, behält er aber weiterhin das Klischee aufrecht, um Komplikationen zu vermeiden. Dieser Schwindel fliegt auf, als seine Frau ihm in den Norden folgt, um ihn in seiner vermeintlich schrecklichen Situation zu unterstützen. Nach der Versöhnung verbringt Familie Abrams drei glückliche Jahre in Bergues, bis Philippe zu seinem Bedauern schließlich in den Süden versetzt wird.

Kontext

Regisseur: Dany Boon

Erscheinungsjahr: 2008

Produktionsland: Frankreich

Kontext: Mit knapp 20,5 Millionen Besuchern in Frankreich¹²² feierte der Film einen enormen Erfolg und befindet sich auf Platz 7 unter den Top 20 Erfolgsfilmen des letzten Jahrzehnts (2000-2010). In 27 Ländern war der Film zu sehen und fand damit ebenso großen Anklang im Ausland.¹²³

Die Idee zum Film hat ihre Wurzeln im Geburtsort des Regisseurs Dany Boon, der schon seit längerem den Wunsch verspürte, eine Komödie über seine Herkunftsregion

¹²² vgl. JP's Box Office.

¹²³ vgl. uniFrance films, 2010: 12.

zu drehen. U.a. wollte er damit mit der herkömmlichen Tradition der Komödien-Produktion Frankreichs brechen:

„Je souhaitais aussi changer une vieille habitude du cinéma français, qui, généralement, plante le décor de ses comédies dans le Sud et celui de ses films dramatiques dans le Nord.“¹²⁴

8.2.2. Rien à déclarer

Inhalt

Durch das Schengener Abkommen Anfang der 90er Jahre werden die Grenzkontrollen zwischen Frankreich und Belgien aufgehoben, was vor allem dem belgischen Nationalisten Ruben Vandervoorde ein Dorn im Auge ist, der die Franzosen abgrundtief hasst. Er wird zur Zusammenarbeit mit dem Franzosen Mathias Ducatel gezwungen. Was zu Beginn sehr problematisch und spannungsreich abläuft, entwickelt sich im Laufe der Zeit zu einer Art Freundschaft. Die beiden müssen sich täglich auf engstem Raum (beispielsweise im winzigen Dienstfahrzeug) miteinander auseinandersetzen und werden sich immer sympathischer. Zur finalen Konfrontation allerdings kommt es, als der Belgier erfährt, dass der Franzose Mathias Rubens Schwester liebt. Die Situation eskaliert in versuchtem Mord an Mathias durch Ruben. Doch als die beiden gemeinsam eine bereits lang gesuchte Drogen-Bande auffliegen lassen, vergisst Ruben in seiner Euphorie die Klischees und akzeptiert Mathias in seiner Familie.

Kontext

Regisseur: Dany Boon

Erscheinungsjahr: 2010

Produktionsland: Frankreich und Belgien

Kontext: Der Film war in Frankreich mit rund 8 Millionen Besuchern während der ersten zwei Monate sehr erfolgreich.¹²⁵ Seinem Vorgängerkfilm „Bienvenue chez les Ch’tis“ kann der Film jedoch erfolgsmäßig nicht das Wasser reichen.¹²⁶ Im Allgemeinen wird der Film häufig mit dem Vorgängerkfilm in Verbindung gebracht und damit verglichen: Beide Filme spielen im Norden, der in den französischen Komödien meist vernachlässigt wird.

¹²⁴ Le Figaro Magazine, 2008.

¹²⁵ vgl. Allociné.

¹²⁶ vgl. Jeuxactu, 2011.

9. Filmanalyse: Mobilität, Sprache und Klischee

Die Funktion des Einstellungsprotokolls ist folgende:

„Es dient der genaueren Erfassung der filmischen Struktur innerhalb einzelner Sequenzen. Hier werden die einzelnen Einstellungen festgehalten, auf der Bildebene die kameraästhetischen Merkmale vermerkt und Merkmale des Handlungsortes, der Figuren, ihrer Ausstattung und Bewegungen, des Geschehensablaufes notiert. Auf Ebene des Tons werden Dialoge und andere On- und Off-Texte festgehalten (...).“¹²⁷

Die Autoren unterscheiden sich geringfügig in der Auffassung, welche Kategorien am sinnvollsten für ein Einstellungsprotokoll seien. Einig sind sie sich, dass die Kategorien je nach Fragestellung variieren. Im Endeffekt sind folgende Kategorien für die vorliegende Arbeit relevant: Die Nummer der Einstellung, die Dauer der Einstellung in Sekunden, die Kameraeinstellung und die Handlung mit den sich in ihr abspielenden Dialogen. Die beiden letzteren Kategorien wurden in der vorliegenden Arbeit in einer Spalte zusammengefasst, um die chronologische Reihenfolge und die Gesamtsituation besser zu vermitteln. Musik und Geräusche wurden weggelassen, da sich diese als nicht relevant für die Analyse erwiesen.

Sinnvoll ist es, nur jene Sequenzen ausführlich zu protokollieren, die genauer untersucht werden sollen. Die restlichen Filmteile wurden in der vorangegangenen Gesamtzusammenfassung untergebracht.

Aus den Filmen wurden jene Szenen ausgewählt, die komische Elemente enthalten und zusätzlich im Bereich der Thematik Mobilität, transnationale Konflikte bzw. sprachliche Konflikte liegen.

¹²⁷ Hickethier, 2007: 35.

Übersicht über die ausgewählten Filmszenen¹²⁸

Film	Mobilität	Klischee	Sprache	Insgesamt
„Die Piefke-Saga“	1	4	2	7
„Poppitz“	1	4	3	8
„Bienvenue chez les Ch’tis“	1	3	4	8
„Rien à déclarer“	2	4	2	8

9.1.„Die Piefke-Saga“

Inhalt und Repräsentation

Zu Beginn des Films stehen zwei große Parteien einander gegenüber: Die deutschen Urlauber und die österreichischen Einheimischen. Es herrscht eine problematische Grundstimmung zwischen diesen beiden Gruppen, was sich zu Beginn durch negative Äußerungen über die „Piefkes“ seitens der Österreicher im Rahmen einer Fernsehsendung ausdrückt. Erst das Ausstrahlen dieser Sendung jedoch und das Erscheinen eines provokativen Artikels („Wer braucht die Piefkes?“) führen zum eigentlichen Konflikt, der im Film behandelt wird.

Im Laufe der Erzählung kommt eine dritte Partei hinzu, indem sich die Gruppe der österreichischen Einheimischen in „Tiroler“ und „Wiener“ spaltet. Die Wiener fungieren in gewisser Weise als Sündenbock, um den Konflikt zufriedenstellend auflösen zu können. Schließlich besteht zwischen den Tirolern und den deutschen Urlaubern ein Abhängigkeitsverhältnis: Die einen bieten das schöne Urlaubsland, im Gegenzug bieten die anderen ihr Geld. Dabei befindet sich die deutsche Partei in überlegener Position, da sie die Möglichkeit hat, den Urlaub anderweitig zu verbringen. Die Tiroler aber sind auf den deutschen Fremdenverkehr angewiesen und rufen daher die Wiener zum gemeinsamen Feind aus.

¹²⁸ Anmerkung: Die in den folgenden Kapiteln präsentierten Einstellungsprotokolle wurden aus eigener Hand transkribiert. D.h. dass v.a. jene Elemente darin enthalten sind, die nach eigenem Ermessen relevant für die Analyse der vorliegenden Arbeit sind (Dialoge, herausstechende Geräusche) und dass andere (z.B. Musik) vernachlässigt wurden. Aus Verständnis-Gründen wurden diverse Besonderheiten der gesprochenen Sprache (z.B. Verschlucken von Silben, Stottern) teilweise weggelassen und angepasst, sofern diese Besonderheiten keine Relevanz für die Thematik der Analyse aufwiesen. Sprachsequenzen in der Dialekt-Sprache (tirolerisch/österreichisch/ch’ti/belgisch) wurden nach dem Prinzip „so geschrieben wie es ausgesprochen wird“ transkribiert.

Dramaturgie

Der Film kann in vier große Abschnitte eingeteilt werden, die alle durch verschiedene Formen der Mobilität gekennzeichnet sind:

- Grundkonflikt: ausgelöst durch eine Fernsehsendung, Androhen der Nicht-Anreise
- Reise nach Tirol
- Hauptkonflikt: ausgelöst durch einen Zeitungsartikel, Androhen der Abreise
- Auflösung des Konflikts: Versöhnung durch eine offizielle Entschuldigung seitens der Tiroler, Versprechen der Wiederkehr im nächsten Jahr

Figuren

Im Film stehen jeweils Familien als Repräsentanten verschiedener Gruppierungen im Vordergrund:

- Familie Sattmann als „Die deutschen Urlauber“
- Familie Wechselberger als „Die Tiroler-Hoteliere“
- Familie Krimbacher als „Die traditionellen Tiroler-Einheimischen“

Diese Gruppierungen stehen sich grundsätzlich positiv gegenüber und agieren in gemeinsamer Sache. Die traditionellen Einheimischen befinden sich dabei in neutraler Position. Der Konflikt wird erst durch den Gegenspieler ausgelöst, der den Deutschen gegenüber negativ eingestellt ist und durch zwei Einzelpersonen verkörpert wird:

- Hans Wechselberger als „Tiroler Gegenspieler“
- Journalist Hollescheck als „Wiener Gegenspieler“

Es findet eine Art der Abstraktion und Überzeichnung der verschiedenen Gruppen statt. Während die Deutschen die ihnen oftmals unterstellten Klischees aufrechterhalten, die Disziplin, Ordnung und Korrektheit beinhalten, brillieren die Tiroler Hoteliere ihnen gegenüber mit Unterwürfigkeit und Gastfreundlichkeit. Die traditionellen Tiroler Bauern stellen in gewisser Weise das Ideal für die Deutschen dar: Sie leben in den Bergen, in Idylle und Zufriedenheit. Die harte Arbeit und das oftmals unbequeme Leben werden von den Urlaubern ausgeblendet.

Kontext

Seit dem Ende des zweiten Weltkriegs nahm in Tirol der Tourismus stetig zu und verzeichnete in der Sommersaison 1991 mit über 23 Millionen Nächtigungen seinen damaligen Höchststand. Deutsche Gäste waren und sind auch heute noch an erster Stelle.¹²⁹

Dementsprechend wichtig sind die deutschen Urlauber für den Tiroler Fremdenverkehr. Das verdeutlicht die Schwere des Konflikts und die damit verbundenen Folgen für die Tiroler Hoteliers.

Um den Anfangs-Konflikt zwischen den Nationen zu verstehen, braucht der Zuschauer kein fundiertes Vorwissen. Die Fernsehsendung, die zu Beginn den Streit auslöst, macht klar, wie es um das deutsch-österreichische Verhältnis bestellt ist. Allerdings braucht der Zuschauer ein gewisses Maß an kulturellem Verständnis für die im Film dargestellte Komik: Die Szenen schöpfen ihre komischen Elemente vor allem aus einem Topf bereits erlebter Erfahrungen, Bilder und Klischees, die in den Köpfen der Österreicher existieren und durch das lang bestehende Urlauber-Verhältnis zwischen den Nationen fest verankert ist. Der Zuschauer sollte sich selbst und eigens erlebte Erfahrungen wiedererkennen und wird somit zum Lachen gebracht.

Komik

Mobilität

Die Deutschen fahren jedes Jahr mindestens einmal von Norddeutschland bis ins kleine Tiroler-Dorf Lahnenberg, um dort ihren Urlaub zu verbringen. Grund für die Mobilität ist hierbei die Aussicht, dem stressigen, verschmutzten Berlin zu entkommen und gute Luft in den Bergen zu atmen. Tirol wurde für die Deutschen zur zweiten Heimat, sie profitieren in vollen Zügen von dem geliebten Urlaub. Doch sie leisten im Gegenzug etwas: Das Dorf Lahnenberg ist auf den Tourismus angewiesen. Während der Aushandlung des Konfliktes wird mehrmals von der deutschen Partei angedroht, Lahnenberg von zukünftigen Urlaubsplänen auszuschließen und den deutschen Tourismus durch schlechte Rede zu behindern. Dies stellt eine ernsthafte Bedrohung für die Existenz vieler einheimischer Tiroler dar, die auf Mobilität seitens der Deutschen angewiesen sind. Mobilität ist damit nicht nur grundlegend für die Konfrontation, sondern außerdem existentielle Grundlage für die Einheimischen.

¹²⁹ vgl. Tirol Werbung, 2010.

Dies wird in einem Telefongespräch klar, das unmittelbar nach der Ausstrahlung der Fernsehsendung „Auf Los geht’s los“ zwischen dem Berliner Karl-Friedrich Sattmann und dem Tiroler Franz Wechselberger geführt wird. Als die urlaubsbedingte Mobilität verweigert zu werden droht, unterwirft sich der Tiroler demütig:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	68	Nahe, Wechselberger (W), Karl-Friedrich Sattmann (S) und Heinrich Sattmann (H)	Der Bürgermeister Wechselberger nimmt den Hörer ab. W: Wechselberger? S: Hier Karl-Friedrich Sattmann! W: Ja, Herr Sattmann! S: Ich weiß nicht, ob Sie gerade die Sendung gesehen haben. W: Eine unglaubliche Schweinerei Herr Sattmann, ich bin erledigt, ich bin total am Boden zerstört, glauben Sie mir, Herr Sattmann! S: Wissen Sie, Herr Bürgermeister, es ist nicht sehr klug von Ihren Landsleuten, so über ihre deutschen Gäste zu reden. W: Eine bodenlose Frechheit Herr Sattmann! S: Ja. W: Aber das sind die Wiener! Immer nur die Wiener! Diese so genannten Geschworenen, das waren doch alle Wiener, wir Tiroler, Herr Sattmann, wir lieben unsere deutschen Gäste, ich versichere Ihnen, Sie sind uns beim Arsch lieber, als irgendein Wiener im Gesicht! S: Ich glaub’s Ihnen ja, Herr Bürgermeister, ich fühl mich ja auch nicht betroffen, ich wollte Sie nur warnen! Das gibt sicher Stunk! Ich persönlich, liebe ja Ihr Land! Sie wissen ja nur zu gut, wie gerne wir da bei Ihnen unten in Tirol sind, aber... aber... meine Landsleute... also die Kuh, die man stetig melkt sollte man bei guter Laune halten, das wollt ich mal gesagt haben. Heinrich Sattmann nimmt seinem Sohn den Hörer aus der Hand. H: Hier Heinrich Sattmann! W: Senior! H: Ich warne Sie, Herr Bürgermeister! Ihr Österreicher solltet die Schnauze nicht zu voll nehmen! Sonst werden wir die Konsequenzen ziehen! Wir können unsere Mark auch woanders ausgeben! Ende! Heinrich legt auf.

EP 1.2, Einstellung 1.

Die Wesenszüge der Deutschen und der Tiroler kommen bereits hier deutlich zum Ausdruck: Die Sattmanns sind überlegen, sie nehmen eine Art tadelnder Richterposition ein. Der Tiroler mimt augenblicklich eine unterwürfige Haltung und versucht, die Schuld von sich zu weisen, indem er die Wiener beschuldigt. Sprachlich unterscheiden sie sich vom Tiroler: Während Letzterer Worte wie „Schweinerei“ und „Arsch“ benutzt, verwendet Karl-Friedrich Sprichworte wie „Die Kuh die man stetig melkt, sollte man bei guter Laune halten“. Heinz hingegen bedient sich einer militärischen Sprechweise,

indem er sehr kurze, prägnante Sätze spricht und das Telefongespräch mit dem Wort „Ende!“ beendet.

Das Bild ist geteilt, d.h. die Einstellung ändert sich während des gesamten Telefongesprächs nicht: Sowohl Karl-Friedrich als auch der Bürgermeister sind sichtbar und so ist es möglich, ihre Reaktionen auf das Gesagte des anderen zu beobachten. Des Weiteren bringt diese Art der Einstellung die Konfrontation verstärkt zum Ausdruck: Die beiden Protagonisten stehen wie im Wettkampf einander gegenüber.

Die Komik ist hier nicht offensichtlich, sondern beinhaltet eine hohe Komplexitätsebene: Verfügt der Zuschauer nicht über Wissen bezüglich des klischeehaften Verhältnisses zwischen den Nationen, wird es ihm schwerfallen, die Situation als komisch zu empfinden. Es handelt sich im weiteren Sinne um Komik, die sich auf einer realen filmexternen Ebene abspielt: Die Figuren haben in der Szene nichts zu lachen, für sie handelt es sich um eine ernste Lage. Es ist der Zuschauer der sich amüsiert, wenn er um den Kontext weiß.

Klischees

Klischee 1

Der Konflikt beginnt mit der Fernseh-Sendung „Auf Los geht's los“, in welcher das Wort „Piefke“ besprochen wird. Auf die Frage des Moderators, was sie denn unter dem Wort „Piefke“ verstehen, antworten zwei der Geschworenen Folgendes:

Geschworene 1: „In meinen Augen sind die Piefke, wie Sie so schön sagen, irgendwie... die Eingebildeten die aus Deutschland kommen, die foahn amoi im Jahr, foahrns nach Österreich auf Urlaub...“

Fernsehmoderator: „Also Sie meinen die solln... solln die zwamol im Jahr nach Österreich fahrn?“

Geschworene 2: „Nein, ober wenns nach Österreich kommen, müssens ja nicht so angeben, net?“¹³⁰

Geschworene 2: „Naja, ich finde das sind... eingebildete Deutsche, die sich... die glauben hoit, sie sind was Besseres und die im Ausland viel angeben.“¹³¹

Als Erklärung, woher das Wort Piefke nun wirklich kommt, liefert der Moderator folgende Erklärung:

„Vor dem ersten Weltkrieg war Kaiser Wilhelm zu Besuch - Staatsbesuch hier in Wien - und er hat nicht nur großes Gefolge mitgebracht, sondern auch einen

¹³⁰ EP 1.1 / 1, Einstellungen 2-4.

¹³¹ EP 1.1 / 2, Einstellungen 5-6.

Musikchor. Und vor diesem Musikchor, da marschierte der Stabsmusikchormeister vorne weg und der war so zackig und so militärisch und so martialisch, dass die Österreicher anfangen zu lachen und sagten: „Schaut’s euch den an“, der fiel auf. Und dann fragte man: Wer ist dieser Mann und wie heißt der? Und siehe da, er hieß: August Piefke!“¹³²

Das Klischee wird also gleich zu Beginn expliziert und zur zentralen Konflikt-Grundlage gemacht: Ein Piefke ist eingebildet, angeberisch, martialisch und steif. Das Klischee bietet in diesem Fall den „Aufhänger“ für alle weiteren Handlungen und Konfrontationen. Die Abwertung liegt hier auf Seite der Tiroler, die die Deutschen als hochnäsiger und ihres Landes nicht würdig erachten. Interessant sind die Reaktionen der Österreicher auf die Fernsehsendung: Die Wienerin ist amüsiert, die Lahnenberger sind empört. Grund dafür liegt in der zuvor erwähnten finanziellen Abhängigkeit der Tiroler von den Urlaubern.

Das komische Element dieser Szene liegt auf gestalterischer Ebene wiederum einerseits in der Bildteilung: Zusätzlich zur Sendung kann der Zuschauer die unterschiedlichen Reaktionen der Figuren im Film beobachten. Andererseits liegt es auch in dem Stilmittel der Intertextualität: Im fiktiven Film „Die Piefke-Saga“ wird auf eine tatsächlich ausgestrahlte Sendung verwiesen, was die gesamte Szene authentischer und somit komischer erscheinen lässt – durch dieses intertextuelle Element wird wiederum eine polyvalente Komik-Ebene erkennbar.

Klischee 2

Als die Sattmanns auf Grund der Zwistigkeiten im Dorf auf den Bergbauernhof der Familie Krimbacher flüchten, scheint der Friede vorerst wieder hergestellt: Die Sattmanns fühlen sich am Rotterhof sehr wohl. Grund dafür mag in dem ruhigen Landleben liegen, welches die Deutschen erwarten und hier vorfinden. Der Schein trügt allerdings: Was die Deutschen als Gemütlichkeit und Idylle verstehen, ist für die Tiroler harte Arbeit, wo frühes Aufstehen und Knochenarbeit zum Alltag gehören. Diese kulturelle Spaltung drückt sich in der unterschiedlichen Auffassung von Landarbeit aus, die nach der ersten Nacht am Rotterhof zum Vorschein kommt:

¹³² ebd., Einstellungen 5-10.

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
5	11	Totale, Rotterhof	Vor dem Rotterhof macht sich die Krimbacher Bauernfamilie arbeitsfertig. Hühner gackern und Kuhglocken klingeln. Heinrich erscheint auf dem Balkon. H: Morgen, Leute!
6	2	Halbtotale, Thomas (T), Olga (O), Maria (M) und Kinder Vogelperspektive	Die Bauernfamilie dreht sich um und blickt zum Balkon hinauf. T: Guad'n Morgn! O: Morgen!
7	1	Halbtotale, Heinrich und Hund Asta	M (off): Guten Morgen! Heinrich lächelt.
8	2	Amerikanische, Maria, Vogelperspektive	M: Homma Sie aufgeweckt, Herr Sattmann?
9	3	Halbtotale, Heinrich und Asta, Froschperspektive	Heinrich schüttelt lächelnd den Kopf. H: Macht nichts. Is ein wunderbarer Morgen!
10	2	Halbtotale, Thomas, Olga, Maria und Kinder, Vogelperspektive	Die Familie Krimbacher lächelt höflich und dreht sich um, um sich auf den Weg zu machen.
11	2	Halbtotale, Heinrich und Asta, Froschperspektive	H: Wünsche frohes Tagwerk!
12	1	Halbtotale, Thomas, Olga, Maria und Kinder	Keiner der Familie antwortet. Sie entfernen sich weiter vom Haus.
13	5	Halbtotale, Heinrich und Asta, Froschperspektive	H (singend): Frisch auf'n Berg Gefährten, der Morgen ergraut...
14	2	Halbtotale, Thomas, Olga, Maria und Kinder	H (off, singend): ...steigt hinauf in die... Die Familie geht weiter. Maria dreht sich lächelnd um.
15	3	Halbtotale, Heinrich und Asta	H (singend): ... sonnige Höh! Heinrich winkt.
16	3	Halbtotale, Thomas, Olga, Maria und Kinder	Nur Thomas dreht sich um und hebt die Hand zum Abschied.
17	3	Halbtotale, Heinrich und Asta	H (zu Asta): Braves Volk.

EP 1.4, Einstellungen 5-17.

Die Darstellung des Deutschen in seiner überlegenen Position findet sich hier auf formaler, aber auch auf inhaltlicher Ebene:

Heinrich befindet sich auf dem Balkon und blickt auf die Tiroler Bauernfamilie wortwörtlich „herab“, was auch perspektivisch realisiert wird: Die Tiroler werden aus der Vogel-, Heinrich aus der Froschperspektive betrachtet. Die harte Arbeit, zu der sich die Familie aufmachen will, wird gewissermaßen herabgesetzt. Auch durch das Singen

und die Kommentare Heinrichs, der die Tiroler als eine Art „niedliches, braves Volk“ betrachtet. Der Ausdruck „Frohes Tagwerk“ kann gewissermaßen als eine ironische Bemerkung angesehen werden: Heinrich beschreibt damit die harte Arbeit eines Bergbauern als eine fröhlich Tätigkeit, woraus sich als Subtext ergibt, dass er diese Art von Arbeit nicht hochschätzt. Die in seiner Aussage liegende Wertung setzt die Tiroler herab.

Auch hier befindet sich die Komik auf einem erhöhten Komplexitätsniveau, d.h. es wird implizit auf die Konfrontation verwiesen. Die vermeintliche Freundlichkeit der Bergbauern und das Schweigen als Reaktion auf die Äußerung des Deutschen kann ins Gegenteil umgekehrt werden und erhält dadurch ein ironisches Element.

Klischee 3

Die Deutschen sind in den Augen der Österreicher stets gut organisiert und diszipliniert. Diese Qualität wird durch Heinrich Sattmann ausgedrückt, dessen Benehmen und Sprache militärisch anmuten. Das drückt sich vor allem in der folgenden Szene aus, als es darum geht, etwas über das Vorhaben der Einheimischen, die sich sonderbar verhalten, herauszufinden.

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	3	Totale, Parkplatz	Menschen kommen aus allen Richtungen.
2	6	Nahe, Karl-Friedrich (K), Heinrich (H), Elsa	Familie Sattmann schaut misstrauisch auf die Straße. K: Was is'n da los? H: Wo die wohl hingehn?
3	2	Nahe, der Bekannte Herr Körner (B) und Sabine	K (off): Da tut sich was.
4	19	Nahe, Karl-Friedrich, Heinrich und Herr Körner	H: Da braut sich was zusammen. Herr Körner macht ein zustimmendes Geräusch. Heinrich schaut ihn nachdenklich an. H: Herr Körner, ich mache Sie zum Kundschafter. Folgen Sie diesen Eingeborenen und finden Sie heraus, was die vorhaben. B: Jawohl! Herr Körner steht auf und folgt den Einheimischen.

EP 1.5, Einstellungen 1-4.

Die Situation erhält ihre komische Komponente durch das Verhältnis zwischen Beobachtern und Beobachteten. Die Technik der Intertextualität kommt auch hier zum Ausdruck, indem auf das Genre des Dokumentarfilms verwiesen wird: Es scheint, als würden die Deutschen das Verhalten der Tiroler analysieren. Zusätzlich nennt Heinrich die Einheimischen „Eingeborene“, was diese herablassende Haltung bestätigt. Hier

kommt wiederum Heinrichs militärische Sprache zum Einsatz, indem er einen Bekannten „zum Kundschafter“ macht.

Allerdings wechselt die bis dahin dominant polyvalente Komik zu einer mehrdimensionalen: Worte wie „Eingeborener“ und „Kundschafter“ lassen die komischen Elemente offensichtlicher erscheinen.

Klischee 4

Als sich der Konflikt zwischen den deutschen Urlaubern und den einheimischen Tirolern zuspitzt, wird ein Sündenbock gesucht. Die Wahl fällt auf die Wiener, welche den Artikel „Wer braucht die Piefkes?“ verfasst haben.

Die offizielle Entschuldigung des Bürgermeisters verwandelt sich in eine Hetzrede gegen die Wiener:

„Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Gäste! Großes Unrecht ist Ihnen widerfahren! Ein wildgewordener Wiener hat einen Schmähartikel gegen den Fremdenverkehr geschrieben! Und damit einen unverantwortlichen Anschlag auf die wirtschaftliche Lebensqualität unseres Staates verübt! Ich kann Ihnen versichern, meine Damen und Herren: Wir sind zutiefst entsetzt! Aber glauben Sie mir! Wien ist nicht Tirol! Wien liegt am Balkan! Und Tirol liegt in den Bergen! Glauben Sie mir, wir hatten es in unserer Geschichte, nie leicht mit unserer Hauptstadt. Auf unsere Kosten haben sich die Wiener immer gemästet! Wir haben mit diesem slawischen Volksstamm nichts zu schaffen, unsere Mentalität ist eine völlig andere! Wir sind ein stolzes und fleißiges Bergvolk! Die Wiener, die Ostösterreicher insgesamt, sind faul, verdorben und hinterhältig! Schon 1809, als wir siegreich gegen Napoleon kämpften, ausgerüstet mit unseren bäuerlichen Handwerkzeugen, mit Sichel und Sensen! Schon damals hat uns Wien, hat uns die damalige Hauptstadt schmähsch im Stich gelassen, hat uns verraten und verkauft! Und deshalb bitte ich Sie, meine Damen und Herren, nehmen's doch nix ernst, was aus Wien kommt!“¹³³

Überzeichnung und Übertreibung finden an dieser Stelle ihren Höhepunkt im Film und bilden das zentrale Komik-Element dieser Szene. Zahlreiche Adjektive wie „wildgeworden“, „unverantwortlich“ und „schmähsch“ weisen auf den Ernst der Lage hin, sind aber offensichtlich zu hochgegriffen und übertrieben. Die Klischees werden präzise beim Namen genannt: Während die Ostösterreicher „faul, verdorben und hinterhältig“ seien, handele es sich bei den Westösterreichern um ein „stolzes und fleißiges Bergvolk“. Der Rekurs auf den Krieg kommt überraschend und verfolgt offenbar das Ziel, der Hetzrede zusätzliches Fundament zu verleihen.

¹³³ EP 1.7, Einstellungen 1-24.

Sprache

Sprachlich drückt sich der Konflikt insofern aus, als dass die Norddeutschen nicht alle Worte der Tiroler verstehen. Tirolerisch als Dialekt wird wohl als charmant empfunden, aber es führt hin und wieder auch zu Missverständnissen. Das Tirolerische stellt die Abweichung von der „Norm“ dar, während das Norddeutsche den Status des „Standard“-Deutschen genießt. Allerdings wird dieser Nachteil der Regionalsprache dadurch eliminiert, dass das Tirolerische den Heimvorteil auf seiner Seite hat: Im Dorf Lahnenberg wird das Standard-Deutsche zur Minderheit.

Sprache 1

Auf Grund der Differenzen der Sattmanns mit dem Bürgermeister zieht die deutsche Familie auf den Rotterhof der Familie Krimbacher in den Bergen. Als sie ankommen, ist keiner zu Hause. Sie setzen sich trotzdem in die Stube. Als der Großvater der Bauernfamilie nach Hause kommt, ist er überrascht, die Familie in seiner Stube vorzufinden. Sie haben einige Verständigungsschwierigkeiten:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
5	5	Nahe, Karl-Friedrich (K) und Elsa (E)	K: Tach! Kommen Sie nur rein! Elsa lächelt freundlich. E: Entschuldigen Sie, es war niemand hier und... Elsa will aufstehen, aber Karl-Friedrich hält sie zurück.
6	2	Amerikanische, Andreas (A)	A: Wos diats denn eis do?
7	3	Nahe, Karl-Friedrich, Elsa	Elsa schaut verwirrt zu Karl-Friedrich. K: Wie bitte?
8	2	Amerikanische, Andreas	A: Wos eis do diats! Andreas geht auf die Sattmanns zu.
9	1	Nahe, Gunnar (G) und Sabine (S)	Gunnar winkt Andreas zu.
10	2	Nahe, Karl-Friedrich und Elsa	Karl-Friedrich schaut zu seinem Vater Heinrich. K: Ich versteh kein Wort.
11	1	Nahe, Heinrich und Asta	H (flüsternd): Ich auch nicht. Heinrich zuckt mit den Schultern.
12	1	Nahe, Andreas	H (off): Wo sind die andern? A: Wos?
13	3	Nahe, Heinrich und Asta	H (schreiend): Wo die andern sind! Asta bellt.
14	3	Große, Andreas	Andreas zuckt zusammen. H (off): Sei mal ruhig!
15	4	Nahe, Heinrich und Asta	Asta bellt noch ein paar Mal. H: Wohl bei der Heuarbeit, was?
16	1	Große, Andreas	A: Wos diats denn eis do?
17	1	Nahe, Karl-Friedrich und Elsa	Das Ehepaar schaut sich verwirrt an. K (flüsternd zu Elsa): Was? E (flüsternd zu Karl-Friedrich): Ich versteh's auch nich!
18	3	Nahe, Gunnar und	G (genervt): Ich glaube, der alte Fuzzi will wissen, was wir hier

		Sabine	tun.
19	3	Nahe, Karl-Friedrich und Elsa	Karl-Friedrich nickt erleichtert und steht auf. K: Ah! Wir wolln...
20	1	Große, Andreas	K (off): ... hier übernachten!
21	2	Nahe, Karl-Friedrich	K: Gegen bare Münze, versteht sich.
22	2	Große, Andreas	Andreas schaut Karl-Friedrich ausdruckslos an. Heinrich lacht. H (off): Mann o Mann!
23	3	Nahe, Heinrich	H: Ich glaube der alte Gebirgsjäger hat nen Kopfschuss abbekommen!
24	19	Nahe, Karl-Friedrich und Elsa, KS mit Elsa	Karl-Friedrich setzt sich wieder hin. Elsa steht auf. E: Wir! Wolln hier! Schlafen! Elsa geht zu Andreas und legt ihre gefalteten Hände an ihre Wange. E: Verstehst du? Ähm... Für Geld! Bezahlen! Sie macht die Geste für Geld. E: Deutsch Mark! D-Mark! Andreas schaut sie verächtlich an, dreht sich um und verlässt die Stube.
25	4	Nahe, Elsa und Karl-Friedrich	Elsa dreht sich zu Karl-Friedrich um. Karl-Friedrich zuckt mit den Schultern. K: Merkwürdiges Volk!

EP 1.3, Einstellungen 1-25.

Die Komik entsteht hier auf Grund der Tatsache, dass keiner den anderen versteht. Der alte Tiroler wiederholt immerzu denselben Satz, die Deutschen sind verwirrt. Im Grunde findet zwischen der österreichischen und deutschen Partei hier keinerlei Dialog statt – die Kluft ist enorm. Schließlich versuchen die Urlauber in einfachster Sprache mit Handzeichen zu kommunizieren, was abwertend anmutet: Da der Tiroler offensichtlich nicht in der Lage ist, die deutsche Sprache zu verstehen, muss pantomimisch mit ihm kommuniziert werden.¹³⁴ Auch Ausdrücke Heinrichs wie „Heuarbeit“ oder „alter Gebirgsjäger“ tragen zu dieser Haltung bei. Es scheint, als würden zwei völlig unterschiedliche Welten aufeinanderprallen, in der jeder den jeweils anderen als Außerirdischen betrachtet. Durch den abschließenden Ausspruch: „Merkwürdiges Volk“ wird der Situation ein zusätzliches Komik-Element verliehen, denn im Grunde sind es die Deutschen, die sich hier seltsam verhalten. Gestalterisch ist interessant, dass Andreas als Einzelkämpfer in Nahen bzw. Großen zu sehen ist, während die Familie Sattmann eine vielköpfige Einheit bildet.

¹³⁴ vgl. EP 1.4, Einstellung 24.

Sprache 2

Der zum Kundschafter erkorene deutsche Herr Körner soll sich unter die Einheimischen mischen und herausfinden, was sie vorhaben:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	25	Nahe, Joe (J) und Herr Körner (B)	Herr Körner schaut interessiert in den Versammlungsraum und geht zügig zur Tür, an der Joe steht. J: Holt! Nur für Einheimische. B: Ich bin Einheimischer. Depp! J (lachend): Du schon, du. B (tirolerisch imitierend): Griazi Gott, wia geht's da denn. Joe lacht. J: Geh, verschwind du... Flochlond-Tirola. Zupf di! B: Zupf di? Joe schließt die Tür vor Herrn Körners Nase.

EP 1.6, Einstellung 1.

Dieser kurze verbale Wechsel zwischen dem tirolerischen Joe und dem deutschen Herrn Körner enthält mehrere wichtige Elemente: Der Deutsche imitiert sehr schlecht den Tiroler-Dialekt. Dieser unglückliche Versuch wird durch den Tiroler Joe in dreifacher Weise aufgedeckt und bloßgestellt: Erstens durch die ironische Aussage: „Du schon, du!“, mit welcher die schlechte Imitation ins Lächerliche gezogen wird („Ausgerechnet *du* willst ein Tiroler sein?“), zweitens durch die Beschimpfung „Flachland-Tiroler“ und drittens gipfelt die Situation darin, dass der typisch tirolerische Ausdruck „Zupf di“, von dem angeblich Einheimischen nicht verstanden wird.

Der Film schöpft seine Komik aus dem Kessel lang gesammelter und alltäglich erlebter Erfahrungen: Es werden „typische“ Situationen nachgezeichnet, die ein Tiroler wohl schon manches Mal in der Urlaubssaison erlebt hat und somit die Komik nachvollziehen kann. Die Komik im Film ist nicht offensichtlich, es handelt sich größtenteils um polyvalente Komik. Der Zuschauer braucht also kulturelles Wissen, ansonsten ist es schwierig, die Komik zu verstehen.

Sowohl auf inhaltlicher, als auch auf formaler Ebene befinden sich die Deutschen in einer überlegenen Position: Sie sind Beobachter, die sich auf höherer Ebene befinden. Auch sprachlich drückt sich die Überlegenheit aus: Die deutsche Sprache als „Standard-Sprache“ ist exakt, bildhaft und verständlich, während das Tirolerische derb und oftmals unverständlich ist.

Intertextualität und ironische Elemente spielen in der „Piefke-Saga“ als Komik-Elemente eine große Rolle.

Insgesamt wird Komik implizit und auf einer filmexternen Realitätsebene realisiert. Die Komik spielt sich nahezu ausschließlich zwischen Regisseur und Zuschauer ab, die Figuren selbst lachen nicht über die Situation.

9.2.Poppitz

Inhalt und Repräsentation

Zwei große Parteien stehen sich im Konflikt gegenüber: Deutschland und Österreich. Das gespannte Verhältnis zwischen den Nationen besteht von Beginn an. Diese gespannte Grundstimmung führt während des Films stetig zu Streit und Konfrontationen, deren Ausgangspunkt scheinbare Lappalien bilden. Ausgelöst werden die Konflikte durch das „Eingesperrt-sein“ auf engem Raum in einer Clubanlage, mitten in der Wüste.

Dramaturgie

Ein der „Piefke-Saga“ ähnliches Handlungsschema kann auch für diesen Film entworfen werden:

- Reise nach Cosamera
- Grundkonflikt: bestehend durch das tradierte Konkurrenz-Verhältnis zwischen Österreich und Deutschland, ausgetragen in verschiedenen „Wettkämpfen“, die sportlich, spielerisch und persönlich ausgetragen werden
- Hauptkonflikt: ausgelöst durch eine berufliche Komponente (die deutsche Konkurrenz spielt sich nicht mehr ausschließlich im Club ab, sondern droht, das Alltagsleben in Österreich zu beeinflussen)
- Eskalation: Mord an einem Deutschen
- Auflösung des Konflikts: Das Erwachen aus einem Tagtraum

Figuren

Deutschland und Österreich werden durch zwei männliche Protagonisten verkörpert:

- Gerry Scharl: Der Österreicher führt einen erbitterten Kampf gegen das scheinbar Böse, verkörpert durch die Deutschen, fungiert dabei aber als Einzelkämpfer. Er scheint vom Pech verfolgt, fühlt sich permanent bedroht und rastet schnell aus.

- Ben Poppitz: Der Deutsche bildet den Gegenpol zu Gerry, hat aber im Gegensatz zu dem Österreicher eine Gruppe von Deutschen hinter sich stehen, die er in Gefechten sprachlich mit einbezieht und sich somit in eine überlegene Position bringt. Der Deutsche verbringt seinen Urlaub scheinbar ohne Probleme, gut gelaunt und wird von allen gemocht.

Kontext

Die im Film aufgezeigten Differenzen sind nichts Neues. Das deutsch-österreichische Konkurrenz-Verhältnis blickt auf eine lange Tradition zurück und ist auch heute noch aktuell. Der österreichische Filmproduzent Danny Krausz spricht vom „absoluten Realismus der nachbarschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschen und Österreichern“¹³⁵, der sich im Film „Poppitz“ ausdrückt.

„Unser Verhältnis zu den „großen Brüdern“, den „Piefkes“, wie wir sie liebevoll zu nennen pflegen. Eine charakterliche Nabelschau zwischen „Ösis“ und „Piefkes“, welche ja zum nicht missen wollenden Reichtum an Erlebnissen eines Urlaubs gehören wie Sand zum Meer oder Joghurt zum Sonnenbrand.“¹³⁶

Der Zuschauer braucht ein gewisses Vorwissen um dieses Verhältnis, aber auch um diverse Klischees auf deutscher wie auf österreichischer Seite, um den Film und vor allen Dingen die Komik zu verstehen.

Komik

Mobilität

Österreicher und Deutsche fahren in einen All-Inclusive-Club auf eine Urlaubsinsel, um gemeinsam mit der Familie Abstand vom stressigen Alltag zu gewinnen. Paradox: Den Urlaub verbringen sie nicht etwa mit den Einheimischen eines fremden Landes, sondern genau mit Menschen ihrer eigenen, mitteleuropäischen Kultur. Im Grunde werden sie mit einer sehr ähnlichen Situationen konfrontiert, die sie während eines Urlaubs in Österreich oder Deutschland erwarten würde: Vorurteile, Klischees und sprachliche Differenzen gehören im Club auf Cosamera zum Alltag.

Das Maß an Mobilität, das erforderlich ist, um von Österreich bzw. Deutschland auf eine weit entfernte Insel zu gelangen, wird durch die immense Immobilität eliminiert, die die Urlauber im All-Inclusive-Club erwartet. Diese Immobilität, die Unfähigkeit,

¹³⁵ Hoanzl, 2002: 11.

¹³⁶ ebd.: 10.

sich frei im fremden Land zu bewegen, wird durch eine Filmszene deutlich, in der die Hauptfigur Gerry Scharl das Unmögliche versucht, nämlich die Clubanlage zu verlassen¹³⁷ (s.u.).

Komik kommt hier durch Ironie, Überzeichnung und gestalterisch zustande: Urlaub bedeutet Bewegung, Mobilität, Aktivität. Auf der Insel Cosamera ergibt es sich, dass einem als Urlauber weniger Freiheiten gewährt werden, als in der Heimatstadt: Als Gerry versucht, durch das geöffnete Tor zu entkommen, wird er augenblicklich von zwei Wächtern in militärischer Uniform aufgehalten und zurückgeschleift. Einem anderen Mann wird unterdessen kein Zutritt in die Clubanlage gewährt:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
10	38	Halbtotale, Gerry, Wächter; KS mit Gerry; verwehrloser Fremder (V)	Gerry läuft an dem passierenden Wagen vorbei aus der Clubanlage hinaus, ein verwehrlost aussehender Mann will gleichzeitig hineinlaufen, wird aber von den Wächtern aufgehalten. Auch Gerry wird draußen von Wächtern abgefangen und zurückgeschleift. Gerry schreit. G (schreiend): Es zwoa Trotteln! (und dann betont hochdeutsch): Wenn ich nicht telefonieren kann, kann ich am Montag stempeln! Stempeln! Die Wächter stoßen Gerry wieder in die Clubanlage und schließen das Tor. Der verwehrloste Mann wird nicht eingelassen und klammert sich am Gitter des Tors fest, Gerry kommt von der anderen Seite und will wieder hinaus. V: Hilf mir! Hilf mir! Ich bin der Karl-Heinz aus Dresden! Ich häng seit Monaten hier draußen rum... Der Verwehrloste packt Gerry durch das Gitter am Pullover. V: ...und die Schweine lassen mich nicht herein, dabei hab ich nur mein Armband verloren, ehrlich! G: Donn hättst hoit besser auf deine Sochn aufpassn miassn! Gerry reißt sich los und läuft davon. V: Hilf mir, bitte!

EP 2.6, Einstellung 10.

Die starke Überzeichnung strikter Clubvorschriften drückt sich in der Tatsache aus, dass der deutsche Karl-Heinz seit Monaten in der Wildnis überleben muss, nur weil er sein Armband verloren hat. Wichtig ist beim Zuschauer dabei nur das Vorwissen, dass es sich bei dem Club-Armband um ein offenes Erkennungsmerkmal handelt, durch welches man sich als zahlender Club-Urlauber zu erkennen gibt.

Gestalterisch wird der komische Effekt noch durch das letzte Bild verdeutlicht, wo sich Gerry und Karl-Heinz gegenüberstehen, zwischen ihnen steht das Gitter des Tores.

¹³⁷ vgl. EP 2.6.

Dieses vermittelt den Eindruck des Eingesperrt-seins: Der eine will hinein, der andere will hinaus, beide dürfen jedoch nicht.

Die Komik ist hier dominant mehrdimensional: Die Situation ist sehr aktionsreich, es wird viel mit Körpersprache und Gestik gearbeitet. Dennoch muss der Zuschauer um die Clubvorschriften wissen.

Klischees

Es entsteht ein regelrechter Kampf auf Cosamera. Kaum im Club angekommen, sehen sich die Urlauber stigmatisiert durch ihre Clubarmbänder, welche in den Farben des jeweiligen Landes in Schwarz-Rot-Gelb beziehungsweise Rot-Weiß-Rot gestaltet sind. Die Österreicher sind aus deutscher Sicht langsam, begriffsstutzig und primitiv, die Deutschen aus österreichischer Sicht überkorrekt, pingelig und hinterhältig. Den Kampf entscheiden die Deutschen in „Poppitz“ allerdings eindeutig für sich: Der primitive und langsame Österreicher kommt in mehreren Szenen zum Vorschein, während die Deutschen sich meist in überlegener Position befinden.

Klischee 1

Gerrys Frau Lena unterhält sich am Pool angeregt mit dem deutschen Ben - Gerry rastet aus.

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	9	Halbtotale, Lena (L), Tochter, Gerry (G); KS mit Lena in die Nahe	Lena und ihre Tochter kommen auf Gerry zu, im Hintergrund spielt laute Musik. L: Da bist du ja! Hast du schon gefrühstückt? G: Wos woit der von dir? Gerry deutet zurück auf den Deutschen. L: Wer? Plötzlich verstummt die Musik, sodass alle Gerrys letzte Worte hören: G (schreiend): Der Scheiß-Piefke!
2	2	Super-Totale	Man sieht die gesamte Club-Anlage, umgeben von Wüste. Ein Vogel kreischt in die Stille.
3	8	Große, Lena und Gerry, Zoom weg von Lena in die Nahe	Lena nimmt die Sonnenbrille ab und reibt sich die Augen. L: Ich bereue es jeden Tag mehr, so einen Primitiven geheiratet zu haben. Gerry dreht sich von Lena weg. G (in die Kamera): Scheiß-Piefke darf i natürlich nicht sagen. Oba denken derf i mas! Gerry lächelt und zuckt mit den Augenbrauen.
4	2	/	Ein Rückspul-Sound ertönt, Bilder der vorigen Einstellungen blinken kurz auf. (...)

EP 2.3, Einstellungen 1-5.

Der Film spielt mit verschiedenen Realitätsebenen: Zuerst erlebt Gerry im Kopf eine mögliche Realität, die – da sie nicht angemessen erscheint – noch einmal zurückgespult und anders gelebt wird. Der Zuschauer begreift erst im Nachhinein, dass es sich nicht um die „wahre Realität“ im Film handelt und kann so mehr über die peinliche Situation lachen.

Indem sich Gerry direkt an den Zuschauer wendet (Blick in die Kamera) entsteht der Eindruck einer Art Komplizenschaft: Der Protagonist teilt seinen innerlichen Ausraster nur mit dem Zuschauer. In der 5. Einstellung wird die Ironie in Gerry's Frage, ob es gut gehe, durch vorangegangene fiktive Szene deutlich: Seine gespielte Laune versteckt Aggressionen gegen den deutschen Ben.

Klischee 2

Ein weiteres Klischee betrifft den faulen Österreicher im Gegensatz zum fleißigen Deutschen. Dies wird in einer fiktiven von Gerry erdachten Sequenz deutlich, die einen möglichen Wechsel der Firmenführung zum Thema hat:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
13	16	Nahe, Deutscher (D); KS in Halbtotale	Der Deutsche sitzt im Anzug im Sitzungssaal und blättert Unterlagen durch. D: Nun gut, meine Herren. Der Deutsche nimmt einen Zug von seiner Zigarre, die Augen auf die Unterlagen gerichtet. D: Ihre Verkäufe waren in den letzten Jahren, sagen wir mal, durchschnittlich. Das Kamerabild erfasst die übrigen Männer am Sitzungstisch. D: Für österreichische Verhältnisse also ziemlich gut! Die Männer lachen höflich. D: Einzig und allein dieser Herr... Schatzel...
14	1	Große, Gerry (G)	G: Schar! D (off): Schar...
15	3	Nahe, Deutscher	D: ...tl. Hinkt hier ein wenig hinterher!

EP 2.2 / 2, Einstellungen 13-15.

Der Deutsche erntet mit seiner Aussage, dass eine durchschnittliche Leistung für Österreicher eine recht gute sei, verhaltene Lacher seitens der Angestellten. Dieser offene Angriff auf die österreichische Arbeitsmoral wird durch das Lachen als ironische Bemerkung verkleidet. Dadurch wird nur noch deutlicher, dass es sich jedoch eigentlich um die wahren Gedanken des Deutschen und damit im Grund um eine Spott-Bemerkung handelt. Ein weiterer Hinweis auf die geringe Wertschätzung seitens des Deutschen ist das Nennen des falschen Namens von Gerry – dazu ein Name („Schatzl“), durch den der Angestellte nochmals kleiner gemacht wird.

Auch hier findet Komik auf einer polyvalenten Komplexitäts-Ebene statt, da der Zuschauer über das deutsch-österreichische Verhältnis wissen muss, um den versteckten Angriff zu verstehen.

Klischee 3

Klischees kommen oftmals in Witzen zum Ausdruck. Bei dem Animationsprogramm im Club muss eine Plastik-Flasche bis zum Ende der Musik zwischen den Beinen eingeklemmt weitergegeben werden. Wer bei Musikkende die Flasche zwischen den Beinen hält, muss einen Witz erzählen. Diesmal trifft es den deutschen Ben, der folgenden Witz zum Besten gibt:

„Kein Witz, sondern ‘ne Tatsache! Woran erkennen Archäologen ‘n Ösi-Skelett? Am gebogenen Rückgrat! Und warum haben sie das? Weil wir früher auf den Ösis immer zur Arbeit geritten sind!“¹³⁸

Zu Beginn des Witzes deutet Ben an, dass es sich um eine Tatsache handle, er gibt an, worauf sich die Zuhörer einzustellen haben. Durch die darauf folgende - für Witze typische - rhetorische Frage ist jedoch klar, dass es sich um einen Witz handelt. Der Begriff „Ösi“ muss nicht erklärt werden, da die Zuhörerschaft aus Deutschen und Österreichern besteht und alle wissen, dass „Ösi“ einen Österreicher bezeichnet. Die Pointe besteht darin, dass Österreicher früher wie Pferde den Deutschen als Reittiere gedient haben. Durch die Auslassung jeglicher deskriptiver Elemente und Reduzierung auf das Wesentliche hat der Witz die für ihn typische Form. Intention des Witzerzählers ist es, vor allem die Deutschen zum Lachen zu bringen, indem auf amüsante Weise deren Überlegenheit gegenüber den Österreichern zum Ausdruck kommt.

Allein die Verwendung des Wortes „Ösis“ bedeutet eine gewisse Herabsetzung, genauso, wie der Ausdruck „Piefke“ dies für die Deutschen bedeutet.

Diese gespannte Situation wird in der Szene aufgelöst:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
2	30	Halbtotale, Menge mit Ben (B), Gerry (G) und Animateur (A2)	(...) Die Menge lacht, ein Deutscher klopft Ben auf die Schulter. Gerry geht langsam mit grimmigem Gesicht auf Ben zu. Die Menge verstummt. B: Probleme? G: Flasche! Die Menge beginnt wieder zu lachen. Gerry streckt die Hand aus und Ben überreicht ihm die Flasche.

EP 2.5, Einstellung 2.

¹³⁸ EP 2.5, Einstellung 2.

Hier kommt der Österreicher einmal gut weg, indem er dem Deutschen den Witz offensichtlich nicht übel nimmt und sogar mit einem Gegenwitz kontert, der durch die Zweideutigkeit des Wortes „Flasche“ – einerseits als Beschimpfung, andererseits als Bezeichnung für den Plastikbehälter – zustande kommt.

Klischee 4

Ein Klischee auf gegnerischer Seite betrifft den „überkorrekten Deutschen“, welches sich in sportlicher Hinsicht ausdrückt. Auf dem Bogenschießplatz im Club messen sich die Deutschen mit dem Österreicher:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
6	2	Große, Deutscher (D)	D: ... wir Deutschen machen nun mal keine halben Sachen!
7	4	Nahe, Asiatin (A) und Ben	A: Abel so macht spielen gar keinen Spaß. Die Asiatin drückt den Bogen ihrem Mann in die Hand und geht. Enttäushtes Raunen aus der Menge.
8	3	Nahe, Asiatin, andere Clubbesucher, darunter ein anderer deutscher Clubbesucher (C)	Wütend drängt sich die Asiatin durch die Menge. C (off): He, komm... komm wieder zurück...
9	9	Nahe, Deutscher, Ben und deutscher Clubbesucher	C (zur Asiatin): ... Lotusblütchen! Er seufzt. C (zum Deutschen): Ich find die total nett, die Asiaten! D: Schon. Nur haben sie leider null Humor. B (zu Gerry): Sag mal, ihr Österreicher, ihr seid doch...
10	5	Nahe, Gerry und ein anderer Clubbesucher	B (off): ...ganz groß im Verlieren, oder? Ben hält Gerry einen Bogen entgegen. Raunen aus der Menge. G: Beim Verliern bin i leider ganz schlecht! Gerry nimmt den Bogen.
11	16	Nahe, Gerry, Ben und Deutscher; KS zur Halbtotale in die Menge	G: Do föhlt ma nämlich a bissl die Routine! B: Beim Koffer-Verlieren bist du aber ganz weit vorne! Lachen und Sing-Sang aus der Menge. B: Also Gelb fufzich Punkte, rot dreißich, blau zehn! C: Mann, jetzt mach mal keinen Stress, einfach mal nur die Scheibe treffen. Ich glaub, is schwierig genug. D: Aber nicht übertreten!

EP 2.4, Einstellungen 6-11.

Hier werden Verallgemeinerungen und Klischees deutlich benannt, indem Ausdrücke wie „wir Deutschen“, „die Asiaten“ und „ihr Österreicher“ fallen.

Die Deutschen „machen keine halben Sachen“, sind sehr diszipliniert. Die Asiaten haben laut einem der Deutschen „null Humor“ - was in diesem Fall komisch erscheint, wenn man bedenkt, dass es in diesem Fall gerade die Deutschen sind, die im Wettkampf

keinen Spaß verstehen. Die Österreicher seien „ganz groß im Verlieren“, was in diesem Fall als anstachelnde Provokation zum Wettkampf verstanden werden und durch seine Zweideutigkeit als Witz gelten kann: „Verlieren“ meint sowohl das Verlieren im Spiel, als auch das Verlieren des Koffers, wodurch sich Gerry von der ersten Minute an im Club auffällig gemacht hat.

Sprache

Die sprachlichen Differenzen bilden einen zentralen Aspekt im Rahmen der österreichisch-deutschen Konfrontation.

Sprache 1

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
5	1	Nahe, Deutscher	D: Weg mit dem Lappen!
6	2	Nahe, Österreicher	Ö: Bitte, des Hondtuach bleibt!

EP 2.2 / 1, Einstellungen 5-6 .

Komik entsteht dadurch, dass man sich gegenseitig ausbessert und stur auf der eigenen Aussprachweise beharrt wird. In derselben Szene werden die unterschiedlichen Sprechweisen ein weiteres Mal zum Problem:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
19	3	Amerikanische, Gerry (G)	G: Es hobts jo nur drauf gwoat, doss der Oide banglreißt!
20	9	Amerikanische, Deutscher (D), Asiatin (A), Österreicher (Ö)	Der Deutsche hält den Österreicher im Schwitzkasten. D (verwirrt): „Bangelreißt“? A: Ha! Deutsche Splache schwele Splache! Ö (gequetscht): Na „Banglreißen“, abkratzen! Die Frau schlägt ihn mit dem Handtuch, der Österreicher schreit. (...)

EP 2.2 / 3, Einstellungen 19-20.

Die Bemerkung der Asiatin „Deutsche Sprache, schwere Sprache“ soll ausdrücken, dass Österreicher die deutsche Sprache offensichtlich nicht richtig beherrschen.

Sprache 2

Auch bei dem österreichischen Wort „anbraten“ für „anmachen“ gibt es Verständigungsschwierigkeiten und offensichtlich auch qualitative Unterschiede:

Gerry (schreiend): „Oba dass (...) eichere Animateur-Deppen meine minderjährige Tochter onbroten...“
Clubleiterin (fragend): „Anbraten?“
Gerry (schreiend): „Ja! An-bra-ten!“

Die hitzige Diskussion wird von dem deutschen Ben Poppitz unterbrochen. Gerry wird kurz wütend, fragt dann aber ruhiger den Deutschen: „Wos könntst ihr besser ois wir, ha?“

Ben (lachend): „Zum Beispiel, anbaggern. Is aber auch viel effektiver als anbraten, oder?“¹³⁹

Sprache 3

Dass die deutsche Sprache nicht unbedingt Musik in den Ohren eines Österreichers zu sein scheint, wird deutlich, als Gerry zu Beginn des Films seine Frau vorstellt. Zuerst stolz, präsentiert er durch eine langsame Kamerafahrt ihren Körper, Detailaufnahmen zeigen, wie Lena Scharl ihren halbnackten Körper eincremt. Dieser Stolz verschwindet, als die Tatsache deutlich wird, dass es sich um eine Deutsche handelt, ihr „einziger Fehler“, wie Gerry behauptet:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
3	17	Detail Brust, Hände, Bauch, Gesicht; KS entlang des Körpers	Eine weibliche Hand streicht oberhalb der Brust zwischen von einem Bademantel bedeckten Brüsten hinunter zum nackten Bauch, bis zum Bauchnabel. G (off): Auch nicht von schlechten Eltern, wos? Des is meine Frau, die Lena. So, jetzt is ober Schluss! Kamera bleibt auf Höhe des Bauchnabels stehen und wandert wieder hinauf. G (off): Danke. Mein Schatz hat nur einen einzigen Fehler. Kamera fährt hinauf bis zum Gesicht. Die Frau streicht mit der Hand ihren Hals entlang und wirft einen Blick zur Seite. G (off): Sie ist nicht von hier.
4	8	Halbtotale, Lena (L) und Gerry (G); KS mit Lena	L: Mensch Gerry, jetzt mach mal halblang, sonst brennst du hier noch ab! Lena geht zum Solarium, in dem Gerry liegt und klopft an. L: Ich muss auch noch ran! Lena öffnet den Deckel.
5	6		G (in die Kamera): Das klingt jetzt ober härter, ois sie is. Und außerdem... Gerry nimmt die Schutzbrille ab und reibt sich die Augen. G: ... ma gwähnt si on olles. Gerry richtet sich im Solarium auf.

EP 2.1, Einstellungen 3-6.

Gerry erwähnt nicht, dass seine Frau Deutsche ist. Ihre Nationalität wird eindeutig durch den deutschen Akzent und die Ausdrücke „jetzt mach mal halblang“ und „ich muss auch noch ran“, bei denen es sich um typisch deutsche Sprechweisen handelt. Damit wird eine explizite Erwähnung ihrer deutschen Nationalität überflüssig. Die Sprache wird von Gerry als „hart“ bezeichnet, und als etwas Gewöhnungsbedürftiges.

¹³⁹ EP 2.7, Einstellungen 4-6, 11-12.

Im Film Poppitz kann Komik nur entstehen, wenn der Zuschauer um das konflikthafte Potenzial deutsch-österreichischer Beziehungen weiß. Denn nur so kann er sich die Konflikte, die auf Grund von Nichtigkeiten entstehen und sich sehr rasch bis hin zu körperlicher Gewalt aufschaukeln, erklären.

Komik kommt im Film „Poppitz“ vor allem durch Ironie und Übertreibung zustande: Urlaub, Entspannung und Aktivität werden ins Gegenteil gekehrt und bilden eine paradoxe Situation, in der die Urlauber mit Konflikten und Problemen konfrontiert werden. Dabei spielen sowohl Witze eine Rolle, als auch sprachliche Konflikte.

Gestalterisch bedient sich der Regisseur des Stilmittels des „In-die-Kamera-Sprechens“. Der Protagonist wendet sich regelmäßig an die Zuschauer, kreierte damit einerseits Nähe und erlaubt andererseits auch, sich gemeinsam mit der Figur über andere lustig zu machen.

Komik findet auf einer filminternen und filmexternen Ebene statt: Die Witze und klischeeträchtigen Bemerkungen werden von den handelnden Figuren ebenso wahrgenommen, wie vom Zuschauer – allerdings in einer anderen Art und Weise. Die Filmfigur lacht, um den provozierenden Gegner zu entwaffnen, während der Zuschauer die Situation wirklich als komisch empfindet.

Es handelt sich hier also nicht wie bei der „Piefke-Saga“ um einen impliziten, sondern vermehrt um einen expliziten Humor. Auch könnte man den Film durchaus dem schwarzen Humor zuordnen: Die schrecklichen Bedingungen im Club, die zahlreichen Missgeschicke und letztlich auch der Mord werden dem Verlachen preisgegeben.

9.3.Bienvenue chez les Ch'tis

Inhalt und Repräsentation

Bei den beiden Parteien, die im Film einander gegenüberstehen, handelt es sich einerseits um Süd- andererseits um Nordfrankreich. Der Konflikt wird aus der Sicht der Südfranzosen beschrieben, für welche der Süden ein Ideal verkörpert, der Norden jedoch ein wenig begehrenswertes Ziel darstellt. Die schlechte Meinung über die nördliche Region Nord-Pas-de-Calais scheint weit verbreitet zu sein, sowohl im Familien- und Freundeskreis des Protagonisten, als auch in der Berufswelt: Eine Versetzung in den Süden wird als Belohnung, eine Versetzung in den Norden als Bestrafung eingesetzt. Der Grundkonflikt besteht also fiktiv, wird aber in der

eigentlichen Konfrontation nicht weitergeführt, da sich die negativen Erwartungen nicht erfüllen.

Dramaturgie

Im Handlungsablauf zeichnet sich folgendes Schema ab:

- Anfangskonflikt: Vortäuschen von Immobilität durch den Rollstuhl
- Bestrafung: Versetzung in den Norden
- Konfrontation
- Konfliktbeseitigung durch Anpassung
- Hauptkonflikt durch Aufrechterhalten der Klischees
- Versöhnung durch Aussprechen der Wahrheit

Figuren

Im Zentrum stehen vor allem drei Personen:

- Philippe Abrams: Der Südfranzose befindet sich „zwischen den Stühlen“: Er fühlt sich im Norden zwar wohl, aber dennoch spielt er vor seinen Freunden im Süden vor, „dort oben“ die Hölle zu durchleben.
- Antoine Bailleul: Der Ch’ti ist freundlich und hat keinerlei Vorurteile gegenüber seinem neuen Chef Philippe. Er ist gewissermaßen der Vertreter der Nordfranzosen.
- Julie Abrams: Als Frau Philippes macht sie sich Sorgen um ihren Mann. Sie hört jedoch nur das, was sie hören will und was ihre Meinung über die Nordfranzosen bestätigt. Sie kann als Vertreterin der Südfranzosen bezeichnet werden.

Kontext

Der Zuschauer muss über kein Vorwissen betreffend die süd- und nordfranzösischen Beziehungen verfügen, da die Reaktionen auf die Versetzung und Erzählungen klarmachen, was man im Süden von den Ch’tis hält. Sämtliche Klischees werden erwähnt und verbreitet. Sogar die Sprechweise der Ch’tis wird erklärt. Somit hat der Zuschauer kein Problem, die im Film enthaltene Komik zu verstehen.

Komik

Mobilität

Im Film geht es vorrangig um berufliche Mobilität: Der Protagonist Philippe will mobil werden und in den Süden ziehen, wird aber gegen seinen Willen in die entgegengesetzte Richtung versetzt, in den höchsten Norden Frankreichs. Diese ungewollte Mobilität wird dadurch ausgelöst, dass Immobilität vorgetäuscht wird: Als Rollstuhlfahrer könnte Abrams den begehrten Job im Süden bekommen. Also gibt er vor, gelähmt zu sein – sein Schwindel fliegt auf, als ihm am ersten Arbeitstag Inspektor Lebic einen Besuch abstattet, um sich ein Bild von der Situation zu machen. Panikartig läuft Philippe in sein Büro und setzt sich in den Rollstuhl:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	2	Nahe, Froschperspektive, Inspektor (I)	Die Tür wird geöffnet und der Inspektor betritt das Büro von Philippe.
2	2	Nahe, Philippe (P)	P (flüsternd): Bonjour.
3	1	Nahe, Inspektor	Sie geben sich die Hand. I: (lächelnd) Bonjour. Die Tür wird geschlossen.
4	2	Nahe, Philippe	P : Je suis Philippe Abrams, vous voulez me voir.
5	5	Nahe, Inspektor	I: Monsieur Lebic. J'aimerais classer avec vous quelques détails concernant votre demande de mutation.
6	5	Nahe, Philippe	P: Mais bien sûr. Philippe versucht mit dem Rollstuhl rückwärts zu fahren, aber der Rollstuhl bewegt sich nicht von der Stelle. Philippe gibt Laute der Anstrengung von sich und lacht.
7	2	Große, Inspektor	Monsieur Lebic sieht misstrauisch zu.
8	2	Detail, Rollstuhl/ Hand Philippes	Das Rad des Rollstuhls ist kaputt.
9	12	Nahe, KS zum Schreibtisch, Philippe	P: Ah, sale gosse! Dans le quartier qu'on m'a crevé les pneus, [unverständl.]– je suis content de ne plus les voir ! I : Vous voulez que je vous aide ? P : Non ! C'est à moi de le faire. Merci je vous en prie, c'est déjà fait à moi. Merci.
10	2	Nahe, Inspektor	Der Inspektor setzt sich auf den Schreibtischsessel gegenüber von Philippe.
11	2	Nahe, Philippe	P: Qu'est-ce que je peux faire pour vous?
12	3	Nahe, Inspektor	I : Vous êtes handicapé depuis combien de temps, Monsieur Abrams ?
13	9	Nahe, Philippe	Philippe seufzt. P : C'est assez difficile pour moi d'en parler, j'ai... j'étais tout petit, eh, c'est flou ! Revivre ce traumatisme terrible... Er blickt zur Seite und erstarrt.
14	1	Detail, Bild	Ein Bild vom stehenden Philippe, seiner Frau Julie und seinem Sohn.
15	1	Nahe, Philippe	Philippes Arm zuckt ruckartig über den Tisch und wirft das Bild vom Tisch.

16	3	Nahe, Inspektor	Der Inspektor fährt erschrocken mit seinem Stuhl zurück und blickt zu Boden. P: Haha, excusez-moi...
17	10	Nahe, Philippe	P:... les spasmes musculaires, pardon, ah ! Der andere Arm Philippes schlägt dreimal laut auf der Tischplatte auf. P: Ah, c'est bien, ça va. Philippe dreht den Kopf und sein Genick knackt.
18	13	Große, Inspektor	Verwirrt spricht der Inspektor weiter. I: Monsieur Abrams, il y a eu deux demandes de mutation en votre nom, l'une toute récente, personne immobilité réduite pour le poste de Sanary et celle-ci pour Cassis qu'il y a six mois, comme valide.
19	17	Nahe, Philippe	I : Etes-vous ces deux mêmes personnes, Monsieur Abrams ? Der Inspektor reicht Philippe die beiden Dokumente. P : J'ai... j'ai fait ces deux demandes, ça oui. La première autant que valide... parce que je voulais que mon dossier soit traité comme une personne normale...
20	2	Große, Inspektor	P (off) : ...comme tout le monde.
21	8	Große, Philippe	P : C'est important pour nous... handicapés... de voir dans le regard des gens valides comme vous, Monsieur Lebic, autre chose que de la pitié.
22	3	Große, Inspektor	I : C'est tout à votre honneur, Monsieur Abrams. (lächelt)
23	4	Große, Philippe	P : Maintenant, si ça met en question ma mutation, je suis prêt...
24		Große, Inspektor	I : Non ! Pas du tout, pas du tout ! Il s'agit d'une simple vérification, malheureusement nécessaire. Vous savez, j'ai souvent à faire des fausses déclarations pour obtenir des postes convoités comme sur la Côte d'Azur.
25	11	Große, Philippe	P (empört): Oh non...
26	1	Große, Inspektor	I : C'est mon [unverständl.]
27	2	Große, Philippe	P : Oh... quelle honte...
28	6	Große, Inspektor	I : Oh je ne veux pas dire, Monsieur Abrams. Vous plairait beaucoup à Sanary.
29	1	Große, Philippe	P (lächelnd) : Merci.
30	3	Große, Inspektor	I : Je ne veux vous déranger plus longtemps. Der Inspektor erhebt sich. P : Mais vous ne me...
31	1	Nahe, Philippe	P : ... dérangez pas.
32	3	Totale, Philippe und Inspektor	P: Au revoir, Monsieur Lebic. Philippe erhebt sich ebenfalls aus seinem Rollstuhl und gibt Lebic die Hand. Der Rollstuhl klappt zusammen und fällt um.
33	1	Große, Inspektor	Lebic starrt Philippe empört an.
34	2	Große, Philippe	P (kopfschüttelnd): Quelle honte.

EP 3.1.

Komik spielt sich in dieser Szene auf mehreren Komplexitäts-Ebenen ab. Durch seltsame Geräusche und groteske, großräumige Bewegungen Philippes entsteht der Eindruck von Klamauk. Solch übertriebene Gestik und Mimik kann der eindimensionalen Komik zugeordnet werden. Mehrdimensionale Komik findet sich in den Einstellungen 32 bis 34, wo die Tollpatschigkeit des Helden zum Lachen anregt: Aus Gewohnheit steht Philippe zur Verabschiedung auf und lässt dabei den Schwindel,

mit welchem er ansonsten durchgekommen wäre, selbst auffliegen. Es ist eine offensichtlich komische Situation, die verstanden wird, weil man um Philippes Nicht-Behinderung weiß. Der letzte Ausspruch hingegen („Quelle honte“) nimmt Bezug auf die vorangegangene Einstellung 27, in welcher er Schande über jene ausspricht, die es wagen, sich als Behinderte auszugeben. Nun wird klar, dass er damit sich selbst ebenso miteinbeziehen musste. Dies kann der polyvalenten Komik zugeordnet werden, da der Zuschauer den Bezug zur vorhergegangenen Einstellung selbst herstellen muss.

Die Kameraführung hat einen verstärkenden Effekt: Während der Szene nähert sich die Kamera zunehmend den Personen an. Beginnend bei nahen Einstellungen, sind es gegen Ende hin nur noch große. Das könnte eine Art des genaueren Musterns ausdrücken, ein sich Herantasten an die Wahrheit, Misstrauen, die Lage wird immer enger für Philippe. Das erste Misstrauen entsteht, als Philippe den Rollstuhl nicht von der Stelle bewegen kann und setzt sich nach den spastischen Bewegungen fort. Die Totale, in der sich die beiden Männer erheben, löst diese Spannung mit einem Schlag auf. Die Anspannung fällt ebenso von Philippe ab, der in diesem unkonzentrierten Moment auf seine angeblich gelähmten Beine vergisst und sich erhebt.

Klischees

Schließlich muss Philippe also in den gefürchteten Norden. Ein geistiges Sich-Einstellen auf die fremde Region ist dabei kaum vorhanden, da die vorgefassten Meinungen über die Menschen im Norden als Tatsachen akzeptiert und in dieser Form gedanklich mit auf die Reise genommen werden.

Klischee 1

Eine dieser Meinungen stammt von Julies Onkel, der im Norden aufwuchs und Philippe die Ch'tis beschreibt: Man verstehe kaum, was sie sagen, denn sie sprechen die Worte völlig anders aus, als man es kennt. Und wenn man glaubt, endlich alles zu verstehen, würde es erneut mit neuen unbekannten Worten beginnen. Das Leben sei schrecklich hart, die Leute sterben jung und die Kälte sei unerträglich, im Winter habe es bis zu minus 40 Grad.¹⁴⁰

Das Gespräch findet im Haus von Julies Onkel statt, welcher Philippe bereits in einem dunklen Zimmer erwartet, das eher einer Rumpelkammer ähnelt. Zu Beginn liegt das Gesicht des Onkels im Dunkeln. Hier könnte Intertextualität festgestellt werden: Es

¹⁴⁰ vgl. EP 3.2, Einstellungen 10-14 und 20-22.

mutet wie eine Szene aus einem Mafia-Film an, in welcher der Mafia-Boss in einem großen Schreibtisch-Sessel abgewandt sitzend unerkant bleibt.

Klischee 2

Als Philippe merkt, dass diese Klischees in keiner Weise der Realität entsprechen, versucht er das seinen Freunden und seiner Familie klarzumachen. Diese jedoch haben derart vorgefertigte Meinungen, dass sie die Erklärungen Philippes nicht einmal ernst nehmen. Als er wieder einmal in den Süden nach Hause kommt, erwarten ihn seine Frau und seine Freunde, um ihn aufzuheitern. Philippe sagt ihnen, was sie hören wollen:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	23	Totale, Wohnzimmer, Zoom, Philippe (P), Julie (J) und Freunde (F1, F2, F3)	P: Quand j'ouvre la poste le matin, il fait nuit, le soleil se lève de 11 heures et demi... F1 : Et à 17 heures... P : Bim ! D'un coup : la nuit tombe. F1 : Ha ! P : Ils sont tellement... tous, hein ? Blafard, blanc... J : Mais oui, ils manquent de lumière. F1 : Mais oui. P : Et puis l'hygiène ! La semaine dernière, il a débuté une épidémie. La... le Cholera. Philippe's Freund erstarrt. F1 : Le Cholera ? P : Oui.
3	6	Große, Philippe	(...) P : Dans le nord, c'est pire que l'enfer. F3 (off) : C'est bizarre...
4	3	Große, Freund 3	F 3: ... moi je bossais dans le nord. Je garde un très bon souvenir.
5	1	Große, Philippe	Philippe starrt F3 an.
6	1	Nahe, Freund 1 und 2	Die beiden anderen Freunde starren ebenfalls den dritten Freund an.
7	2	Große, Freund 3	F3 ist kurz ernst und beginnt dann zu lachen.
8	2	Nahe, Freund 1 und 2	F1 und F2 beginnen ebenfalls zu lachen.
9	2	Große, Freund 3	F3 lacht.
10	6	Große, Philippe	Philippe lacht, atmet nervös aus und trinkt einen großen Schluck aus seinem Glas.

EP 3.7.

Die Komik ergibt sich aus der großen Kluft, die zwischen Gesagtem und Realität besteht: Der Zuschauer hat bereits gesehen, wie wohl sich Philippe im Norden fühlt und muss über die übertriebenen Horror-Geschichten schmunzeln. Philippe tut nun dasselbe wie es Julies Onkel tat: Er erzählt seinen Freunden von der Hölle, die er durchlebt. Die Tatsache, dass seine Freunde selbst der Erzählung Glauben schenken, die Cholera sei dort letzte Woche ausgebrochen, zeigt, wie fest verankert die Klischees über die Ch'tis in den Köpfen der Südfranzosen sind.

Als ein Freund Philippes sagt, er habe sehr gute Erinnerungen an den Norden, verstehen Philippe und der Zuschauer dies als ernstgemeinte Aussage. Erst durch das laute Lachen das darauf folgt, wird klar, dass es sich dabei nur um einen Witz gehandelt hat.

Klischee 3

Also kommt Julie mit Philippe in den Norden, um ihm beizustehen. Er hat dort erzählt, was Julie glaubt, vorzufinden. Also geben seine Arbeitskollegen und Freunde aus Bergues vor, so zu sein, wie man es von ihnen erwartet:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	7	Totale, Antoine (A), Yann (Y) und Annabelle (AB)	Yann steht am Grill, Annabelle sitzt am Tisch, zerquetscht eine Bierdose mit der Hand und wirft sie in hohem Bogen weg, Antoine bringt Yann ein Bier. Alle drei öffnen eine neue Dose.
2	5	Nahe, Philippe (P) und Julie (J), KF mit den beiden zum Gelage	Philippe und Julie nähern sich Arm in Arm langsam den anderen. P (leise zu Julie): Parle-leur, ils seront contents. Julie nickt.
3	4	Halbtotale, Antoine und Yann, Zoom auf Y und A	Yann und Antoine nehmen gleichzeitig einen Schluck aus den Bierdosen.
4	6	Nahe, Philippe und Julie	Die beiden treten an den Griller heran, Philippe lächelt, Julie schaut misstrauisch. Dann lächelt auch Julie. J: C'est sympathique de manger dehors.
5	3	Amerikanische, Antoine und Yann	A: Ah oui, il faut pas qu'on reste trop tard, à cause des chacals.
6	4	Nahe, Philippe und Julie	Julie starrt Antoine an. Dann richtet sie ihren Blick auf den Griller. J: Qu'est-ce qu'on mange?
7	1	Amerikanische, Antoine und Yann	Y : De la viande.
8	2	Nahe, Philippe und Julie	J : C'est quoi comme viande ?
9	3	Amerikanische, Antoine und Yann	Y : Ca dépend de ce qu'on trouve. Im Hintergrund hört man einen Krach und eine Katze schreien. Antoine und Yann schauen in die Richtung, aus der der Lärm kommt.
10	3	Halbtotale, Fabrice	Eine Katze rennt aus einem Haus, ihr folgt Fabrice mit einem Gewehr und schießt in die Richtung, in die die Katze geflohen ist.
11	2	Nahe, Philippe und Julie	Julie hält sich erschrocken an Philippe fest.
12	1	Halbtotale, Fabrice	F: Merde! Raté!
13	4	Halbtotale, Antoine, Yann, Philippe, Julie, Annabelle	A: C'est bon Fabrice, on en a assez, viens manger!
14	2	Halbtotale, Fabrice	Fabrice hängt das Gewehr über die Schulter und kommt auf die Kamera zu. F: J'arrive!
15	1	Nahe, Philippe und Julie	Julie schaut Philippe verzweifelt an.
16	2	Nahe, Antoine,	Fabrice stellt sich zu Yann und Antoine und lächelt Julie an. Yann

		Yann und Fabrice	rülpst.
17	3	Nahe, Philippe und Julie	Julie hält sich immer noch an Philippe fest und schaut auf den Griller.
18	2	Halbtotale, alle	Y: À Table!

EP 3.8.

Hierbei handelt es sich um mehrdimensionale Komik: Der Zuschauer hatte während des Films die Gelegenheit, die Ch'tis als freundliche, saubere und „normale“ Menschen kennenzulernen. Diese Menschen nun bei einem solchen Verhalten zu beobachten, erscheint komisch. Noch dazu werden die Klischees derart übertrieben dargestellt, dass es unwahrscheinlich erscheint, dass Julie dem Ganzen Glauben schenkt.

Des Weiteren beinhaltet der Ort des Geschehens eine komische Komponente: Das Bergues, wie Julie es kennenlernt, ist in Wahrheit nicht Bergues. Es handelt sich um eine alte, verlassene Minenstadt. Das Licht ist düster, kalt und vermittelt einen unbehaglichen Eindruck.

Den Höhepunkt der Komik erreicht die Szene durch die Einstellungen 8-10. Es wird zwar nicht explizit gesagt, dennoch wird deutlich, dass es sich bei dem Fleisch am Grill ebenso um eine streunende Katze handeln kann. Es handelt sich in dieser Szene demnach vorrangig um mehrdimensionale Komik.

Sprache

Sprache 1

Der Dialekt der Ch'tis ist für die weiter südlich lebenden Franzosen nur schwer verständlich. Das erste Treffen Philippes mit einem seiner Angestellten Antoine beginnt mit einem Unfall: Philippe fährt den Nordfranzosen versehentlich mit seinem Auto an. Als Antoine erklärt, ihm sei nichts passiert, denkt Philippe, er habe ihm den Kiefer verletzt, da er so unverständlich spricht:

Philippe: Votre mâchoire, ça va là ?

Antoine schiebt den Unterkiefer hin und her.

Antoine: Non non, j'ai mal à la tschu, che tout, chu tombé sur mon tschu quoi.

Philippe : Le „Tschu“ ? C'est terrible, vous voulez pas qu'on aille chercher un médecin ?¹⁴¹

¹⁴¹ EP 3.3, Einstellungen 20-22.

Sprache 2

In weiterer Folge kommt es des Öfteren zu sprachlichen Missverständnissen, beispielsweise als Philippe zum ersten Mal die unmöblierte Wohnung betritt, in denen Antoine und Philippe hoffnungslos aneinander vorbeireden:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	14	Totale, KF durch die Wohnung; Philippe (P) und Antoine (A)	(...) P: Ils sont où les meubles? Ah ? Je comprends pas. Philippe schaltet das Licht an. P: C'est pas meublé ? A : Ah ben, l'ancien directeur, il est parti avec!
2	2	Nahe, Philippe	P (verwirrt) : Pourquoi il est parti avec les meubles ?
3	2	Nahe, Antoine	A: Parce que che peut-être les chiens.
4	3	Nahe, Philippe	Philippe runzelt die Stirn. P : Quel chien ?
5	1	Nahe, Antoine	A : Les meubles !.
6	2	Nahe, Philippe	P : Je comprends pas là.
7	2	Nahe, Antoine	A : Les meubles che les chiens.
8	4	Nahe, Philippe	P : Les meubles chez les chiens, qu'est-ce que les chiens voudraient avec les meubles ? Pourquoi donner ses meubles des chiens ?
9	2	Nahe, Antoine	A : Mais non, les chiens, pas les kiens, il est parti avec.
10	2	Nahe, Philippe	P : Mais pourquoi vous dites il les a donné ?
11	2	Nahe, Antoine	A : Mais j'ai jamais dit cha.
12	2	Nahe, Philippe	P : Pourquoi des chats ? Vous dites des chiens !
13	1	Nahe, Antoine	A : Ah non.
14	2	Nahe, Philippe	P : Ah si. Vous dites les meubles chez les chiens.
15	4	Nahe, Antoine	A : Ah d'accord ! Ah non, j'ai dit les meubles che les chiens.
16	2	Nahe, Philippe	P : Ah ben oui, c'est qu'est-ce que j'ai dit.
17	1	Nahe, Antoine	A : Les chiens à lui !
18	4	Nahe, Philippe	Philippe überlegt. P : Ah les siens, pas les chiens, les siens !
19	2	Nahe, Antoine	A : Oui, les chiens, che cha.
20	3	Nahe, Philippe	P : Les chiens, les chats, putain, mais tout le monde parle comme vous ici ?

EP 3.4, Einstellungen 1-20.

Um den raschen Wortwechsel zu verstehen, erfordert es seitens des Zuschauers eine gewisse Denkleistung, ein Umdenken von der alltäglichen Sprechweise zu jener der Ch'tis, die statt „s“ ein „sch“ und statt „sch“ ein „k“ formen. Die seltsame sprachliche Verwechslung spricht eine höhere Komplexitäts-Ebene der Komik an. Jedoch spielt in dieser Szene die Mimik eine große Rolle, da es offensichtlich ist, dass die beiden keine Ahnung haben, wovon der andere überhaupt spricht.

Sprache 3

Sehr ähnlich verhält es sich in folgender Situation, als Philippe Antoine aufträgt, ein Dossier zu übergeben:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	7	Amerikanische, Philippe (P) und Antoine (A)	P: Antoine, vous portez ça au centre de tri vous demandez le responsable, c'est urgent. A : J'y vais toute suite. P : Et une fois vous arrivez là-bas, appelez-moi pour me dire qu'il l'a bien reçu en main propre.
2	2	Nahe, Antoine	A : J'ai entendu, je vous appelle et je vous dis quoi.
3	3	Nahe, Philippe	P : Ah ben, qu'il a bien reçu le dossier en main. A : Oui, che cha !
4	5	Nahe, Antoine	A: Je vous appelle de là-bas, et je vous dis quoi. P : Quoi ? Mais je viens de vous dire quoi. A (verwirrt) : Oui, c'est bien compris.
5	2	Große, Philippe	P : Donc, vous m'appellez ?
6	5	Nahe, Antoine	A (zögernd) : Oui, che cha. Il faut que j'y viens en main propre et je vous appelle de là-bas, et... et je vous dis quoi ?
7	7	Große, Philippe	P (leicht genervt) : Ah, je sais pas, moi ! Par exemple... „Âllo, c'est Antoine, ça y est, je viens de donner le dossier en main propre au responsable de centre de tri“ - c'est clair ?
8	3	Große, Antoine	A (verwirrt) : Ah oui... je suis pas boubourse...je... je vous appellerai. P : Voilà...
9	2	Große, Philippe	P : ...vous m'appellez. Philippe dreht sich um und geht.
10	1	Große, Antoine	A: Et je vous dis quoi.
11	3	Nahe, Philippe	Philippe bleibt stehen, dreht sich um und geht auf Antoine zu. P: Regardez-moi Antoine. Er tritt nahe an Antoine heran.
12	2	Große, Antoine	Antoine schaut Philippe an, der auf ihn zukommt.
13	1	Große, Philippe	P: Vous avez bu.
14	2	Große, Antoine	A (empört): Non!
15	9	Amerikanische, Philippe, Antoine, Annabelle (AB)	Annabelle schreitet ein. AB: Non non, Monsieur le directeur, en fait „je vous dis quoi“, c'est l'expression ch'ti, ça veut dire eh... „Je vous dis ce qu'il en est, quoi“. A : Ah d'accord ! Pardonnez-moi, Bailleul.
16	1	Nahe, Antoine	P : Che pas grave. A : Donc...
17	1	Nahe, Philippe	P : ...vous m'appellez et vous me dites quoi.
18	3	Nahe, Antoine	A : Ben, que le dossier est bien arrivé ! Antoine schaut verwirrt und geht.

EP 3.6.

Annabelle fungiert hier als klärendes Moment, das sprachliche Missverständnis aufzuklären. Schon zuvor mutet die Diskussion komisch an, da wiederum beide Personen zu glauben scheinen, der andere sei verrückt geworden. Die Szene erreicht ihren komischen Höhepunkt allerdings am Ende, wo Philippe nun ebenfalls diesen speziellen Ch'ti-Ausdruck verwendet, von Antoine jedoch nicht verstanden wird.

Sprache 4

Philippe will die Sprechweise der Ch'tis erlernen. Als er im Restaurant bestellt, gelingt ihm ein Erfolg:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
11	2	Nahe, Kellner (K)	K (lächelnd): Bonsoir.
12	1	Große, Philippe	P: Bonsoir, Biloute, häh?
13	2	Nahe, Kellner	Der Kellner hört auf zu Grinsen.
14	3	Große, Philippe	P : Mi, avec l'équipe de la poste, on voudrait...
15	2	Nahe, Antoine und Yann (Y)	A (leise zu Philippe): On voudrons, on voudrons.
16	3	Große, Philippe	P (lachend) : On voudrons... on voudrons! Archommander...
17	2	Nahe, Annabelle und Yann	Annabelle und Yann lachen. P (off) : ...le même cose...
18	2	Große, Philippe	P: ...chi vous plait, häh?
19	3	Nahe, Kellner	K: Excusez-moi, je suis pas ch'timi, je suis de la région parisienne et j'ai rien compris.
20	4	Super-Totale, Innenraum des Restaurants, Tisch	Alle am Tisch Sitzenden jubeln freudig und klatschen.

EP 3.5, Einstellungen 11-20.

Die übertriebene Sprechweise Philippes sowie die Tatsache, dass er von dem Pariser nicht verstanden wird, bilden die zentralen Elemente der Komik. Das Jubeln seiner Freunde wird durch das Unverständnis des Kellners ausgelöst, da damit bewiesen wurde, dass Philippe das Ch'ti offensichtlich beherrscht.

Der Film „Bienvenue chez les Ch'tis“ zeichnet sich vor allem durch eine Komik aus, die im Stilmittel der Übertreibung liegt: Sei es auf gestalterischer Ebene, wo kontrastreich mit hellem und dunklem Licht gearbeitet wird und wo die Kamera sich annähert, sobald die Personen zunehmend emotional involviert werden oder sei es auf der Ebene der Klischees. In diesem Fall handelt es sich gewissermaßen um eine Verdoppelung, da ein Klischee an sich bereits eine Überzeichnung darstellt. Diese Überzeichnung wird noch einmal übertrieben und trotzdem geglaubt.

Des Weiteren entsteht Komik oftmals durch die Wissenskluft zwischen Zuschauer und Filmfigur: Der Zuschauer weiß Bescheid, während diversen Filmfiguren (v.a. den Südfranzosen) verschiedene Geschichten über die Ch'tis aufgetischt werden. Der Zuschauer kann sich also über die Leichtgläubigkeit der Unwissenden und über die übertriebenen Horror-Geschichten Philippes amüsieren.

Im Zentrum der komischen Szenen stehen allerdings die sprachlichen Missverständnisse. Diese spielen sich zwar vorrangig auf mehrdimensionaler Komik-

Ebene ab und erfordern somit ein gewisses Maß an intellektueller Leistung seitens des Zuschauers, sprechen aber gleichzeitig auch die eindimensionale Ebene an, indem sie das Missverstehen des anderen auf die Mimik der handelnden Personen übertragen.

9.4. Rien à déclarer

Inhalt und Repräsentation

Im Film geht es um das Konfliktverhältnis zwischen Frankreich und Belgien. Dass ein Konflikt vorhanden ist, wird im Film durch Witze ausgedrückt, die jeweils die andere Nation ins Lächerliche ziehen. Im Allgemeinen herrscht jedoch Ruhe zwischen den Fronten, mit Ausnahme eines Belgiers, dessen feindliche Einstellung gegenüber den Franzosen von Anfang an vorhanden ist. Dieser Hass hält sich zu Beginn jedoch im wahrsten Wortsinn „in Grenzen“: Der Hauptkonflikt entsteht erst durch das Schengener Übereinkommen, welches die Grenzkontrollen zwischen den beiden Ländern aufhebt. Nun sind die Parteien gezwungen, sich miteinander auseinanderzusetzen.

Dramaturgie

Das Handlungsschema ist nahezu identisch mit jenem des Vorgängerfilms „Bienvenue chez les Ch’tis“ und gestaltet sich folgendermaßen:

- Anfangskonflikt: durch das Schengener Übereinkommen
- Bestrafung: Zusammenarbeit im ersten franko-belgischen Team
- Konfrontation auf engem Raum (im kleinen Dienstauto)
- Konfliktbeseitigung durch Anpassung (der Franzose stellt sich auf die Seite des Belgiers)
- Hauptkonflikt durch die Beziehung zwischen dem Franzosen und der Schwester des Belgiers
- Versöhnung durch gemeinsames Durchstehen einer brenzigen Situation

Figuren:

Belgien und Frankreich tragen ihren Kampf durch zwei Protagonisten aus:

- Ruben Vandevorode: Der Belgier wuchs mit dem Hass gegen die Franzosen auf und versucht, diesen bei jeder Gelegenheit seine vermeintliche Überlegenheit zu demonstrieren. Als er zu weit geht, wird er zur Strafe zur Zusammenarbeit mit dem Franzosen Mathieu gezwungen.

- Mathieu Ducatel: Der Franzose empfindet keine negativen Gefühle gegenüber den Belgiern, im Gegenteil: Er führt eine Beziehung mit Rubens Schwester Louise, die er auf Grund des Franzosen-Hasses ihres Bruders verheimlicht. In der Zusammenarbeit mit dem Belgier sieht er die Möglichkeit, eine Freundschaft aufzubauen, um somit offiziell mit Louise zusammen sein zu können.

Kontext

Im Jahre 1985 wurde das Schengener Übereinkommen von Deutschland, Frankreich und den Benelux-Staaten geschlossen, wodurch die Kontrollen an den Binnengrenzen aufgehoben wurden.¹⁴² Dieses Übereinkommen bildet den Ausgangspunkt der Filmerzählung. Wissen über dieses historische Ereignis erleichtert das Verständnis der Geschichte, ist jedoch für das Verstehen des Films und der Komik nicht konstitutiv. Das Verhältnis zwischen dem Belgier und dem Franzosen wird von Anfang an klar gemacht, die Feindschaft offen präsentiert.

Komik

Mobilität

Mobilität bildet den Ausgangspunkt der Konfrontation: Sie wird durch das Schengener Übereinkommen erweitert. Es ist nun möglich, die Grenze ohne Kontrollen zu passieren. Das Wegfallen dieser Kontrollen ist Grundstein für die im Film stattfindende Konfliktsituation zwischen einem Belgier und einem Franzosen, wobei die feindliche Grundhaltung sich einseitig gestaltet: Die abwertende Haltung nimmt der Belgier ein, der sich anfangs weigert, mit den Franzosen zusammenzuarbeiten.

Mobilität 1

Der Konflikt spitzt sich zu, als die beiden Protagonisten in dem winzigen Dienstfahrzeug sitzen. Dieser enge Raum steht in krassem Gegensatz zu der neuen Beweglichkeit, welche die Mitgliedstaaten des Schengener Übereinkommens erfahren:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	8	Totale, Auto mit Mathieu und Ruben; Vogelperspektive	Ruben und Mathieu sitzen in dem kleinen Auto und fahren eine Straße entlang (auf die Kamera zu), das Auto holpert während des Fahrens auf und ab.
2	2	Nahe, Mathieu	Mathieu schaltet, lenkt und pfeift währenddessen.

¹⁴² European Union, 2012.

3	5	Nahe, Ruben	Ruben schaut genervt zu Mathieu. R: S'il te plait. Ruben tut so, als würde er den Mund mit einem Schlüssel verschließen und schüttelt den Kopf.
4	2	Nahe, Mathieu	Mathieu lächelt. M: Pardon.
5	3	Nahe, Ruben, Hund	Der Hund schaut Ruben über die Schulter. R: Chu, Grizzli.
6	3	Nahe, Mathieu	Mathieu schaut stirnrunzelnd zu Ruben.
7	20	Halbtotale, Mathieu, Ruben, Hund	Ruben stößt den Hund wieder auf die Rückbank. R: (energischer) Chu, Grizzli! M: Il est complètement con ce chien. R : Un français. M : Je trouve qu'il a une tête de belge (lacht und schiebt das Unterkiefer vor) (lacht) Je plaisante. Mathieu beginnt wieder zu pfeifen.
8	1	Nahe, Ruben	Ruben blickt wieder genervt zu Mathieu.
9	2	Nahe, Mathieu	Mathieu hört auf zu pfeifen M: Pardon.

EP 4.5.

Hier ist einerseits der Witz Mathieus zu den komischen Elementen zu zählen, andererseits aber auch das Pfeifen. Verstärkt wird die Komik dadurch, dass sie sich nicht in einer lockeren, sondern sehr angespannten Situation abspielt: Die Enge des Autos und das Bedrängt-werden durch den Hund sind gestalterische Elemente, welche Unbehaglichkeit vermitteln. Mathieu versucht die offensichtlich angespannte Stimmung durch das Pfeifen aufzulockern. Ruben lässt ihn mit einer Geste verstummen. Der provokante Hinweis darauf, der Hund müsse ein Franzose sein, da er so anstrengend ist, wird von Mathieu durch den Gegenwitz abgefangen, der Hund sehe mit seinem Unterbiss wie ein Belgier aus. Da Ruben offensichtlich diesen Witz nicht versteht (bzw. nicht verstehen will), muss Mathieu explizieren, dass er es nicht ernst meint („Je plaisante.“). Er beginnt abermals zu pfeifen, diesmal reicht jedoch nur ein Blick Rubens aus, um ihn verstummen zu lassen.

Mobilität 2

Eine weitere paradoxe Szene ergibt sich, als Ruben und Mathieu einen Wagen aufhalten wollen. Da zuvor keines der Fahrzeuge stehenblieb, hat Mathieu nun einen Nagelgurt auf die Straße gelegt. Als sich der Wagen nähert, erkennt Ruben den Fahrer als Drogendealer. Der macht eine 180-Grad-Wendung und flieht vor den Zollbeamten. Ruben und Mathieu nehmen die Verfolgung auf, vergessen dabei jedoch den Nagelgurt auf der Straße:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
14	4	Totale, Zoom auf Halbtotale, Ruben und Mathieu	Das Beamtenauto wird gestartet und fährt mit Blaulicht los, Ruben hält die Hand mit der Pistole aus dem Fenster, das Auto fährt auf die Kamera zu, und holpert über etwas.
15	2	Detail, Reifen des Dienstautos	Die Reifen fahren über den Nagelgurt und platzen.
16	4	Nahe, Mathieu und Ruben	M: Non non, j'ai pas roulé dessus quand-même... si ? Er blickt zu Ruben, Ruben blickt zu Mathieu.
17	4	Große, Ruben	Ruben seufzt genervt. R: Et on fait comment maintenant, perdu au milieu de nulle part ? Hm ?
18	2	Nahe, Ruben und Mathieu	R (schreiend) : On fait comment !?
19	8	Große, Mathieu und Ruben	M (hoffnungsvoll): Le téléphone portatif! R : Quoi... M : Le téléphone portatif ! Mathieu sucht im Auto. M : On, Là ! Er hält Ruben das Telefon vor die Nase und lacht.
20	11	Totale, Bruno im Zollamt	Im belgischen Zollamt läutet das Telefon. Der Beamte Bruno Vanuxem liest gerade Zeitung, schaut sich um, seufzt, legt die Zeitung beiseite, steht auf und hebt ab. B: Courquin?
21	14	Halbtotale, Ruben und Mathieu	Ruben und Mathieu stehen neben dem Auto, Ruben hält das Telefon. R: Allo! Vanuxem! C'est Ruben! Vanuxem! Previens les gars, previens la gendarmerie ! Previens la police ! On a un débite fuite ! R : Une camionnette de bordeaux ! M : Un débite fuite, contrebande, dans une camionnette de bordeaux, immatriculé ? M : 6015. R : Camembert !
22	9	Totale, Bruno im Zollamt	Bruno runzelt die Stirn, da die Verbindung so schlecht ist, dass er Ruben nur abgehakt hört. Genervt schaut er in den Hörer, hält ihn wieder ans Ohr, rümpft die Nase. B: Allo?
23	2	Amerikanische, Ruben und Mathieu	R: Route de nord, direction Chimet, je repète :
24	7	Totale, Bruno im Zollamt	Bruno schüttelt den Hörer, hebt ihn wieder ans Ohr. Er ahmt die unverständlichen, abgehakten Geräusche nach und spricht sie in den Hörer.
25	2	Amerikanische, Ruben und Mathieu	R: Allo? Verwirrt schaut Ruben den Hörer an.
26	5	Totale, Bruno im Zollamt	Bruno imitiert immer noch die Rausch-Geräusche und legt auf.
27	3	Nahe, Mathieu und Ruben	M: Ils arrivent? Ils arrivent?
28	2	Halbtotale, Ruben und Mathieu	Ruben wirft das Telefon auf die Motorhaube. R: Non, ils arrivent pas.

EP 4.7.

Die Komik liegt hierbei in der Tatsache, dass versprochene Mobilität ins Gegenteil umschlägt, bzw. das Gegenteil von dem eintritt, was man erwartet: Eine bewegliche Zollkontrolle wird durch den Nagelgurt zum Stillstand gebracht, der einen fliehenden Wagen aufhalten hätte sollen und ein Mobil-Telefon gibt nur rauschende Geräusche von sich. Eindimensionale Komik entsteht durch Vanuxem, der mit seiner Stimme die Geräusche, die er durch das Telefon hört, nachahmt.

Klischee

Das traditionelle Klischee spielt in dem Film eine untergeordnete Rolle. Der Hass, den einige Belgier den Franzosen gegenüber hegen, basiert nicht auf typischen Eigenschaften, die ihnen anhaften. Es ist vielmehr ein Hass gegen die Nationalität selbst, ohne eine rationale Begründung dafür zu liefern.

Klischee 1

Dies zeigt sich u.a. in einer Unterhaltung, die Rubens Schwester mit ihrem Vater führt:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	5	Große, Louise	V (off) : Un vrai belge, quoi. L : Arrête de vouloir me marier avec toute la Belgique. Ce qui est important, c'est que je trouve le bon.
2	1	Große, Vater	V: Oui, un bon belge.
3	6	Halbtotale, Louise und Vater	Louise seufzt und schenkt ihrem Vater Wasser für die Tabletten ein. Ihr Vater nimmt die Tabletten in den Mund. L: Tu m'énerves. Arrête-toi en parler, tiens. Louise stellt das Wasserglas vor ihren Vater auf den Tisch. Er trinkt, beginnt zu zittern und zu würgen
4	1	Große, Vater	Louises Vater würgt und hustet.
5	2	Halbtotale, Louise und Vater	Er spuckt das Wasser aus. L: Qu'est-ce que t'as?
6	2	Große, Vater	Der Vater hustet. V : J'avais pas vu ! C'est de l'eau française !

EP 4.6, Einstellungen 1-6.

Allein die Tatsache, dass es sich um eine französische Marke handelt, macht das Wasser für den Belgier ungenießbar. Seine übertriebene, unbegründete Reaktion bildet das Kernelement der Komik in dieser Szene.

Klischee 2

Als die belgischen und französischen Zollbeamten eine Art Witz-Wettstreit beginnen, erzählt ein Franzose folgenden Witz:

„C’est un français qui passe la frontière belge et un douanier belge : „Est-ce que ça vous dérangerait de regarder mes deux clignotants à l’avant, s’ils fonctionnent ?“ – „Bon, avec plaisir, une fois !“, on dit. Alors (...) le Belge, il passe autour du véhicule, il se penche comme ça, il est très concentré, il regarde, il fait : „Oui ça marche ! Non ça ne marche pas ! Oui ça marche ! Non ça ne marche pas !“¹⁴³

Explizit wird hier nicht ausgedrückt, dass der Belgier dumm sei. Implizit wird der Witz jedoch in diese Richtung interpretiert, da der Belgier nicht einmal weiß, wie ein Blinker funktioniert. Der Ausdruck „une fois“ ist ein typisch belgischer und verstärkt den Effekt.

Der Belgier kontert mit einem Witz über die Franzosen, der mit einer für Witze typischen rhetorischen Frage beginnt:

„Tu sais pourquoi les Français adorent les blagues belges ? - Parce qu’ils rient trois fois : Ils rient quand on la raconte, ils rient quand on la leur explique et ils rient quand ils la comprennent !“¹⁴⁴

In beiden Fällen wird zu Beginn nicht explizit darauf hingewiesen, dass es sich bei den folgenden Worten um einen Witz handelt. Durch die für Witze typischen Strukturen jedoch, ist dies von vornherein klar: „C’est un français“ oder „un douanier belge“ sowie die rhetorische Frage zu Beginn von Rubens Witz.

Beide Witze beziehen sich auf die vermeintliche Dummheit der anderen Nation, nicht aber auf ein Klischee.

Klischee 3

Ruben sieht diese vermeintliche Dummheit der Franzosen bestätigt, als er und sein Partner einen als Rettungswagen getarnten Drogenlieferanten passieren lassen. Er selbst kann diesen als solchen entlarven, dem Wagen gelingt es aber zu entkommen. Den Großteil der Drogen verliert der Gauner bei der Flucht. Wütend marschiert Ruben mit einem der Drogenpäckchen auf die französische Seite und stellt die Franzosen zur Rede:

¹⁴³ vgl. EP 4.3, Einstellungen 9-15.

¹⁴⁴ vgl. ebd., Einstellungen 17-19.

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	5	Super-Totale, Ruben, Franzosen, Menschen auf der Straße; KF hinunter Richtung Straße.	Ruben geht schnellen Schrittes auf die Franzosen zu. Menschen laufen von allen Seiten auf die Straße.
2	5	Amerikanische, Ruben	Ruben schreit, immer noch auf die Franzosen zugehend, eines der Drogenpäckchen in die Luft haltend: R: À quoi vous servez?! Vous êtes pas fou d'arrêter les trafiquants de drogue, ha ?!
3	4	Amerikanische, Ruben, Mathieu, Kollegin von Mathieu	M : Woووو, sur un autre ton, Vandevooorde, c'est les douanes françaises ici, t'as rien à dire !
4	4	Amerikanische, Ruben, Mathieu, Kollegin	Ruben schließt kurz die Augen und lässt die Hand mit dem Päckchen sinken. R: Ca, une douane? Ce n'est pas une soirée camembert ? Noch zwei französische Kollegen kommen hinzu und stellen sich hinter Mathieu.
5	2	Amerikanische, Mathieu und Kollegen, Ruben	M: Eh, ça va ça va, j'ai pas envie de m'énerver.
6	3	Nahe, Ruben	R: Au contraire, Ducatel, énerve-toi! J'aimerais ...
7	2	Amerikanische, Ruben und Franzosen	R : ... bien savoir à quoi ça ressemble un mollusque qui s'énerve !
8	1	Nahe, Mathieu und Kollegin	Mathieu macht einen großen Schritt auf Ruben zu. M: Tu m'insultes pas!
9	3	Nahe, Ruben	R : C'est pas un insulte. Parce que tu es un mollusque, un tout petit mollusque.
10	2	Nahe, Mathieu und Kollegin	M : Tire-toi Vandevooorde, ou je t'arrête !
11	2	Große, Ruben	R : Oui ? Tu m'arrêtera pourquoi ?
12	3	Große, Mathieu und Kollegin	M : Tu viens passer la frontière avec de la drogue, là-dedans ? Mathieu zieht die Augenbrauen hoch.
13	5	Große, Ruben	Ruben, aus der Fassung gebracht, schaut die umstehenden Menschen an. R (schreiend): Sale frouze de merde!

EP 4.4, Einstellungen 1-13.

Im Endeffekt ist es also Ruben, der sich vor versammelter Menge lächerlich macht. Komik wird in diesem Fall durch den Raum ausgelöst, in dem sich die Szene abspielt: Die Tatsache, dass Ruben die Grenze mit Drogen in der Hand überschreitet, macht ihn in paradoxer Weise kriminell.

Klischee 4

Als Ruben mit seinem Sohn nachts aufs Feld geht, um ein Grenzschild um ein paar Meter zu versetzen, versucht er ihm klarzumachen, dass Belgien das großartigste Land sei:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	2	Große, Sohn (S)	S : Et le ciel, papa ?
2	9	Amerikanische, Ruben (R) und Sohn	S : Il est belge ou il est français ? R : Ah ben, le ciel il est belge ! Tout ce qui est au-dessus la Belgique, a partie à la Belgique ! Tu sais les frontières, ça monte jjjj... (zeigt mit den Armen hinauf) ..jusqu'en haut !
3	2	Große, Sohn	S : Et les étoiles là, elles sont belges ?
4	2	Große, Ruben	R : Surement, elles sont belges ces étoiles !
5	2	Große, Sohn	S : Mais papa, la terre, elle tourne.
6	3	Nahe, Ruben, Froschperspektive	Ruben blickt perplex auf seinen Sohn hinunter. R: Hm. S (off): Ben, alors...
7	4	Große, Sohn	S: ... les étoiles là, elles vont françaises, elles deviennent françaises !
8	15	Große, Ruben	Ruben überlegt kurz. R : Non. Er schüttelt den Kopf. R: Non, parce que tu vois les étoiles, elles voyagent à l'étranger, mais elles ne se plaisent pas. Alors, elles tournent autour de la terre toute la journée et le soir elles reviennent à la Belgique pour dormir, voilà. Allez.
9	16	Halbtotale, Ruben und Sohn	Ruben und sein Sohn entfernen sich von dem Schild. Dann dreht der Sohn jedoch um und läuft zum Schild zurück. R: Qu'est-ce que tu fais? Der Sohn stellt das Schild schräg. S: Je mets la lune dedans, papa. Voilà ! Comme ça, elle dort chez nous! Er geht zurück zu Ruben, gibt ihm die Hand und die beiden entfernen sich.

EP 4.2.

In seinem Hass gegen die Franzosen vergisst der Belgier, dass sein Sohn klug genug ist, um nicht allen seinen übertriebenen Lobgesängen auf Belgien Glauben zu schenken. Der Moment, in dem der Vater vom Sohn beim Lügen „ertappt“ wird, mutet komisch an, da es in traditioneller Weise umgekehrt sein müsste.

Sprache

Sprache 1

Die Sprache spielt zwar eine Rolle, ist jedoch nicht so zentral wie im Film „Bienvenue chez les Ch'tis“. Zu Beginn entsteht eine Streiterei zwischen den beiden Protagonisten,

da der Belgier denkt, der Franzose mache sich über ihn lustig, indem er ihn sprachlich imitiert:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
17	2	Große, Ruben (R)	R : Dégage. Mathieu seufzt.
18	5	Nahe, Mathieu (M)	Ruben dreht sich weg. M: Ruben Vandervoorde, merde, est-ce qu'on pourrait pas essayer de se parler gentiment, juste une fois !
19	5	Nahe, Ruben	Ruben dreht sich wieder zu Mathieu um und geht auf ihn zu. R: Refais l'accent belge, (schreiend) et je t'explose la gueule, t'as compris?!
20	2	Nahe, Mathieu	Mathieu weicht zurück. M : J'ai pas fait l'accent belge ! R (off): Ah non ?!
21	2	Nahe, Ruben	R (nachäffend) : Juste une fois, une fois !
22	5	Nahe, Mathieu	M : Je te jure, j'ai faisais pas l'accent belge ! (mit übertriebenen belgischem Akzent :) Là, je fais l'accent belge une fois, oui, ça je sais, friiich [Geräusch]...
23	2	Große, Ruben	Ruben starrt Mathieu an. M (off): ...mais avant c'était pas l'accent belge.
24	3	Nahe, Mathieu	Mathieu lacht, Ruben nähert sich erneut und Mathieu hört auf zu grinsen.
25	6	Große, Ruben	Ruben kommt noch näher auf ihn zu. R: Vous les Camemberts, vous vous sentez supérieurs, eh ?
26	2	Große, Mathieu	M (grinsend) : Mais on est supérieur.
27	3	Große, Ruben	Ruben schaut ihn böse an. M (off) : Mais je plaisante...
28	3	Große, Mathieu	M : ...Ruben, détend-toi, c'...
29	2	Große, Ruben	Ruben richtet sich höher auf und schaut auf Mathieu hinab.
30	3	Große, Mathieu	Mathieu lehnt sich etwas zurück. M: Ok, vaut mieux que j'y aille, eh ? R (off) : Oui.
31	5	Große, Ruben	Ruben zeigt an Mathieu vorbei und hinter ihn. R : Rentre dans ton pays.

EP 4.1, Einstellungen 17-31.

Auslöser für Rubens Wutausbruch ist die Formulierung „une fois“, die der Franzose jedoch nicht verwendet, um sich über den belgischen Akzent lustig zu machen, sondern um sinnhaft „nur einmal“ auszudrücken. Anschließend imitiert er tatsächlich Akzent, um zu zeigen, dass dies vorher nicht der Fall war: Er spricht laut, überschwänglich und macht raue Geräusche dabei.

Sprache 2

Diesen Akzent imitiert er noch ein zweites Mal im Film, diesmal von Ruben gewollt, um Rubens Vater zu täuschen:

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	8	Nahe, Vater (V),	Der Vater von Ruben öffnet die Tür. Dahinter stehen Ruben, Bruno

		Ruben (R), Mathieu (M) und Bruno	und Mathieu in belgischer Beamten-Montur. R: Bonne année, papa. V: T'es tard. M (in übertriebenen belgischem Akzent): Bonsoir, Monsieur Vandevooorden une fois!
2	2	Nahe, Vater	V: C'est qui, ce [unverständl.]
3	7	Nahe, Ruben, Mathieu und Bruno	R: Ça c'est Mathias, un nouveau collègue. Il vient tout droit de... de Liège ! Ah, Mathias ? M (nickend) : Oui, une fois !
4	2	Nahe, Vater	V: Aha.
5	2	Nahe, Ruben, Mathieu und Bruno	M: Bonne année, Monsieur Vandevooorden, une fois. Mathieu überreicht Rubens Vater ein Geschenk.
6	2	Nahe, Vater	V: [unverständl.] Rubens Vater dreht sich um und geht ins Haus.
7	4	Nahe, Ruben, Mathieu und Bruno	Die Männer nehmen ihre Mützen ab. Mathieu will dem Vater ins Haus folgen, aber Ruben hält ihn zurück. R (flüsternd): Eh! Tu peux arrêter de dire „une fois“ tout le temps. M (flüsternd): Ah bon ?

EP 4.8.

Komisch ist einerseits der übertriebene Akzent Mathieus, andererseits seine echte Verwunderung darüber, dass Ruben ihm rät, nicht dauernd „une fois“ zu sagen. Dies impliziert feste Vorstellungen über die Sprache der Belgier, die wohl im Kopf des Franzosen verankert sind.

Der Film „Rien à déclarer“ erzeugt Komik in erster Linie durch Kontraste und paradoxe Situationen. Mit zahlreichen Handlungen wird genau das Gegenteil von dem erreicht, was beabsichtigt war: Durch Beleidigungen wird Ruben zur freundschaftlichen Zusammenarbeit gezwungen, durch einen Nagelgurt, der flüchtige Fahrzeuge stoppen sollen, wird das Beamtenauto selbst gestoppt, Ruben versucht die Franzosen anzukreiden und macht sich dabei selbst lächerlich.

Auch die Räume, in denen das Geschehen abläuft, spielen eine wichtige Rolle. Der Grenzübergang ist eine Art neutrale Zone, in der sich die Gegner gleichberechtigt gegenüberstehen: Auf einen Witz kontert der andere. Die Gleichberechtigung verschwindet, sobald ein Land beschritten wird – Ruben macht sich sogar strafbar, indem er Drogen über die Grenze nach Frankreich „transportiert“.

Sprache und Klischees kommen zwar vor, stellen aber keine zentralen Aspekte dar: Vielmehr geht es um die bestehende, wenig rational begründbare Feindschaft der Belgier gegen die Franzosen. Dadurch wird die Dominanz der eindimensionalen Komik erklärbar: Der Zuschauer muss wenig Denkleistung erbringen, um die feindlichen Kommentare und Handlungen zu verstehen. Es werden willkürlich Beschimpfungen

verwendet wie „Camembert“, „frouze“, „mollusque“ etc., die ohne spezielles Vorwissen einen komischen Effekt erzeugen. Des Weiteren wird - wie bei seinem Vorgängerfilm „Bienvenue chez les Ch’tis“ - sehr viel mit Mimik, aber auch Gestik kommuniziert, mit seltsamen Geräuschen und Witzen.

10.Präsentation der Ergebnisse

Auf Basis der Analyse können nun innerhalb der angeführten Kategorien folgende Ergebnisse festgehalten werden:

10.1. Allgemeines

Es ging darum, vor allem erfolgreiche und bekannte Filme auszuwählen. Sowohl die Filme Dany Boons konnten durch ihre Erfolgsquoten überzeugen, wie auch die Filme „Die Piefke-Saga“ und „Poppitz“ durch ihren Bekanntheitsgrad in Österreich (vgl. Kapitel 8). Der offensichtliche Unterschied liegt demnach im internationalen Bekanntheitsgrad der Filme, aber auch in ihrem Genre: Interessant ist, dass im französischen Bereich romantische Komödien, im österreichischen jedoch Satiren zum Vorschein kamen.

Dieser Unterschied entspricht der Verschiedenheit der Humor-Definitionen (vgl. Kapitel 1.1.1.): Demnach ist „Humor“ im Deutschen die Fähigkeit, das Gegebene gelassen auf die leichte Schulter zu nehmen. Die Schattenseiten des Lebens werden nicht kaschiert, sondern akzeptiert. Diese Definition entspricht einerseits dem Genre der Satire, welche sich über soziale Missstände und die Schattenseiten des Lebens lustig macht, andererseits dem österreichischen Hang zu Filmen des "schwarzen Humors".

Im Französischen ist „Humor“ hingegen die Fähigkeit, die Schattenseiten des Lebens so zu betrachten, dass die angenehmen Aspekte hervortreten. Die dunklen Aspekte werden demnach in einem hellen Licht betrachtet und positiver dargestellt, was dem Genre der romantischen Komödie entspricht.

So unterschiedlich die Filme auch mit der Verarbeitung der komischen Elemente umgehen, so ähneln sie sich doch in zahlreichen Aspekten:

Es handelt sich in den Filmen entweder um einen Länder- oder aber um einen Regionen-Konflikt. Der Länderkonflikt spielt sich einmal im österreichischen Film

„Poppitz“ zwischen Deutschland und Österreich, und einmal im französisch-belgischen Film „Rien à déclarer“ zwischen Frankreich und Belgien ab. Der Regionen-Konflikt kommt in den beiden anderen Filmen zum Tragen: Während sich in der „Piefke-Saga“ Norddeutsche, Tiroler und Wiener streiten, kommt es im Film „Bienvenue chez les Ch’tis“ zwischen Nord- und Südfranzosen zum Konflikt.

Dabei sind allen Filmen ein Grundkonflikt, ein Hauptkonflikt sowie dessen Auflösung gemein. Diese drei Punkte unterscheiden sich jedoch von Film zu Film voneinander:

Der Grundkonflikt in den österreichischen Filmen hat seine Wurzeln im Klischee: Die Norddeutschen werden in der „Piefke-Saga“ mit dem Klischee des überheblichen Deutschen konfrontiert, in „Poppitz“ begegnen in der Clubanlage primitive Österreicher und hochnäsige Deutsche einander. In den französischen Filmen hingegen ist die Basis des Anfangskonflikts die Mobilität: Einerseits die Versetzung in eine ungeliebte Region im Norden, andererseits die Auflösung der Grenzkontrollen zwischen Belgien und Frankreich.

Der Hauptkonflikt findet zwischen den benannten Parteien statt, wobei es immer eine Partei gibt, die der anderen überlegen ist und damit zum „Täter“ im Hauptkonflikt wird. Das „Opfer“ lehnt sich jeweils auf, hat bei seiner Rebellion jedoch unterschiedliche Ziele vor Augen: In der „Piefke-Saga“ wollen die Norddeutschen den „finanziellen Tod“ der Tiroler, in „Bienvenue chez les Ch’tis“ handelt es sich um den „sozialen Tod“, der durch das Abwenden von einer Person durch andere zustande kommt. In den beiden anderen Filmen jedoch geht es um den „tatsächlichen Tod“, d.h. als potenzielle Lösung steht ein Mord zur Debatte: Einerseits versucht der Belgier den Franzosen, andererseits der Österreicher den Deutschen zu ermorden.

Die Auflösung des Konflikts bilden schließlich vermehrt Versöhnungen, die durch „typische“ Versöhnungs-Taten vollzogen werden: Durch eine offizielle Entschuldigung („Die Piefke-Saga“), durch das Sagen der Wahrheit („Bienvenue chez les Ch’tis“) und durch das gemeinsame Durchstehen einer brenzligen Situation („Rien à déclarer“). Ausnahme bildet hier der Film „Poppitz“, wo keine bewusste Versöhnung stattfindet, der Konflikt aber durch das Erwachen aus einem Tagtraum aufgelöst wird.

Die Figuren werden in den Filmen sehr unterschiedlich realisiert: In der „Piefke-Saga“ bekommt der Zuschauer keine Möglichkeit, eine der Figuren näher kennenzulernen. Der Fokus liegt gleichermaßen auf allen Gruppierungen und lässt keine tiefere

Identifizierung mit den Figuren zu. In „Poppitz“ steht eine Figur im Mittelpunkt: Gerry Scharl. Sein Persönlichkeitsprofil wird dem Zuschauer genauestens vermittelt, das aber im Zuge einer Selbstcharakterisierung durch die Figur: In den regelmäßigen Ansprachen, die direkt an den Zuschauer gerichtet sind, erklärt Gerry Scharl, warum er so reagiert, was sich gehört und was nicht. In den beiden französischen Filmen werden die Figuren hauptsächlich durch Taten und Gespräche mit anderen charakterisiert, auch Fremd-Charakterisierung spielt eine große Rolle.

Um die Komik in den Filmen jeweils zu verstehen, ist für den Zuschauer nur bei den österreichischen Filmen ein kulturelles Vorwissen von Nöten: Um über die komischen Szenen lachen zu können, sollte er über gewisse Klischees und Sprechweisen Bescheid wissen. Die französischen Filme hingegen legen ihren Fokus vermehrt auf andere Komik-Ebenen und machen daher ein Vorwissen seitens des Zuschauers weniger wichtig.

10.2. Mobilität

Mobilität bildet in jedem der Filme den Ausgangspunkt des Konflikts: Jemand verlässt seine Heimat, um woanders hinzugehen. Am Zielort steht die besagte Konfrontation. Hier jedoch spielt sich dann alles Weitere auf sehr engem Raum ab: Im kleinen Dorf Lahnenberg in Tirol, in der Clubanlage auf einer Insel, im kleinen Dorf Bergues im Norden Frankreichs, am Grenzübergang Frankreich und Belgien.

Mobilität und eine gewisse Art von Immobilität und Inflexibilität stehen hier also in engem Zusammenhang. In allen Situationen ist man gewissermaßen an die Situation gebunden, man kann sich davon nicht mehr so leicht befreien: In den Beispielen Österreich – Deutschland ist es die urlaubsbedingte Inflexibilität: Auch wenn Karl-Friedrich am liebsten abreisen würde, ist es doch nicht so leicht, einfach den Urlaub mit der Familie abubrechen. Auf Cosamera verhält es sich ebenso – die Urlaubsgäste dürfen den Club nicht verlassen. Interessant ist dabei, dass sie sich absichtlich in solch eine Situation begeben – schließlich ist Urlaub freiwillig. Die Protagonisten fahren in einen Club, bzw. in ein kleines Dorf, obgleich sie um die deutsch-österreichischen Konflikte wissen.

Das österreich-deutsche Verhältnis ist vor allem durch urlaubsbedingte Beziehungen geprägt: Dies ist die Zeit, in der sich die beiden Bevölkerungsgruppen am intensivsten

miteinander auseinandersetzen müssen. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass sich die beiden deutsch-österreichischen Filme eben diesem Thema widmen.

In den französischen und belgischen Filmbeispielen handelt es sich um berufliche Gebundenheit. Wenn sie ihren Job nicht verlieren wollen, müssen sie sich mit der Situation auseinandersetzen, bzw. sich damit abfinden. Sie werden gewissermaßen zur Kooperation gezwungen. In beiden Fällen handelt es sich um eine „Strafe“. Dabei ist vor allem das Verhältnis von Mobilität und Immobilität interessant: Einerseits wird Mobilität erst durch das Vortäuschen von Immobilität ermöglicht („Bienvenue chez les Ch’tis“) und andererseits steht eine erweiterte physische Mobilität in krassem Gegensatz zu einer psychischen Inflexibilität („Rien à déclarer“).

10.3. Sprache und Klischees

Diese beiden Aspekte werden in einem Kapitel behandelt, da sie in vielen Punkten Hand in Hand gehen.

Die Sprache spielt in allen Filmen, in denen es um kulturelle und transnationale Konflikte geht, eine Rolle. Die sprachliche Ebene kann sich jedoch unterschiedlich gestalten: Es kann sich auf Grund großer sprachlicher Unterschiede um schlichte Verständigungsschwierigkeiten handeln, um Missverständnisse, aber auch um spezifische Sprechweisen oder spezifische Ausdrücke, die entweder nicht verstanden werden, oder aber – aus Loyalität zur eigenen Kultur – nicht verstanden werden wollen. Während in beiden Österreich-Deutschland-Filmen die Sprache durchgehend eine Rolle spielt, wird sie in dem französischen „Bienvenue chez les Ch’tis“ zum Hauptelement der Komik gemacht. Im Gegensatz dazu legt „Rien à déclarer“ eher wenig Fokus auf sprachliche Differenzen.

Klischees spielen in allen Filmen eine große Rolle.

Der Zuschauer braucht in den österreichischen Filmen ein Verständnis für die deutsch-österreichischen Konflikte („Die Piefke-Saga“) oder muss zumindest über diverse Klischees Bescheid wissen („Poppitz“). In den französisch-belgischen Filmen ist solch ein Vorwissen nicht notwendig, da Vorurteile einerseits explizit erklärt werden („Bienvenue chez les Ch’tis“), beziehungsweise keine bestimmten Stereotypen thematisiert werden („Rien à déclarer“).

In allen Filmen steht ein Dialekt der Standard-Sprache gegenüber. Der Dialekt ist dabei als die unterlegene, oftmals schwer verständliche und primitive Sprache dargestellt, die Standard-Sprache hingegen als überlegen, verständlich, sauber und gehoben. Damit geht gewissermaßen auch eine Übertragung auf die Wesensmerkmale ihrer Sprecher einher: In allen Filmen werden die Deutschen, bzw. die Franzosen (d.h. Träger der „Standard-Sprache“) als überlegen dargestellt. Dabei blickt einerseits diese Partei auf die unterlegenen Regional-Sprecher herab (die Deutschen auf die Österreicher bzw. die Südfranzosen auf die Ch’tis) und es lehnt sich andererseits die Dialekt-Partei gegen die überlegene Partei auf (die Tiroler gegen Norddeutschen, die Belgier gegen die Franzosen).

10.4. Komik-Komplexität

Die Filme unterscheiden sich in ihrer Internationalitäts-Tauglichkeit: Die französischen Filme wurden in verschiedene Sprachen übersetzt und hatten in ausländischen Kinos Erfolg. Neben der Verfügbarkeit finanzieller Ressourcen mag der Grund dafür darin liegen, dass für das Verstehen des darin verarbeiteten Humors keine Vorkenntnisse benötigt werden, d.h. der Zuschauer braucht keine kulturellen Kenntnisse, um die komischen Elemente zu erkennen und darüber lachen zu können. Das Komplexitätsniveau in Bezug auf die Komik im Film ist demnach relativ niedrig: Es handelt sich größtenteils um mehrdimensionale, bzw. um eindimensionale Komik, wo vor allem Gesten, Mimik und Situationskomik eine große Rolle spielen.

Die österreichischen Filme hingegen setzen auf Wiedererkennungswert: Stammt der Zuschauer aus einer der im Film repräsentierten Bevölkerungsgruppen, kann er die Komik verstehen: Er erkennt den Witz, weil er Erfahrungen mit ähnlichen Situationen gemacht hat. Diese Art von Humor ist international wenig tauglich, da er außerhalb Österreichs kaum verstanden werden kann. Er ist eher versteckt und befindet sich auf der Ebene der polyvalenten, bzw. mehrdimensionalen Komik, die sich vor allem durch verdeckte Hinweise auszeichnet, die nur entdeckt werden können, wenn der Zuschauer sich dem Film einschließlich seines kulturellen Hintergrundes verbunden fühlt.

10.5. Gestaltung

Alle Filme sind durch das Stilmittel der Übertreibung und Überzeichnung gekennzeichnet, was bei einer Stereotypen-Problematik nicht überrascht. Allerdings können bei den unterschiedlichen Filmen noch zusätzliche Stilmittel festgestellt werden: „Die Piefke-Saga“ macht sich die Intertextualität zunutze. Diese gehört dabei zu jenen Techniken, die ein gewisses Maß an intellektueller Leistung seitens des Zuschauers verlangen. Dieser muss die Verweise auf andere Filme oder Genres erkennen, um die Komik verstehen zu können. Auch fällt die Wahl der unterschiedlichen Kameraperspektiven auf, welche durch Vogel- bzw. Froschperspektiven Überlegenheit bzw. Untergebenheit der dargestellten Parteien vermittelt.

Das Spiel mit unterschiedlichen Realitätsebenen ist eine Eigenart des Filmes „Poppitz“. Hier wird Komik vor allem dadurch kreiert, dass Situationen sehr übertrieben und teilweise auf groteske Art dargestellt, bald jedoch durch die filmische Realität wieder aufgehoben werden. Der Zuschauer kann sich nie sicher sein, ob es sich bei dem, was er gerade sieht, um filmische Realität oder aber lediglich um ein Gedankenexperiment des Protagonisten handelt.

Die französischen Filme, die beide vom selben Regisseur Dany Boon stammen, machen sich vorrangig Kontraste und paradoxe Situationen zunutze, um Komik zu kreieren. Dazu gehören nicht nur das Spiel mit Licht und Raum (formale Ebene), sondern auch Situationen, in denen schlussendlich genau das Gegenteil von dem eintritt, das ursprünglich beabsichtigt wurde (inhaltliche Ebene).

Zusammenfassend werden in den Filmen folgende Methoden angewandt, um Komik zu erzeugen:

Auf einer formalen Ebene wird Komik einerseits durch Kontraste mit Hilfe von Raum und Licht erzeugt und andererseits durch verschiedene Kameraeinstellungen und Perspektiven. Diese Techniken nähern den Zuschauer emotional an die Situation an und verstärken dadurch den komischen Effekt.

Auf einer inhaltlichen Ebene spielen die Darstellung von Klischees und das damit verbundene Stilmittel der Übertreibung eine zentrale Rolle. Des Weiteren wird Komik durch Elemente wie Intertextualität und Witze erzeugt (v.a. polyvalente Ebene), aber auch durch Ironie und sprachliche Missverständnisse (v.a. mehrdimensionale Ebene) sowie durch Mimik und Gestik (eindimensionale Ebene).

10.6. Realitäts-Ebene

Vorrangig findet Komik auf einer filmexternen Ebene statt, d.h. es sind nicht die Figuren im Film, die über die Komik lachen, sondern es ist der Rezipient, der über Wissen um den größeren Kontext verfügt und gleichsam ein neutraler Zuschauer ist, der zwischen zwei Fronten das Geschehen beobachtet. Es handelt sich also vermehrt um impliziten Humor, der zum Tragen kommt. Implizit deshalb, da nicht explizit erwähnt wird, dass es sich um eine lustige Situation handelt. Sie kommt durch verschiedene Abläufe zustande und wird von den Figuren als solche nicht realisiert.

Ausnahme bildet der Film „Poppitz“ der sich beinahe durchgehend einer filminternen und damit expliziten Komik bedient: Das Lächerlich-Machen der anderen Nation wird offen ausgesprochen und auch so vom filmischen Gegenüber empfunden.

Um die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit noch einmal in übersichtlicher Form darzustellen, kann folgende Tabelle erstellt werden:

Aspekt		„DiePiefke-Saga“	„Poppitz“	„Bienvenue chez les Ch’tis“	„Rien à déclarer“
Allg.	Genre	Satire	Satire	Romantische Komödie	Romantische Komödie
	Räuml. Konflikt-ebene	Regionen-spezifisch	Länder-spezifisch	Regionen-spezifisch	Länder-spezifisch
Mobilität		urlaubsbedingt	urlaubsbedingt	beruflich	beruflich
Sprache und Klischees		Verständigung (Auflehnen gegen Norddeutsche)	Sprechweise (Herabschauen auf Österreicher)	Miss-verständnisse (Herabschauen auf die Ch’tis)	Imitation (Auflehnen gegen Franzosen)
Komplexität		polyvalent	Mehr-dimensional	eindimensional, mehr-dimensional	eindimensional
Gestaltung		Intertextualität	Realitätsebenen	Raum, Licht	Kontraste
Realitätsebene		filmextern	filmintern	filmextern	filmextern, filmintern

IV) Konklusion

In der vorliegenden Arbeit ging es um Mobilität und transnationale Konflikte innerhalb desselben Sprachraumes. Zu dieser Thematik wurden eine Satire von Felix Mitterer („Die Piefke-Saga“), eine Satire von Harald Sicheritz („Poppitz“) sowie zwei französische Komödien von Dany Boon („Bienvenue chez les Ch’tis“ und „Rien à déclarer“) untersucht. Der Fokus der Analyse lag dabei dem Titel gemäß auf den Thematiken Mobilität, Sprache und Klischee.

Mobilität bildet den Ausgangspunkt für komische Konflikte. Ohne Mobilität, sei es berufliche (französische Filme) oder urlaubsbedingte (österreichische Filme), käme es zu keiner Konfrontation, welche die Basis für die im Film bearbeiteten humoristischen Elemente bildet.

Allerdings steht Mobilität auch immer in einem engen Verhältnis zur physischen und psychischen Inflexibilität: Während zu Beginn des Films eine Reise-Bewegung stattfindet, die ein relativ hohes Maß an Offenheit und Flexibilität erfordert, so gehen diese am Zielort verloren. Alles weitere spielt sich auf engem physischen Raum ab, der größtenteils von einer durch stereotype Vorstellungen eingeschränkte Sichtweise dominiert wird und eine offene Anpassung an die fremde Kultur verhindert.

Ein wichtiges humoristisches Element ist dabei die Sprache: In den filmischen sprachlichen Konflikten existieren jeweils eine überlegene und eine unterlegene Sprache nebeneinander. Die überlegene Sprache ist dabei die „Standard“-Sprache, die unterlegene ist jene der Dialekt-Sprecher. Die Beziehung dieser beiden Gruppen zeichnet sich durch ein konflikthafte Potenzial aus, das durch regional- bzw. länderspezifische Unterschiede zustande kommt und sich durch Stereotypen-Zuschreibung im Sinne der sozialintegrativen und utilitaristischen Funktion ausdrückt. Sowohl sprachliche, als auch stereotype Konflikte werden durch unterschiedliche Stilmittel humoristisch bearbeitet:

Auf einer formalen Ebene wird Komik durch Raum- und Lichtkontraste, Kameraeinstellungen und Kameraperspektiven, auf einer inhaltlichen Ebene durch klischeehafte Darstellung, Übertreibung, Intertextualität, Witz, Ironie, sprachliche Missverständnisse, Mimik und Gestik erzeugt.

Allgemein konnte festgestellt werden: Je komplexer das Komikangebot ist, desto wichtiger wird der kulturelle Hintergrund des Zuschauers für das Verständnis des Films.

D.h., um die im österreichischen Film kreierte Komik verstehen zu können, ist ein kulturell geprägtes Verständnis der nationalen Konflikt-Beziehungen seitens des Zuschauers notwendig, da es sich vermehrt um polyvalente Komik handelt. In den französischen Filmen hingegen benötigt der Zuschauer kein solches Vorwissen, da sich die Komik vorrangig ein- und mehrdimensional gestaltet.

Alle Filme arbeiten stark mit klischeehaften Darstellungen und sprachlichen Differenzen, welche den Mittelpunkt transnationaler Konflikte bilden. Grenzen existieren zwar physisch, aber vor allem auch in den Köpfen der Menschen. Indem diese Aspekte nun humoristisch bearbeitet werden, fällt eine Art mentaler Barriere weg, die die gegnerischen Nationen voneinander trennt. Komik und Lachen haben die Fähigkeit, Menschen über diese Barrieren hinweg miteinander zu verbinden – vor allem wenn nicht das Lachen über den anderen, sondern das Lachen über sich selbst im Vordergrund steht.

V) Résumé en français

Introduction

Le film comme moyen artistique transmet la mentalité et les valeurs existantes dans une société. De plus, il exprime son humour et, par conséquent, ce dont les membres d'une culture savent rire.

C'est pourquoi le travail présent a pour but de spécifier les différentes façons de traiter les sujets humoristiques à partir du film actuel, plus précisément, de comparer ce traitement humoristique dans des différents espaces linguistiques. Les objets d'analyse sont deux films des pays germanophones (« Die Piefke-Saga », « Poppitz ») et deux films des pays francophones (« Bienvenue chez les Ch'tis », « Rien à déclarer »). Tous les quatre films traitent les sujets de la mobilité et des conflits transnationaux (qui se manifestent par la problématique des stéréotypes et par des conflits linguistiques) d'une manière humoristique.

L'analyse est une recherche des différences entre les pays, comment le comique se présente dans des différents contextes et par quels éléments il se caractérise. D'après cela, les questions centrales de ce travail sont les suivantes:

- Quel rôle joue la mobilité dans la thématique des conflits transnationaux?
- Quels éléments humoristiques sont utilisés pour créer du comique?
- Quelles différences résultent d'une comparaison entre les films des différents espaces linguistiques en ce qui concerne leur traitement humoristique des sujets « mobilité », « langue » et « cliché »?

Pour permettre une comparaison scientifique entre les différentes variétés d'humour dans le film, l'analyse suit des catégories développées à partir des théories existantes. Les aspects de la mobilité, du cliché et de la langue constituent les éléments centraux de l'analyse et permettent une étude du traitement humoristique des films des différentes espaces linguistiques.

Définitions

La problématique d'une analyse d'humour est la suivante : Des termes comme « humour », « blague », « ironie » et « comique » sont difficile à fixer dans la science, parce qu'ils sont fortement empreints par la culture et la société respective. En plus, l'humour est très subjectif. Pour développer des catégories analytiques, il faut essayer d'abord de fixer ces termes et les distinguer l'un de l'autre pour les rendre accessible à l'analyse :

Les structures comiques sont encadrées dans le film pour faire rire le spectateur. Pour arriver à ce but, des blagues peuvent jouer un rôle important, mais pour comprendre cette variété, le spectateur doit avoir des connaissances cognitives, ainsi la compréhension dépend de son contexte culturel. L'humour, comme forme d'esprit, contient des différents facteurs personnels qui décident si le spectateur sait rire ou pas. Des expressions ironiques par exemple ne peuvent qu'être analysées individuellement dans une certaine situation et dans un certain contexte.

Ainsi, les aspects de l'humour et de l'ironie peuvent être considérés comme des phénomènes individuels alors que les termes du comique et de la blague appartiennent aux phénomènes culturels.

Le plan de réalité peut être un plan externe ou interne. Le plan externe désigne un comique qui se déroule entre le réalisateur et le spectateur, qui par la suite n'est pas aperçu par le personnage dans le film comme une situation amusante. Dans ce cas, il s'agit d'un comique implicite, parce que la situation est seulement jugée comique par le spectateur et pas par le personnage. Sur le plan interne par contre, le comique est déjà joué entre les personnages du film, ça veut dire qu'ils se rendent compte qu'il s'agit d'une situation comique (p.ex. une blague). Le comique est explicite parce qu'elle est signalisé ouvertement.

À partir de ces réflexions, la grille suivante peut être constituée :

Aspect	Humour	Comique	Blague	Ironie
Définition, description	La forme d'esprit qui consiste à présenter ou à déformer la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites. (Petit Robert, 1967)	Une structure comique dans le film est envisagée par le réalisateur qui veut évoquer un rire du récipient.	Un court récit verbalisé par le personnage dans le film, qui a pour but de faire rire le vis-à-vis.	Une ambiguïté dans la langue pour exprimer le contraire de ce qu'on dit.
Implication du récipient	affectif-émotionnel individuel	affectif-émotionnel / cognitif-intellectuel culturel	cognitif-intellectuel culturel	cognitif-intellectuel individuel
Niveau de réalité (participants)	/	Externe (réalisateur / auteur – spectateur) comique implicite	interne (personnage – personnage) comique explicite	interne (personnage – personnage) / externe (personnage - spectateur) comique explicite / comique implicite

Dans ce travail, seulement trois de ces quatre aspects seront analysés : Bien que l'humour est le terme universel pour décrire le phénomène de faire rire les gens par une structure comique, il est impalpable dans la science sans recherche orientée au récipient. Par contraste, la blague et l'ironie sont des éléments bien découvrables. L'aspect du comique est plus complexe et c'est la raison pour laquelle il faut trouver des critères spéciaux qui constituent le comique.

La catégorie du comique

À part les catégories « contenu et représentation », « dramaturgie », « personnages » et « contexte », l'analyse contient la catégorie centrale « le comique ». Cette catégorie contient trois aspects importants: Les moyens stylistiques, les éléments humoristiques et le niveau de complexité.

Les moyens stylistiques concernent l'utilisation de la lumière et les particularités de l'espace, mais aussi le cadrage. Des moyens comme l'ironie et la comique de situation appartiennent aux éléments humoristiques. Finalement, le niveau de complexité se

compose encore une fois de trois plans: Le comique *unidimensionnel* présente une situation comique qui peut être compris par le spectateur sans puissance intellectuelle et sans connaissances culturelles. Ce comique est surtout caractérisé par la gestualité et par la mimique (p.ex. : le comique de situation). Le niveau *multidimensionnel* est un peu plus complexe, parce que le spectateur peut seulement comprendre l'aspect comique s'il fait une connexion entre la scène amusante et des scènes précédentes du film (p.ex. : l'ironie). Finalement, le niveau *polyvalent* est le niveau le plus complexe. Pour comprendre le comique, le spectateur doit posséder un fond culturel et des connaissances spéciales pour découvrir des éléments cachés (p.ex. : l'intertextualité).

Mobilité et conflits transnationaux

Tous ces éléments comiques sont analysés dans le cadre des sujets de la mobilité et des conflits transnationaux.

Le terme de la mobilité peut être compris dans un sens physique mais aussi psychique : D'un côté, la mobilité physique désigne le mouvement d'un endroit à un autre. Ce dernier se diffère du premier concernant sa culture et sa langue. Cette diversité est le déclencheur des conflits qui sont présentés d'une manière comique dans les films. De l'autre côté, il existe aussi une mobilité psychique, parce que le voyageur devrait s'adapter mentalement au lieu de destination. Un voyage exige une certaine ouverture d'esprit et flexibilité, autrement cela peut conduire aux graves conflits.

Si c'est le cas, le conflit peut être disputé sur deux niveaux : Le niveau linguistique et le niveau culturel :

Les individus d'une culture ont toujours des images « des autres » en tête. Cette création des stéréotypes peut poser des problèmes, parce que la réalité ne répond pas souvent à ces attentes. Dans les films, ces clichés sont pris pour sujet et sont ridiculisés en grande partie.

De plus, beaucoup de malentendus sont causés par des différences linguistiques et servent souvent comme la base pour une situation comique : Il y a des malentendus, des imitations des locuteurs étrangers ou bien la simple non-compréhension.

Analyse et présentation des résultats

Informations généraux

En ce qui concerne le choix des films, il fallait trouver des exemples français et autrichiens qui avaient du succès et qui sont connus dans les pays concernés. Non seulement les films de Dany Boon pouvaient convaincre avec leurs taux de réussites, mais encore les films germanophones sont très connus en Autriche. La différence principale se trouve dans leur popularité internationale parce que c'est seulement la notoriété des films français qui passe les frontières. Mais aussi leur genre se diffère : Il est intéressant que dans le domaine francophone ils se trouvaient des comédies romantiques et dans le pays germanophones des satires. Cette différence correspond à la diversité des définitions du terme « humour » : En allemand, l'humour est la capacité d'une personne de prendre quelque chose d'existant à la légère. Le revers de la médaille n'est pas dissimulé, mais accepté. D'un côté, cette définition correspond au genre de la satire qui se moque des inconvénients sociaux et de l'autre côté à la tendance autrichienne vers les films d'humour noir. En français, par contraire, l'humour désigne la capacité de regarder les aspects déplaisants d'une façon que les aspects plus agréables se révèlent. C'est-à-dire que le revers de la médaille est présenté plus positif, ce qui correspond au genre de la comédie romantique.

Bien que les quatre films traitent les sujets d'humour d'une manière très différente, ils ont aussi des convergences :

Dans tous les films, il s'agit soit d'un conflit national, soit régional. Le conflit national se déroule dans le film autrichien « Poppitz » entre les Autrichiens et les Allemands et dans le film franco-belge « Rien à déclarer » entre la France et la Belgique. Le conflit régional se présente dans les deux autres films : Alors que dans le film « Die Piefke-Saga » il y a une confrontation entre les Allemands du Nord, les Tyroliens et les Viennois, le conflit éclate dans le film « Bienvenue chez les Ch'tis » entre les Français du Nord et les Français du Sud.

Tous les films montrent un conflit de base, un conflit principal et la solution finale des problèmes. Mais ces trois points se diffèrent au gré du film :

Le conflit de base dans les films autrichiens a ses racines dans le cliché : Les Allemands du Nord dans le « Piefke-Saga » sont confrontés avec le stéréotype de l'Allemand

présomptueux, dans « Poppitz » celui-là rencontre des Autrichiens primitifs. Dans les films français par contre, la base du conflit est la mobilité : D'un côté il s'agit d'une mutation dans la région déplaisante au Nord Pas-de-Calais, de l'autre côté il y a la cession des contrôles à la frontière franco-belge.

Le conflit principal se déroule entre les partis, mais il y en a toujours un qui est supérieur et qui présente le « coupable » dans le conflit. La « victime » se rebelle à chaque fois, mais au gré du film elle a des buts différents : Dans le film « Die Piefke-Saga », les Allemands du Nord veulent la « mort financière » des Tyroliens, dans « Bienvenue chez les Ch'tis », il s'agit d'une « mort sociale » qui se fait par l'inobservation d'une personne. Dans les deux autres films il s'agit de la « mort réelle » d'une personne, c'est-à-dire qu'on met un assassinat en cause pour résoudre les problèmes : Le Belgeois essaie d'assassiner le Français et l'Autrichien aimerait tuer l'Allemand.

La solution du conflit est présentée finalement par des réconciliations « typiques » qui se produisent des différentes actions : Par une excuse officielle (« Die Piefke-Saga »), la prononciation de la vérité (« Bienvenue chez les Ch'tis ») et par l'expérience commune d'une situation dangereuse (« Rien à déclarer »). L'exception est le film « Poppitz » où il n'y a pas de réconciliation consciente, mais où le conflit est défait par le réveil d'un rêve éveillé.

Les personnages sont réalisés très différemment dans les films : Dans le film « Die Piefke-Saga », le spectateur n'a pas de possibilité de faire la connaissance détaillée d'un personnage : L'accent est mis de la même façon sur tous les groupes et évite par conséquence une identification plus dense. Dans le film « Poppitz », il n'y a qu'un protagoniste. Sa personnalité est transmise en détail au spectateur par une auto-caractérisation : Souvent il s'adresse directement au spectateur et il explique pourquoi il réagit d'une telle façon. Dans les films français, les personnages sont caractérisés surtout par leurs actions et par leurs déclarations.

Mobilité

La mobilité constitue dans chaque film le point de départ de l'histoire : Quelqu'un quitte son pays ou sa région pour aller ailleurs. Au lieu de destination il y a la confrontation. Après ce voyage, tout se déroule sur un espace très limité : dans un petit

village à Tyrol ou au Nord de la France, dans un club sur une île ou au passage de la frontière entre la France et la Belgique.

Il y a alors un lien étroit entre la mobilité et une sorte d'immobilité. En ce qui concerne les exemples autrichiens, il s'agit d'une rigidité causée par les conditions touristiques: Même si Karl-Friedrich du film « Die Piefke-Saga » aimerait bien partir, il n'est pas facile d'annuler son voyage avec sa famille. Sur l'île dans « Poppitz » il est pareil : Les vacanciers n'ont pas le droit de quitter le club. Il est intéressant que les gens en voyage se mettent à une telle situation volontaire. Les protagonistes passent leurs vacances avec des membres d'une société qui se trouve en conflit avec la propre culture.

La relation allemand-autrichienne est empreint par des relations de vacances : C'est le temps où les deux populations doivent aborder le plus leurs différences. C'est la raison pour laquelle il n'est pas étonnant que les deux films se dédient à ce sujet.

Dans les films français il s'agit d'une relation causée par la situation professionnelle. De peur qu'ils puissent perdre leur travail, il faut qu'ils se penchent sur l'autre culture. On peut dire qu'ils sont « forcés » à la coopération, pour eux, il s'agit d'une sorte de « punition ». Ce qui est intéressant concernant les exemples français, c'est la relation entre la mobilité et l'immobilité : D'un côté, la mobilité est rendu possible par la simulation d'immobilité (« Bienvenu chez les Ch'tis » : le protagoniste fait semblant d'être handicapé en chaise roulante), de l'autre côté la mobilité physique prolongé contraste avec une rigidité psychique (« Rien à déclarer » : la frontière est disparue, mais la haine contre les Français augmente).

La langue et les clichés

Ces deux aspects sont présentés dans un seul chapitre, parce qu'ils contiennent plusieurs points communs:

La langue joue un rôle important dans tous les films qui traitent des conflits transnationaux et culturels. Le plan linguistique se manifeste des manières différentes : Il peut s'agir des simples difficultés de compréhension causées par des différences linguistiques, des malentendus, aussi bien que des façons de parler spécialement qui ne sont pas compris ou qui ne *veulent* pas être compris.

Alors que dans les films autrichiens le sujet des différences langagières sont toujours présentes, elles deviennent le facteur dominant du comique dans le film « Bienvenue chez les Ch'tis ». « Rien à déclarer », par contraste, ne met pas beaucoup d'accent sur les différences linguistiques.

Tous les quatre films montrent une confrontation entre un dialecte et une langue standard. Le dialecte constitue la langue inférieure, souvent mal compréhensible et primitive, la langue standard par contraste présente la langue supérieure, compréhensible, propre et élevée. Cette présentation est accompagnée par une transmission de ces attributions aux qualités des locuteurs respectifs : Les Allemands ou bien les Français (les porteurs de la langue « standard ») sont présentés comme le parti supérieur. Le conflit se manifeste soit par la minoration des locuteurs du dialecte par ces derniers (les Allemands et les Français du Sud regardent les Autrichiens et les Français du Nord de haut), soit par la rébellion du parti inférieur (les Tyroliens et les Belgeois révoltent contre les Allemands du Nord et les Français).

Dans tous les films, les clichés jouent un rôle important. Le spectateur des films autrichiens doit comprendre les conflits entre l'Autriche et l'Allemagne (« Die Piefke-Saga ») ou doit au moins connaître certains clichés (« Poppitz »). Les films franco-belges ne supposent pas de telles connaissances, parce que les préjugés sont traités explicitement (« Bienvenue chez les Ch'tis »), ou bien parce qu'il n'y a pas des stéréotypes précis qui sont présentés (« Rien à déclarer »).

Complexité de comique

Les films se diffèrent en ce qui concerne leur acceptation internationale : Les films français étaient traduits en différentes langues et avaient du succès dans les cinémas étrangers. À part des ressources financières, la raison se trouve probablement dans le fait que le spectateur n'a pas besoin de connaissances culturelles pour comprendre le comique dans le film. Le niveau de complexité est ainsi relativement bas : En grande partie, il s'agit du comique multidimensionnel ou bien unidimensionnel, c'est-à-dire que ce sont surtout les gestes, la mimique et le comique de situation qui jouent un rôle important.

Les films autrichiens en revanche jouent la carte de reconnaissance : Si le spectateur est un membre de la culture présentée dans le film, il sait comprendre le comique. Il comprend les blagues par des expériences propres ressemblantes. Pour ce genre d'humour il est difficile d'acquérir l'acceptation internationale, parce qu'il ne peut guère être compris hors d'Autriche. Il est plutôt caché et se trouve sur le niveau du comique polyvalent ou bien multidimensionnel qui se caractérise surtout par des indications cachées qui ne peuvent qu'être découvertes si le spectateur est un membre de la culture présentée.

Moyens stylistiques

Tous les films sont caractérisés par l'exagération ce qui n'est pas étonnant vu qu'il s'agit de la problématique des stéréotypes. Toutefois, chaque film est marqué par d'autres moyens stylistiques supplémentaires :

Le film « Die Piefke Saga » se prévaut de l'intertextualité. Cette technique implique une certaine puissance intellectuelle du spectateur. Ce dernier doit reconnaître des références aux genres ou aux films d'autres réalisateurs pour comprendre le comique. De plus, le film utilise des différentes perspectives de caméra (comme par exemple en plongée ou la contre-plongée) pour transmettre la supériorité ou bien l'infériorité des partis représentés.

Le jeu avec les différents plans de réalité est une particularité du film « Poppitz ». Le réalisateur crée le comique surtout à l'aide des situations exagérées et grotesques, mais qui sont très vite relevées par la réalité filmique. Le spectateur ne peut jamais être sûr, s'il est en train de regarder une scène de film « réel » ou s'il s'agit juste d'une expérience imaginaire du protagoniste.

Les films français de Dany Boon tirent parti des contrastes et des situations paradoxes pour créer du comique. Il ne s'agit pas seulement d'un jeu avec la lumière et l'espace, mais aussi des situations qui finissent avec le contraire de ce qui était envisagé.

En gros, il y a deux grands plans sur lesquels les films réalisent les différents moyens stylistiques:

Sur le plan formel, le comique est créé par des contrastes à l'aide de l'espace, de la lumière et aussi par des différentes perspectives et cadrages de la caméra. Ces techniques savent approcher le spectateur émotionnellement à la situation et renforcent ainsi l'effet comique.

Sur le plan de contenu, il y a la présentation des clichés et le moyen d'exagération qui jouent un rôle central. De plus, le comique est créé par des éléments comme l'intertextualité et des blagues (le comique polyvalent), mais aussi par l'ironie et des malentendus linguistiques (le comique multidimensionnel) aussi bien que la mimique et les gestes (le comique unidimensionnel).

Le niveau de réalité

Le comique se déroule surtout sur le plan externe, c'est-à-dire que ce ne sont pas les personnages qui savent rire de la situation, c'est surtout le spectateur qui connaît le contexte. Il agit comme un spectateur neutre qui observe l'évènement entre deux fronts

opposants. Cela désigne un comique implicite, parce qu'il n'est pas explicitement expliqué qu'il s'agit d'une situation amusante. Elle est créée par des différents déroulements et n'est pas reconnue comme une telle par le personnage du film.

Vu sous cet angle, le film « Poppitz » est l'exception. Il se sert en grande partie d'un comique explicite, c'est-à-dire qu'il se déroule surtout sur le plan interne du film: Il est évident, aussi pour les personnages, quand une nation est ridiculisée.

Conclusion

Dans le travail présent, le sujet central est la mobilité et les conflits transnationaux dans le même espace linguistique. Les passages suivants essaient de répondre aux questions posées au début :

La mobilité constitue le point de départ des conflits comiques. Elle est la base pour la confrontation - soit sous condition des vacances, soit sous condition professionnelle - qui contient des éléments humoristiques du film. De plus, la mobilité est toujours liée à une certaine rigidité.

Tous les quatre films se servent des différents moyens stylistiques pour créer du comique.

Un élément important est la langue: En ce qui concerne les conflits linguistiques, il y a toujours une langue supérieure (la langue standard) et une langue inférieure (le dialecte). La relation entre ces deux groupes est caractérisée par un potentiel conflictuel, créée par les différences nationales ou bien régionales. Le conflit est surtout exprimé par la présentation des différents clichés et stéréotypes.

Les conflits linguistiques et les stéréotypes sont traités par des différents moyens humoristiques. Sur le plan formel, le comique se précise par des contrastes de lumière et d'espace, par le cadrage et des différentes perspectives de caméra. Sur le plan de contenu, le comique s'exprime par la représentation pleine de clichés, l'exagération, l'intertextualité, les blagues, l'ironie, les malentendus linguistiques, la mimique et la gestualité.

En ce qui concerne le niveau de complexité, il peut être constaté le fait suivant: Plus complexe l'offre du comique, plus importantes sont les connaissances culturelles du spectateur pour la compréhension du film. Dans ce point, les films se différencient selon leur espace linguistique: Pour le film autrichien, cela signifie que le spectateur doit

connaître les relations nationales entre l'Autriche et l'Allemagne, parce qu'il s'agit en grande partie d'un comique polyvalent. Le spectateur des films français par contre, n'a pas besoin de connaissances spéciales, parce que le comique est surtout uni- ou bien multidimensionnel.

Tous les films se caractérisent par des représentations pleines des clichés et par des différences linguistiques qui constituent l'aspect central des conflits transnationaux. Les barrières entre les nations sont spatiales, mais aussi mentales. Si ces aspects sont traités d'une manière humoristique, au moins les dernières peuvent disparaître : Le comique et le rire savent unir les hommes et surmonter ces barrières.

VI) Bibliographie

Literaturverzeichnis

Brandlmeier, Thomas: Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1983.

Charaudeau, Patrick: Des catégories pour l'humour? Dossier. In : Questions de communication. Paris : Centre d'analyse du discours. 2006. 19-41.

Dimova, Ana: Humor und Witz als Übersetzungsproblem. In: Hoffmann, Tina: Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens. Göttingen: Univ.-Verlag Göttingen. 2008. S.7-21.

Duden : Das Fremdwörterbuch. Bd. 5. (4.Auflage). Mannheim/Wien/Zürich : Dudenverlag. 1982. (Wörterbuch)

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 2. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. 2008.

Florack, Ruth: Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag. 2001.

Fremdsprachliche Begriffe verstehen und richtig anwenden. Stuttgart, Zürich, Wien: Das Beste GmbH. 2005. (Nachschlagewerk)

Gardies, René (Hrsg.): Comprendre le cinéma et les images. Paris : Armand Colin. 2007.

Glasenapp, Jörn / Lillge, Claudia (Hrsg.): Die Filmkomödie der Gegenwart. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. 2008.

Grzybek, Peter: Kulturelle Stereotype und stereotype Texten (sic!). In: Koch, Walter A. (Hrsg.): Natürlichkeit der Sprache und der Kultur. Bochum: Univ.-Verlag Dr. Norbert Brockmeyer. 1990. S.300-328.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH. 2007.

Hoanzl, Georg / Krausz, Danny (Hrsg.): Roland Düringer in Poppitz. So lustig kann nur Urlaub sein. Das Buch zum Film von Harald Sicheritz. Drehbuch. Wien: Georg Hoanzl Verlag. 2002.

Hoffmann, Tina: Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens. Göttingen: Univ.-Verlag Göttingen. 2008a.

Hoffmann, Tina: Humor im Theater mit Fremdsprachenstudenten oder: Warum gerade Komödie? In: Hoffmann, Tina: Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens. Göttingen: Univ.-Verlag Göttingen. 2008b. S.205-215.

Kallwies-Meuser, Nicole: Leichte Tiefe – komischer Ernst. Die französische Filmkomödie im ausgehenden 20. Jahrhundert. Remscheid: Gardez! Verlag. 2008.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 6. Auflage. Straßburg: Karl F. Trübner. 1899.

Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 1999.

Le Petit Robert : Alphonse Littré & Analogique de la langue française. Paris : Société du nouveau Littré. 1967.

Lercher, Marie-Christin / Middeke, Annegret: Fragen an Robert Menasse. In: Hoffmann, Tina: Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens. Göttingen: Univ.-Verlag Göttingen. 2008a. S.1-7.

Lercher, Marie-Christin: Humor als Bewältigungsstrategie von Fremde: Beobachtungen zu Ida Pfeiffers Reisebericht über Madagaskar. In: Hoffmann, Tina: Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens. Göttingen: Univ.-Verlag Göttingen. 2008b. S.93-105.

Lippmann, Walter: Die öffentliche Meinung. München: Rütten und Loening Verlag. 1964.

Middeke, Annegret / Mursheva, Stanka: Nationen- und Ethnowitze im interkulturellen DaF-Unterricht. . In: Hoffmann, Tina: Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens. Göttingen: Univ.-Verlag Göttingen. 2008. S.221-233.

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

Mikos, Lothar: „Wenn die Tränen fließen...“ Rührung in der Film und Fernsehrezeption. In: Television Jg.24, 1/2011. S.4-7.

Röhrich, Lutz: Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag. 1977.

Sztumski, Janusz: Die Rolle der Stereotype und Vorurteile bei der Verhaltensbildung gegenüber ethnisch „fremden“ Menschen. In: Glass, Krzysztof / Puslecki, Zdzislaw / Serloth, Barbara (Hrsg.): Fremde – Nachbarn – Partner wider Willen? Mitteleuropas alte/neue Stereotypen und Feindbilder. Wien: Österreichische Gesellschaft für Mitteleuropäische Studien Verlag. 1995. S.129-137.

Taneva, Ivanka: Scherz und Ironie in der Kommunikation als Triebkräfte von Veränderungen im Wortschatz – eine exemplarische Untersuchung am Beispiel des Duden-GWDS. In: Hoffmann, Tina: Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens. Göttingen: Univ.-Verlag Göttingen. 2008b. S.171-181.

Filmographie

Bienvenue chez les Ch'tis. Regie: Dany Boon. 106 Minuten. Frankreich (Pathé, Hirsh, Les Productions du Chicon, TF1 Films Production) 2008.

Die Piefke-Saga. Teil 1: Der Skandal. Regie: Felix Mitterer. 89 Minuten. Österreich, Deutschland (Satel Film) 1990.

Poppitz. Regie: Harald Sicheritz. 99 Minuten. Österreich (Dor Film) 2002.

Rien à déclarer. Regie: Dany Boon. 108 Minuten. Frankreich, Belgien (Les Productions du Ch'timi) 2010.

Internetquellen

AFC (Austria Film Commission): Harald Sicheritz/Poppitz/Interview. 2002.
http://www.afc.at/jart/prj3/afc/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1164272180506&tid=1155914584176&artikel_id=5565 (05.09.2012).

Allociné: Rien à déclarer. Box office France. <http://www.allocine.fr/film/fichefilm-173528/box-office/> (10.09.12).

European Union: Das Abkommen von Schengen. 2012.
http://eeas.europa.eu/delegations/switzerland/eu_switzerland/political_relations/shengen_agreement/index_de.htm (14.08.2012).

Fernsehserien: Die Piefke-Saga. 1998-2012.
<http://www.fernsehserien.de/index.php?serie=2205> (04.09.2012).

Jeuxactu: Box-Office France. 4,6 millions pour Rien à déclarer. Februar 2011.
<http://cinema.jeuxactu.com/news-cinema-box-office-france-46-millions-pour-rien-a-declarer-13148.htm> (10.09.2012).

JP's Box Office: Bienvenue chez les Ch'tis. <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=10042> (10.09.2012).

Le Figaro Magazine: Le rire est fragile. 2008. <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2008/03/01/01006-20080301ARTFIG00648--le-rire-est-fragile-.php> (10.09.2012).

Mitterer, Felix: Vorwort. Drehbuch Die Piefke-Saga. September 1991. <http://archives.obs-us.com/obs/english/fbf/mitt/> (04.09.2012).

Poppitz: Homepage. <http://www.poppitz.at/>. (05.09.2012).

Tirol Werbung: Tourismus in Tirol. 2010. <http://www.presse.tirol.at/xxl/de/tourismus-zahlen/> (14.08.2012).

uniFrance films: Les films français à l'étranger. Bilan 2010. Résultats salle 2010, court métrage 2009. Paris, 2010. http://medias.unifrance.org/medias/61/207/53053/piece_jointe/bilan-unifrancebd-final.pdf (10.9.2012).

VII) Anhang: Einstellungsprotokolle

Übersicht der ausgewählten Filmszenen

Film	Mobilität	Klischee	Sprache	Insgesamt
„Die Piefke-Saga“	1	4	2	7
„Poppitz“	1	4	3	8
„Bienvenue chez les Ch’tis“	1	3	4	8
„Rien à déclarer“	2	4	2	8

Anmerkungen zu den Begrifflichkeiten

Im Folgenden werden die Bezeichnungen nach Helmut Korte¹⁴⁵ und Knut Hickethier¹⁴⁶ verwendet:

a. Einstellungsgrößen

- Super-Totale: Person in der Weite der Landschaft
- Totale: Person umgeben von viel Raum
- Halbtotale: Person füllt das Bildformat
- Amerikanische: Person von Kopf bis Oberschenkel
- Nahe: Person mit Kopf und Oberkörper
- Große: Kopf oder Hand der Person
- Detail: Auge, Nase oder Finger der Person

b. Kameraperspektive

- Normalsicht: auf Augenhöhe der handelnden Figuren
- Aufsicht (Vogelperspektive): von einem erhöhten Standpunkt aus, das Geschehen wird dadurch oft „überschaubar“
- Untersicht (Froschperspektive): von unten aufgenommen, lässt den Betrachteten größer erscheinen¹⁴⁷

c. Kamerabewegungen

- KS (Kameraschwenk): Kamera wird um eine horizontale, vertikale oder diagonale Achse gedreht, ohne ihren Standpunkt zu verlassen
- KF (Kamerafahrt): Kamera bewegt sich durch den Raum
- Zoom

¹⁴⁵ vgl. Korte, 1999: 25ff.

¹⁴⁶ vgl. Hickethier, 2007.

¹⁴⁷ Anmerkung: In den Einstellungsprotokollen wird die Normalsicht nicht transkribiert, da diese den Normalfall bildet. Die Begriffe „Vogelperspektive“ und „Froschperspektive“ jedoch, werden im gegebenen Fall explizit erwähnt, da es sich hierbei um Sonderfälle in den Kameraperspektiven handelt.

Einstellungsprotokolle

a. Piefke-Saga (Teil 1 – Der Skandal)

Einstellungsprotokoll 1.1

Szene 1 - Klischee (09:34-12:16)

- Situation: Die österreichische Fernsehsendung „Auf Los geht’s los“ fragt nach der Verwendung des Wortes „Piefke“ und wird aus 3 Perspektiven - Wien, Tirol und Deutschland - verfolgt.
- Orte: Wohnzimmer des Handelsministers, Wien
Wohnzimmer des Journalisten, Wien
Wohnzimmer der Sattmanns, Berlin
Wohnzimmer der Wechselbergers in Lahnenberg, Tirol
Fernsehbild

Einstellungsprotokoll 1.1 / 1

Dreiteilung des Bildes in Wohnzimmer Berlin, Tirol und Fernsehbild (09:34-11:03)

Nr.	Sek	Kamera (Fernsehbild)	Handlung/Dialog – Fernsehbild	Handlung - WZ
1	16	Halbtotale, Fernsehmoderator (FM) und die neun Geschworenen (G1, G2, G3...), Zoom auf die Geschworenen	FM: So einfach lasse ich hier die Damen und Herren jetzt nicht davonkommen. Wer hat den gedrückt? Ein paar der Geschworenen zeigen auf. FM: Aha... Sie haben nicht gedrückt? Nicht? G1: Nein. FM: Aha. Sie haben gedrückt! G2: Ja. FM: Ich wüsste von Ihnen gerne: Was ist denn ein Piefke?	Familie Sattmann und Ehepaar Wechselberger mit Freunden schauen schweigend die Fernsehsendung
2	26	Große, Geschworene	Die Geschworene lächelt nachdenklich. FM (off): Wie ist ein Piefke, was das heißt überhaupt? G2: In meinen Augen... FM: Sie drückt immer noch! Das Publikum und die Geschworene lachen. FM: Sie können jetzt ruhig wieder weggehen da. In Ihren Augen, ja? Was ist in Ihren Augen? G2: In meinen Augen sind die Piefke, wie Sie so schön sagen, irgendwie... die Eingebildeten die aus Deutschland kommen, die fahren amoi im Jahr, fahren nach Österreich auf Urlaub und dann... Das Publikum lacht und klatscht.	
3	11	Amerikanische, Moderator, Geschworene	Der Moderator lacht und schaut ins Publikum. G2: Dann sagt's... FM: Also Sie meinen die sollen... sollen die zwamol im Jahr nach Österreich fahren? G2: Nein...	
4	6	Große, Geschworene	G2: ... aber wenn sie noch Österreich kommen, müssen ja nicht so angeben, net? FM (off): Angeben.	Frau Wechselberger lacht, ihr Mann

			G2: Jooo! Das Publikum klatscht.	bedeutet ihr wütend, ruhig zu sein.
5	9	Amerikanische, Moderator, Geschworene	FM: Wer hat denn noch gedrückt? Sie auch. Also. Dann möchte ich von Ihnen auf wissen: Wie sehn Sie denn einen Piefke?	Der Hund der Sattmanns bellt, die Sattmanns schauen empört. Heinrich: Unglaublich!
6	21	Große, Geschworener	G3: Es is verschieden, es gibt solche und solche. FM (off): Solche, ja. Das Publikum lacht. FM (off): Ich möchte jetzt wissen, wie is denn der „solche“? Der erste „solche“? Der Geschworene zuckt mit den Schultern. G3: Auf Wienerisch gesagt: Mit seiner Marschmeisterung ist der Schädling weniger wert.	Bürgermeister: Des derf doch nit wohr sei! Frau des Bürgermeisters: Wos? Die spinnen doch!

Einstellungsprotokoll 1.1 / 2
Vollbild (11:03-12:16)

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog	Ort
1	8	Nahe, Handelsminister (HM) und frau	Die Frau des Handelsministers schaut grinsend die Sendung, der Handelsminister trinkt beunruhigt aus einem Glas. Der Fernsehmoderator spricht im Hintergrund. HM: Na das gibt Aufruhr.	Wien, HM
2	5	Große, Geschworene	G4: Naja, ich finde das sind... eingebildete Deutsche, die sich... die glauben hoit sie sind was Besseres...	Fernseher
3	6	Halbtotale, Hans Wechselberger	Hans Wechselberger trinkt einen Schluck aus einer Tasse und prostet dem Fernseher zu. G4 (off): ...und die im Ausland viel angeben. Das Publikum klatscht. FM (off): Also liebe Landsleute, jetzt wisst ihr B escheid.	Tirol, Hans
4	8	Große, Journalist Hollescheck	Hollescheck wacht in einem Sessel vor dem Fernseher auf. FM (off): Ich wollt aber jetzt doch noch fragen, weiß jemand von den neun Geschworenen, was denn „Piefke“ wirklich bedeutet, wie der entstanden is?	Wien, Journalist
5	7	Halbtotale, Fernseher	Aus der Perspektive des Journalisten sieht man den Fernsehapparat. G5: Ja also das is in den Kriegsjahren gekommen der Name. FM (off): In welchen Kriegsjahren? G5: Im im zweiten Weltkrieg. FM (off): Nein! Also dann...	Wien, Journalist
6	7	Große, Journalist Hollescheck	Hollescheck nimmt ein Glas vom Beistelltisch und trinkt. FM (off): ... darf ichs Ihnen sagen, und Ihnen auch, liebe Zuschauer. Vor dem ersten Weltkrieg war Kaiser Wilhelm zu Besuch...	Wien, Journalist
7	7	Halbtotale, Familie Sattmann	Familie Sattmann schaut kritisch zu. FM (off): ... Staatsbesuch hier in Wien und er hat	Berlin

			nicht nur großes Gefolge mitgebracht, sondern auch einen Musikchor. Und vor diesem Musikchor, da marschierte...	
8	4	Amerikanische, Fernsehmoderator	FM: ... der Stabsmusikchormeister vorne weg und der war so zackig und so militärisch und so...	Fernseher
9	6	Nahe, Ehepaar Wechselberger und Freunde	Die Freunde schütteln lächelnd den Kopf, Ehepaar Wechselberger schaut ausdruckslos. FM (off): ...martialisch, dass die Österreicher anfangen zu lachen und sagten schauts euch den an, der fiel auf und dann fragte man...	WZ Tirol
10	4	Amerikanische, Fernsehmoderator	FM: ...wer ist dieser Mann und wie heißt der? Und siehe da, er hieß: August Piefke!	Fernseher
11	11	Halbtotale, Familie Sattmann	Das Publikum lacht. Karl-Friedrich winkt verächtlich mit der Hand ab. FM (off): Und so ist das entstanden und seit der Zeit wer... Heinrich schaltet den Fernseher aus. H: Diese Österreicher können's nicht lassen. Sie müssen uns immer wieder ans Bein pinkeln! Karl-Friedrich, das dürfen wir uns nicht bieten lassen!	Berlin

Einstellungsprotokoll 1.2

Szene 2 – Mobilität (12:41-13:49)

- Situation: Unmittelbar nach der Fernsehsendung „Die 9 Geschworenen“ ruft Karl-Friedrich Sattmann den Bürgermeister Wechselberger in Tirol an, um sich über die Österreicher zu beschweren. Die Mobilität ist gefährdet durch Beleidigungen.
- Orte: Wohnzimmer Sattmann, Berlin
Wohnzimmer Wechselberger, Tirol

Zweiteilung des Bildes: Sattmann und Wechselberger, die an verschiedenen Orten Telefonhörer in der Hand halten.

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	68	Nahe, Wechselberger (W), Karl-Friedrich Sattmann (S) und Heinrich Sattmann (H)	Der Bürgermeister Wechselberger nimmt den Hörer ab. W: Wechselberger? S: Hier Karl-Friedrich Sattmann! W: Ja, Herr Sattmann! S: Ich weiß nicht, ob Sie gerade die Sendung gesehen haben. W: Eine unglaubliche Schweinerei Herr Sattmann, ich bin erledigt, ich bin total am Boden zerstört, glauben Sie mir, Herr Sattmann! S: Wissen Sie, Herr Bürgermeister, es ist nicht sehr klug von Ihren Landsleuten, so über ihre deutschen Gäste zu reden. W: Eine bodenlose Frechheit Herr Sattmann! S: Ja. W: Aber das sind die Wiener! Immer nur die Wiener! Diese so genannten Geschworenen, das waren doch alle Wiener, wir Tiroler, Herr Sattmann, wir lieben unsere deutschen Gäste, ich versichere Ihnen, Sie sind uns beim Arsch lieber, als irgendein Wiener im Gesicht! S: Ich glaubs Ihnen ja, Herr Bürgermeister, ich fühl mich ja auch nicht betroffen, ich wollte Sie nur warnen! Das gibt sicher Stunk!

			Ich persönlich, liebe ja Ihr Land! Sie wissen ja nur zu gut, wie gerne wir da bei Ihnen unten in Tirol sind, aber... aber... meine Landsleute... also die Kuh, die man stetig melkt sollte man bei guter Laune halten, das wollt ich mal gesagt haben. Heinrich Sattmann nimmt seinem Sohn den Hörer aus der Hand. H: Hier Heinrich Sattmann! W: Senior! H: Ich warne Sie, Herr Bürgermeister! Ihr Österreicher solltet die Schnauze nicht zu voll nehmen! Sonst werden wir die Konsequenzen ziehen! Wir können unsere Mark auch woanders ausgeben! Ende! Heinrich legt auf.
--	--	--	--

Einstellungsprotokoll 1.3

Szene 3 – Sprache (45:41-46:58)

- Situation: Auf Grund der Differenzen der Sattmanns mit dem Bürgermeister zieht die deutsche Familie auf den Rotterhof der Familie Krimbacher in den Bergen. Als sie ankommen ist keiner zu Hause. Sie setzen sich trotzdem in die Stube. Als der Großvater der Bauernfamilie nach Hause kommt, ist er überrascht die Familie in seiner Stube vorzufinden. Sie haben einige Verständigungsschwierigkeiten.
- Ort: Rotterhof, Berge, Tirol

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	3	Amerikanische, Andreas (A)	Der alte Andreas betritt die Almstube, in der er unerwartet Familie Sattmann sitzen sieht.
2	1	Nahe, Heinrich (H) und sein Hund Asta	Heinrich füttert Asta mit Wurstscheiben und blickt zur Tür.
3	3	Nahe, Karl-Friedrich (K) und Elsa (E)	Karl-Heinz und Elsa blicken auf.
4	2	Große, Andreas	Andreas schaut verwundert.
5	5	Nahe, Karl-Friedrich und Elsa	K: Tach! Kommen Sie nur rein! Elsa lächelt freundlich. E: Entschuldigen Sie, es war niemand hier und... Elsa will aufstehen, aber Karl-Friedrich hält sie zurück.
6	2	Amerikanische, Andreas	A: Wos diats denn eis do?
7	3	Nahe, Karl-Friedrich, Elsa	Elsa schaut verwirrt zu Karl-Friedrich. K: Wie bitte?
8	2	Amerikanische, Andreas	A: Wos eis do diats! Andreas geht auf die Sattmanns zu.
9	1	Nahe, Gunnar (G) und Sabine (S)	Gunnar winkt Andreas zu.
10	2	Nahe, Karl-Friedrich und Elsa	Karl-Friedrich schaut zu seinem Vater Heinrich. K: Ich versteh kein Wort.
11	1	Nahe, Heinrich und Asta	H (flüsternd): Ich auch nicht. Heinrich zuckt mit den Schultern.
12	1	Nahe, Andreas	H (off): Wo sind die andern? A: Wos?

13	3	Nahe, Heinrich und Asta	H (schreiend): Wo die andern sind! Asta bellt.
14	3	Große, Andreas	Andreas zuckt zusammen. H (off): Sei mal ruhig!
15	4	Nahe, Heinrich und Asta	Asta bellt noch ein paar Mal. H: Wohl bei der Heuarbeit, was?
16	1	Große, Andreas	A: Wos diats denn eis do?
17	1	Nahe, Karl-Friedrich und Elsa	Das Ehepaar schaut sich verwirrt an. K (flüsternd zu Elsa): Was? E (flüsternd zu Karl-Friedrich): Ich verstehs auch nich!
18	3	Nahe, Gunnar und Sabine	G (genervt): Ich glaube, der alte Fuzzi will wissen, was wir hier tun.
19	3	Nahe, Karl-Friedrich und Elsa	Karl-Friedrich nickt erleichtert und steht auf. K: Ah! Wir wolln...
20	1	Große, Andreas	K (off): ... hier übernachten!
21	2	Nahe, Karl-Friedrich	K: Gegen bare Münze, versteht sich.
22	2	Große, Andreas	Andreas schaut Karl-Friedrich ausdruckslos an. Heinrich lacht. H (off): Mann o Mann!
23	3	Nahe, Heinrich	H: Ich glaube der alte Gebirgsjäger hat nen Kopfschuss abbekommen!
24	19	Nahe, Karl-Friedrich und Elsa, KS mit Elsa	Karl-Friedrich setzt sich wieder hin. Elsa steht auf. E: Wir! Wolln hier! Schlafen! Elsa geht zu Andreas und legt ihre gefalteten Hände an ihre Wange. E: Verstehst du? Ähm... Für Geld! Bezahlen! Sie macht die Geste für Geld. E: Deutsch Mark! D-Mark! Andreas schaut sie verächtlich an, dreht sich um und verlässt die Stube.
25	4	Nahe, Elsa und Karl-Friedrich	Elsa dreht sich zu Karl-Friedrich um. Karl-Friedrich zuckt mit den Schultern. K: Merkwürdiges Volk!

Einstellungsprotokoll 1.4

Szene 4 – Klischee (52:05-53:06)

- Situation: Familie Sattmann hat erstmals am Rotterhof übernachtet und fühlt sich wohl in der Idylle.
- Ort: Rotterhof, Berg, Tirol

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	11	Nahe, Karl-Friedrich (K) und Elsa; KS zum Nachttisch	Ein Hahn kräht. Elsa schläft. Karl-Friedrich richtet sich verwirrt im Bett auf. Er greift auf dem Nachttisch zu seiner Uhr. Er blickt entgeistert aufs Ziffernblatt, schüttelt die Uhr und hält sie ans Ohr.
2	3	Halbtotale, Heinrich (H)	Heinrich liegt in einem Einzel-Bett daneben und dreht sich zu Karl-Friedrich.
3	1	Detail, Uhr	Karl-Friedrichs Hände klopfen auf die Uhr, die Viertel nach Fünf anzeigt.
4	6	Nahe, Karl-Friedrich	Karl-Friedrich starrt immer noch verwirrt die Uhr an. H (off, flüsternd): Guten Morgen, Sohnnemann. K (flüsternd): Morgen.
5	11	Totale, Rotterhof	Vor dem Rotterhof macht sich die Krimbacher Bauernfamilie

			arbeitsfertig. Hühner gackern und Kuhglocken klingeln. Heinrich erscheint auf dem Balkon. H: Morgen, Leute!
6	2	Halbtotale, Thomas (T), Olga (O), Maria (M) und Kinder Vogelperspektive	Die Bauernfamilie dreht sich um und blickt zum Balkon hinauf. T: Guadn Morgn! O: Morgen!
7	1	Halbtotale, Heinrich und Hund Asta	M (off): Guten Morgen! Heinrich lächelt.
8	2	Amerikanische, Maria, Vogelperspektive	M: Homma Sie aufgeweckt, Herr Sattmann?
9	3	Halbtotale, Heinrich und Asta, Froschperspektive	Heinrich schüttelt lächelnd den Kopf. H: Macht nichts. Is ein wunderbarer Morgen!
10	2	Halbtotale, Thomas, Olga, Maria und Kinder, Vogelperspektive	Die Familie Krimbacher lächelt höflich und dreht sich um, um sich auf den Weg zu machen.
11	2	Halbtotale, Heinrich und Asta, Froschperspektive	H: Wünsche frohes Tagwerk!
12	1	Halbtotale, Thomas, Olga, Maria und Kinder	Keiner der Familie antwortet. Sie entfernen sich weiter vom Haus.
13	5	Halbtotale, Heinrich und Asta, Froschperspektive	H (singend): Frisch aufn Berg Gefährten, der Morgen ergraut...
14	2	Halbtotale, Thomas, Olga, Maria und Kinder	H (off, singend): ...steigt hinauf in die... Die Familie geht weiter. Maria dreht sich lächelnd um.
15	3	Halbtotale, Heinrich und Asta	H (singend): ... sonnige Höh! Heinrich winkt.
16	3	Halbtotale, Thomas, Olga, Maria und Kinder	Nur Thomas dreht sich um und hebt die Hand zum Abschied.
17	3	Halbtotale, Heinrich und Asta	H (zu Asta): Braves Volk.

Einstellungsprotokoll 1.5

Szene 5 – Klischee (01:06:30-01:07:00)

- Situation: Die Sattmanns sind wachsam und bemerken eine Menge von Einheimischen, die sich in dieselbe Richtung begeben.
- Ort: Dorfplatz, Lahnenberg, Tirol

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	3	Totale, Parkplatz	Menschen kommen aus allen Richtungen.
2	6	Nahe, Karl-Friedrich (K), Heinrich (H), Elsa	Familie Sattmann schaut misstrauisch auf die Straße. K: Was is'n da los? H: Wo die wohl hingehn?
3	2	Nahe, der Bekannte Herr Körner (B)	K (off): Da tut sich was.

		und Sabine	
4	19	Nahe, Karl-Friedrich, Heinrich und Herr Körner	H: Da braut sich was zusammen. Herr Körner macht ein zustimmendes Geräusch. Heinrich schaut ihn nachdenklich an. H: Herr Körner, ich mache Sie zum Kundschafter. Folgen Sie diesen Eingeborenen und finden Sie heraus, was die vorhaben. B: Jawohl! Herr Körner steht auf und folgt den Einheimischen.

Einstellungsprotokoll 1.6

Szene 6 – Sprache (01:07:43-01:08:16)

- Situation: Die Tiroler halten eine Versammlung ab, zu der nur Einheimische zugelassen sind. Der deutsche Herr Körner versucht sich einzuschleichen.
- Ort: Gemeinde, Lahnenberg, Tirol

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	25	Nahe, Joe (J) und Herr Körner (B)	Herr Körner schaut interessiert in den Versammlungsraum und geht zügig zur Tür, an der Joe steht. J: Holt! Nur für Einheimische. B: Ich bin Einheimischer. Depp! J (lachend): Du schon, du. B: Griazi Gott, wia geht's da denn. Joe lacht. J: Geh, verschwind du... Flochlond-Tirola. Zupf di! B: Zupf di? Joe schließt die Tür vor Herrn Körners Nase.

Einstellungsprotokoll 1.7

Szene 7 – Klischee (01:12:42-01:13:30)

- Situation: Um die erhitzten Gemüter der Deutschen zu beruhigen, entschuldigt sich der Bürgermeister von Lahnenberg offiziell.
- Ort: Musikpavillon, Lahnenberg, Tirol

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	7	Halbtotale, Heinrich, Karl-Friedrich, Bürgermeister (BM)	BM (ins Mikrofon): Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Gäste! Großes Unrecht ist Ihnen widerfahren!
2	3	Nahe, Elsa, Joe, Sabine und Herr Körner	BM (off): Ein wildgewordener Wiener...
3	3	Nahe, Hollescheck	BM (off):...hat einen Schmähartikel...
4	3	Nahe, Tiroler, Hans	Hans Wechselberger versucht sich von dem Tiroler loszureißen, der ihn auf der Bühne festhält. BM (off): ... gegen den Fremdenverkehr geschrieben! Und damit...
5	8	Nahe, Bürgermeister, Heinrich, Karl-Friedrich	BM: ... einen unverantwortlichen Anschlag auf die wirtschaftliche Lebensqualität unseres Staates verübt!
6	2	Nahe, Männer in Tiroler Tracht	Die Tiroler klatschen Beifall.

7	6	Nahe, Elsa, Joe, Sabine und Herr Körner	Elsa klatscht demonstrativ in die Hände. BM (off): Ich kann Ihnen versichern...
8	5	Nahe, Heinrich, Karl-Friedrich, Bürgermeister	BM: ...meine Damen und Herren: Wir sind zutiefst entsetzt.
9	2	Große, Tiroler	Der Tiroler schüttelt den Kopf. BM (off): Aber glauben Sie mir!
10	5	Nahe, Heinrich, Karl-Friedrich, Bürgermeister	BM: Wien ist nicht Tirol! Wien liegt am Balkan! Erneuter Applaus im Publikum.
11	2	Nahe, Tiroler, Hans	BM (off): Und Tirol liegt in den Bergen!
12	2	Halbtotale, Publikum	Alle klatschen, mit Ausnahme des Wiener Journalisten Hollescheck, der unruhig auf der Bank umherrutscht.
13	11	Nahe, Heinrich, Karl-Friedrich, Bürgermeister	BM: Glauben Sie mir, wir hatten es in unserer Geschichte, nie leicht mit unserer Hauptstadt. Auf unsere Kosten haben sich die Wiener immer gemästet!
14	3	Nahe, Männer in Tiroler Tracht	Die Tiroler klatschen. BM (off): Wir haben mit diesem slawischen...
15	3	Nahe, Tiroler, Hans	BM (off): ...Volksstamm nichts zu schaffen!
16	3	Große, Polizisten	Die Polizisten nicken zustimmend. BM (off): Unsere Mentalität ist eine völlig andere!
17	7	Nahe, Heinrich, Karl-Friedrich, Bürgermeister	Erneuter Beifall aus dem Publikum. BM: Wir sind ein stolzes und fleißiges Bergvolk!
18	4	Große, Bürgermeister, Heinrich	BM: Die Wianer, die Ostösterreicher insgesamt...
19	3	Nahe, kleine Mädchen in Tiroler Volkstracht	BM (off): ...sind faul, verdorben und hinterhältig!
20	5	Große, Bürgermeister, Heinrich	BM: Schon 1809, als wir siegreich gegen Napoleon kämpften...
21	4	Nahe, Tiroler	Der Tiroler lächelt. BM (off): ...ausgerüstet mit unseren bäuerlichen Handwerkzeugen,...
22	6	Nahe, Elsa, Joe, Sabine und Herr Körner	BM (off): ...mit Sichel und Sensen! Schon damals hat uns Wien, hat uns die damalige Hauptstadt
23	3	Große, Hollescheck	Der Journalist schüttelt den Kopf. BM (off): ...schmählich im Stich gelassen, hat uns verraten und verkauft!
24	8	Große, Bürgermeister, Heinrich	BM: Und deshalb bitte ich Sie, meine Damen und Herren, nehmen's doch nix ernst, was aus Wien kommt! Beifall.

b. Poppitz

Einstellungsprotokoll 2.1

Szene 1 – Sprache (04:26-05:03)

- Situation: Gerry stellt als Erzähler seine Frau vor, deren einzige „Schwäche“ darin liegt, dass sie Deutsche ist.
- Ort: Zu Hause bei Gerry und Lena in Wien

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	3	Detail Arme, Hände	Weibliche Hände cremen sich ein.
2	3	Detail Bein, Hände	Weibliche Hände cremen ein Bein ein, streichen über das Knie bis zum Oberschenkel.
3	17	Detail Brust, Hände, Bauch, Gesicht; KS entlang des Körpers	Eine weibliche Hand streicht oberhalb der Brust zwischen von einem Bademantel bedeckten Brüsten hinunter zum nackten Bauch, bis zum Bauchnabel. G (off): Auch nicht von schlechten Eltern, was? Des is meine Frau, die Lena. So, jetzt is ober Schluss! Kamera bleibt auf Höhe des Bauchnabels stehen und wandert wieder hinauf. G (off): Danke. Mein Schatz hat nur einen einzigen Fehler. Kamera fährt hinauf bis zum Gesicht. Die Frau streicht mit der Hand ihren Hals entlang und wirft einen Blick zur Seite. G (off): Sie ist nicht von hier.
4	8	Halbtotale, Lena (L) und Gerry (G); KS mit Lena	L: Mensch Gerry, jetzt mach mal halblang, sonst brennst du hier noch ab! Lena geht zum Solarium, in dem Gerry liegt und klopft an. L: Ich muss auch noch ran! Lena öffnet den Deckel.
5	6		G (in die Kamera): Das klingt jetzt ober härter, ois sie is. Und außerdem... Gerry nimmt die Schutzbrille ab und reibt sich die Augen. G: ... ma gwähnt si on olles. Gerry richtet sich im Solarium auf.

Einstellungsprotokoll 2.2

Szene 2 – Sprache (28:01-29:34)

- Situation: Deutsche und Österreicher streiten sich am Pool um die Liege. Die Szene am Pool wird durch eine fiktive Szene in Wien, die sich im Kopf Gerrys abspielt, unterbrochen.

Einstellungsprotokoll 2.2/1

(28:01-28:44) – Sprache

- Ort: Pool, Club, Cosamera

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	6	Totale, Vogelperspektive	In der Früh kommen langsam die ersten Gäste an den Pool. Jemand singt.
2	5	Halbtotale, Österreicher (Ö)	Ein Österreicher geht zu einer Liege und breitet sein Handtuch darauf aus.
3	9	Halbtotale, Deutscher (D),	Ein Deutscher und seine asiatische Frau kommen mit jeweils einem Tablett in der Hand auf die Liegen zu. Der Deutsche schüttelt den

		seine Frau (F) und Österreicher	Kopf. F: He, Moment mal! Des is unsele! Ö: Ge bitte, des is doch lächerlich, do gibts genug freie Plätze! Die Frau stellt ihr Tablett auf die Liege daneben. D (lachend zu seiner Frau): Kuck dir den an!
4	1	Nahe, Frau	Der Deutsche drückt seiner Frau sein Tablett in die Hand.
5	1	Nahe, Deutscher	D: Weg mit dem Lappen!
6	2	Nahe, Österreicher	Ö: Bitte, des Hondtuach bleibt!
7	3	Halbtotale, Deutscher, Frau, Österreicher	Die Frau des Deutschen nimmt das Handtuch des Österreichers von der Liege und wirft es in die Büsche. Der Österreicher gibt einen überraschten Laut von sich. D: Und jetzt zieh Leine!
8	3	Große, Österreicher	Ö: Heast wüsst a Watschn? F: Volsicht...
9	4	Nahe, Frau, Deutscher, Österreicher	F: ...sonst gibts Saules! Der Österreicher geht schnell auf das Ehepaar zu, die Frau weicht zurück und der Deutsche stellt sich dazwischen. Die beiden Männer ringen miteinander.
10	2	Halbtotale, Gerry	Gerry kommt an den Pool. G (off): Bitte net mit mir. Das Autohaus Klingelmeier...
11	4	Halbtotale, Deutscher, Frau, Österreicher	G (off): ...is noch lang nicht in deutscher Hand. Die Männer ringen und die Frau schlägt den Österreicher mit dem Handtuch. D (zu Gerry): Und du hältst dich bloß da raus, ja?
12	3	Nahe, Gerry	Der Deutsche zeigt mit dem Zeigefinger auf Gerry. Gerry bleibt stehen und geht auf den Deutschen zu. G: Net mit mir!

Einstellungsprotokoll 2.2/2

Fiktive Sequenz (28:45-29:19) – Klischee

- Ort: Sitzungssaal, Autohaus Klingelmeier, Wien

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
13	16	Nahe, Deutscher (D); KS in Halbtotale	Der Deutsche sitzt im Anzug im Sitzungssaal und blättert Unterlagen durch. D: Nun gut, meine Herren. Der Deutsche nimmt einen Zug von seiner Zigarre, die Augen auf die Unterlagen gerichtet. D: Ihre Verkäufe waren in den letzten Jahren, sagen wir mal, durchschnittlich. Das Kamerabild erfasst die übrigen Männer am Sitzungstisch. D: Für österreichische Verhältnisse also ziemlich gut! Die Männer lachen höflich. D: Einzig und allein dieser Herr... Schatzel...
14	1	Große, Gerry (G)	G: Schar! D (off): Schar...
15	3	Nahe, Deutscher	D: ...tl. Hinkt hier ein wenig hinterher!
16	9	Große, Gerry und Bertram (B)	Gerry trinkt einen Schluck aus einem Becher. Scharfstellen auf Juniorchef Bertram. B: Leider, ja. Scharfstellen auf Gerry. G: Wos? Du bist jo... dea... bat....
17	3	Nahe, Bertram	Bertram dreht sich zu Gerry. B: Er is irgendwie ein Klotz am Bein. G (off): Pfoa...

18	2	Große, Gerry	Gerry schlägt auf den Tisch. G: ...du Drecksau!
----	---	--------------	--

Einstellungsprotokoll 2.2/3

(29:20-29:34) – Sprache

- Ort: Pool, Club, Cosamera

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
19	3	Amerikanische, Gerry	G: Es hobts jo nur drauf gwoat, doss der Oide banglreißt!
20	9	Amerikanische, Deutscher, Frau, Österreicher	Der Deutsche hält den Österreicher im Schwitzkasten. D (verwirrt): „Banglreißt“? F: Ha! Deutsche Splache schwele Splache! Ö (gequetscht): Na „Banglreißen“, abkratzen! Die Frau schlägt ihn mit dem Handtuch, der Österreicher schreit. Gerry dreht sich von den Kämpfenden weg. G: Net mit mir, na!
21	2	Nahe, Gerry und Deutscher	Gerry dreht sich wieder zu dem Deutschen um. G (zum Deutschen laut): Nicht – mit – mir!

Einstellungsprotokoll 2.3

Szene 3 – Klischee (38:22-39:02)

- Situation: Lena, Gerrys Tochter und Gerry treffen sich am Pool. Gerry hat zuvor beobachtet, wie Lena sich mit dem Deutschen Ben unterhalten hat, was dem Österreicher gar nicht gefällt.
- Ort: Pool, Club, Cosamera

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	9	Halbtotale, Lena (L), Tochter, Gerry (G); KS mit Lena in die Nahe	Lena und ihre Tochter kommen auf Gerry zu, im Hintergrund spielt laute Musik. L: Da bist du ja! Hast du schon gefrühstückt? G: Wos woit der von dir? Gerry zeigt hinter sie auf den Deutschen. L: Wer? G (schreiend): Der Scheiß-Piefke! Plötzlich verstummt die Musik, sodass alle Gerrys letzte Worte hören.
2	2	Super-Totale	Man sieht die gesamte Club-Anlage, umgeben von Wüste. Ein Vogel schreit in der Stille.
3	8	Große, Lena und Gerry, Zoom weg von Lena in die Nahe	Lena nimmt die Sonnenbrille ab und reibt sich die Augen. L: Ich bereu es jeden Tach mehr, so einen Primitiven geheiratet zu haben. Gerry dreht sich von Lena weg. G (in die Kamera): Scheiß-Piefke darf i natürlich nicht sagen. Oba denken derf i mas! Gerry lächelt und zuckt mit den Augenbrauen.
4	2		Ein Rückspul-Sound ertönt, Bilder der vorigen Einstellungen blinken kurz auf.
5	19	Totale, Lena, Tochter und Gerry	Laute Musik. Lena und ihre Tochter kommen auf Gerry zu. L: Da bist du ja! Hast du schon gefrühstückt? G (übertrieben höflich): Nein! Geht's gut? Die drei gehen nebeneinander her am Pool vorbei. L: Mein Kopf fängt grad wieder an! G: Jo, des is jo der... Klimawechsel.

			T: Jo, vielleicht bist es a du! G: Jo sog amoi, wüst da net vielleicht wos ondas onziang? L (sarkastisch): Gern, vielleicht an schwarzen Rollkragenpulli? Stimme aus dem Lautsprecher (off): Ab in den Pool! Jubeln im Hintergrund.
--	--	--	--

Einstellungsprotokoll 2.4

Szene 4 – Klischee (40:04-41:57)

- Situation: Die Clubbesucher vertreiben sich ihre Zeit am Bogenschießplatz.
- Ort: Am Bogenschießplatz in der Clubanlage

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	5	Detail, Bogen; KF den Bogen entlang zum Gesicht der Asiatin (A)	Die Asiatin schießt den Pfeil ab.
2	1	Detail, Zielscheibe	Der Pfeil landet im roten Bereich der Zielscheibe. Anerkennendes Raunen und Klatschen.
3	2	Große, Asiatin	Die Asiatin lacht. A: Supel! Sie schaut sich um. A: Wie Lobin Hood!
4	13	Halbtotale, Menge der Clubbesucher mit dem deutschen Mann der Asiatin (D), der Asiatin (A) und dem deutschen Ben (B); KF um die Menge herum	Der Deutsche geht zu seiner Frau und zwickt ihr liebevoll beidseitig in die Wangen. D: Hätte nie gedacht, dass du mit deinen süßen Schlitzaugen überhaupt die Scheibe triffst! Er gibt ihr einen Kuss auf die Nase. B: War ja nicht schlecht, aber leider übertreten! Die Asiatin springt zurück. A: Abel nul einen kleinen Zentimetel. D: Ja, aber entweder wir spielen hier richtig oder...? Er dreht sich zur Menge. Menge: Gar nicht!
5	25	Detail, Füße; KS zur Amerikanischen, Gerry (G), Lena (L), Tochter (T); KS mit Gerry zur Menge	Gerry und seine Familie kommen am Bogenschießplatz an und schauen zur noch etwas entfernten Menge. T: Na sehr super. L: Verstehe. Deshalb wolltest du ausgerechnet hierher. G: Ge! Ge, geht's amal voraus, i kum glei, kum! Die beiden Frauen gehen weiter und Gerry gesellt sich zur Menge vor der Zielscheibe. D (zu seiner Frau): Was soll ich dir sagen, Schätzchen...
6	2	Große, Deutscher	D: ... wir Deutschen machen nun mal keine halben Sachen!
7	4	Nahe, Asiatin und Ben	A: Abel so macht spielen gal keinen Spaß. Die Asiatin drückt den Bogen ihrem Mann in die Hand und geht. Enttäuschtes Raunen aus der Menge.
8	3	Nahe, Asiatin, andere Clubbesucher, darunter ein anderer deutscher Clubbesucher (C)	Wütend drängt sich die Asiatin durch die Menge. C (off): He, komm... komm wieder zurück...
9	9	Nahe, Deutscher, Ben und deutscher Clubbesucher	C (zur Asiatin): ... Lotusblütchen! Er seufzt. C (zum Deutschen): Ich find die total nett, die Asiaten!

			D: Schon. Nur haben sie leider null Humor. B (zu Gerry): Sag mal, ihr Österreicher, ihr seid doch...
10	5	Nahe, Gerry und ein anderer Clubbesucher	B (off): ...ganz groß im Verlieren, oder? Ben hält Gerry einen Bogen entgegen. Raunen aus der Menge. G: Beim Verlieren bin i leider gonz schlecht! Gerry nimmt den Bogen.
11	16	Nahe, Gerry, Ben und Deutscher; KS zur Halbtotale in die Menge	G: Do föhlt ma nämlich a bissl die Routine! B: Beim Koffer-Verlieren bist du aber ganz weit vorne! Lachen und Sing-Sang aus der Menge. B: Also Gelb fufzich Punkte, rot dreißich, blau zehn! C: Mann, jetzt mach mal keinen Stress, einfach mal nur die Scheibe treffen. Ich glaub, is schwierig genug. D: Aber nicht übertreten!
12	3	Detail, Zielscheibe	Zoom auf die Zielscheibe. D (off): Achtung Achtung, alles in Deckung!
13	10	Nahe, Gerry, Ben, Deutscher und deutscher Clubbesucher	G (in die Kamera): Und jetzt sind wir genau an dem Punkt, wo der Held dieser Geschichte endlich beweisen darf, warum er eigentlich der Held ist. Gerry lächelt und spannt den Bogen.
14	3	Detail Zielscheibe; KS zu Zigarettenschachtel am Boden; Zoom auf Zigarettenschachtel	
15	7	Große, Gerry; KS zu Ben, Deutschem und deutschem Clubbesucher	Gerry lässt den Bogen sinken G: Wem ghern denn die Zigaretten? B: Na, jetzt werd mal nicht übermütlich! Gerry legt den Bogen an und zielt auf die Zigarettenschachtel. C: He scheiße Mann, das sind meine!
16	1	Nahe, Gerry	Gerry spannt den Bogen, der Bogen bricht auseinander.
17	4	Halbtotale, Menge; Zeitlupe	Die Teile des Bogens fliegen zu allen Seiten. Die Menge lacht.

Einstellungsprotokoll 2.5

Szene 5 – Klischee (46:28-47:05)

- Situation: Bei dem Animationsprogramm muss eine Flasche bis zum Ende der Musik zwischen den Beinen eingeklemmt weitergegeben werden. Wer bei Musikende die Flasche zwischen den Beinen hält, muss einen Witz erzählen. Ein Österreicher manipuliert das Spiel so, dass Ben verliert.
- Ort: Pool, Club, Cosamera

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	7	Halbtotale, Vogelperspektive, Österreicher (Ö) und Animator (A1)	Der Österreicher schleicht sich zum Animateurszelt und nimmt das Verlängerungskabel in die Hand. A1 (lachend): Hey, was willst'n du da? Ö: I mog den Piefke nit. Er zieht den Stecker. Bedauerndes Raunen aus der Menge.
2	30	Halbtotale, Menge mit Ben (B), Gerry (G) und Animator (A2)	Ben hat bei Musikende die Flasche zwischen den Beinen und damit verloren. Gerry schaut Ben an und klatscht langsam in die Hände. A2 (ins Mikro): Ok, Ben, singen oder Witz! Der Animator übergibt Ben das Mikro.

			B: Kein Witz, sondern ne Tatsache! Woran erkennen Archäologen n' Ösi-Skelett? Am gebogenen Rückgrat! Und warum haben sie das? Weil wir früher auf den Ösis immer zur Arbeit geritten sind! Die Menge lacht, ein Deutscher klopf Ben auf die Schulter. Gerry geht langsam mit grimmigem Gesicht auf Ben zu. Die Menge verstummt. B: Probleme? G: Flasche! Die Menge beginnt wieder zu lachen. Gerry streckt die Hand aus und Ben überreicht ihm die Flasche.
--	--	--	---

Einstellungsprotokoll 2.6

Szene 6 – Mobilität (50:00-51:17)

- Situation: Da Gerrys Koffer auf dem Flug verloren ging und er im Club keinen Handy-Empfang hat, versucht Gerry, die Clubanlage zu verlassen, um Kleider zu kaufen und zu telefonieren.
- Ort: Eingang der Clubanlage, Cosamera

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	8	Halbtotale, Gerry (G); KF parallel mit Gerry	Gerry marschiert mit schnellen Schritten über den Kies zum großen Eingangstor der Clubanlage.
2	8	Haltotale, Gerry	Gerry kommt auf die Kamera zu, geht bis zum Tor. Kurz bevor er das Tor berührt, schreien zwei Wächter etwas in einer anderen Sprache und packen Gerry bei den Schultern. G: He, Finger weg, jo?! I bin auf Urlaub, ned in Gfongenschoft, Freunde!
3	2	Große, Gerry	Gerry dreht sich wieder um und rüttelt am Tor. Stimme (off) You should never leave the club...
4	4	Große, Fremder (F)	F (mit ausländischem Akzent): ...without a guide! It's a very dangerous world out there!
5	4	Große, Gerry	Gerry geht auf den Ausländer zu. G (mit starkem österreichischem Akzent*): Listen! I must buy new clothes!
6	1	Große, Fremder	G (off): And I must have...
7	2	Große, Gerry	G: ... to make a... a telephone call! Outside!
8	2	Große, Fremder	Es ertönt ein lautes Geräusch, der Ausländer blickt über Gerry hinweg zum Tor.
9	7	Halbtotale, Fremder, Gerry und Wächter	Das Tor wird von den Wächtern geöffnet, ein Wagen mit militärischer Besatzung wird eingelassen. Gerry weicht zurück.
10	38	Halbtotale, Gerry, Wächter; KS mit Gerry; verwehrloster Fremder (V)	Gerry läuft an dem passierenden Wagen vorbei aus der Clubanlage hinaus, ein verwehrlost aussehender Mann will gleichzeitig hineinlaufen, wird aber von den Wächtern aufgehalten. Auch Gerry wird draußen von Wächtern abgefangen und zurückgeschleift. Gerry schreit. G: Es zwoa Trottn! Wenn ich nicht telefonieren kann, kann ich am Montag stempeln! Stempeln! Die Wächter stoßen Gerry wieder in die Clubanlage und schließen das Tor. Der verwehrloste Mann wird nicht eingelassen und hängt am Gitter des Tors, Gerry kommt von der anderen Seite und will wieder hinaus.

			V: Hilf mir! Hilf mir! Ich bin der Karl-Heinz aus Dresden! Ich häng seit Monaten hier draußen rum... Der Verwahrloste packt Gerry durch das Gitter am Pullover. V: ...und die Schweine lassen mich nicht herein, dabei hab ich nur mein Armband verloren, ehrlich! G: Donn hättst hoit besser auf deine Sochn aufpassn miassn! Gerry reißt sich los und läuft davon. V: Hilf mir, bitte!
--	--	--	--

*Wörter werden so ausgesprochen, wie sie geschrieben werden.

Einstellungsprotokoll 2.7

Szene 7 – Sprache (01:02:39-01:04:30)

- Situation: Dass ein Animator Gerrys Tochter verführt hat, hat das Fass zum Überlaufen gebracht. Gerry, schäumend vor Wut, zählt der Clubleiterin seine Kritikpunkte auf.
- Ort: Rezeption, Club, Cosamera

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	3	Nahe, Gerry (G) und Clubleiterin (CL)	CL: Tut mir leid, dass du Probleme hast, schließlich wolln wir ja...
2	41	Nahe, Gerry und Clubleiterin; KF mit Gerry zur Großen	CL:...dass du dich bei uns so richtig wohlfühlst... G (schreiend): Und kusch! Während Gerry spricht, geht er bedrohlich auf die Clubleiterin zu, die rückwärtsgehend zuhört. G (schreiend): Punkt eins! Mein Koffer ist nicht da! Gut. Punkt zwei! Ich kann hier nicht telefonieren. Gut. Punkt drei! Es ist mir nicht möglich, diese Anstalt zu verlassen. Guut. Punkt vier! Das Essen ist derartig liebevoll zubereitet, dass meine Frau net was, ob's es zerst vurn oder hinten entsorgen soll! Guuuut! Punkt fünf! Ich lebe zu siebenundzwanzigst in meinem Bungalow! Ich, meine Familie und vierundzwanzig Ka-ker-laken! Guuuut! (ruhiger) Alles ganz normaler Urlaub.
3	2	Nahe, Rezeptionist (R)	R: Eigentlich – ja!
4	7	Große, Gerry	G: Genau. (schreiend) Oba dass Punkt sechs, eichere Animator-Deppen meine minderjährige...
5	4	Große, Clubleiterin	G (off):... Tochter obrotten... CL: Anbraten? G (off, schreiend): Ja, an...
6	7	Halbtotale, Gerry, Clubleiterin, Ben, Menschen die um sie herum stehen	G: ...braten! Und i mecht ned wissen, was da heut in da Nocht... Ben kommt ins Bild, ein Eis in der Hand. B: Sagen Sie mal, wo und wann geht eigentlich der Bus zur Tempelstadt?
7	2	Große, Gerry	G: Sog amoi, was is mit dir los?
8	20	Nahe, Ben und Clubleiterin	Die Clubleiterin schaut auf ihr Klemmbrett. CL: Abfahrt is 10 Uhr am Tor, wenn du dich bitte hier einträgst. B: Ich steh ja schon lange drauf, ganz dick und fett. Gerry kommt ins Bild und entreißt der Clubleiterin das Klemmbrett. G (schreiend): Ihr Piefke glaubt aber auch, euch ghört die Welt

			allein, oder? Wir sind aber nicht mehr die Ostmark! Aufpassen! G (in die Kamera): Najo. Des wor jetzt a bissl zu dick. Oba wurscht.
9	5	Große, Gerry	G (ruhiger, wieder zu Ben): Mir geht's darum: Ich seh einfach nicht ein, warum i plötzlich an einen Fußboi-Duschl...
10	3	Große, Ben	G (off):... meinen Job verliern soid. I man, warum auch, auf...
11	3	Große, Gerry	G: ... auf wos hinauf? Wo.. wos könnt's ihr besser als wir, ha?
12	14	Große, Ben und Gerry, Clubleiterin.	B: Zum Beispiel, anbaggern. Is aber auch viel effektiver als anbraten, oder? Die Umstehenden lachen. B: Also, schönen Tach noch, entspann dich. Ben geht. CL (zu Gerry): Ich werde mich persönlich um die Beschaffung deines Koffers kümmern, und der Kammerjäger ist bereits unterwegs.

c. Bienvenue chez les Ch'tis

Einstellungsprotokoll 3.1

Szene 1 – Mobilität (07:41-10:03)

- Situation: Um bei der Versetzung in den Süden begünstigt zu werden, gibt Philippe an, eine Behinderung zu haben. Am ersten Tag seiner neuen Arbeit, kommt unerwartet Inspektor Lebic (I), um sich ein Bild von der Situation zu machen. Panikartig läuft Philippe in sein Büro und setzt sich in den Rollstuhl.
- Ort: Im neuen Büro Philippes in Sanary, in Südfrankreich

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	2	Nahe, Froschperspektive, Inspektor (I)	Die Tür wird geöffnet und der Inspektor betritt das Büro von Philippe.
2	2	Nahe, Philippe (P)	P (flüsternd): Bonjour.
3	1	Nahe, Inspektor	Sie geben sich die Hand. I: (lächelnd) Bonjour. Die Tür wird geschlossen.
4	2	Nahe, Philippe	P : Je suis Philippe Abrams, vous voulez me voir.
5	5	Nahe, Inspektor	I: Monsieur Lebic. J'aimerais classer avec vous quelques détails concernant votre demande de mutation.
6	5	Nahe, Philippe	P: Mais bien sûr. Philippe versucht mit dem Rollstuhl rückwärts zu fahren, aber der Rollstuhl bewegt sich nicht von der Stelle. Philippe gibt Laute der Anstrengung von sich und lacht.
7	2	Große, Inspektor	Monsieur Lebic schaut misstrauisch zu.
8	2	Detail, Rollstuhl/ Hand Philippes	Das Rad des Rollstuhls ist kaputt.
9	12	Nahe, KS zum Schreibtisch, Philippe	P: Ah, sale gosse! Dans le quartier qu'on m'a crevé les pneus, [unverstündl.]– je suis content de ne plus les voir ! I : Vous voulez que je vous aide ? P : Non ! C'est à moi de le faire. Merci je vous en prie, c'est déjà fait à moi. Merci.
10	2	Nahe, Inspektor	Der Inspektor setzt sich auf den Schreibtischstuhl gegenüber von Philippe.
11	2	Nahe, Philippe	P: Qu'est-ce que je peux faire pour vous?
12	3	Nahe, Inspektor	I : Vous êtes handicapé depuis combien de temps, Monsieur

			Abrams ?
13	9	Nahe, Philippe	Philippe seufzt. P : C'est assez difficile pour moi d'en parler, j'ai... j'étais tout petit, eh, c'est flou ! Revivre ce traumatisme terrible... Er blickt zur Seite und erstarrt.
14	1	Detail, Bild	Ein Bild von Philippe, seiner Frau Julie und seinem Sohn, stehend.
15	1	Nahe, Philippe	Philippes Arm zuckt ruckartig über den Tisch und wirft das Bild vom Tisch.
16	3	Nahe, Inspektor	Der Inspektor fährt erschrocken mit seinem Stuhl zurück und blickt zu Boden. P: Haha, excusez-moi...
17	10	Nahe, Philippe	P:... les spasmes musculaires, pardon, ah ! Der andere Arm schlägt dreimal laut auf der Tischplatte auf. P: Ah, c'est bien, ca va. Philippe dreht den Kopf und sein Genick knackt.
18	13	Große, Inspektor	Verwirrt spricht der Inspektor weiter. I: Monsieur Abrams, il y a eu deux demandes de mutation en votre nom, l'une toute récente, personne immobilité réduite pour le poste de Sanary et celle-ci pour Cassis qu'il y a six mois, comme valide.
19	17	Nahe, Philippe	I : Etes-vous ces deux mêmes personnes, Monsieur Abrams ? Der Inspektor reicht Philippe die beiden Dokumente. P : J'ai... j'ai fait ces deux demandes, ca oui. La première autant que valide... parce que je voulais que mon dossier soit traité comme une personne normale...
20	2	Große, Inspektor	P (off) : ...comme tout le monde.
21	8	Große, Philippe	P : C'est important pour nous... handicapés... de voir dans le regard des gens valides comme vous, Monsieur Lebic, autre chose que de la pitié.
22	3	Große, Inspektor	I : C'est tout à votre honneur, Monsieur Abrams. (lächelt)
23	4	Große, Philippe	P : Maintenant, si ca met en question ma mutation, je suis prêt...
24		Große, Inspektor	I : Non ! Pas du tout, pas du tout ! Il s'agit d'une simple vérification, malheureusement nécessaire. Vous savez, j'ai souvent à faire des fausses déclarations pour obtenir des postes convoités comme sur la Côte d'Azur.
25	11	Große, Philippe	P (empört): Oh non...
26	1	Große, Inspektor	I : C'est mon [unverständl.]
27	2	Große, Philippe	P : Oh... quelle honte...
28	6	Große, Inspektor	I : Oh je ne veux pas dire, Monsieur Abrams. Vous plairait beaucoup à Sanary.
29	1	Große, Philippe	P (lächelnd) : Merci.
30	3	Große, Inspektor	I : Je ne veux vous déranger plus longtemps. Der Inspektor erhebt sich. P : Mais vous ne me...
31	1	Nahe, Philippe	P : ... dérangez pas.
32	3	Totale, Philippe und Inspektor	P: Au revoir, Monsieur Lebic. Philippe erhebt sich ebenfalls aus seinem Rollstuhl und gibt Lebic die Hand. Der Rollstuhl klappt zusammen und fällt um.
33	1	Große, Inspektor	Lebic starrt Philippe empört an.
34	2	Große, Philippe	P (kopfschüttelnd): Quelle honte.

Einstellungsprotokoll 3.2

Szene 2 – Klischee (13:58-16:20)

- Situation: Der Onkel von Julie, der im Norden aufgewachsen ist, erzählt, wie schrecklich es dort ist.
- Ort: Im Haus von Julies Onkel, Südfrankreich

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	10	Totale, dunkler Raum, KF mit Philippe, frontal	Eine ältere Frau öffnet von außen die Tür und lässt Philippe eintreten. Philippe geht auf die andere Seite des Raums zu Eine Stimme (off): Qu'est-ce que c'est?
2	2	Halbtotale, Julies Onkel (O)	Auf einem Sessel sitzt der Onkel, nur seine Beine sind beleuchtet, der Oberkörper liegt im Dunkeln. O: Qui c'est ?
3	2	Amerikanische, Philippe (P)	P : Vous me reconnaissez ? Je suis Philippe, le mari de Julie, votre petite nièce.
4	5	Halbtotale, Onkel	O : Ah, oui elle m'a dit que tu voulais venir m'emmerder. Bon alors, qu'est-ce que tu veux ?
5	11	Amerikanische, KS mit Philippe	P: Eh... Philippe setzt sich auf einen Stuhl gegenüber von Julies Onkel. P: Voilà. Je dois partir dans le... le Nord-Pas-de-Calais. Une mutation. Et Julie m'a dit, vous connaissiez bien la région près de... de Lille.
6	4	Nahe, Onkel	Das Gesicht des Onkels liegt noch im Dunkeln. O: Oui, à 1934, ma mère a couché avec un Ch'timi.
7	1	Nahe, Philippe	Philippe schüttelt kurz den Kopf. P: Qu'est-ce que vous dites?
8	7	Nahe, Onkel	Der Onkel lehnt sich aus seinem Sessel nach vor, sein Gesicht kommt ins Licht. O: En 1934, ma mère a couché avec un Ch'timi.
9	1	Große, Philippe	P : Un chatimon ?
10	9	Große, Onkel	O: Non, pas und chatimon, un Ch'timi. Un Ch'timi s'appelle comme ça là-haut, les... les femmes, les enfants, les hommes... des Ch'timi...
11	1	Große, Philippe	P : Des Ch'timis ?
12	11	Große, Onkel	O : Même les animaux sont des Ch'timis, les chiens sont Ch'timis, les chats... les chats sont Ch'timis, Ch'timis... les vaches, les poulets, les veaux, c'est c'est Ch'timi...
13	1	Große, Philippe	O (off) : Et la langue aussi...
14	10	Große, Onkel	O : ...c'est le Ch'timi. Ils font les « o » à la place des les « a », des « k » à place de les « ch », et le « ch » ils le forment, ils le forment... à place de le « s ».
15	2	Große, Philippe	Philippe schaut ausdruckslos.
16	8	Große, Onkel	O : Et quand tu crois tout comprendre, tu apprends que chatouilleur s'appelle [unverständl.]
17	5	Große, Philippe	Philippe schluckt. P : Et... et c'est comment la... la vie là-bas, tous les jours... je veux dire, c'est... c'est tranquille, non ?
18	21	Große, Onkel	O : Dur ! Dur, dur. Il y a que ceux qui sont dans le charbon qui vivent bien. Des autres, c'est que... des miséreux. Puis on meurt jeune là-bas, on meurt très jeune. Heureusement, ma mère a réussi à revenir au sud, j'avais 10 ans. Je supportais plus, je supportais plus le froid.
19	2	Große, Philippe	P: Il fait très froid?

20	15	Große, Onkel	O : Oouuf... en été ca va, parce que tu as zero, zero un... mais en hiver, ca décent, ca décent, ca décent... moins dix, moins vingt, moins vingt moins trente. Tu restes couché dans le lit à moins quarante, tu vois ?
21	1	Große, Philippe	P (mit rauer Stimme) : Moins quarante ? O (off): C'est...
22	2	Große, Onkel	O:... le nooord.
23	1	Große, Philippe	Philippe schaut erschrocken.
24	10	Große, Onkel	O: Tu m'as demandé, mon petit. C'est le noooooord. Der Onkel lehnt sich wieder in die Dunkelheit zurück. O: Je t'ai répondu? Alors, ca va.

Einstellungsprotokoll 3.3

Szene 3 – Sprache (21:39-22:41)

- Situation: Es schüttet wie aus Kübeln, als Philippe Abrams erstmals in Bergues ankommt. Dabei fährt er unabsichtlich Antoine Bailleul mit seinem Auto an und denkt, er habe sich den Kiefer verletzt, weil er so komisch redet.
- Ort: Bergues, auf der Straße vor dem Rathaus, Nordfrankreich

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	3	Totale, Antoine (A) -auf der Straße, Philippe (P) - over shoulder, im Auto	Philippe schaut links aus dem Fenster, als Antoine in Regenjacke vor das Auto auf die Straße springt, um es zu stoppen.
2	1	Nahe, Philippe	Philippe schaut wieder nach vorne, beginnt zu schreien und steigt auf die Bremse.
3	1	Totale, Antoine, Auto	Antoine wird von Philippes Auto angefahren und fällt auf die Motorhaube, das Auto bremst immer noch.
4	1	Totale, Antoine, Auto, frontal	Das Auto kommt zum Stillstand, Antoine schlittert seitlich von der Motorhaube und bricht dabei die Scheibenwischer ab.
5	2	Totale, Antoine, Auto	Antoine fällt zu Boden.
6	1	Nahe, Philippe	Philippe steigt aus dem Auto.
7	4	Totale, Philippe, Antoine, KS nach links	Philippe läuft um das Auto herum zu dem am Boden liegenden Antoine. P: Oh mon Dieu! Ça va?!
8	1	Große, Philippe	P : Vous n'êtes pas mort ?!
9	3	Nahe, Antoine	Antoine zieht sich am Auto höher, bleibt aber noch liegen. A (lächelnd): Bienvenue, Monsieur le Directeur.
10	1	Große, Philippe	P : Monsieur Bailleul ?
11	4	Nahe, Antoine	A : Oui, che mi ! Ouh, feitus ! Antoine zieht die Regenkapuze vom Kopf, verzieht schmerzvoll das Gesicht und steht auf. P: Bougez pas, bougez pas!
12	2	Nahe, Philippe	P: J'appelle l'urgence !
13	2	Große, Antoine	A: Ah, cha va cha va cha va.
14	2	Große, Philippe	P : Oh, j'aurais pu vous tuer ! A : Non mais...
15	8	Große, Antoine	A : ... che pas grave, cha va. Che vous avez reconnu à votre plaque (unverständliches Gerede, Geräusche)...
16	1	Große, Philippe	P : Votre mâchoire, vous êtes blessé là ?
17	1	Große, Antoine	A : Häh ?
18	1	Große, Philippe	P: Vous avez mal quand vous parlez, non?

19	1	Große, Antoine	A (verwirrt) : Wu ?
20	1	Große, Philippe	P : Votre mâchoire, ça va là ?
21	5	Große, Antoine	Antoine schiebt den Unterkiefer hin und her. A: Non non,j'ai mal à la tschu, che tout,chu tombé sur mon tschu quoi.
22	4	Große, Philippe	P : Le « Tschu » ? C'est terrible, vous voulez pas qu'on aille chercher un médecin ?
23	3	Große, Antoine	A : Non, non j'ai (unverständlich) !
24	3	Große, Philippe	P : Ah, je vous assure, vous vous exprimez d'une façon très très particulière !
25	2	Große, Antoine	A : Parce que je parle le Ch'ti, che cha ?
26	1	Große, Philippe	P : Pardon ?
27	2	Große, Antoine	A : Ben, je parle le Ch'timi quoi !
28	2	Große, Philippe	P : Oh putain. C'est ça le ch'timi ?

Einstellungsprotokoll 3.4

Szene 4 – Sprache (23:24-24:22)

- Situation: Antoine bringt Philippe erstmals in seine Wohnung in Bergues. Dort merkt Philippe, dass die Wohnung unmöbliert ist.
- Ort: Wohnung Philippes, Nordfrankreich

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	14	Totale, KF durch die Wohnung; Philippe (P) und Antoine (A)	P: Bailleul, attendez! Phillipe öffnet die Tür um Antoine zurückzuholen. P: Il n'y a pas de meubles. Antoine betritt die Wohnung und folgt Philippe durch die Wohnung. P: Ils sont où les meubles? Ah ? Je comprends pas. Philippe schaltet das Licht an. P: C'est pas meublé ? A : Ah ben, l'ancien directeur, il est parti avec!
2	2	Nahe, Philippe	P (verwirrt) : Pourquoi il est parti avec les meubles ?
3	2	Nahe, Antoine	A: Parce que che peut-être les chiens.
4	3	Nahe, Philippe	Philippe runzelt die Stirn. P : Quel chien ?
5	1	Nahe, Antoine	A : Les meubles !.
6	2	Nahe, Philippe	P : Je comprends pas là.
7	2	Nahe, Antoine	A : Les meubles che les chiens.
8	4	Nahe, Philippe	P : Les meubles chez les chiens, qu'est-ce que les chiens voudraient avec les meubles ? Pourquoi donner ses meubles des chiens ?
9	2	Nahe, Antoine	A : Mais non, les chiens, pas les kiens, il est parti avec.
10	2	Nahe, Philippe	P : Mais pourquoi vous dites il les a donné ?
11	2	Nahe, Antoine	A : Mais j'ai jamais dit cha.
12	2	Nahe, Philippe	P : Pourquoi des chats ? Vous dites des chiens !
13	1	Nahe, Antoine	A : Ah non.
14	2	Nahe, Philippe	P : Ah si. Vous dites les meubles chez les chiens.
15	4	Nahe, Antoine	A : Ah d'accord ! Ah non, j'ai dit les meubles che les chiens.
16	2	Nahe, Philippe	P : Ah ben oui, c'est qu'est-ce que j'ai dit.
17	1	Nahe, Antoine	A : Les chiens à lui !
18	4	Nahe, Philippe	Philippe überlegt. P : Ah les siens, pas les chiens, les siens !
19	2	Nahe, Antoine	A : Oui, les chiens, che cha.
20	3	Nahe, Philippe	P : Les chiens, les chats, putain, mais tout le monde parle comme

			vous ici ?
21	5	Nahe, Antoine	A : Ah ben, oui, che ch'timi, tout le monde parle ch'timi. Il y en a même qui parlent flamand ici (...).
22	1	Nahe, Philippe	P (sarkastisch) : Ah, je vais m'amuser moi.

Einstellungsprotokoll 3.5

Szene 5 – Sprache (43:47-44:37)

- Situation: Nachdem seine Arbeitskollegen geholfen haben, Philippes Wohnung einzurichten, möchte er ihnen etwas Gutes tun und sie gehen gemeinsam in Vieux Lille essen. Philippe versucht den Dialekt „Ch'timi“ zu erlernen.
- Ort: Restaurant in Vieux Lille, Nordfrankreich

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	2	Große, Annabelle (AB)	AB: Oh eh! Vous allez poser une commande !
2	1	Nahe, Philippe (P)	P: Non non non non non...
3	2	Große, Annabelle	AB : Mais chi, chi, che une exercice pratique !
4	3	Nahe, Antoine (A) und Kollege Yann	A: Ah oui oui, che une bonne idée, chaquez dedans !
5	1	Große, Philippe	P: Saquez quoi?
6	2	Nahe, Antoine und Yann	A: Eh... saquez dedans.
7	2	Große, Philippe	A : Saquez dedans ? Ça veut dire quoi?
8	3	Nahe, Antoine und Yann	A : Ça veut dire, allez-y Monsieur le Directeur, n'ayez pas peur. Antoine lächelt.
9	2	Nahe, Annabelle und Fabrice	Annabelle lacht. P (off): Bon.
10	6	Totale, Tisch	P: Garchon! A : Non non, ça doit venir de dedans là: Garchon! Antoine streckt den Brustkorb hinaus und deutet mit den Händen darauf. P (von innen heraus): Garchon!! Alle anderen stimmen lachend zu.
11	2	Nahe, Kellner (K)	K (lächelnd): Bonsoir.
12	1	Große, Philippe	P: Bonsoir, Biloute, häh?
13	2	Nahe, Kellner	Der Kellner hört auf zu Grinsen.
14	3	Große, Philippe	P : Mi, avec l'équipe de la poste, on voudrait...
15	2	Nahe, Antoine und Yann (Y)	A (leise zu Philippe): On voudrons, on voudrons.
16	3	Große, Philippe	P (lachend) : On voudrons... on voudrons! Archommander...
17	2	Nahe, Annabelle und Yann	Annabelle und Yann lachen. P (off) : ...le même cose...
18	2	Große, Philippe	P: ...chi vous plait, häh?
19	3	Nahe, Kellner	K: Excusez-moi, je suis pas ch'timi, je suis de la région parisienne et j'ai rien compris.
20	4	Super-Totale, Innenraum des Restaurants, Tisch	Alle am Tisch Sitzenden jubeln freudig und klatschen.

Einstellungsprotokoll 3.6

Szene 6 - Sprache (52:21-53:20)

- Situation: Philippe möchte, dass Antoine etwas für ihn abliefert. Die beiden reden auf Grund der unterschiedlichen Dialekte aneinander vorbei.
- Ort: Postamt von Bergues, Nordfrankreich

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	7	Amerikanische, Philippe (P) und Antoine (A)	P: Antoine, vous portez ça au centre de tri vous demandez le responsable, c'est urgent. A : J'y vais toute suite. P : Et une fois vous arrivez là-bas, appelez-moi pour me dire qu'il l'a bien reçu en main propre.
2	2	Nahe, Antoine	A : J'ai entendu, je vous appelle et je vous dis quoi.
3	3	Nahe, Philippe	P : Ah ben, qu'il a bien reçu le dossier en main. A : Oui, che cha !
4	5	Nahe, Antoine	A: Je vous appelle de là-bas, et je vous dis quoi. P : Quoi ? Mais je viens de vous dire quoi. A (verwirrt) : Oui, c'est bien compris.
5	2	Große, Philippe	P : Donc, vous m'appellez ?
6	5	Nahe, Antoine	A (zögernd) : Oui, che cha. Il faut que j'y viens en main propre et je vous appelle de là-bas, et... et je vous dis quoi ?
7	7	Große, Philippe	P (leicht genervt) : Ah, je sais pas, moi ! Par exemple... « Allo, c'est Antoine, ça y est, je viens de donner le dossier en main propre au responsable de centre de tri » - c'est clair ?
8	3	Große, Antoine	A (verwirrt) : Ah oui... je suis pas boubourse...je... je vous appellerai. P : Voilà...
9	2	Große, Philippe	P : ...vous m'appellez. Philippe dreht sich um und geht.
10	1	Große, Antoine	A: Et je vous dis quoi.
11	3	Nahe, Philippe	Philippe bleibt stehen, dreht sich um und geht auf Antoine zu. P: Regardez-moi Antoine. Er tritt nahe an Antoine heran.
12	2	Große, Antoine	Antoine schaut Philippe an, der auf ihn zukommt.
13	1	Große, Philippe	P: Vous avez bu.
14	2	Große, Antoine	A (empört): Non!
15	9	Amerikanische, Philippe, Antoine, Annabelle (AB)	Annabelle schreitet ein. AB: Non non, Monsieur le directeur, en fait « je vous dis quoi », c'est l'expression ch'ti, ça veut dire eh... « Je vous dis ce qu'il en est, quoi ». A : Ah d'accord ! Pardonnez-moi, Bailleul.
16	1	Nahe, Antoine	P : Che pas grave. A : Donc...
17	1	Nahe, Philippe	P : ...vous m'appellez et vous me dites quoi.
18	3	Nahe, Antoine	A : Ben, que le dossier est bien arrivé ! Antoine schaut verwirrt und geht.

Einstellungsprotokoll 3.7

Szene 7 - Klischee (59:43-1:00:31)

- Situation: Philippe erzählt seinen Freunden, was er angeblich durchmacht, weil Julie zu Hause berichtet, dass der Norden für ihn die Hölle sei.
- Ort: Wohnzimmer bei Philippe zu Hause, Südfrankreich

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	23	Totale, Wohnzimmer, Zoom, Philippe (P), Julie (J) und Freunde (F1, F2, F3)	P: Quand j'ouvre la poste le matin, il fait nuit, le soleil se lève de 11 heures et demi... F1 : Et à 17 heures... P : Bim ! D'un coup : la nuit tombe. F1 : Ha ! P : Ils sont tellement... tous, hein ? Blafard, blanc... J : Mais oui, ils manquent de lumière. F1 : Mais oui. P : Et puis l'hygiène ! La semaine dernière, il a débuté une épidémie. La... le Cholera. Philippe's Freund erstarrt. F1 : Le Cholera ? P : Oui.
2	2	Nahe, Freund 1 und 2	F1 : Mais t'as fait des vaccins ?
3	6	Große, Philippe	P : Ha, je vais être obligé là. J (off) : Il faut vérifier tes rappels, hein ? Philippe nickt. P : Dans le nord, c'est pire que l'enfer. F3 (off) : C'est bizarre...
4	3	Große, Freund 3	F : ... moi je bossais dans le nord. Je garde un très bon souvenir.
5	1	Große, Philippe	Philippe starrt F3 an.
6	1	Nahe, Freund 1 und 2	Die beiden anderen Freunde starren ebenfalls den dritten Freund an.
7	2	Große, Freund 3	F3 ist kurz ernst und beginnt dann zu lachen.
8	2	Nahe, Freund 1 und 2	F1 und F2 beginnen ebenfalls zu lachen.
9	2	Große, Freund 3	F3 lacht.
10	6	Große, Philippe	Philippe lacht, atmet nervös aus und trinkt einen großen Schluck aus seinem Glas.

Einstellungsprotokoll 3.8

Szene 8 – Klischee (1:22:25-1:23:20)

- Situation: Julie kommt mit Philippe in den Norden, um ihm beizustehen. Er hat dort erzählt, was Julie glaubt, vorzufinden. Also geben seine Arbeitskollegen und Freunde in Bergues vor, so zu sein, wie man es von ihnen erwartet.
- Ort: In „Bergues“ (für Julie), das eigentlich eine alte verlassene Minenstadt ist, auf einer Wiese zur Abendessenszeit, Nordfrankreich

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	7	Totale, Antoine (A), Yann (Y) und Annabelle (AB)	Yann steht am Grill, Annabelle sitzt am Tisch, zerquetscht eine Bierdose mit der Hand und wirft sie in hohem Bogen weg, Antoine bringt Yann ein Bier. Alle drei öffnen eine neue Dose.
2	5	Nahe, Philippe (P) und Julie (J), KF	Philippe und Julie nähern sich Arm in Arm langsam den anderen. P (leise zu Julie): Parle-leur, ils seront contents.

		mit den beiden zum Gelage	Julie nickt.
3	4	Halbtotale, Antoine und Yann, Zoom auf Y und A	Yann und Antoine nehmen gleichzeitig einen Schluck aus den Bierdosen.
4	6	Nahe, Philippe und Julie	Die beiden treten an den Griller heran, Philippe lächelt, Julie schaut misstrauisch. Dann lächelt auch Julie. J: C'est sympathique de manger dehors.
5	3	Amerikanische, Antoine und Yann	A: Ah oui, il faut pas qu'on reste trop tard, à cause des chacals.
6	4	Nahe, Philippe und Julie	Julie starrt Antoine an. Dann richtet sie ihren Blick auf den Griller. J: Qu'est-ce qu'on mange?
7	1	Amerikanische, Antoine und Yann	Y : De la viande.
8	2	Nahe, Philippe und Julie	J : C'est quoi comme viande ?
9	3	Amerikanische, Antoine und Yann	Y : Ca dépend de ce qu'on trouve. Im Hintergrund hört man einen Krach und eine Katze schreien. Antoine und Yann schauen in die Richtung, aus der der Lärm kommt.
10	3	Halbtotale, Fabrice	Eine Katze rennt aus einem Haus, ihr folgt Fabrice mit einem Gewehr und schießt in die Richtung, in die die Katze geflohen ist.
11	2	Nahe, Philippe und Julie	Julie hält sich erschrocken an Philippe fest.
12	1	Halbtotale, Fabrice	F: Merde! Raté!
13	4	Halbtotale, Antoine, Yann, Philippe, Julie, Annabelle	A: C'est bon Fabrice, on en a assez, viens manger!
14	2	Halbtotale, Fabrice	Fabrice hängt das Gewehr über die Schulter und kommt auf die Kamera zu. F: J'arrive!
15	1	Nahe, Philippe und Julie	Julie schaut Philippe verzweifelt an.
16	2	Nahe, Antoine, Yann und Fabrice	Fabrice stellt sich zu Yann und Antoine und lächelt Julie an. Yann rülpst.
17	3	Nahe, Philippe und Julie	Julie hält sich immer noch an Philippe fest und schaut auf den Griller.
18	2	Halbtotale, alle	Y: À Table!

d. Rien à déclarer

Einstellungsprotokoll 4.1

Szene 1 - Sprache (13:32-14:54)

- Situation: Ruben und sein Kollege Bruno Vanuxem sind dabei, die Autos zu untersuchen und verursachen durch allzu gründliche Durchsuchung einen großen Stau. Mathieu soll den Belgiern sagen, sie sollen ihre Arbeitsweise ändern.
- Ort: Grenzübergang Frankreich-Belgien, auf belgischer Seite

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	4	Amerikanische, Ruben (R), Bruno	Ruben nimmt den Fahrersitz aus einem Auto, sein Kollege steht daneben und gähnt, Ruben reicht ihm den Autositz.
2	3	Amerikanische, Mathieu (M)	Mathieu kommt auf Ruben zu und seufzt.
3	2	Große, Ruben, KF um die eigene Achse	Ruben dreht sich zu Mathieu um.
4	1	Große, Mathieu	Mathieu lächelt.
5	1	Amerikanische, Ruben	Ruben schlägt die Autotür zu, sodass Mathieu zurückweichen muss.
6	1	Nahe, Mathieu	Mathieu springt erschrocken zurück.
7	2	Nahe	Ruben geht bedrohlich auf Mathieu zu. R: Qu'est-ce qu'il y a?
8	2	Nahe, Mathieu	M: Ou là! Eh, bonjour d'abord...
9	2	Nahe, Ruben	Ruben blickt Mathieu ausdruckslos an.
10	4	Nahe, Mathieu	M: Je viens en ami, j'habite à un pays voisin de vous, qui a apparemment un énorme embouteillage qui se crée dans mon pays...
11	2	Große, Ruben	Ruben blickt Mathieu mich hochgezogenen Augenbrauen an. M (off): ...qui répond...
12	2	Nahe, Mathieu	M: ...le votre pays, je me trompe?
13	3	Große, Ruben	R: T'as rien à foutre sur le territoire belge...
14	5	Nahe, Mathieu	R (off): ...surtout en uniforme. M : Pour faire quoi mon chef a l'intention [unverständl.]
15	3	Nahe, Ruben	Ruben zieht die Augenbrauen hoch und nähert sein Gesicht dem Mathieus. R: Tu menaces?
16	3	Nahe, Mathieu	M: Je te menace pas, je te préviens !
17	2	Große, Ruben	R : Dégage. Mathieu seufzt.
18	5	Nahe, Mathieu	Ruben dreht sich weg. M: Ruben Vandervoorde, merde, est-ce qu'on pourrait pas essayer de se parler gentiment, juste une fois !
19	5	Nahe, Ruben	Ruben dreht sich wieder zu Mathieu um und geht auf ihn zu. R: Refais l'accent belge, (schreiend) et je t'explose la gueule, t'as compris?!
20	2	Nahe, Mathieu	Mathieu weicht zurück. M : J'ai pas fais l'accent belge ! R (off): Ah non ?!
21	2	Nahe, Ruben	R (nachäffend) : Juste une fois, une fois !
22	5	Nahe, Mathieu	M : Je te jure, j'ai faisais pas l'accent belge ! (mit übertriebenen belgischem Akzent :) Là, je fais l'accent belge une fois, oui, ca je

			sais, friiich [Geräusch]...
23	2	Große, Ruben	Ruben starrt Mathieu an. M (off): ...mais avant c'était pas l'accent belge.
24	3	Nahe, Mathieu	Mathieu lacht, Ruben nähert sich erneut und er hört auf zu Grinsen.
25	6	Große, Ruben	Ruben kommt noch näher auf ihn zu. R: Vous les Camemberts, vous vous sentez supérieurs, eh ?
26	2	Große, Mathieu	M (grinsend) : Mais on est supérieur.
27	3	Große, Ruben	Ruben schaut ihn böse an. M (off) : Mais je plaisante...
28	3	Große, Mathieu	M : ...Ruben, détend-toi, c'...
29	2	Große, Ruben	Ruben richtet sich größer auf und schaut auf Mathieu hinab.
30	3	Große, Mathieu	Mathieu lehnt sich etwas zurück. M: Ok, vaut mieux que j'y aille, eh ? R (off) : Oui.
31	5	Große, Ruben	Ruben zeigt an Mathieu vorbei hinter ihn. R : Rentre dans ton pays.

Einstellungsprotokoll 4.2

Szene 2 – Klischee (20 :12-21 :07)

- Situation: Ruben geht mit seinem Sohn nachts auf ein großes Feld, wo ein Schild steht, beschriftet mit zwei Pfeilen in jeweils die andere Richtung. Der eine zeigt nach Frankreich, der andere nach Belgien. Ruben will das Schild um ein paar Meter versetzen, da dies die eigentliche Grenze Belgiens sei. Er versucht seinem Sohn beizubringen, wie großartig Belgien ist.
- Ort: Feld in Belgien, Nacht

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	2	Große, Sohn (S)	S : Et le ciel, papa ?
2	9	Amerikanische, Ruben (R) und Sohn	S : Il est belge ou il est français ? R : Ah ben, le ciel il est belge ! Tout ce qui est au-dessus la Belgique, a partie à la Belgique ! Tu sais les frontières, ça monte jjjj... (zeigt mit den Armen hinauf) ..jusqu'en haut !
3	2	Große, Sohn	S : Et les étoiles là, elles sont belges ?
4	2	Große, Ruben	R : Surement, elles sont belges ces étoiles !
5	2	Große, Sohn	S : Mais papa, la terre, elle tourne.
6	3	Nahe, Ruben, Froschperspektive	Ruben blickt perplex auf seinen Sohn hinunter. R: Hm. S (off): Ben, alors...
7	4	Große, Sohn	S: ... les étoiles là, elles vont françaises, elles deviennent françaises !
8	15	Große, Ruben	Ruben überlegt kurz. R : Non. Er schüttelt den Kopf. R: Non, parce que tu vois les étoiles, elles voyagent à l'étranger, mais elles y plaisent pas. Alors, elles tournent autour de la terre toute la journée et le soir elles reviennent à la Belgique pour dormir, voilà. Allez.
9	16	Halbtotale, Ruben und Sohn	Ruben und sein Sohn entfernen sich von dem Schild. Dann dreht der Sohn jedoch um und läuft zum Schild zurück. R: Qu'est-ce que tu fais? Der Sohn stellt das Schild schräg. S: Je mets la lune dedans, papa. Voilà ! Comme ça, elle dort chez nous!

		Er geht zurück zu Ruben, gibt ihm die Hand und die beiden entfernen sich.
--	--	---

Einstellungsprotokoll 4.3

Szene 3 - Klischee (31:58-33:02)

- Situation: Die Belgier (Ruben und Bruno) und die Franzosen (Mathieu und drei Kollegen) sitzen an verschiedenen Tischen im Restaurant am Grenzübergang. Die Belgier bekommen eine winzige Portion vorgesetzt, da das Geschäft auf Grund des Schengener Abkommens nicht gut läuft. Franzosen und Belgier beginnen sich gegenseitig aufzuhetzen.
- Ort: Restaurant „No Man’s Land“ am Grenzübergang Belgien-Frankreich, neutraler Grund

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	3	Nahe, Ruben (R)	R (zu Bruno) : Tu vois, où ca nous mène, cette connerie d’Europe ?
2	2	Nahe, Bruno (B)	B : Il a l’air tellement malheureux. [bezogen auf den Kellner]
3	3	Nahe	R : Tu veux que je te dise que c’est son vrai malheur ? C’est d’avoir épousé une française.
4	3	Totale, Franzosen (Vordergrund) und Belgier (Hintergrund)	Ein Kollege Mathieus blickt irritiert vom Teller auf. R : Oui. Et surtout, d’avoir rendu...
5	2	Nahe, Ruben	R : ...une belge malheureuse.
6	1	Nahe, Bruno	B: Häh? R (off): Ah oui!
7	5	Nahe, Ruben	R: Celle qu’il a pas épousé et qu’il a laissé seule[unverständl.] (schreit, damit ihn die Franzosen hören) premier francais venue !
8	3	Nahe, Mathieu	Mathieu schaut ausdruckslos zum Belgier-Tisch hinüber. R (off): Voilà son vrai malheur.
9	4	Totale, Franzosen (ein Kollege Mathieus K) und Belgier	K : C’est un français qui passe la frontière belge et un douanier belge : ...
10	2	Nahe, Ruben	K (off) : Est-ce que ca vous dérangerait de regarder mes deux...
11	2	Nahe, Kollege	K : ...clignotants à l’avant, s’ils fonctionnent !
12	3	Totale, Franzosen und Belgier	K : « Bon, avec plaisir, une fois ! » on dit. Die Franzosen lachen.
13	3	Nahe , Bruno	K (off) : Alors, le le français donc, il [unverständl.] la route... Bruno dreht sich zum Franzosentisch um.
14	5	Totale, Franzosen und Belgier	K : ...le belge, il passe autour du véhicule, il se penche comme ça il est très concentré, il regarde, il fait : ...
15	7	Nahe, Kollege	K : « Oui ça marche ! Non, ça marche pas ! Oui ça marche ! Non, ça marche pas ! Oui ça marche ! Non, ça marche pas ! » Alle Franzosen lachen.
16	1	Nahe, Bruno	Bruno dreht sich wieder zu Ruben um.
17	2	Nahe, Ruben	Die Franzosen lachen immer noch. R: Tu sais pourquoi les Français adorent les blagues belges ?
18	1	Nahe, Bruno	B : Non.
19	7	Nahe, Ruben	Ruben lacht. R : Parce qu’ils rient trois fois ! Ils rient quand on la raconte, ils rient quand on leur la explique et ils rient quand ils la comprennent !

20	1	Nahe, Bruno	Ruben und Bruno lachen übertrieben laut.
21	3	Nahe, Ruben und Bruno	Bruno dreht sich demonstrativ zum Franzosentisch um und lacht weiter. R: Allez on se tire !

Einstellungsprotokoll 4.4

Szene 4 – Klischee (36 :01-36:51)

- Situation: Ein Drogenlieferant kann als Rettungswagen getarnt die französische Grenze passieren, wird jedoch an der belgischen Grenze durch Ruben entlarvt und flieht. Dabei verliert er den Großteil der Lieferung, sein Kumpel wird angeschossen, er schafft es aber, zu entkommen. Wütend stellt Ruben die Franzosen zur Rede, die den Lieferwagen passieren ließen.
- Ort: Am Grenzübergang Belgien-Frankreich, auf französischer Seite

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	5	Super-Totale, Ruben, Franzosen, Menschen auf der Straße; KS hinunter auf die Straße,	Ruben geht schnellen Schrittes auf die Franzosen zu. Die Menschen laufen, durch die Schießerei angelockt, auf die Straße.
2	5	Amerikanische, Ruben	Ruben schreit, immer noch auf die Franzosen zugehend, eines der Drogenpäckchen in die Luft haltend: R: À quoi vous servez?! Vous êtes pas fou d'arrêter les trafiquants de drogue, ha ?!
3	4	Amerikanische, Ruben, Mathieu, Kollegin von Mathieu	M : Woووو, sur un autre ton, Vandevorde, c'est les douanes françaises ici, t'as rien à dire !
4	4	Amerikanische, Ruben, Mathieu, Kollegin	Ruben schließt kurz die Augen und lässt die Hand mit dem Päckchen sinken. R: Ca, une douane? Ce n'est pas une soirée camembert ? Noch zwei französische Kollegen kommen hinzu und stellen sich hinter Mathieu.
5	2	Amerikanische, Mathieu und Kollegen, Ruben	M: Eh, ça va ça va, j'ai pas envie de m'énerver.
6	3	Nahe, Ruben	R: Au contraire, Ducatel, énerve-toi! J'aimerais ...
7	2	Amerikanische, Ruben und Franzosen	R : ... bien savoir à quoi ça ressemble un mollusque qui s'énerve !
8	1	Nahe, Mathieu und Kollegin	Mathieu macht einen großen Schritt auf Ruben zu. M: Tu m'insultes pas!
9	3	Nahe, Ruben	R : C'est pas une insulte. Parce que tu es un mollusque, un tout petit mollusque.
10	2	Nahe, Mathieu und Kollegin	M : Tire-toi Vandevorde, ou je t'arrête !
11	2	Große, Ruben	R : Oui ? Tu m'arrêtera pour quoi ?
12	3	Große, Mathieu und Kollegin	M : Tu viens passer la frontière avec de la drogue, là-dedans ? Mathieu zieht die Augenbrauen hoch.
13	5	Große, Ruben	Ruben, aus der Fassung gebracht, schaut die umstehenden Menschen an. R (schreiend): Sale frouze de merde!
14	1	Große, Mathieu	Mathieu wird wütend und holt zum Schlag aus.

		und Kollegin	
15	1	Nahe, Ruben	Mathieu schlägt Ruben mit der Faust auf die Nase.
16	1	Amerikanische, Ruben, Mathieu und Kollegen	Ruben torkelt zurück.
17	2	Totale, Straße, Franzosen, Ruben	Ruben fällt zu Boden, Mathieu geht schnell auf ihn zu. M: Excuse-moi...
18	3	Amerikanische, Mathieu und Kollegen	M: ... c'est parti tout seul!

Einstellungsprotokoll 4.5

Szene 5 – Mobilität (44:55-45:41)

- Situation: Ruben (als Strafe) und Mathieu (freiwillig) sind als erstes franco-belgisches Team unterwegs, und bilden eine Art beweglichen Zoll. Zu diesem Zwecke wird ihnen ein altes, klappriges, winziges Auto zur Verfügung gestellt, mit dem sie sich nun erstmals gemeinsam mit ihrem „dritten Kollegen“, dem Hund Grizzli, auf den Weg machen.
- Ort: Kleines Dienstauto, fahrend

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	8	Totale, Auto mit Mathieu und Ruben; Vogelperspektive	Ruben und Mathieu sitzen in dem kleinen Auto und fahren eine Straße entlang (auf die Kamera zu), das Auto wippt während des Fahrens auf und ab.
2	2	Nahe, Mathieu	Mathieu schaltet, lenkt und pfeift währenddessen.
3	5	Nahe, Ruben	Ruben schaut genervt zu Mathieu. R: S'il te plait. Ruben tut so, als würde er den Mund mit einem Schlüssel verschließen und schüttelt den Kopf.
4	2	Nahe, Mathieu	Mathieu lächelt. M: Pardon.
5	3	Nahe, Ruben, Hund	Der Hund schaut Ruben über die Schulter. R: Chu, Grizzli.
6	3	Nahe, Mathieu	Mathieu schaut stirnrunzelnd zu Ruben.
7	20	Halbtotale, Mathieu, Ruben, Hund	Ruben stößt den Hund wieder auf die Rückbank. R: (energischer) Chu, Grizzli! M: Il est complètement con ce chien. R : Un français. M : Je trouve qu'il a une tête de belge (lacht und schiebt das Unterkiefer vor) (lacht) Je plaisante. Mathieu beginnt wieder zu pfeifen.
8	1	Nahe, Ruben	Ruben blickt wieder genervt zu Mathieu.
9	2	Nahe, Mathieu	Mathieu hört auf zu pfeifen M: Pardon.

Einstellungsprotokoll 4.6

Szene 6 – Klischee (48:57-50:00)

- Situation: Rubens Schwester Louise und sein Vater, der extrem nationalistische Belgier, sitzen gemeinsam in der Küche und sprechen über Louises Liebesleben. Ihr Vater will, dass sie endlich einen Belgier heiratet.
- Ort: Küche in der Wohnung von Rubens Vater.

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	5	Große, Louise	V (off) : Un vrai belge, quoi. L : Arrête de vouloir me marier avec toute la Belgique. Ce qui est important, c'est que je trouve le bon.
2	1	Große, Vater	V: Oui, un bon belge.
3	6	Halbtotale, Louise und Vater	Louise seufzt und schenkt ihrem Vater Wasser für die Tabletten ein. Ihr Vater nimmt die Tabletten in den Mund. L: Tu m'énerves. Arrête-toi en parler, tiens. Louise stellt das Wasserglas vor ihren Vater auf den Tisch. Er trinkt, beginnt zu zittern und zu würgen
4	1	Große, Vater	Louises Vater würgt und hustet.
5	2	Halbtotale, Louise und Vater	Er spuckt das Wasser aus. L: Qu'est-ce que t'as?
6	2	Große, Vater	Der Vater hustet. V : J'avais pas vu ! C'est de l'eau française !
7	1	Große, Louise	Louise schaut erschrocken und seufzt enerviert. V: Je veux de la ...
8	1	Große, Vater	V: ...Spa! (belgische Wassermarke)
9	2	Große, Louise	Louise rollt mit den Augen. L : Il y avait plus de Spa au magasin, ...
10	2	Totale, Louise und Vater	L : ...bois celle-là, elle est très bonne ! V : Non !
11	2	Große, Vater	V : Je veux de l'eau belge !
12	4	Halbtotale, Louise und Vater	L : Imagine que les alpes sont dans la Belgique, et bois ! V : Non !
13	1	Große, Louise	L : Si !
14	1	Große, Vater	V : Non !
15	1	Große, Louise	L : Tu m'énerves !
16	3	Große, Vater	V : Toi aussi, tu m'énerves ! R (off): Qu'est-ce qui se passe ? Der Vater dreht sich um und schaut zur Tür.
17	6	Halbtotale, Ruben, Rubens Sohn, Vater	Ruben und sein Sohn kommen zur Tür herein, Louise und ihr Vater schauen Ruben an. R: Oh, on vous entend jusqu'à dehors, qu'est-ce qui se passe ? V : Ta sœur veut me faire boire de l'eau de frouze.
18	3	Nahe, Louise, Rubens Sohn	L : Elle est très bonne, c'est tout. Louise küsst ihren Neffen auf die Wange. V (off): Non, elle a un mauvais goût ! L: Mais non!
19	6	Halbtotale, Ruben, Vater, Rubens Sohn, Louise	R : S'il veut de l'eau belge, donne-lui de l'eau belge. L : Merci pour ton aide, Ruben ! R : Il y a pas de quoi. Ruben nimmt das Glas und trinkt.
20	1	Große, Louise	Louise schaut genervt.
21	2	Große, Ruben	Ruben schluckt

22	1	Nahe, Vater und Rubens Sohn	Der Vater hat seinen Enkel auf dem Schoß und beide schauen erwartungsvoll auf Ruben.
23	3	Große, Ruben	R: Hm. T'as raison, papa. Elle râpe un peu...
24	1	Große, Louise	Louise rollt mit den Augen.
25	3	Große, Ruben	R: Elle a un petit goût de sec, ca. Er streckt angewidert die Zunge heraus und stellt das Glas ab.
26	2	Große, Louise	L: De l'eau sèche. Mais bien sûr.

Einstellungsprotokoll 4.7

Szene 7 – Mobilität (56:12-58:06)

- Situation: Da das Auto wenig PS hat, um fliehende Fahrzeuge einzuholen, die die Haltesignale missachten, legt Mathieu eine Vorrichtung auf die Straße, die passierenden Fahrzeugen die Reifen aufschlitzen. Ein Fahrzeug nähert sich, wo Ruben den Fahrer als den Drogenlieferanten erkennt.
- Orte: An einer Landstraßenkreuzung
im Dienstauto
im Zollamt-Büro, belgische Seite

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	3	Halbtotale, Mathieu und Ruben	Mathieu läuft zum Auto, während Ruben die Hand vor sich ausstreckt. R: Douane!
2	3	Große, Drogenlieferant (D)	Der Drogen-Lieferant sieht die Beamten. D: Oh non! Merde merde merde merde merde!
3	3	Amerikanische, Mathieu und Ruben	Mathieu trägt das Schild „Halte/Douane“ zu Ruben an die Kreuzung.
4	2	Amerikanische, Ruben (over shoulder)	Das Fahrzeug nähert sich von der Ferne, Ruben bedeutet dem Fahrer mit der Hand, stehenzubleiben.
5	2	Große, Drogenlieferant	Der Drogenlieferant schlägt mit den Händen auf das Lenkrad. D: Merde merde merde!!
5	3	Nahe, Ruben und Mathieu	Ruben schaut das entgegenkommende Fahrzeug an, Mathieu kommt ins Bild und hält die Hand hoch. R: Putain! C'est, c'est le mec de la douane !
6	3	Amerikanische, Ruben (over shoulder)	Ruben versucht die Pistole zu ziehen. R: C'est ce mec de cul!
7	1	Große, Drogenlieferant	Der Drogen-Lieferant lenkt stark ein.
8	1	Amerikanische, Ruben (over shoulder)	Der Lieferwagen bremst stark und dreht sich um die eigene Achse, Ruben zieht die Pistole und zielt auf den Wagen.
9	1	Detail, Lieferwagen, Froschperspektive	Der Wagen kommt kurz vor der Metallschiene zum Stehen.
10	2	Detail, Reifen des Lieferwagens	Die Reifen drehen durch.
11	2	Große, Drogenlieferant	Der Drogen-Lieferant lenkt hektisch in die Gegenrichtung.
12	3	Amerikanische, Ruben und Mathieu; KS zum	Ruben zielt mit der Pistole immer noch auf den Wagen, Mathieu tippt ihm schnell auf die Schulter. M: Attend, on va le rattraper! Allons, vite vite vite vite vite !

		Auto	Mathieu und Ruben laufen zum kleinen Auto.
13	2	Totale	Der Lieferwagen entfernt sich auf der Landstraße.
14	4	Totale, Zoom auf Halbtotale, Ruben und Mathieu	Das Beamtenauto wird gestartet und fährt mit Blaulicht los, Ruben hält die Hand mit der Pistole aus dem Fenster, das Auto fährt auf die Kamera zu, und holpert über etwas.
15	2	Detail, Reifen des Dienstautos	Die Reifen fahren über die Metallsperre und platzen.
16	4	Nahe, Mathieu und Ruben	M: Non non, j'ai pas roulé dessus quand-même... si ? Er blickt zu Ruben, Ruben blickt zu Mathieu.
17	4	Große, Ruben	Ruben seufzt genervt. R: Et on fait comment maintenant, perdu au milieu de nulle part ? Hm ?
18	2	Nahe, Ruben und Mathieu	R (schreit) : On fait comment !?
19	8	Große, Mathieu und Ruben	M (hoffnungsvoll): Le téléphone portatif! R : Quoi... M : Le téléphone portatif ! Mathieu sucht im Auto. M : On, Là ! Er hält Ruben das Telefon vor die Nase und lacht.
20	11	Totale, Bruno im Zollamt	Im belgischen Zollamt läutet das Telefon. Der Beamte Bruno Vanuxem liest gerade Zeitung, schaut sich um, seufzt, legt die Zeitung beiseite, steht auf und hebt ab. B: Courquin?
21	14	Halbtotale, Ruben und Mathieu	Ruben und Mathieu stehen neben dem Auto, Ruben hält das Telefon. R: Âllo! Vanuxem! C'est Ruben! Vanuxem! Previens les gars, previens la gendarmerie ! Previens la police ! On a un débite fuite ! R : Une camionnette de bordeaux ! M : Un débite fuite, contrebande, dans une camionnette de bordeaux, immatriculé ? M : 6015. R : Camenbert !
22	9	Totale, Bruno im Zollamt	Bruno runzelt die Stirn, da die Verbindung so schlecht ist, dass er Ruben nur abgehakt hört. Genervt schaut er in den Hörer, hält ihn wieder ans Ohr, rümpft die Nase. B: Âllo?
23	2	Amerikanische, Ruben und Mathieu	R: Route de nord, direction Chimet, je repète :
24	7	Totale, Bruno im Zollamt	Bruno schüttelt den Hörer, hebt ihn wieder ans Ohr. Er ahmt die unverständlichen, abgehakten Geräusche nach und spricht sie in den Hörer.
25	2	Amerikanische, Ruben und Mathieu	R: Âllo? Verwirrt schaut Ruben den Hörer an.
26	5	Totale, Bruno im Zollamt	Bruno imitiert immer noch die Rausch-Geräusche und legt auf.
27	3	Nahe, Mathieu und Ruben	M: Ils arrivent? Ils arrivent?
28	2	Halbtotale, Ruben und Mathieu	Ruben wirft das Telefon auf die Motorhaube. R: Non, ils arrivent pas.
29	4	Nahe, Ruben und Mathieu	Ruben deutet auf das Telefon. R (schreit) : Ça coûte une fortune et ça ne marche pas ! Mathieu nimmt das Telefon und hält es ans Ohr. M: Âllo?

Einstellungsprotokoll 4.8

Szene 8 – Sprache (01 :21:50-01:22:17)

- Situation: Mathieu wird von Ruben zu dessen Vater nach Hause zu Silvester eingeladen, muss sich aber auf Grund der Franzosen-Feindlichkeit von Rubens Vater als Belgier ausgeben und ihre Sprache imitieren.
- Ort: Haus von Rubens Vater

Nr.	Sek	Kamera	Handlung/Dialog
1	8	Nahe, Vater (V), Ruben (R), Mathieu (M) und Bruno	Der Vater von Ruben öffnet die Tür. Dahinter stehen Ruben, Bruno und Mathieu in belgischer Beamten-Montur. R: Bonne année, papa. V: T'es tard. M (in übertriebenen belgischem Akzent): Bonsoir, Monsieur Vandevooorden une fois!
2	2	Nahe, Vater	V: C'est qui, ce [unverständl.]
3	7	Nahe, Ruben, Mathieu und Bruno	R: Ça c'est Mathias, un nouveau collègue. Il vient tout droit de... de Liège ! Ah, Mathias ? M (nickend) : Oui, une fois !
4	2	Nahe, Vater	V: Aha.
5	2	Nahe, Ruben, Mathieu und Bruno	M: Bonne année, Monsieur Vandevooorden, une fois. Mathieu überreicht Rubens Vater ein Geschenk.
6	2	Nahe, Vater	V: [unverständl.] Rubens Vater dreht sich um und geht ins Haus.
7	4	Nahe, Ruben, Mathieu und Bruno	Die Männer nehmen ihre Mützen ab. Mathieu will dem Vater ins Haus folgen, aber Ruben hält ihn zurück. R (flüsternd): Eh! Tu peux arrêter de dire « une fois » tout le temps. M (flüsternd): Ah bon ?

VIII) Abstract

Beziehungen zwischen Nationen innerhalb desselben Sprachraums sind nicht immer unproblematisch und oftmals durch sprachliche Differenzen und stereotype Vorstellungen von „dem anderen“ getrübt. Humor als einer der wichtigsten Bestandteile der Gesellschaft kann in dieser Hinsicht dazu beitragen, nationale Barrieren zu überwinden. So kann beispielsweise der komische Film solch problematische Bereiche thematisieren und durch eine humorvolle Inszenierung ins Gegenteil umkehren.

Die vorliegende Arbeit fragt nach der Rolle der Mobilität im Film, wie Komik im Rahmen der transnationalen Konfliktthematik zustande kommt und welche Unterschiede sich in diesem Zusammenhang zwischen verschiedenen Sprachräumen ergeben.

Vier Filme (je zwei Beispiele aus dem deutschen und französischen Sprachraum) wurden anhand einer Filmanalyse auf jene Szenen hin untersucht, die inhaltlich mit den Begriffen „Mobilität“, „Klischee“ und „Sprache“ zu tun haben.

Mobilität als paradoxes Phänomen bildet den Ausgangspunkt der Filme: Als großräumige Bewegung zu Beginn steht sie in krassem Gegensatz zum weiteren Verlauf des Films, der durch physische Immobilität und geistige Inflexibilität gekennzeichnet ist. Auf Basis dieser eingeschränkten Mobilität und Sichtweisen kreiert die Komödie bzw. die Satire Komik durch verschiedene Stilmittel sowohl auf formaler (Licht- und Raumkontraste, Kameratechniken) als auch auf inhaltlicher Ebene (Übertreibung, Missverständnisse, Witze, Ironie, Mimik, Gestik) und spielt zentral mit der sprachlichen Differenz-Problematik: In den filmischen Konflikten kommt es zur Konfrontation zwischen der überlegenen „Standard“-Sprache und dem unterlegenen regionalspezifischen Dialekt. Innerhalb dieser Problematik kommt es zu sprachlichen Missverständnissen und Imitationen der fremden Sprechweise, die wiederum ins Komische übersetzt werden. Diese komischen Konflikte spielen sich dabei auf unterschiedlichen Komplexitäts-Ebenen ab. Hinsichtlich dieses Aspekts gilt: Je komplexer das Komikangebot ist, desto wichtiger wird der kulturelle Hintergrund des Zuschauers für das Verständnis des Films.

In diesem Zusammenhang ergibt sich der wichtigste Unterschied zwischen dem deutschen und französischen Sprachraum: Während für das Verstehen der Komik im deutsch-österreichischen Film ein gewisses Maß an kultureller Involviertheit des Zuschauers benötigt wird, ist dies im Falle des belgisch-französischen Films dafür nicht konstitutiv.

XI) Curriculum Vitae

Lisa Zohmann
geboren am 17.08.1988 in St. Johann in Tirol
ledig, keine Kinder
österreichische Staatsbürgerschaft

Ausbildung

2008 – dato	Universität Wien Bakkalaureatsstudium Publizistik- und Kommunikations-wissenschaft
2007 – dato	Universität Wien Diplomstudium Romanistik Französisch
01/2011-05/2011	Auslandssemester Erasmus in Lyon / Frankreich Université Jean Moulin (Lyon 3)
1998 – 2006	Neusprachliches Bundesgymnasium, 6380 St. Johann i. T., Matura im Juni 2006
1994 – 1998	Volksschule Rosenegg, 6391 Fieberbrunn

Studiumsrelevante Tätigkeiten

08/2011-09/2011	2-wöchige Projektarbeit „Werbeclip Klappe 7_12“ (Jugendfilm & Videofestival) , Bereich Drehbuch und Regie
06/2011-09/2011	4-monatiges Praktikum beim ORF Radio Salzburg
10/2007 – 12/2007	Geringfügige Beschäftigung beim „Fessel-GfK Institut für Marktforschung“
09/2006 – 06/2007	Diakonisches Jahr im Kulinarium Kitzbühel (Betreuung und Anleitung von Menschen mit Behinderung / Küchenbereich, Auslieferung)

Sprachkenntnisse:	Deutsch (Muttersprache) Französisch (fließend) Englisch (gute Kenntnisse) Spanisch (Basiskenntnisse)
-------------------	---
